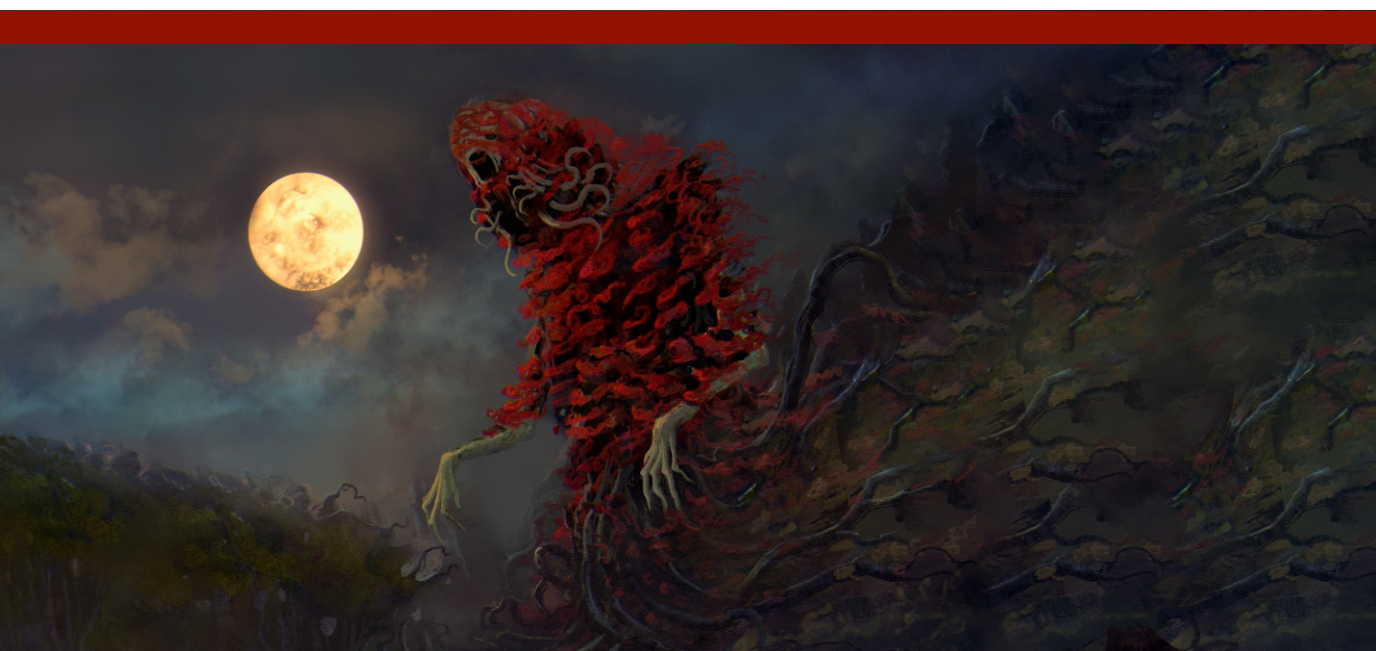


Groza i postgroza

redakcja

KSENIA OLKUSZ,

BARBARA SZYMCZAK-MACIEJCZYK





Groza i postgroza



PERSPEKTYWY PONOWOCZESNOŚCI

TOM VII

Seria „Perspektywy Ponowoczesności”, wydawana od 2016 roku przez Ośrodek Badawczy Facta Ficta, powstała z myślą o potrzebie dopełnienia krajobrazu polskiej humanistyki o istotne problemy i tematy badawcze z zakresu filozofii, kultury i sztuki końca XX i początku XXI wieku.

Jako jedne z nielicznych pozycji na polskim rynku publikacji naukowych, książki w serii dystrybuowane są za darmo w wersji elektronicznej – i udostępniane czytelnikom w ramach licencji Creative Commons BY 4.0 celem promowania otwartego i bezpłatnego dostępu do wiedzy.

Groza i postgroza

redakcja

KSENIA OLKUSZ

BARBARA SZYMCZAK-MACIEJCZYK

Perspektywy Ponowoczesności

Tom 7: *Groza i postgroza*

Recenzje naukowe: prof. dr hab. Jolanta Ługowska, dr hab. Dariusz Brzostek

Redakcja naukowa: Ksenia Olkusz, Barbara Szymczak-Maciejczyk

Redakcja językowa: Krzysztof M. Maj

Korekta: Wiesław Olkusz

Opracowanie graficzne serii: Krzysztof M. Maj

Ilustracja na okładce: Sanskarans, *Bloodmoon*

© Copyright by SANS Entertainment 2015

sanskarans.deviantart.com

Katalogowanie: 1. Teoria kultury 2. Teoria literatury 3. Postmodernizm 4. Groza i horror

I. Perspektywy Ponowoczesności (tom 7) II. *Groza i postgroza*

III. Olkusz, Ksenia; Szymczak-Maciejczyk, Barbara

Wydanie pierwsze elektroniczne (referencyjne)

ISBN: 978-83-948889-1-6

Kraków 2018



Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

Wydawca:

Ośrodek Badawczy Facta Ficta

ul. Stachiewicza 35 b / 30, 31-328 Kraków

contact@factaficta.org



Pewne prawa zastrzeżone. Publikacja dostępna jest na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) w repozytorium Centrum Otwartej Nauki. Książka wydana jest w otwartym dostępie w poszanowaniu dla ruchu wspierającego bezpłatny dostęp do wiedzy. W składzie wykorzystano dostępne w wolnej licencji rodziny czcionek EB Garamond, TeXGyreSchola oraz Roboto.

Spis treści

Nota o prawach autorskich	10
Wprowadzenie	
1. O grozie i postgrozie. Dyskursy — konwencja — estetyka <i>Ksenia Olkusz</i>	15
Permutacje grozy i postgrozy	
2. Antytopos Babel. Groza i pomieszanie w miejscowości (bez) Boga <i>Radosław Lis</i>	61
3. Potworność i źródła przestrzeni dystopijnej <i>Gregory Claeys</i>	87
4. Monstra w horrorze. Forma i funkcje w perspektywie ewolucjonistycznej <i>Mathias Clasen</i>	153
5. Zombie w <i>science fiction</i> w zwierciadle postmodernizmu i podmiotowości <i>Elana Gorn</i>	165
6. Definiując <i>urban fantasy</i> i romans paranormalny. Przekraczanie granic gatunków, mediów, a także siebie i innych w nowych nadprzyrodzonych światach <i>Leigh M. McLennon</i>	187

7. Ezoteryka a popkultura — przenikanie symboliki ezoterycznej do strefy kultury masowej (zarys problematyki)
Zbigniew Łagosz 221
8. Opowieści z cenzorskiej krypty. Komiksowa panika lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku na przykładzie *Tales from the Crypt*
Wojciech Lewandowski 237
9. Przez ciemne zwierciadło – światy paraliżu przysennego
Bogusław Olszewski 253

Klasyka grozy – warianty, realizacje, propozycje

10. Romantyczny świat iluzji w twórczości E.T.A. Hoffmanna
Beata Kołodziejczyk-Mróz 277
11. Wielowymiarowość grozy
w noweli *Jeździec na siwym koniu* Theodora Storma
Piotr Majcher 289
12. Horror zwierzęcego dziedzictwa człowieka. Darwinizm i jego wpływ na literaturę grozy przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku
Michał Wagner 299
13. Tajemniczy portret enklawą złych duchów — przedmioty, postaci i przestrzenie nawiedzone w powieści *Przypadek Charlesa Dextera Warda* H.P. Lovecrafta
Ewelina Justyna Krzykała 319
14. Czy dzieci lubią Cthulhu? O klasycznej grozie w wersji dla młodszych czytelników: H.P. Lovecraft, E.A. Poe, J.S. Le Fanu
Joanna Mikołajczuk 337
15. Kryminalna intryga w gotyckiej scenerii.
Castle Skull Johna Dicksona Carra
Joanna Kokot 357
16. Obrazy śmierci i przemocy w służbie ideologii.
Konstrukcja światów grozy w niemieckojęzycznej literaturze górnośląskiego pogranicza lat 1919-1939
Tobiasz Janikowski 377

Media współczesnej grozy

17. Groza postromantyczna w opowiadaniu Jerzego Gieraltowskiego <i>Wadera</i> oraz w filmie <i>Wilczyca</i> Marka Piestraka <i>Jakub Rawski</i>	397
18. Terror rozkoszy — <i>Coś za mną chodzi</i> <i>Piotr F. Piekutowski</i>	415
19. Antropofobia. Wizja antropocenu w eco-horrorze <i>Długi weekend</i> <i>Anna Ślusareńska</i>	427
20. <i>Kairo</i> Kurosawy jako alternatywne spojrzenie na J-horror <i>Krzysztof Brenskott</i>	441
21. Widmontologie grozy. Dzieła sztuk plastycznych jako media numinotyczne <i>Ksenia Olkusz & Wiesław Olkusz</i>	461
22. Wampirze uniwersum grozy Anne Rice <i>Barbara Szymczak-Maciejczyk</i>	491
23. Wampir Sapkowskiego kontra wampir Stokera. Analiza porównawcza konstrukcji postaci wampirycznych na przykładzie hrabiego Draculi i Emiela Regisa Rohelleca Terzief-Godefroya <i>Blanka Pela</i>	517
24. Wiedźma i jej straszna seksualność. Wierzenia słowiańskie a współczesna rosyjska literatura grozy <i>Anna N. Wilk</i>	537
25. Mój nawiedzony dom, moja upiorna szkoła — udziwniona przestrzeń funkcjonowania dziecka w literaturze grozy dla młodego odbiorcy <i>Lidia Urbańczyk-Tulik</i>	551
26. Nie czytaj mi, mamo, czyli makabra w folklorze wschodniosłowiańskim <i>Magdalena Michocka-Babiuk</i>	577
Autorzy rozdziałów	593
Wykaz tabel	601
Informacja o wydawcy	603

Nota o prawach autorskich

Zezwala się na korzystanie z książki *Groza i postgroza* oraz z poszczególnych składających się na nią rozdziałów na warunkach licencji „Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0” (CC-BY 4.0.), dostępnej pod adresem <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> lub innej wersji językowej tej licencji lub którejkolwiek późniejszej wersji tej licencji, opublikowanej przez organizację Creative Commons. Zgodnie z warunkami licencji CC-BY 4.0, przy cytowaniu, parafrazowaniu lub wykorzystywaniu w jakikolwiek inny sposób fragmentów niniejszej książki konieczne jest wyraźne wskazanie autora przywoływanego utworu. W cytatach prosimy korzystać z notacji bibliograficznej uwzględniającej zarówno autora rozdziału, jak i redaktorów całego tomu.



Wprowadzenie

O grozie i postgrozie. Dyskursy – konwencja – estetyka

KSENIA OLKUSZ *

Dokąd zmierzasz i jak cię postrzegają, grozo?

Współczesne narracje grozy (postgroza) stanowią obecnie niejednokrotnie nie tylko twory komplementarne wobec konwencji, lecz i będące polemiką z tradycją, sprzyjającą dyskusji z utartymi wzorcami, prowadzącą nieraz do odświeżenia skostniałych reguł kompozycyjnych. Dyskurs podobny sygnalizuje jednocześnie inicjację kolejnego etapu w obszarze tej estetyki, gdzie stały schemat uzupełniony zostaje o inspiracje kinematograficznej proveniencji. Dyskusja z konwencją polega tutaj często na manipulacji regułami obrazowania, odwołując się już nie tylko do obszarów wyobraźni, lecz również do pamięci wizualnej. Współczesne narracje grozy osadzone są mocno w estetyce transmedialnej i transfikcjonalnej¹, obszernej, acz możliwej do zdekodowania nawet bez doskonałej znajomości innych/dawniejszych artefaktów² kultury.

Istotnym problemem związanym z badaniem i popularyzacją naukowej (i pozanaukowej) roli tego typu tekstów jest ich redukcja do określonego zestawu repetytywnych cech dystynktywnych i w efekcie sprowadzenie do roli niewyszukanej rozrywki, miast

* Ośrodek Badawczy Facta Ficta | kontakt: ksenia.olkusz@factaficta.org

¹ Pojęcie transfikcjonalności wyjaśniam w tekście *Narracje transfikcjonalne na przykładzie serialu „Once Upon A Time”* (OLKUSZ 2017).

² Rozumianych za Władysławem Stróżewskim jako synonim „dzieła sztuki”, które „w treści swej niesie [...] wyraźne zaakcentowanie czegoś dokonanego przez sztukę” (STRÓŻEWSKI 2002: 16-17).

poszerzenia perspektywy oglądu poprzez przyjęcie do wiadomości oczywistego faktu, że ten obszar artystycznej działalności (różnej proveniencji) stanowi przecież relevantny składnik kultury w ogóle, czego dowodzą liczne produkcje medialne odwołujące się do estetyki grozy. W polskim piśmiennictwie fachowym dobitnie świadczy o tej predylekcji niewielki tylko procent wartościowych, a przede wszystkim rzetelnych merytorycznie prac naukowych poświęconych tej problematyce, podobnie jak odsunięcie literatury grozy na margines estetyczny. Próba przeciwdziałania marginalizacji twórców grozy jest bez wątpienia reaktywowana w 2017 roku w nowej formule Nagroda Polskiej Literatury Grozy im. Stefana Grabińskiego, której twórcy mają nadzieję na nobilitowanie literackiej aktywności poprzez wyróżnianie utworów wysokoartystycznych wpisanych w konwencję grozy. Na stronie Nagrody przeczytać można, że:

Organizatorom zależy na tym, aby Nagroda była możliwie najwierniejszym odzwierciedleniem sytuacji na polskim rynku literatury grozy i stanowiła promocję utworów o najwyższych walorach literackich w tej konwencji. W związku z tym do przyznania Nagrody prowadzi kilka etapów. Pierwszymi dwoma są głosowania Czytelników i Komisji. W trzecim utwory nominowane zostaną podane werdyktowi eksperckiego Jury, które wyłoni laureata (NAGRODAGRABIŃSKIEGO.PL).

W kontekście podobnych perturbacji wypada się zgodzić z Anną Łebkowską, która pisząc o tendencjach antropologicznych ujawniających się w teorii literatury, twierdzi:

[...] w ciągu ostatnich dekad rozwija się analiza przejawów antropologicznych w literaturze. Bada się przede wszystkim literackie światy (powieści bądź dramatu) budowane na styku kultur, konstrukcje postaci i ich punkty widzenia, od sfery werbalnej przechodzi się do tego, co niewerbalne: na przykład gesty, zmysły. W centrum znajdują się często systemy znaczeniowe danej kultury przełamujące się w dziele bądź przezeń odzwierciedlane. Wśród wielu zróżnicowanych tendencji można wydzielić po pierwsze taką, która łączy się z analizą realizmu w powieści. Dominuje tu reprezentacyjno-poznawcze podejście do literatury. Oto jedna z wypowiedzi: „Literatura oświecla kulturę, nawet słabo napisana powieść może być fascynującym portretem specyficznej kultury i jej dokumentalna wartość w sposób niekwestionowany będzie rosła w z biegiem lat”. I dalej: „Od wczesnej epiki do współczesnej powieści, różnorakie odmiany realizmu, które dają się tu wydzielić, mogą być systematycznie badane jako nieocenione, czasem jedyne źródło (poza ograniczeniami znanymi dla sztuk opartych na reprezentacji) dla dokumentacji systemów zmysłowych, poznawczych itd.”. Po tej stronie dominuje zatem dokumentacyjne traktowanie literackich światów. Druga tendencja łączy tych, którzy rezygnują z prostego „homomorfizmu między dziełem literackim a zjawiskami kultury” i jako punkt wyjścia dla badań przyjmują – na przykład – konstrukcję powieści. Tego rodzaju podejścia dla jednych łączą się z wydobywaniem wielopiętrowych zapośredniczeń między literaturą a systemami kulturowymi (co – dodajmy – pozwala uniknąć uproszczeń, które czasami się tu pojawiają). Dla innych z kolei przedstawicieli tej drugiej tendencji podstawowe okazują się relacje między – na przykład

– literackimi formami narracyjnymi, kulturowymi kategoriami przestrzennymi a sposobem doświadczania świata (choćaby przy badaniu autobiografii awangardowych) (ŁEBKOWSKA 2007: 10).

Wszystkie te kwestie wyraźnie odnoszą się wszelako przede wszystkim do badań literatury pozafantastycznej, na marginesie omalże pozostawiając ten obszar piśmiennictwa, który liczy sobie bez mała tyle lat, ile gloryfikowany przez naukowców *mainstreamu* realizm – a więc grozę (w rozmaitych jej ujęciach, także wysokoartystycznych). Wszak choćby dziewiętnastowieczna subwersywność tekstów wampirycznych nie ulega przecież wątpliwości, a należąca do klasyki powieść Brama Stokera *Dracula* wprowadzała nie tylko dyskurs emancypacyjno-erotyczny, lecz również choćby kapitalistyczny (MARCELA 2015; OLKUSZ 2016D) czy eugeniczny i behawiorystyczny, obecny także w innych utworach tej proweniencji (DE COURVILLE NICOL 2002). Łebkowska pisze zresztą (by oddać badaczce sprawiedliwość), że:

Trudno nie zauważyć niewątpliwych preferencji badawczych, nakierowania – przynajmniej dotychczas – raczej na utwory realistyczne, powieści historyczne, podróźnicze, autobiograficzne, etnograficzne itd., aniżeli na utwory skrajnie – nazwijmy je – eksperymentalno-awangardowe, choć takie też się pojawiają. Zdecydowanie więcej znaleźć można rozpraw poświęconych takim tekstom literackim, które grają różnymi formami reprezentacji kulturowej bądź na różne sposoby ją tematyzują, aniżeli tym, które ją pomijają czy celowo się od niej odwracają (ŁEBKOWSKA 2007: 18).

Cóż z tego zatem, że Ryszard Nycz zasadnie postuluje w tekście pod znamienitym tytułem *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, że:

[...] wiedza o sztuce czy wiedza o literaturze przestaje być dziedziną kultury z istoty swej przeznaczoną i dostępną dla wszystkich; jej odbiór, zrozumienie, a nawet przeżycie wymaga w coraz większym stopniu wiedzy i sprawności osiąganych poprzez specjalistyczne kształcenie, które pretenduje do roli jedynego narzędzia oferującego skuteczne remedium na zniekształcenia i ograniczenia poznania potocznego. W tym sensie można by postawić hipotezę, że nowoczesna teoria literatury zakłada konieczność profesjonalizacji dyskursu o literaturze [podreśl. oryg]; przy czym założenie to motywowane jest nie tylko wspomnianymi wymogami fachowej wiedzy dotyczącej artystycznej i ewolucyjnej specyfiki „przedmiotu”, ale przede wszystkim problemami wynikającymi z kulturowych uwarunkowań procesu poznania, których rozwiązanie (czy bodaj zneutralizowanie) obiecywała zapewnić profesjonalna procedura, jako dająca ów wyłączny dostęp do obiektywnej wiedzy o dziele sztuki (NYCZ 2006: 23).

– jeśli za tymi konstatacjami nie podąża wymóg czy choćby sugestia, by badania te dotyczyły (wszak powinny) wszystkich dziedzin literackiej aktywności, skoro wciąż fantastyka grozy pozostaje na naukowym marginesie, nie będąc w szczególności

poważaniu akademickich autorytetów. Oznacza to zatem, że stwierdzenie Nycza o tym, iż „wiedza o literaturze przestaje być dziedziną kultury z istoty swej przeznaczoną i dostępną dla wszystkich; jej odbiór, zrozumienie, a nawet przeżycie wymaga w coraz większym stopniu wiedzy i sprawności osiąganych poprzez specjalistyczne kształcenie” (Nycz 2006: 23³) nie odnosi się w żadnej mierze do artystycznej działalności powiązanej z grozą, a w poszerzonym ujęciu – do popkultury w ogóle.

- 3 Bez komentarza, acz gwoili wysnucia samodzielnych wniosków przez Czytelnika, autorka wprowadzenia pozostawi dalszą część wywodu Nycza, godzącą – jak się zdaje – w obiektywność i zasadność podejmowania określonych aktywności naukowych, polegających także na dążeniu do poszukiwania nowych (nowoczesnych!) dróg rozwoju badawczego, podążaniu za rozwijającą się dynamicznie kulturą, której eksploracja wymaga zmnożonych na potrzeby dyskursu, narzędzi badawczych. Nycz pisze wszelako: „Świadomość ta podpowiada, że współczesny dyskurs literaturoznawczy wystawiony jest na inne już zagrożenia. Wymienię trzy najważniejsze: mit powszechnej dostępności wiedzy humanistycznej (i pokusy amatorszczyzny); iluzja esencjalizmu (i roszczenia do „metastatusu”); utopia interdyscyplinarności (i nadzieja osiągnięcia tą drogą zintegrowanej w pełni wiedzy ogólnej). Pozostaje mu wszakże to samo zadanie i podobne uzasadnienie własnego profesjonalizmu: stworzenie narzędzi służących zapewnieniu skutecznego a niezastępowalnego przez narzędzia innych dyscyplin (i w tym sensie uprzywilejowanego) dostępu do istotnej wiedzy o rzeczywistości kulturowej. Z tą różnicą, że jest to teraz wiedza o tym, co w przedmiocie poznania literackiego warunkujące i uwarunkowane – a nie o tym, co poza- czy bezwarunkowe. Tę optymistyczną prognozę, wyprowadzoną z rozumienia współczesnej sytuacji teorii, zrównoważyć wypada mniej pocieszającą obserwacją. Czyż wrzawa metodologicznych sporów (faktycznie cichnąca stopniowo, a coraz częściej jedynie rutynowo ożywiana) nie przesłania jedynie niewypowiedzanego dramatyzmu sytuacji teoretycznego dyskursu, skazanego na manifestowanie samozadowolenia z powodu nieograniczonego niczym zasięgu jego poszukiwań – przy braku jakichkolwiek zgodnie uznawanych atrybutów jego odrębności i tożsamości? Odgrodzić się zatem (i zgodzić na marginalizację) czy raczej dążyć do zyskania na społecznym znaczeniu (za cenę roztopienia się w badaniach kulturowych)? I czy na pewno stoi przed nami ta właśnie alternatywa? A może lepiej schronić się we własnej naukowej (sub-subdyscyplinowej) niszy i próbować przeczekać teoretyczne zawieruchy, w nadziei, że solidny warsztat filologa zawsze się obroni? Teoria we współczesnym znaczeniu ma wszak niecałe sto lat; może więc trzeba pogodzić się z możliwością jej zaniknięcia w nowopowstającym polu humanistycznej wiedzy... Wśród wielu spornych problemów teoretycznych ten dotyczący racji bytu naszej profesji – miejsca literatury i statusu literaturoznawstwa – jest dziś z pewnością problemem bezspornym” (Nycz 2006: 33-34). I dalej: „Powszechnie dostrzegane przejawy tego stanu, którego najwyrazistszym przykładem jest dzisiejsza sytuacja teorii literatury, traktuję jako konsekwencje kryzysu uprawomocnienia [podkr. oryg.]. Współczesny dyskurs teoretyczny nie może uzasadnić swej profesjonalizacji zapewnieniem sobie metajęzykowego statusu ani też wyłącznego dostępu do wiedzy obiektywnej o tym, co jest poza wszelkimi uwarunkowaniami (gdyż uważa ją za wiedzę niemożliwą lub pustą) – lecz »tylko« do wiedzy uzyskanej w rezultacie zastosowanych procedur analitycznych (nieuchronnie z kolei nacechowanych – podmiotowo, społecznie czy kulturowo). Specyficzną właściwością tych metod jest to, że poznawcze wyniki nie dają się tu oddzielić od sposobów ich uzyskania. Z tych przyczyn można dalej mówić o »przywileju poznawczym« oferowanym przez te orientacje badawcze, gdyż zapewniającym dostęp do wiedzy inaczej nieosiągalnej. W tym przypadku jest to jednak wiedza zrelatywizowana do kulturowych uwarunkowań poznania; tych uwarunkowań, których przezwyciężenie było uzasadnieniem dyscyplinowej profesjonalizacji wiedzy nowoczesnej. Jest to zatem profesjonalizm słaby [podkr. oryg.], ograniczony i zrelatywizowany do historycznego uniwersum kultury. I taki też status ma współczesny dyskurs literaturoznawczy” (Nycz 2006: 35).

Nie należy też w żadnym razie zapominać, że przeczy temu także szeroki i dobrze udokumentowany kontekst kulturowy, rozliczne odwołania do tradycji ludowej, a także specyficznego w swym kształcie folkloru miejskiego, koncepcji technologicznych i cywilizacyjnych, teorii psychologicznych, wreszcie pytań o skrywane przez człowieka lęki czy fobie obecne w tekstach grozy.

Konstatacje Nycza są w najlepszym wypadku dość wybiórcze – by nie rzec ograniczone do konkretnego obszaru literaturoznawczej aktywności – nawet jeśli ich autor entuzjastycznie postuluje i zapowiada:

[...] czyż kultura nie jest tym tworzącym się nieprzerwanie społecznym obrazem rzeczywistości (i w tym sensie „tekstem” pewnego rodzaju), który przez ludzi od wewnątrz w niej uczestniczących postrzegany jest jako świat, a nie jego odbicie czy wyobrażenie? I wreszcie, czyż ktokolwiek z działających na tym polu może sądzić, że osiągnął (lub zdobędzie) pozycję neutralnego i niezaangażowanego obserwatora, a nie uczestnika; to znaczy, że uda mu się wykroczyć poza kulturę, by móc spoglądać na nią i rozpatrywać ją z zewnątrz (z jakiejś pozakulturowej, więc „niehumanitarnej”, perspektywy)? Wypada w każdym razie zgodzić się, że literackie i pozaliterackie obrazy świata kształtują symboliczne uniwersum, dyskursywne terytorium kultury, do którego i my należymy – współtworząc je, podlegając mu i próbując go zrozumieć. Teoria zaś wydaje się mieć wystarczające uprawnienia i kompetencje, by stać się dziś kulturową teorią literatury [podkr. oryg.] i badać (we własnych kategoriach) zarówno kulturowe wymiary literackich tekstów, jak i różnorodne praktyki dyskursywne współtworzące owo terytorium – tę szczególną czasoprzestrzeń realności dyskursywnej, którą one zarazem odtwarzają i projektują, dokumentują i fingują, kwestionują i konstytuują. Sądzę zatem (optymistycznie), że profesjonalny dyskurs literaturoznawczy nie zatraci ani swej „tożsamości”, ani roli prawomocnej gałęzi wiedzy humanistycznej, gdy – rozszerzając pole dociekań na całą rozległą dziedzinę retorycznych mechanizmów wytwarzania oraz społecznych kryteriów obiektywizacji dyskursywnych obiektów kultury – wyciągnie konsekwencje ze swej ewolucji oraz dzisiejszej samowiedzy (Nycz 2006: 33).

Ambitny w założeniach projekt kulturowej teorii literatury, w istocie będący jedną z bardziej wyrazistych alternatyw dla strukturalnej poetyki i teorii spod znaku Janusza Sławińskiego i innych przedstawicieli szkoły warszawskiej, deklarował „»praktykowanie teorii« w sensie otwartego procesu badawczego postępowania, zmierzającego do opisu cech i prawidłowości danego historyczno-kulturowego korpusu zjawisk literackich” (Nycz 2012: 14). Wziąwszy jednak także pod uwagę to, że Nycz postulował w opisie zadań kulturowej teorii literatury „wykroczenie poza tradycyjnie pojęte terytorium literatury”, zwłaszcza w zakresie dyskursów nieliterackich, badanych w „kategoriach tekstu, narracji, gatunku, fikcji, cech retorycznych, performatywnych” (Nycz 2012: 18) –

szkoda więc ogromna, że w obydwu tomach „Horyzontów Nowoczesności” poświęconych temu projektowi brak jakichkolwiek nawiązań do literatury innej niż ta będąca przedmiotem zainteresowania klasycznie uwarunkowanej teorii (i to nawet w tym zakresie, który by się aż o to prosił, jak w wypadku rozdziału o geopotyce chociażby). Wskazywała na to celnie Łebkowska:

Trudno nie zauważyć niewątpliwych preferencji badawczych, nakierowania – przynajmniej dotychczas – raczej na utwory realistyczne, powieści historyczne, podróżnicze, autobiograficzne, etnograficzne itd., aniżeli na utwory skrajnie – nazwijmy je – eksperymentalno-awangardowe, choć takie też się pojawiają (ŁEBKOWSKA 2007: 18).

Dobrym kontrapunktem dla tych teoretycznych propozycji może być negocjująca je w pewnym stopniu konstatacja Anny Burzyńskiej, że:

[...] teoria literatury z pewnością nie chce być dyscypliną represyjną wobec swojego przedmiotu. Wręcz odwrotnie – aktualna postać teorii, nazywana najczęściej teorią kulturową – pragnie być po prostu jak najbardziej pożyteczna. Nie tworzy schematów, w których musi się zmieścić wszystko to, co dotyczy literatury, nie narzuca z góry reguł jej odczytywania, nie ustanawia też osławionych „kryteriów poprawności” interpretacji. Raczej stara się mnożyć języki, dzięki którym możemy literaturę czytać ciągle na nowo i interpretować ją w najróżnorodniejszych kontekstach. Przybiera więc – jak formułują to niektórzy badacze – postać wiedzy przydatnej w praktykach czytania literatury. Lub też – jak mówią inni – staje się otwartym i zmiennym historycznie obszarem rozmaitych dyskursów kulturowych, tworzących pole odniesienia dla interpretacji (BURZYŃSKA 2006: 43).

Charles Russel, pisząc o rozważaniach nad gotycyzmem i postgotycyzmem, przyznaje również, że:

[...] w centrum naszych badań [...] tkwi podejrzenie, że to, z czym mamy do czynienia współcześnie, może być wyłącznie „mocno znoszona” konwencją, stylizacją ewokującą ciemniejsze, romantyczne style życia, ale niekoniecznie oryginalne czy autentycznie odczute same w sobie. [...] Jednak w tym paradoksie gotycyzm jest zupełnie zgodny z centralnymi zasadami postmodernizmu – kultury pluralizmu i hańby, żeby posłużyć się terminami Lindy Hutcheon. I rzeczywiście, możemy widzieć w gotycyzmie stosowną formułę dla postmodernistycznej epoki sceptycyzmu (RUSSEL 2002: 134).

Uzasadnienie dla miejsca badań nad grozą ugruntowane zostaje także w ewokowanym przez licznych badaczy afirmatywnym stosunku do pozytywnych aspektów zełknienia z artefaktami tej estetyki, co poświadcza choćby Yvonne Leffler, pisząc:

[...] fikcjonalne przedstawienie grozy pozwala nam napotkać przerażenie i konflikt w zestetyzowanej i symbolicznej formie. Fikcjonalne przerażenie, wywoływane przez fikcjonalne odzwierciedlenie, może być bez ryzyka usunięte przez kontrolowane zaangażowanie w losy fikcjonalnych postaci, ponieważ

te znajdują się w bezpiecznej odległości od nas i naszej rzeczywistości. Przeróżające jest uprzedmiotawiane i konkretyzowane, i tym samym przekształcane w osiągalne (LEFFLER 2002: 49).

Wtórkuje jej Bożena Płonka-Syroka:

Groza wywoływana jest zwykle przez czynniki kulturowe, które nadają określony rodzaj interpretacji otaczającym nas zdarzeniom. Poza bowiem tymi, które dotyczą nas pod względem cielesnym, wiążąc się np. z doświadczanym w sposób bezpośredni znacznego stopnia bólem lub też strachem przed nim, wszystkie inne zjawiska i zdarzenia, aby wywołać w nas emocję grozy muszą być przez nas wcześniej w jakiś sposób rozpoznane, wyodrębnione z tła jako groźne i w ten sam sposób rozumiane. To nie samo zdarzenie lub zjawisko automatycznie wywołuje w nas poczucie grozy, ale jego kulturowa interpretacja, nadająca ramy naszym spostrzeżeniom (Płonka-Syroka 2010: 7)⁴.

Leffler konstatuje z kolei, że:

[...] jeśli uważamy, że opowieści grozy przynoszą rozrywkę, to zakładany warunek takiego twierdzenia jest następujący: jesteśmy świadomi współdziałania z fikcją, a nie z sytuacją prawdziwego życia. [...] Zetknięcie odbiorcy z gatunkiem tak ugruntowanym i sformalizowanym jak horror może [...] być porównane do satysfakcjonującej gry jego dobrze znanymi regułami; ta sama podstawowa opowieść jest wciąż ze zmianami powtarzana (LEFFLER 2002: 44).

Mówić zatem można o pewnym stałym kanonie czy rejestrze motywów, funkcjonujących w rozmaitych konfiguracjach w fantastyce grozy i ulegających tylko pewnym modyfikacjom w zależności od czasów, w których powstał utwór lub kontekstu obyczajowo-kulturowego właściwego danemu obszarowi geograficznemu. Anna Gemra konstatuje, że: „Istnieje wiele instrumentów, którymi autorzy dzieł grozy posługują się do osiągnięcia najważniejszego stawianego sobie celu: wzbudzenia u odbiorców grozy, strachu, obrzydzenia czy lęku. Właściwa odpowiedź na pytanie o to, czego się boimy, jest dla twórców uprawiających ten gatunek kluczem do sukcesu” (GEMRA 2008: 6). Jednak

⁴ We wstępie do tomu *Światy grozy* piszę o tym nieco obszerniej, powołując się na ustalenia Stevena Bruhma, który zauważa „[...] że współczesna groza bardzo często stanowi odwołanie do doświadczeń dzieciństwa jako czasu warunkującego jednostkowe motywacje, determinującego określone modele zachowań. Negatywne doświadczenia z dzieciństwa niejednokrotnie kształtują modele zachowań postaci konkretyzując się w działaniach ukierunkowanych na transgresję. Badacz wysuwa hipotezę, że kreacje wielu bohaterów gotyckich wskazują na syndrom stresu pourazowego (PTSD), a jego występowanie wiąże się z doświadczeniami o charakterze numinotycznym, a więc ściśle związanym z estetyką grozy. Jak wskazuje badacz, »gotyckim horrorem są w takich tekstach wykoślawienia, halucynacje i koszmary wydobywające się z takich [negatywnych – K.O.] doświadczeń. Wspomnienia tych momentów wyświetlają się przed oczami gotyckich bohaterów tylko po to, by za chwilę zniknąć«. Utrata poczucia osobowościowej czy psychicznej spójności uobecniła się jako *leitmotiv* w wielu tekstach, multiplikując się w utworach z końca XX wieku. Z kwestią tą pozostaje w korelacji także tematyka obcości, która – zwłaszcza w obrębie relacji rodzinnych – zdaje się oscylować wokół konkretnego modelu” (OLKUSZ 2016a: 17).

nawet takie założenie wymaga współcześnie pewnych modyfikacji, związanych przede wszystkim z przesunięciem granic percepcyjnych odbiorcy, jego uniewrażliwieniem na dawniej stosowane działania lękotwórcze i przesunięcie ich w obszar, który nazwać można postgrozą, a więc grozą wyrosłą na tradycji, którą określić można mianem postyczej. Aby dokonać wykładni teje posłużyć się można między innymi definicją (czy koncepcją) autorstwa Burzyńskiej, konstatującej, iż:

[...] „post-” to także, inaczej, tematyizacja lub uprzedmiotowanie („zwinięcie” w sensie Heideggerowskim) określonych formacji, paradygmatów lub tradycji w celu dokonania ich krytycznej re-wizji, a więc – ich ponownego przepracowania. To jednak równocześnie pasożytnicze „spożytkowanie” owych formacji itd. (najczęściej na drodze radykalizacji niektórych założeń) w myśl znanego („postycznego” również) przekonania o braku czegoś absolutnie nowego. Wszelki „post-” jest więc zjawiskiem wewnętrznie skomplikowanym, a nawet paradoksalnym – łączy w sobie bowiem jednocześnie zależność i zerwanie, kwestionowanie i asymilację, przeszczepienie i radykalizację. Zarazem wszelki „post-” to czas oczyszczenia, przewartościowania, przepracowania – a więc po prostu czas postu, który nastaje po to, by otworzyć możliwości czemuś nowemu. Konsekwencje całego tego procesu nie są jednak widoczne od razu, lecz zawsze tylko z dalszej perspektywy (BURZYŃSKA 2007: 337).

Z kolei Jean-François Lyotard stwierdza, że:

Artysta, pisarz postmodernistyczny znajduje się w sytuacji filozofa: tekst, który pisze, dzieło, które tworzy, z zasady swej nie rządzi się już ustanowionymi regułami i nie może być oceniane za pomocą sądu determinującego, przez zastosowanie powszechnie znanych kategorii do tego właśnie tekstu, do tego właśnie dzieła. Owe kategorie, owe reguły są właśnie tym, czego dzieło lub tekst poszukuje. Artysta i pisarz pracują więc bez reguł, po to, by ustanowić reguły tego, co zostanie stworzone. Dlatego właśnie dzieło i tekst posiadają właściwości zdarzenia, dlatego pojawiają się one zawsze nazbyt późno dla ich autora, albo też – co wychodzi na jedno – proces ich tworzenia rozpoczyna się zbyt wcześnie. Postmodernizm powinien być rozumiany zgodnie z paradoksem czasu przyszłego (post) dokonanego (modo) (LYOTARD 1998: 60-61).

Biorąc pod uwagę te dwie koncepcje dotyczące postyczności (a raczej tego, co przedrostek „post” sygnalizuje), wskazać trzeba, w jaki sposób groza (a teraz już postgroza) wpisuje się w owe tendencje. Otóż wydaje się, że prymarna zasada wzbudzania strachu w fantastyce tego typu pozostaje niezmienniona (na przykład poprzez odwołanie do modelowych sytuacji fabularnych czy konstruowanie narracji wedle kliszowych ram modalnych) oraz podstawowe metody wywoływania lęku zostają zachowane, jednak tym, co dynamicznie ulega przeobrażeniu – a raczej dostosowaniu, transformacji przylegającej do wymogów teraźniejszości – są przeważnie warunki, w których dochodzi do manifestacji nadprzyrodzonego (strachu) oraz przestrzeń, która może przeobrazić się w zagrożenie.

Z tej przyczyny pojawiają się znamienne odwołania do zjawisk, przedmiotów, dyskursów czy wytworów nowoczesności, przy jednoczesnej predylekcji do przywoływania figur i motywów znanych z klasycznych realizacji⁵, lecz usytuowanych w zupełnie nowym kontekście.

Często bywa zatem tak, że motyw klasyczny zostaje po prostu zrekonstruowany w taki sposób, że nie sprawia on wrażenia dysonansu w zderzeniu ze współczesnością czy karykaturalnego przerysowania, z rzadka tylko będąc pastiszem. Wszystkie elementy wchodzące w skład konwencji gotyckiej i postgotyckiej współgrają z teraźniejszym obrazem świata. Wpisane w aktualną rzeczywistość, stapiają się z konterfektem przestrzeni realnej i bliskiej, odwołując się równocześnie do zasady poszukiwania zagrożeń na terytorium najbardziej znanym (i w związku z tym interpretowanym jako całkowicie bezpieczne). W polskiej fantastyce grozy funkcjonują także legendy miejskie, sygnalizujące zagrożenie w obszarze rzekomo oswojonym, okiełznanym przez człowieka. Cywilizacja wymyka się wszakże spod kontroli, łącząc dodatkowo czynniki uznawane w tradycji za zagrażające człowiekowi – a więc zjawy, pokutujące dusze, wampiry, wilkołaki, monstra, klątwy i tym podobne – z aspektami przynależnymi do sfery technologii – jak choćby wielorodzinny budynek, samochód-zabójca czy „mordercza” winda. Pojawiają się także aluzje do kultowych już składników pop-horroru i pop-grozy, niekiedy także znanego z rozmaitych medialnych narracji grozy epatowania makabrą (krew, odcięte kończyny, robactwo). Każdy z tych elementów stanowi osobny mechanizm lęko- i stresotwórczy, wpisując się w tradycyjny rejestr motywów z zakresu fantastyki grozy.

Inkorporowanie motywów tradycyjnych w nowocześnie „zaaranżowaną” przestrzeń przedstawioną traktuje się niekiedy jako swoistą polemikę lub zabawę z konwencją, wskazanie nowych możliwości interpretacyjnych czy zupełnie odmiennych perspektyw oglądu. Odświeżenie niektórych motywów sprawia niekiedy, że – wpisane w specyfikę współczesności – oddziałują one intensywniej na czytelniczą wyobraźnię. Noël Carroll wspomina, że:

⁵ Piszę o tym we wspomnianym już wstępie do tomu *Światy grozy*: „wiele figur i postaci identyfikowanych z grozą staje się częścią transfakcyjnego procesu lokowania ich w nowych sytuacjach, projektowania nowych ich biografii. Reinterpretacje klasycznych narracji koncentrują się często wprawdzie na wszczepianiu pozytywnego wizerunku niegdyśszego ucieleśnienia numinosum, lecz dają też po wielokroć w zamian wykładnię bardziej aktualnych lęków wpisujących się w obecny krajobraz społeczno-polityczno-ekonomiczny, jak (nie bardzo udany fabularnie i aktorsko) serial *Second Chance* z 2016 roku, w którym nawiązania do powieści Mary Shelley *Frankenstein* są raczej powierzchowne, a element lękotwórczy wiąże się nie z pojedynczym eksperymentem, lecz korporacjonistyczną ekspansją w zakresie genetycznych ingerencji” (OLKUSZ 2016a: 25).

Często można spotkać się ze stwierdzeniem, że horror zyskuje największą popularność w okresach napięć społecznych, wyrażając niepokoje swojego czasu. Taka funkcja horroru nie jest niespodzianką, zważywszy, że strach i lęk to jego specjalność. Wygląda na to, że w określonych warunkach historycznych dochodzi do absorpcji społecznych lęków przez horror z jego ikonografią strachu i wstrząsu (CARROLL 2004: 345).

Konstatacja ta wskazuje wyraźnie na pewną prawidłowość dotyczącą grozy, wiążąc się jednocześnie z problemem aktualizowania i uwspółcześniania określonych motywów. Owe stałe czy skostniałe formy zyskują bowiem w konfrontacji ze współczesnością zupełnie nowe warianty, wpisując się jednocześnie także w zupełnie odmienne od dotychczasowych dyskursy. Egzemplifikacją podobnych tendencji są choćby figury zombie i obudowane wokół tej problematyki narracje zombiecentryczne⁶.

Przestrzeń grozy

Narracje odwołujące się do wrażeń grozy nawiązują dość często do konkretnego modelu przestrzennego⁷, realizując przede wszystkim schemat dwudzielnosci świata. Ambiwalencja ta oparta jest na przekonaniu, iż rzeczywistość rozpada się na „normalność” (umownie: przestrzeń bliską odbiorcy, znaną mu, w której uczestniczy) oraz „nadnaturalność” (a więc sferę zjawisk o niematerialnym, nadprzyrodzonym charakterze). „Nieświadome dopiero w konfrontacji z prawdziwymi, wiadomymi sprawami i zachowaniami może być naprawdę przerażające” (WYDMUCH 1975: 143), konkretyzując w ten sposób ludzkie obawy, nadając im określony kształt lub wzorzec. Świat przedstawiony skomponowany jest identycznie jak przestrzeń, „która otwiera się – samorzutnie, bez naszej ingerencji – na inną przestrzeń” (AGUIRRE 2002: 16), powodując wejście elementu zagrażającego w świat dotychczas harmonijny. Dwudzielnosc rzeczywistości jest w literaturze grozy tym wyraźniejsza, im bardziej opresyjne jest owo przenikanie się pierwiastków *numinosum* i „sfery racjonalności” (AGUIRRE 2002: 17). Jeśli uzasadnieniem dla

⁶ O koncepcji takich narracji, jak również o wielowymiarowości figur zombie przeczytać można między w kilku artykułach mojego autorstwa, na przykład: *Z horroru w horror. Alegoryczność literackich narracji zombiecentrycznych w perspektywie politycznej, społecznej i ekonomicznej* (OLKUSZ 2016E); *Literatura zombiecentryczna jako narracje końca i początku* (OLKUSZ 2016C); *Nikt nie jest bez winy. Teorie spiskowe w literackich narracjach zombiecentrycznych* (OLKUSZ 2016B). Problematyka ta poruszona zostaje także w monografii *Narracje zombiecentryczne. Literatura – Teoria – Antropologia* (OLKUSZ 2019).

⁷ A jak zauważa Agnieszka Izdebska, „przestrzeń przedstawiona jest elementem silnie nacechowanym znaczeniowo w dziełach gotyckich i postgotyckich” (IZDEBSKA 2002: 33).

„innego” jest rzeczywistość materialna, tożsama bliskiej odbiorcy, amplifikuje się efektywność wzbudzania lęku.

Przestrzeń w horrorze w równym stopniu jest, co znaczy [...]. Bez względu na to, jaki kształt formalny przybiera miejsce, w którym rozgrywają się zdarzenia i umieszczony jest bohater, zawsze jest to [...] obszar groźny, narażający protagonistów na różne przeprawy i generujący liczne niebezpieczeństwa (HAS-TOKARZ 2006: 485).

Co więcej, „zostaje [...] naruszona granica między przestrzenią obcości i swojskości” (IZDEBSKA 2002: 34). Tym samym, jak zauważa Grażyna Tomaszewska:

[...] świat bezpiecznych granic bezpiecznym jest tylko z pozoru. Nie uwalnia od prawdziwych [podkr. oryg.] lęków, nie chroni przed realnym [podkr. oryg.] nieszczęściem, nie zabezpiecza przed rzeczywistą grozą [podkr. oryg.]. Tymczasem proces rozwoju i komplikacji społeczeństwa to zarazem historia likwidowania *sacrum* wykroczeń, to próba połączenia sfery sakralnej wyłącznie [podkr. oryg.] z normami, zasadami, przepisami. Owa jednostronność, nadgorliwe pragnienie jednoznaczności i na *sacrum* się zemści. Kto wie, może i dlatego *sacrum* zostało w takim stopniu wyłączone przez profanum? Stało się zbyt bezpieczne (TOMASZEWSKA 2002: 109).

Owa przestrzeń – czy to *sacrum*, czy *profanum* – jest wszelako w estetyce grozy komponentem istotnym o tyle, że w kulminacyjnym punkcie przekształca się w pułapkę, z której bohaterowie muszą znaleźć wyjście. Z identyczną formułą wiąże się usytuowanie akcji w „złym miejscu”. Wówczas bohater przeistacza się nie tylko w więźnia danego terytorium, lecz przede wszystkim w ofiarę sił rządzących tym obszarem. Reguła taka sprawia, że bohaterowie „miejskich” opowieści determinowani są przez czynniki ściśle związane z warunkami egzystencjalnymi tego obszaru i zgodnie z tą regułą uwikłani zostają w działanie złych mocy.

„Instrumentalna postawa wobec natury odcina człowieka od obecnych w niej źródeł sensu” (BURSZTA 2008: 109), co sprawia, że zaburzony zostaje niegdysiejszy porządek istnienia. Brak więzi z otoczeniem, właściwy dla mieszkańców wielkich zespołów mieszkaniowych, powoduje zaniknięcie prymarnych zasad trwania, wpływając na jakość ludzkiej egzystencji. Ową korelację między zaburzeniem reguł funkcjonowania a stopniową degrengoladą człowieka prezentuje współczesna fantastyka grozy. Hiperbolizacja określonych zjawisk sprzyja wytworzeniu atmosfery niepokoju, chociaż wskazuje również na autentyczne źródła tych obaw. W istocie to, co narusza porządek, wpływa nie tylko na sposób prezentacji świata przedstawionego, lecz przekłada się także na konstrukcję bohaterów, bowiem „zarówno degradacja istoty ludzkiej we współczesnym horrorze, jak

i postmodernistyczne slogany o »śmierci człowieka« odzwierciedlają to właśnie poczucie utraty” (CARROLL 2007: 353). Ten czynnik sprawia zresztą, że:

[...] człowiek we współczesnych horrorach nie jest członkiem uprzywilejowanej kategorii ontologicznej, lecz potencjalnym ziarnem dla diabelskich młynów. Nawet ci, których uznajemy za bohaterów czy bohaterki utworu, mogą skończyć pod tasakiem (CARROLL 2007: 351-352).

Konstatacji Carrolla wtóruje także przywoływana już Tomaszewska:

Piekło pozbawione wyobraźni gotyckiej, infernalne [...] – zasadniczo zmienia [obecnie — K.O.] „wystrój”. Przestaje być miejscem [podkr. oryg.], a zaczyna być stanem, sytuacją [podkr. oryg.]. Miejsce zaświatów w zupełności może zająć Ziemia. W takim też kierunku [...] zmierzają współczesne wyobrażenia o piekle (TOMASZEWSKA 2002: 110).

Struktura rzeczywistości determinuje zatem model bohatera, lecz dążność ta wynika nie tylko ze zmieniających się priorytetów artystycznych w obrębie poszczególnych narracji, lecz zależna jest od rezultatów obserwacji zmian, jakie zachodzą w przestrzeni realnej. Preferowany mimetyzm, mający na celu wywołanie u odbiorcy pożądanych asocjacji oraz emocji, konkretyzuje się w postaci przywołania przestrzeni i zjawisk typowych czy charakterystycznych dla krajobrazu społecznego, obyczajowego, cywilizacyjnego czy nawet urbanizacyjnego. Ponieważ te aspekty są ze sobą ściśle powiązane, nic zatem dziwnego, że zamiar artystyczny realizuje się za pomocą prezentacji znamienych dla konkretnych czasów czy zjawisk i dyskursów. Obserwacja przeciętności przynosi na przykład doświadczenia umożliwiające konstruowanie artystycznej wizji świata, będącego zwielokrotnionym lub wzmocnionym obrazem rzeczywistości.

Jak piszą Bohdan Jałowiecki i Marek S. Szczepański:

[...] przestrzeń, w której żyjemy nie jest już tworem natury, ale ludzi, przy czym o jej kształcie decydowały czynniki przyrodnicze, społeczne, kulturowe. [...] Przestrzeni naturalnych, dziewiczych, nie dotkniętych ludzką ręką jest coraz mniej, a jeżeli są, to [...] poza obszarami zamieszkania człowieka. Przestrzeń ma charakter społeczny także dlatego, że ludzie w toku jej wytwarzania wchodzi z sobą w określone stosunki władzy, własności i wymiany (JAŁOWIECKI & SZCZEPAŃSKI 2006: 317).

Konsekwencją tych zależności jest ukształtowanie się mechanizmów społecznych i kulturowych typowych dla obszarów miejskich. Przekłada się to również na sposób postrzegania przestrzeni przez mieszkańców, jej waloryzację w perspektywie technicznej, ekonomicznej i społecznej. Wszystkie te zjawiska stanowią integralny składnik artystycznej wizji miasta, przy czym w fantastyce grozy szczególnie wyeksponowane zostają czynniki o charakterze negatywnym. Wynika to jednak z intencji artystycznej, zamiaru wskazania

takich elementów, które albo determinują odczucia lękowe, albo wydatnie przyczyniają się do ich wzmocnienia.

Sygnalizowana w twórczości grozy tradycyjna opozycja (choć niekiedy rozmyta, oparta na wieloznaczności) pomiędzy dobrem i złem w perspektywie przestrzennej przeobrażona zostaje w kolejny wariant tego toposu. Specyfika miejskiej konglomeracji polega bowiem na charakterystycznym wartościowaniu konkretnych obszarów, waloryzacji jednych i deprecjonowaniu innych:

Miasto, jego poszczególne przestrzenie i obiekty są oceniane [...] w planie ideologicznym w kategoriach świeckiej mitologii opierającej się na dwóch przeciwstawnych pojęciach: satysfakcji (*euphorie*)/niezadowolenie (*dysphorie*), wyrażanych w potrójnym rodzaju wypowiedzi o pięknie, dobru i prawdzie. Ta triada socjologiczna jest [...] punktem wyjścia przy ustanawianiu głównych zasad odczytania miasta (JAŁOWIECKI & SZCZEPAŃSKI 2006: 350).

Waloryzowanie miejskich terytoriów odbywa się więc według kryterium satysfakcji i niezadowolenia w obrębie trzech aspektów: estetycznego (piękno i brzydota), politycznego (zdrowie społeczne i moralne) i racjonalnego (skuteczność funkcjonowania, ekonomia zachowań). W identyczny sposób funkcjonują te kategorie w fantastyce grozy.

I tak na przykład konstruowany obraz rzeczywistości miejskiej odpowiada metodzie kreowania świata w fantastyce grozy, to znaczy zarysowywaniu podziału na przestrzeń „normalności” i „ponadnormalności”. W kontekście aglomeracyjnym segregacja ta odnosi się do opozycji pomiędzy „dobrymi” i „złymi” dzielnicami, ale kryteria determinujące przynależność do konkretnej kategorii są identyczne, jak w wypadku waloryzacji przestrzeni w horrorze. „Podstawowe cechy »dobrej« dzielnicy były odnoszone przede wszystkim do natury oraz wyposażenia przestrzeni” (JAŁOWIECKI & SZCZEPAŃSKI 2006: 348), a także do „wartości egzystencjalnych oraz użytkowych” (JAŁOWIECKI & SZCZEPAŃSKI 2006: 348-349). Tymczasem w odniesieniu do „złych dzielnic” wymieniano „negatywne wartości egzystencjalne, a następnie etyczne” (JAŁOWIECKI & SZCZEPAŃSKI 2006: 349) i estetyczne.

Pośród wariantów przestrzennych wpisanych w specyfikę literatury grozy najbardziej znamieny jest motyw „złego miejsca”, realizowany na rozmaite sposoby także współcześnie. Nośność i aktualność tego archetypu wynika z faktu, że u jego podstaw leży przekonanie o „zapisaniu się” w danym miejscu dawnych zdarzeń, uczynków, myśli, cierpień, emocji, także zbrodni, co pozwala na skonstruowanie atmosfery niesamowitości czy zgrozy, niejako „unoszącej się” nad opisywanym terenem. Ponadto – niezależnie od

wielkości obszaru – wyzwala się odczucie klaustrofobiczne, wrażenie zamknięcia, niemożności wyjścia poza nawiedzone terytorium. Efektem tego jest frustracja i lęk, wzmagające się tym bardziej, im mocniej bohater pragnie opuścić nawiedzone miejsce. Ograniczenie wolności postaci, a jednocześnie przypisanie danemu obszarowi cech negatywnych, determinuje atmosferę tekstu grozy, kształtując jednocześnie odczucia odbiorcy.

Miejsce nawiedzone to przestrzeń podlegająca znamiennej przewartościowaniu, odwróceniu pierwotnych znaczeń, nadaniu im ujemnej konotacji. Egzemplifikację takiego mechanizmu stanowić może dom, symbolizujący „bezpieczeństwo, trwałość, schronienie, twierdzę” (KOPALIŃSKI 1990A: 69), który w pewnych określonych przypadkach (na przykład w wyniku rzuconej klątwy lub nawiedzenia) zamienia się w pułapkę czy labirynt bez wyjścia. Z drugiej strony można tu mówić o pewnym tabu lub sferze *sacrum*, a więc pojęciach funkcjonujących na zasadzie pewnych stałych znaczeniowych. Jeśli mówimy o nienaruszalności tabu, to przeważnie mamy na myśli niemożność naruszenia jego integralności i konsekwencje związane z przekroczeniem zakazu. Ten sam mechanizm dotyczy sfery *sacrum*. W dużym stopniu charakterystyka taka odpowiada specyfice „złego miejsca”, które poprzez swoją pozorną nienaruszalność (a w tym i grozę) stanowi przedmiot bezustannej ciekawości, wzbudza pragnienie eksploracji. Jednocześnie – jako niedostępne i niezidentyfikowane – może być odpowiednikiem *sacrum*, oferującego doświadczenia odbiegające od *profanum*, a zatem tego, co uznaje się za normę. Jednak, jak konstatuje Caillois:

[...] człowiek może jedynie wzgardzić światem profanum, *sacrum* zaś pociąga go, ponieważ potrafi wzbudzić jego fascynację. Stanowi zarazem najwyższą pokusę i największe niebezpieczeństwo. Skoro budzi grozę, nakazuje ostrożność [...]. W swojej elementarnej postaci jawi się przede wszystkim jako niebezpieczna, niezrozumiała, z trudnością jedynie dająca sobą kierować i nad wyraz skuteczna siła (CAILLOIS 1995: 23).

Warto również dodać, że przestrzeń gotycka, jak również postgotycka, jest w zasadzie dualistyczna, gdyż podlega prawu transgresji. Owa dwuprzestrzenność najwyraźniej uwidacznia się właśnie przy wykorzystaniu motywu „złego miejsca”, ujawniającego się jako obszar przynależny do innej rzeczywistości. Przestrzeń taka jest w zasadzie progiem czy drzwiami prowadzącymi do nieznanego, niebezpiecznego wymiaru:

Próg jest częścią Innego. [...] W tym tkwi dwuznaczność *limen* – progu, w jego paradoksalnej naturze. Stoimy pełni wahania, czy próg ten przekroczyć – i jesteśmy jednocześnie już po Drugiej stronie. Wkraczamy na ziemię niczyją, traktując ją jako przejście, które wiedzie do Innego: jednak wkraczając nań, wkroczyliśmy już w Inne. Stąd sam próg przeraża nas tak samo, jak rzeczywistość leżąca za nim (AGUIRRE 2002: 20-21).

Rodzaj przekroczenia zależy tylko od przywoływanych w tekście literackim realiów, determinuje go więc przede wszystkim prezentowana rzeczywistość. Przystąpienie progu warunkowane jest zwykle tymi samymi czynnikami; bywa ono nieuchronne jako forma kontaktu z nadprzyrodzonym. Przestrzeń zdominowana technologią staje się w związku z tym dążeniem terytorium pozbawionym faktycznej kontroli, co samo w sobie wydaje się już wzbudzać lęk. Potrzeba sprawowania władzy nad obszarem bliskim człowiekowi sprawia, że pragnie on zarządzać wszystkimi elementami składającymi się na tę przestrzeń. Niemożność determinowania tego, co jednostce najbliższe (i czym poprzez cywilizację pragnie ona zawiadywać) wzbudza niepewność i strach przed nieznanym. Przestrzeń, której nie sposób opanować, jest archetypem o tyle interesującym, że może ona mieć nieograniczone rozmiary, a przy tym istnieje wiele możliwości jej zamknięcia czy ograniczenia.

Znużenie współczesnym kształtem świata determinuje jego zdeformowany obraz, jawiąc się częstokroć w narracjach grozy jako przestrzeń naznaczona, wypełniona groźnymi przedmiotami i zjawiskami. Rzeczywistość cywilizacyjna uwolniona spod kontroli człowieka zaczyna go pochłaniać, zagrażać mu, wreszcie unicestwiać. Zniewolona nakazami społecznymi i ekonomicznymi jednostka staje się bohaterem utworów grozy, zaś cywilizacja przejmuje tutaj najczęściej rolę archetypicznego monstrum. Upodobanie do zdeformowanego obrazu świata wynika też prawdopodobnie z faktu, że „wielką rozkosz budzą w nas jednak potajemnie wszelkie niewydolności tego systemu, wirusy wszczepiające się w tę piękną maszynę, by ją rozregulować i doprowadzić do zniszczenia” (Baudrillard 2009: 45).

Ponadto „ludzie kształtują przedmioty, które z kolei kształtują świat ludzi. Świat rzeczy nie ogranicza się wcale do przedmiotów bezużytecznych i narzędzi. Dotyczy on raczej zewnętrznego, materialnego uniwersum, które istnieje w świadomości i funkcjonuje w całości społecznej rzeczywistości” (ŻAKOWSKI 2007: 15). Ukryta i złowroga „działalność” przedmiotów staje się jednym z istotniejszych tematów grozy, ponieważ burzy ona ustaloną i harmonijną symbiozę między człowiekiem a maszyną. Jeśli wziąć pod uwagę, że produkcja i technicyzacja są dziś jedną z kluczowych form istnienia świata, elementem codzienności, to perspektywa zdominowania ludzkości przez przedmioty jest wizją niemal apokaliptyczną, a poprzez to i przerażającą. Źródłem tej obawy jest zresztą także przekonanie, że „istotą nowoczesnego społeczeństwa jest [...] wysoki poziom złożoności i zróżnicowania [...], przyjmuje się mnogość przedmiotów, jakimi otoczona jest jednostka, jako coś poniekąd neutralnego” (ŻAKOWSKI 2007: 7). Fantastyka grozy obraz ten deformuje, pokazując otoczenie jako poddane destrukcyjnemu

wpływowi cywilizacji i sugerując niemożność rezygnacji ze szkodliwego skądinąd i niszczącego postępu technologicznego.

Przeświadczenie to uzupełniane bywa o koncepcję dehumanizacji pod wpływem oddziaływania czynników związanych z industrializacją, technicyzacją, automatyzacją, komercjalizacją i tym podobnych. Jest to działanie ukazywane jako mechanizm sprawowania kontroli nad ludzkością. Unifikacja czy kontrola wynaturzającej technologii nad tradycyjną moralnością jednostki, działanie, u podstaw którego leży na przykład konsumpcjonizm czy dobro korporacji – wszystko to prowadzi do regresu człowieczeństwa, sprawia, że jednostka niewiele znaczy w procesach funkcjonowania świata. Roztopienie się indywiduum w masie staje się przedmiotem literackiego zainteresowania i rozpatrywane bywa z rozmaitych perspektyw. Zjawiska związane z cywilizacją są w fantastyce grozy synonimem złych mocy, wynikają z ich działalności lub stanowią narzędzie służące do ostatecznej zagłady ludzkości.

Spółczesność konsumpcji jest także społeczeństwem przyuczania do konsumpcji, społecznego trenowania i wdrażania w konsumpcję, innymi słowy, nowym i swoistym modelem uspołecznienia, mającym związek z pojawieniem się nowych sił wytwórczych i monopolistyczną restrukturyzacją systemu gospodarczego o wysokim poziomie produkcji (BAUDRILLARD 2006A: 94).

– wiąże się zatem ze zjawiskami umasowienia. Wpływ grupy na jednostkę obrazowany bywa w tekstach grozy jako samotna walka z siłami zła, reprezentowanymi także przez wrogi wobec indywiduum system (korporację, firmę, globalną sieć powiązań). Pesymistyczna wymowa losu wielu postaci narracji grozy niejednokrotnie pokazuje bezsilność człowieka wobec zjawisk nowoczesności, dynamicznego rozwoju ekonomicznego, technologicznego, urbanizacyjnego.

Określone mechanizmy społeczne wpływają na ukształtowanie się pewnych konkretnych skojarzeń, cywilizacyjnych legend, które częstokroć pokrewne są teoriom spiskowym. Niektóre z nich funkcjonują w fantastyce grozy jako materiał czy idea determinująca przebieg fabuły, inne zaś zostają przekonstruowane i pojawiają się jako motywy drugoplanowe, współtworzące rzeczywistość przedstawioną (na przykład blokowisko jako tło opowieści grozy, ukonkretniające lęki cywilizacyjne i degrengoladę bohaterów).

Sceneria współczesnej fantastyki grozy nie ogranicza się jednak wyłącznie do przestrzeni miejskich lub gęsto zaludnionych. Ponieważ jednym z konstytutywnych elementów lękotwórczych jest odosobnienie bohaterów (dokonywane w różnych konfiguracjach), przeto do najbardziej produktywnych motywów zaliczyć należy izolację od cywilizacji. Jak pisze Anita Has-Tokarz, „współczesny horror kontynuuje [...] paradygmaty

wypracowane na gruncie gotyckiej i wiktoriańskiej powieści grozy, które jednak poddaje rozmaitym transformacjom” (HAS-TOKARZ 2006: 467), zatem jednym z możliwych wariantów przestrzennych jest terytorium oddalone od cywilizacji, uniemożliwiające bohaterom korzystanie z jej osiągnięć.

Gęstość zaludnienia powoduje, że poczucie izolacji jest tym większe, im mniejsza jest możliwość kontaktu ze światem zewnętrznym. Niebezpieczne stają się takie terytoria, które z jakiegoś powodu nie mają styczności z cywilizacją, są opuszczone, niezamieszkane. Wszystko to, co najbardziej groźne, dzieje się niejako poza zasięgiem ludzkiej technologii, urbanizacji, infrastruktury. Cywilizacja i postęp tylko pozornie są gwarantem bezpieczeństwa, ponieważ poza granicami człowieczej ingerencji i kontroli działają mroczne i niebezpieczne siły. Technologia nie zapewnia ochrony przed nimi, przeciwnie nawet, niekiedy redukuje instynkt samozachowawczy jednostki, sprawiając, że tym bardziej jest ona narażona i bezbronna wobec działania złych mocy.

U podstaw kreacji świata natury w horrorze niezaprzeczalnie leży intencja maksymalnej ekspresji grozy i lęku, dlatego ma ona oblicze widmowe, ponure i wrogie bohaterowi. Świat przyrody w horrorze ma status nie całkiem rozpoznany, trudny do racjonalnego wytłumaczenia, którego uzewnętrznienia sugerują istnienie innej, transcendentnej rzeczywistości (HAS-TOKARZ 2006: 480).

Mechanizmem amplifikującym wrażenie grozy jest przede wszystkim konfrontacja cywilizacji i natury oraz wskazanie tej pierwszej jako elementu determinującego uspokojenie, sugerującego bezpieczeństwo i odpoczynek od lęku.

Terytorium grozy stają się zatem tereny nietknięte przez cywilizację, zalesione, będące odwrotnością krajobrazów industrialnych. Mają one jednak w sobie jakieś „mroczne” piękno, coś, co sprawia, że pomimo budzenia lęku, są dla obserwatora atrakcyjne. Aspekt wizualny determinuje tutaj odczucia ambiwalentne, ponieważ z jednej strony wprowadza nastrój zagrożenia, a z drugiej powoduje skojarzenia z najbardziej pierwotnym pięknem. Elementem konstytutywnym dla konstrukcji pozamiejskiego pejzażu staje się paleta barw, konotująca określone przeżycia o charakterze estetycznym. Uroda krajobrazu powoduje przy tym, że bohaterowie – oszołomieni wrażeniami – nie dostrzegają sygnałów zagrożenia. Uwrażliwienie na piękno przyrody powoduje znamienne zatracenie czujności, zaburzenie prawidłowości oceny sytuacji i w konsekwencji poddanie się działaniu sił nadnaturalnych. Demoniczność elementów przestrzennych wynika nie tylko z ich przynależności do sfery przyrodniczej, ale również z przekonania, że wobec przyrody człowiek okazuje się bezsilny. Nawet najbardziej wyrafinowane technologie nie są bowiem w stanie uchronić ludzi przed działaniem żywiołów. Te zresztą tworzą

nie tylko atmosferę zagrożenia, ale również częstokroć fabularne uzasadnienie izolacji bohaterów.

Przestrzeń opuszczona, bezludna to terytorium napawające ogromnym lękiem, kojarzące się z najbardziej elementarnymi obawami człowieka, a więc bezsilnością, niemożnością ucieczki od bezkresnej przestrzeni i zagrażającej istnieniu natury. Jak wcześniej wspomniano, cywilizacja nie stanowi dostatecznej ochrony dla bohaterów fantastyki grozy, znacznie pomniejszając ich zdolność oceny sytuacji i uniemożliwiając skuteczne przeciwdziałanie nadnaturalnym siłom. „Obcość” natury polega na uwikłaniu człowieka przez cywilizację, znamienym odsunięciu od naturalnego porządku istnienia, co wyraża się choćby w niechęci do nieracjonalnego sposobu postrzegania rzeczywistości przez bohaterów horrorów. Oczywiście „potwory w horrorach sprzeciwiają się ontologicznym normom zwyczajności uznawanym przez bohaterów pozytywnych” (CARROLL 2004: 37), jednak wpisanie tych stworzeń w przestrzeń nieurbanizowaną sprzyja wytworzeniu specyficznej atmosfery zagrożenia, wytworzeniu subtelного klimatu niepokoju, związanego z zachwianiem przekonania o supremacji technologii nad naturą.

Elementami niezbędnymi do skonstruowania krajobrazu zagrażających pustkowi są wartości kolorystyczne utrzymane w ciemnej tonacji. Zabieg ten służy podkreśleniu atmosfery grozy, sygnalizując obecność sił nieprzychylnych człowiekowi. Dominacja ciemnych barw determinuje również stopień nasycenia światłem lub też zupełny jego brak, co w przypadku horroru jest czynnikiem niezbędnym do zasugerowania obecności zła. Konstrukcja przestrzeni opiera się tutaj na prawidłowości, że „»białe« jest najbardziej »jasne«” (ZAUSZNICA 1959: 443), a w opozycji do tego „»czarne« [jest] najbardziej »ciemne«” (ZAUSZNICA 1959: 443). Rozróżnienie podobne istotne jest w najwyższym stopniu wówczas, gdy sugeruje bezpośrednią bliskość nadnaturalnego zagrożenia.

Kontrast między światłem i mrokiem stanowi częstokroć symbol antynomii między złem i dobrem, wizualnie zaświadczać ten rozziew. Z kolei elementem przejściowym, niejako zawieszonym między światłem i mrokiem, jest swoiste rozmycie się zarysowanej przestrzeni. Funkcję taką spełnia głównie barwa szara, odnosząca się przede wszystkim do takich elementów krajobrazu, które sugerują jego nieodgadnioność czy nieprzejrzystość, a więc mgieł. Kształty dostrzegane w rozmyciu wydają się tedy amorficzne, a przez to niesamowite.

Istotną rolę pełnią także określenia odnoszące się palety barw niejednokrotnie pełniącej rolę informatora dotyczącego intensywności kreowanych zjawisk, a tym samym również o stanie świata przedstawionego. Obok określeń koloru pojawiają się wyrażenia wspomagające i potęgujące siłę oddziaływania danego pejzażu. W ten sposób uzyskana

zostaje unikatowa atmosfera ukazywanego krajobrazu, determinująca procesy asocjacyjne u odbiorcy. Przekłada się to na sugerowaną przez tekst emanację określonymi wrażeniami zmysłowymi. Nie bez znaczenia jest tutaj również percypowanie otoczenia za pomocą dotyku czy słuchu, a więc elementów istotnych dla ewentualnej oceny przestrzeni. Wrażenia zimna czy wilgoci identyfikowane są jako bodźce o charakterze negatywnym, zatem w istotnym stopniu komponują one obraz terytorium naznaczonego złem.

Wrażenia wizualne niezwykle często dopełniane są audialnymi. Opuszczone lub nigdy niezamieszkane przez ludzi miejsca odznaczają się bowiem szczególną właściwością, jaką jest wyabstrahowanie od dźwięków. Im bardziej bohater podlega wpływowi tej przestrzeni, tym silniej odczuwa on dyskomfort związany z ciszą lub pojawiającymi się nagle nieznanymi mu dźwiękami. Izolacja od cywilizacji powoduje tutaj intensyfikację atmosfery zagrożenia, ponieważ dźwięki, jakie otaczają bohaterów, są im zupełnie obce, pozbawione konotacji, a przez to wzbudzające lęk.

Widmontologie grozy – postgroza

Negatywne nacechowanie przestrzeni w mediach współczesnej postgrozy uwikłane jest niejednokrotnie w skomplikowany dualizm. Po pierwsze realizowany jest tam bowiem bezwzględnie archetyp tak zwanego złego miejsca. Po wtóre wszelako teksty o nawiedzeniu terytorialnym wpisują się bardzo ściśle w nurt hauntologii, jako że:

Widmo jest naszym własnym, wpisanym w nas anachronizmem postrzegania świata i życia, w związku z czym może być krytyczne o tyle, o ile pokazuje, że współczesność stanowi niemożliwy do rozwiązania supel różnych modalności czasu. Jeśli opowiemy się po jednej ze stron, przeszłości czy przyszłości, a nawet aktualności, to widmo jako pewne – mówiąc w ogromnym skrócie – strategiczne pojęcie krytyczne traci swoją moc (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ: 2018: 91).

Jako przykład takiej widmontologicznej koncepcji miejsca i czasu wskazać można w literaturze grozy choćby ulicę z opowiadania *Kawatek ulicy* Tadeusza Oszubskiego. Ten nawiedzony, naznaczony śmiercią obszar jest terytorium spotkania żywych z martwymi. Tragicznie zmarli nie do końca bowiem godzą się z nowym statusem i trwając w zawieszeniu, jakby nieustannie odtwarzają własną śmierć, czują ból, krwawią. Wspomnienia o nich przekładają się na ich fizyczne cierpienie, ponieważ, jak konstatuje jedna z umarłych: „Ile razy ktoś cię wspomni, ktoś spośród żywych, tyle razy płynąć będzie z ciebie krew i tyle razy czuć będziesz, że chociaż umarłeś, to jeszcze żyjesz. Ale żyjesz jeszcze trochę, w sam raz, żeby cierpieć” (OSZUBSKI 1999: 184).

Według prezentowanej w tekście koncepcji zmarłe gwałtowną śmiercią osoby pozostają na zawsze w miejscu swego zgonu i cierpią tym bardziej, im częściej ktoś je wspomina. Odwrócenie archetypicznego związku pomiędzy pamięcią a kondycją umarłego polega u Oszybskiego na zasugerowaniu tragicznej konsekwencji, wynikającej z uwarunkowań współczesnej cywilizacji. Współczucie dla ofiary wyrugowane bowiem zostaje przez pragnienie swoistego „doświadczenia”, wydobywania szczegółów zgonu oraz przybliżania ich w opisach medialnych czy przekazach ustnych. Jakość informacji przekłada się w rezultacie na jakość materialną, podlegającą prawom podaży i popytu. Wyabstrahowanie od szacunku dla zmarłego staje się niejako jedną z przyczyn bezustannej jego obecności w świecie żywych, zapisania jego historii „na czarnym asfalcie [...], jezdniach, chodnikach, murach domów i ścianach mieszkań” (OSZYBSKI 1999: 184). Ożywione trupy stanowią w opowiadaniu część pejzażu miasta, przynależą doń, uzupełniając zasób jego legend. Życie współgra ze śmiercią, a owo przenikanie się powoduje, że obszar ukryty ujawnia się jako naturalne *pendant* sfery jawnej, jak dokumentuje to końcowy fragment opowiadania:

Był już martwy od tak wielu lat, że śmierć niewiele go obchodziła. Teraz i na wieczność ważny był obszar, który dzielił z takimi jak on. Kawałek ulicy, niezmienny jak idea miasta, ogromny i ciasny zarazem. Ważny był też świat żywych, bo ci pamiętali za bardzo. Zamieniali cudzą i niezwykłą śmierć w legendę. Wspominali, zadając tym cierpienie (OSZYBSKI 1999: 184-185).

Ożywiane wspomnieniami trupy, owi nie do końca umarli mieszkańcy miasta pozostają w ścisłym związku z otoczeniem, wpisując się nie tylko w industrialne środowisko, lecz przejmując na własność tytułowy „kawałek ulicy”. Drastyczność obrazu bezustannie dziejącej się i nawiedzającej to miejsce śmierci polega także na niezwykle sugestywnym, mocno wyeksponowanym zapisie cierpień oraz wizerunków zmarłych. Każdy z nich pozostał na zawsze nie tylko w tym samym ubraniu, lecz także wygląda dokładnie tak samo, jak wówczas, gdy tracił życie. Często jest to obraz odzwierciedlający brutalność, bezwzględność czy po prostu fizjologiczność umierania.

Zjawy mają nie tylko własny obszar istnienia, lecz jakość ich trwania pozostaje w ścisłym powiązaniu z pamięcią żyjących, także prawdopodobnie tą zapisaną na nośnikach danych. Odtworzenie wspomnień, nawet odległych, z precyzyjną dokładnością stwarza tutaj relację niepowtarzalną, niemożliwą do zrealizowania w innych warunkach. Dusze zmarłych nie zaznają spokoju, ponieważ wpisane w sposób trwania miasta, pozostały tam na zawsze, bez szansy na uwolnienie. Symbolicznym gestem, stanowiącym imitację zapisu medialnego, jest czynność, wykonywana przez młodego policjanta, który „zaczął

spisywać swą śmierć, wodząc palcem wskazującym po jezdni. Kreślił słowa własną krwią, świeżą i czerwoną, na czarnym asfalcie” (OSZUBSKI 1999: 184). Akt taki tożsamy jest także magicznemu przypisaniu do określonego miejsca, uniemożliwieniu poruszania się po terytorium zewnętrznym. Miasto-demon, krzywdząc żywych, nie oszczędza bowiem także umarłych, zawężając ich egzystencję do „kawałka ulicy”. Warto przy tym zauważyć, że „ulica jest [...] sceną, na której możliwe są bardzo różnorodne i często niekonwencjonalne zachowania, ograniczone wszakże pewnymi obyczajowymi normami” (JAŁOWIECKI & SZCZEPAŃSKI 2006: 398), co oznacza, że elementem istnienia/funkcjonowania miasta (i jego ulic) są zdarzenia o najróżniejszym charakterze.

Nowszym utworem, w którym autor zdecydowanie bardziej świadomie posługuje się dyskursem hauntologicznym, jest powieść *Nie ma wędrowca* autorstwa Wojciecha Guni. Uniwersalność podjętej przez Gunię tematyki w żadnym bowiem razie nie ulega wątpliwości, a o starannym doborze materiału historycznego świadczy nie tylko wyabstrahowanie od spornych aspektów obecnych w dziejach rodzinnych, podkreślone zresztą w odautorskim wyjaśnieniu, lecz także – równie staranne – przywołanie zdarzeń dotyczących wojny toczącej się (nie tak dawno przecież) w byłej Jugosławii. Jest to wybór nie tylko niezwykle oryginalny ze względu na bardzo znamienne uwarunkowania historyczne, polityczne i społeczne leżące u podstaw konfliktu, lecz przede wszystkim nieprzypadkowy i nieoparty na aktualnie rozbieranych na czynniki pierwsze w literaturze (także fantastycznej i także grozy) artystycznie „modnych” wojnach, jak choćby ta w Iraku. Wspomniana przeze mnie uniwersalność nie kończy się oczywiście na problematyce uzależnienia losów jednostek od zbrojnych konfliktów, których te stają się częścią. Przede wszystkim bowiem *Nie ma wędrowca* to książka skoncentrowana na dyskursie widmontologicznym, tak chętnie przywoływanym w twórczości niefantastycznej, a za to *mainstreamowej*, uważanym za jeden z ważniejszych we współczesnej kulturze i realizowanym nader ochoczo w kontekstach zbrodni wojennych a to w konwencji reportażu, a to powieści dokumentalnej czy choćby obyczajowej. Tymczasem Gunia dowodzi bezsprzecznie, że także w fantastyce grozy posłużyć się można kontekstami głębokimi, konkretyzującymi się w problematyce posttraumy czy widma jako elementu wyparcia. Widma są nośnikami bólu – i tego właśnie dotyczy fabuła powieści Guni. Każdorazowe zetknięcie z widmem przynosi różne wymiary tego bólu, umożliwiając jednocześnie komunikację ze zmarłymi (i ich krzywdami) i z samym sobą – tu w wykładni Derridy, o której wypowiada się między innymi Jakub Momro:

Derrida trafia w samo sedno widmowej psychoanalizy, a może więcej: psychoanalitycznej teorii wiedzy, kiedy pyta o to, w jaki sposób odczytać coś z tego szyfru, który pozostawili nam zmarli, jak oddać im sprawiedliwość, nie kładąc ich na zawsze do krypty-grobowca ani nie mówić „za nich”, ani nawet „w ich imieniu”, nie uprawiać brzuchomówstwa nieswoich historii; jak potraktować marzenia sennie, które – jak w programie transfenomenologii – przenikają się i raz po raz przypominają o bezczasowej nieświadomości; jak wreszcie pogodzić pragnienie żywych i obecność zmarłych, nie tyle jednak zamkniętych w krypcie, ile znajdujących w niej swojej miejsce? Seria pytań zdaje się nie mieć końca, bodaj dlatego, że analiza Derridy, choć eliptyczna i często manieryczna, jest niezwykle ważna. Krypta, według trojga autorów, istotnie pokazuje, że między czasem zmarłych i żywych działa nieświadomość, która ustanawia prawa, jak to nazywa w pewnym miejscu Derrida, już nie tyle asynchronii czy anachronizmu, lecz „achronii”. Analizy, które możemy przeczytać w *Forach. Kanciastych słowach Abrahama i Török*, są doniosłe właśnie dlatego, że Derrida przenosi ciężar z pamięci i traumy na samo „miejsce”: nie miejsce w systemie symbolicznym czy w biegu historii, lecz miejsce jako takie. To podstawowe pytanie o kryptę i relację między żywymi i zmarłymi daleko wykracza poza psychoanalizę, problematyzuje bowiem ekonomię pamięci i traumy oraz historycznego przeniesienia. Chodziłoby zatem o kryptę jako miejsce widm, zjaw i ech, ale też możliwości, w których sprawiedliwość zmarłym oddana zostanie nie w regresywnym geście upamiętniania, lecz w prospektywnym geście emancypacji, zapowiedzi zupełnie innej formy życia w doświadczeniu przyszłych generacji (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 77).

Momro stwierdza ponadto:

Ujawnia się [...] cały charakter widma, rozpostartego nie tylko między obecnością a nieobecnością, życiem a śmiercią, lecz w dziwaczny, nieswoisty (skojarzenia z *unheimliche* są tu jak najbardziej na miejscu) sposób dotykają samej zasady projektów nowoczesnych, czyli opanowania i – by tak rzec – „upojęciowienia” czasu. Derrida mówi więc o asynchronii [...], ale również więcej: pokazując, że cała quasi-zasada widma mieści się w niewspółmierności różnych porządków czasowych (od zdarzenia jako takiego po formy historyczne), jednocześnie pokazuje, że – według niego – nie istnieje »niewidmowa« struktura rzeczywistości. Innymi słowy, nie istnieje nic, co można byłoby ująć w formie – mniej lub bardziej trwałej – obecności. Stąd siła czasowości, sam ruch temporalizacji jest – jeśli można tak powiedzieć – pierwotny wobec każdej ontologii, a więc ostatecznie także i metafizyki (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 71).

Patrząc na rzecz w podobnej optyce należy zauważyć, że istotnym aspektem w powieści Guni jest także koncepcja konstrukcyjna – z jednej strony oparta na klasycznym modelu izolacji przestrzennej (odcięcie od świata przez żywioły) i wynikającej z tego ustawicznie narastającej grozy w zetknięciu z dręczącymi bohaterami widmami przeszłości (cudzej i własnej), z drugiej zaś na pomysłowym przepleceniu linii narracyjnych stykających się potem w zasadzie w obszarze tego samego problemu. Pozwala to na naświetlenie – wnikliwie, mocne, detaliczne – kwestii istnienia w przestrzeni naznaczonej (przez zło, przez historię) i jednocześnie wprowadzenie tu dyskursu filozoficznego i – w jakimś

stopniu – teologicznego, eksponowanego w wątkach dysput prowadzonych między postaciami.

Jedną z najbardziej znaczących i produktywnych reprezentacji dyskursu widmonologicznego w grozie jest posłużenie się archetypem terytorium nawiedzonego, obłożonego klątwą, której genezą bywają zdarzenia o charakterze traumatycznym, a ich piętno znaczy określony obszar niemal na zawsze. Przeklęte miejsce, będące jednocześnie przestrzenią tabu (co zresztą wiąże się choćby z przekonaniem o nienaruszalności miejsc pochówków jako terytorium zastrzeżonego), oddziałuje na lokatorów w zdecydowanie negatywny sposób, doprowadzając ich nie tylko do szaleństwa, lecz także prowokując akt zabójstwa lub przynajmniej agresywne zachowania. Interesujący jest fakt, że miejsca tradycyjnie uważane za obłożone klątwą, są jednocześnie niejako naznaczone piętnem śmierci, co wyraża się choćby w liczbie niewyjaśnionych zgonów oraz tajemniczych mordów. Uważa się, iż obszary takie interferują z ludzkimi skłonnościami do czynienia zła, wyzwalając podświadome, ukryte pragnienia. Stałym bowiem elementem, pojawiającym się w narracjach obejmujących historię miejsc przeklętych, są wzmianki o okrucieństwie popełnianych zbrodni lub torturach zadawanych ofiarom. Fakty te odnoszą się po części do warunków manifestacji spirytualnych, po części zaś korespondują z przekonaniem o „zanieczyszczeniu” otoczenia poprzez zadawane cierpienie. Miejsce takie staje się nieczyste, zbrukane, przeistacza się w sferę *profanum*, sferę przekroczenia norm etycznych, zasad człowieczeństwa. Transformacji ulega również pierwotne przeznaczenie terenu, ponieważ zmieniony zostaje znak konotujący funkcjonalność tej przestrzeni. Ujęcie to koresponduje zresztą z zasadą dwudzielnosci świata w gotycyzmie.

W dyskurs hauntologiczny wpisuje się również bez wątpienia archetyp nawiedzonego domu, realizujący się najczęściej jako motyw łącznika pomiędzy „tym” a „tamnym” światem, przy czym elementem dysonansowym wobec opisanego modelu jest właśnie zlokalizowanie tego terytorium na przykład w bloku mieszkalnym (klasycznym przykładem tego jest opowiadanie Kojinego Suzukiego *Dark Water* i oparty na jego wątkach film o tym samym tytule) lub domu, wybudowanym na naznaczonym terytorium. Stałymi elementami takiego schematu są jednak: śmierć poprzedniego lokatora lub lokatorów, niesamowita obecność czy wreszcie tajemnicze, okultystyczne albo spirytystyczne eksperymenty. Niedawna obecność osoby zmarłej jest jednak przez bohaterów bagatelizowana, marginalizowana lub po prostu rejestrowana na granicy świadomości. To, czego świadomy jest odbiorca tekstu, zdaje się całkowicie nieczytelne dla bohaterów. Nie dostrzegają oni bowiem zagrożeń aż do momentu, kiedy jest już za późno na ratunek. Bohaterowie, niewidzący niczego niewłaściwego w tym, że zasiedlają miejsce naznaczone

śmiercią, stają się niejako częścią rytuału dokonującego się w przestrzeni domu/pokoju/mieszkania. Uczestniczą w nim poprzez własny strach, a nawet śmierć, albowiem tylko nielicznym dane jest uciec lub uwolnić się spod władzy „złego miejsca”, natomiast dla pozostałych przekroczenie niewidzialnego progu oznacza unicestwienie lub uwięzienie „po drugiej stronie”. Nawiedzony dom jest z reguły obszarem naznaczonym czy napiętnowanym śmiercią i jest to element warunkujący wytworzenie się atmosfery zagrożenia, niesamowitości, poczucia niepewności, lęku i strachu.

Jednak, co istotne, przestrzeń nawiedzona może mieć różną wielkość, ponieważ nie istnieją żadne ograniczenia regulujące rozległość takiego terytorium. Wierzący w potęgę cywilizacji bohater zostaje skonfrontowany z czynnikami nieprzystającymi do przestrzeni zurbanizowanej, niemieszczącymi się w kategoriach pojęciowych postaci. Traumatyczność takiego spotkania z nadprzyrodzonym warunkowana jest przede wszystkim poprzez elementy wpisane w codzienność odbiorcy, zjawiska czy obszary doskonale mu znane i bliskie, takie jak miasto, blokowisko, ulica czy asfaltowa droga.

Postgroza – inferno cywilizacji

Problemy współczesności stanowią w tekstach grozy i horrorze jeden z najchętniej przywoływanych motywów. Pamiętać przy tym należy, że w estetyce tej:

[...] granica dzieląca to, co racjonalne i to, co szalone i niewytłumaczalne, jest bardzo cienka. W każdej chwili świat bohaterów, jaki znali, i w którym czuli się bezpiecznie, może się rozpaść w kawałeczki i znajdą się oni w centrum niezrozumiałego i przerażającego chaosu (KRUSZELNICKI 2003: 98-99).

Podobne ujęcie realizuje się też jako zasada, wedle której przestrzeń najbliższa stać się może źródłem zagrożenia, a zjawiska uznawane za powszechne przeobrazić się mogą w opresyjne. Kontrola, którą jednostka sprawuje nad własnym życiem i światem okazuje się zatem iluzoryczna i niemożliwa do utrzymania. Rzeczywistość jest w istocie mistyfikacją, ukrywającą pod pozorem normalności sfery niebezpieczne, a nawet wynaturzone. Jednocześnie dawne lęki są konwertowane czy rewitalizowane przez literaturę grozy, ujawniając się jako pewne stałe tendencje lękotwórcze.

Zdaniem Łukasza Orbitowskiego:

[...] niesamowitość zniknęła z naszego życia. [...] Sto lat temu lasy zamieszkiwały złowrogie duchy, na rozstajach czyhał diabeł [...], słowem, człowiek miał pewność, że w jego otoczeniu tkwi pewna demoniczność. [...] Dziś diabła z czarownicą wygnano, nasze domy są bezpieczne, na skrzyżowaniu jest co najwyżej czerwone światło (ORBITOWSKI 2008: 4).

Autorzy tekstów grozy poszukują zatem takich rozwiązań fabularnych, które zaspokoją nowe potrzeby odbiorców. Wiele dawnych motywów reaktywuje się zgodnie ze współczesnymi wyobrażeniami, nawiązując do dzisiejszych zjawisk cywilizacyjnych lub społecznych. Współczesne piekło zyskuje więc zupełnie nowy wymiar, będąc ściśle związane z problemami globalizacji czy utraty tożsamości. Dzieje się tak dlatego, że globalizacja zrodziła pośrednio nowy gatunek człowieka: *Homo financierius*, który jest „potomkiem i udoskonaleniem *Homo Economicus* [właśc. *Æconomicus* — K.O.]” (SARNAT 2008: 10). Tak więc ów:

Homo Financierius zachowuje się jak swoisty portfel papierów wartościowych. [...] Ma jedyny cel – maksymalizowanie wartości tego portfela przy równoczesnej kontroli poziomu ryzyka. [...] *Homo Financierius* widzi świat jako płaską, dwuwymiarową przestrzeń. Jednym wymiarem opisującym ją jest stopień ryzyka, a drugim poziom rentowności. [...] *Homo Financierius* żyje w stadach, wokół nielicznych w skali świata powiązanych ze sobą ośrodków (SARNAT 2008: 10).

Z takiego układu wywodzi się nowa struktura, jednostka o zupełnie odmiennych parametrach moralnych, osobowościowych, charakterologicznych. „Zglobalizowanego człowieka cechuje [...] to, że wychowuje się obecnie w społeczeństwie, w którym »wygrywający zabiera wszystko«. Cenna jakość, jakość w świecie bez skrupułów, w którym obowiązują prawo dżungli” (SARNAT 2008: 10). Noam Chomsky zauważa, że:

[...] mamy do czynienia z quasi kapitalizmem, a więc z siłami rynkowymi i konkurencją. Taki system nakierowany jest na cele krótkoterminowe. Konsekwencją jego istnienia jest to, że nie da się patrzeć zbyt daleko w przyszłość. Trzeba osiągnąć zyski jutro. Jeżeli nie pokażesz dobrych wyników jutro, jest po tobie i ktoś inny zajmuje twoje miejsce. W rezultacie uczestnicy systemu sami się niszczą (CHOMSKY 2008: 2).

Taka destrukcja dotycząca uczestników systemu odbywa się na wszystkich jego szczeblach, determinując także jakość egzystencji jednostek.

Masowy styl życia ma charakter globalny i powszechny, obejmuje wszystkie kręgi, grupy społeczne i oparty jest na globalnych wzorach konsumpcji. Niestety niesie on za sobą negatywne skutki spustoszenia i prowadzi [...] do regresu społeczeństwa, gdzie człowiek coraz rzadziej używa rozumu i jawi się jako jednostka indywidualna i myśląca. [...] Człowiekowi trudno jest się odnaleźć w społeczeństwie konsumpcyjnym – bo musi samodzielnie wybierać – to czego pragnie, kim chce być i co sobą prezentować – a przecież umiejętność wyboru zanika (KĘDRA 2008: 1).

Człowiek staje bezradny zarówno wobec unifikującego systemu, jak i wobec szatana. Jedno i drugie ukonkretnia się jako zło wszechobecne, choć w jakimś stopniu ukryte.

W różnych epokach co innego uważano za zło. [...] Historialność oznacza zmienność przejawów zła, jakby ukazywało coraz to inne oblicze, wdając się w dziwną grę z naszą ludzką wrażliwością. Choć więc pozostaje zawsze tym samym, dramat spotkania z nim różne przybierał formy. Jakie by one nie były, dramat ten zawsze wymagał współudziału wielu, a przynajmniej kilku bohaterów (SKARGA 2005: 115).

Postgroza konkretyzuje się niekiedy zatem w postaci znamiennej powtarzalności pewnych czynności, masowości, unifikacji, która przeraża, bo czyni anonimowym i pozbawia człowieka tego, co najważniejsze, swoistości właśnie. Píše Jan Mitarski:

Każda epoka tworzy własne obrazy lęku. Dzisiaj – kiedy zlaicyzowaną wyobraźnię ogółu kształtują bardziej nauki ścisłe niż tradycje humanistyczne – metafizyczne i psychologiczne symbole strachu stały się rzadsze i uległy dehumanizacji. Obiegowe pojęcia określające obawy nurtujące obecnie ludzkość są konkretne i zmaterializowane, zagrażają anonimowej masie: zagłada atomowa, przeludnienie i głód, zanieczyszczenie środowiska i zakłócenia homeostazy ekologicznej, dominacja maszyny nad człowiekiem, jego narastająca uniformizacja i dezindywidualizacja (MITARSKI 2007: 316-317).

Lękom tym sprzyja dynamika rozwoju ekonomicznego, gwałtowny rozrost instytucji o charakterze korporacyjnym, których polityka pracownicza ma na celu nie tylko pozbawienie indywidualności, lecz także przejście kontroli nad niemal wszystkimi dziedzinami życia pracownika. Unifikacja na poziomie życia codziennego (w pracy spędza się większość tygodnia i to ona dominuje nad pozostałymi aspektami egzystencji) prowadzi do zatracenia poczucia jednostkowości. Celem wielkich firm jest wytworzenie więzi między pracownikami, by wydajniej wykonywali obowiązki, a także ich stopniowa dezindywidualizacja poprzez wprowadzenie pojęć odnoszących się przede wszystkim do zbiorowości i działalności grupowej. Postulaty realizowane przez anonimowych – i tym samym pozbawionych jednostkowego wymiaru – urzędników zwiększają efektywność w wymiarze całościowym, pozwalając na osiągnięcie lepszych wyników. Wyznacznikiem staje się uczestnictwo w tłumie, dostosowanie się do ogółu i w konsekwencji identyczny sposób wyrażania myśli, styl ubierania się czy styl bycia. Zaburzenie poczucia wyjątkowości prowadzi do utraty poczucia wartości, ponieważ outsider, otwarcie manifestujący swoją odmienność w poglądach czy zachowaniu, jest w korporacji skazany na porażkę. Korporacyjny mit zwycięzcy ma na celu ubezwłasnowolnienie, pozbawienie człowieka możliwości samodecydowania, wywieranie presji, żeby zawsze i w każdej dziedzinie był liderem. To budowanie przekonania, że jeśli nie jest się zwycięzcą, jest się tylko przegranym, a zatem zbędnym. Podobny mechanizm stwarza w człowieku poczucie frustracji i lęk przed odrzuceniem. Człowiek postrzegany w kategoriach zwycięzców/przeganych za-

traca świadomość indywidualizmu, przestaje pojmować, że różnorodność (i wolność jednostek) polega na prawie do bycia innym, do reprezentowania odmiennych poglądów, wartości, celów i dążeń. „Teoretycy egzystencjalni [w psychologii — K.O.] podkreślają znaczenie wolności i wyboru. Uważają, że ludzie muszą wykorzystywać swoją wolność do podejmowania prawdziwych wyborów na podstawie własnych, a nie cudzych pragnień i celów” (MITARSKI 2007: 113). Utrata możliwości decydowania o sobie i kształtowania życia według własnych wyborów prowadzi do zachwiania poczucia odpowiedzialności, frustracji, a w konsekwencji do działań szkodliwych nie tylko dla jednostki, lecz również dla otoczenia.

W rozważaniach Sylwii Stefaniak, poświęconych współczesnemu społeczeństwu, sformułowana jest między innymi teza, że:

[...] immanentną częścią procesu globalizacji jest postępująca segregacja przestrzenna, separacja oraz wykluczenie. Elity mają coraz większe problemy w prowadzeniu prawidłowej komunikacji, a to z uwagi na fakt, iż odchodzi się od lokalnego spojrzenia na terytorium. Centra wytwarzania znaczeń i wartości mają charakter eksterytorialny, a to skutkuje narastającą polaryzacją społeczną (STEFANIAK 2008: 2).

Z poczuciem dezindywidualizacji i unifikacji społeczeństwa wiąże się nierozdzielnie pojęcie konsumpcji jako „wypowiedzi współczesnego społeczeństwa o sobie samym” (BAUDRILLARD 2006A: 271). Implikuje to określoną metodę oglądu rzeczywistości, skupiającą się przede wszystkim na aspektach zewnętrznych, często nawet powierzchownych. Powiada Jean Baudrillard:

Społeczeństwo konsumpcji nie wytwarza własnych mitów dlatego, że samo jest dla siebie mitem. Miejsce diabła przynoszącego Złoto i Bogactwo (za cenę duszy) zajął zwykły Dobrobyt. A paktu z diabłem – umowa o Dobrobyt (BAUDRILLARD 2006A: 270).

Z kolei zaś, jak czyta się u Adama Świtały:

[...] wiedza o otaczającym nas świecie – lub choćby jej iluzja – jest nam niezbędna do życia. Wśród lawiny alternatywnych prawd, jaką zasypują nas media, różnica między prawdą a iluzją prawdy przestała być istotna. Ważna jest nie sama prawda – lecz prawdziwość, autentyczność. Łakniemy autentyczności jak narkotyku (ŚWITAŁA 2008: 149).

Kwestia autentyczności świata oraz stopnia integracji pojawia się zresztą wielokrotnie we współczesnych medialnych tekstach grozy jako problem z pogranicza lęku meta-

fizycznego i cywilizacyjnego. Niewyczerpanym źródłem motywów staje się przede wszystkim nowoczesna technika oraz zainteresowania związane z najbardziej współczesnymi formami rozrywki. Jak konstatował Baudrillard:

[...] przejrzystość naszego stosunku do świata wyraża się także poprzez nieznieskształcony stosunek jednostki do swego odbicia w lustrze: jego wierność świadczy w pewnym sensie o stosunku rzeczywistej wzajemności istniejącej pomiędzy nami a światem. Na płaszczyźnie symbolicznej zatem, jeśli zabraknie owego odbicia, jest to znak, że świat staje się nieprzejrzysty, nieprzenikniony i niepojęty, że nasze działania wymykają się spod kontroli i nie jesteśmy w stanie ujrzeć samych siebie. Bez tego rodzaju poręki nie jest możliwa jakakolwiek tożsamość, człowiek staje się wówczas obcy samemu sobie, wyobcowany, wyalienowany (BAUDRILLARD 2006B: 263).

Ów proces utraty tożsamości, rozplynięcia się w anonimowym, pozbawionym indywidualnych cech społeczeństwie staje się źródłem niepokoju także dla artystów. Opowieść grozy czy horror stają się w istocie rejestrem lęków i wątpliwości współczesnego człowieka; przynoszą ocenę jakości oraz wartości bytu człowieka w tym sensie, że *expressis verbis* ujawniają niepokoje cywilizacyjne. Współczesna kultura determinuje zjawiska o rozmaitym charakterze, wpływa w znaczący sposób na percepcję sytuacji jednostki współistniejącej w tłumie. Utrata kontroli nad własnym istnieniem jest motywem niezwykle pojemnym, oscylującym nie tylko wokół zagadnień egzystencjalnych, lecz możliwym do zrealizowania jako temat literatury popularnej.

Cywilizacja jako zagrożenie nie jest, rzecz jasna, toposem nowym, ponieważ zainteresowanie tym aspektem pojawiało się w literaturze i sztuce od dawna. Niemniej warto zauważyć, że współczesne realizacje tego motywu przywołują doświadczenia związane z najbardziej aktualną wykładnią tej problematyki. Koncepcje związane z rolą czy pozycją jednostki w społeczeństwie odzwierciedlają kwestie podejmowane w mediach, modne lub aktualnie dyskutowane. To hasła o charakterze uniwersalnym, ukonkretniające się jako określone właściwości dzisiejszych społeczeństw, opisujące jednocześnie zjawiska odnoszące się do stylu życia jednostek. Konsumpcjonizm, komercjalizacja, unifikacja, single, problemy ogólnospołeczne – wszystkie te dziedziny podlegają literackiej trawestacji, stanowiąc obszar artystycznej eksploracji. Ostatecznie, jak dowodzi Kruszelnicki:

[...] w dzisiejszym społeczeństwie funkcjonuje kilka mitów, w które horror z zasady godzi. Literatura ta jest przepełniona duchem negacji wszystkich tych zjawisk, w których oficjalna kultura stara się dostrzec wyłącznie dobre strony. Mając na celu przerażenie czytelnika, odebranie mu poczucia bezpieczeństwa, bierze horror na swój celownik utrwalone mity, będące pokarmem współczesnego człowieka (KRUSZELNICKI 2003: 84).

– a więc odwraca je i przeobraża tak, by wzbudzały obawę. Warto za Zygmuntem Baumanem odnotować, iż:

[...] przez wiele lat nowoczesność, z natury cywilizacja ekspansji i przekraczania, nie miała powodu do zmartwienia: cywilizacja stworzona przez pragnienie ekspansji i przekraczania miała na pozór nieskończoną przestrzeń do rozwoju [...]. O świecie można było powiedzieć wszystko, ale nie to, że jest zapełniony. Ale cóż, obecnie jest. [...] Żadnej ucieczki i kryjówki. [...] Zaskoczyła nas ta manifestacja zmienionej kondycji istnienia, gdyż byliśmy nieprzygotowani na samą zmianę (BAUMAN 2006: 129-130).

Współczesność dysponuje zatem obszarami zaludnionymi, jest to cywilizacja swojego „braku miejsca”, bezustannego doświadczania obecności innych. Fantastyka grozy pokazuje człowieka w kontekście miejsca zamieszkania, determinowanego właśnie owym dyskomfortem przestrzeni przeludnionej, jaką jest zwłaszcza blokowisko. Jednocześnie jest to przestrzeń wyizolowana, w której obojętność wobec innych (sąsiadów? współmieszkańców?) determinuje owo znamienne odsunięcie od wspólnoty. To właśnie wyabstrahowanie staje się polem doświadczalnym dla zła, pojmowanego jako siły nadprzyrodzone, ujawniające się nawet w stechnicyzowanym i zurbanizowanym świecie.

Przestrzeń przedstawioną we współczesnej fantastyce grozy określić można jako cywilizację zagrożeń, wynikających ze sposobu funkcjonowania rzeczywistości. Złe moce manifestują się tutaj częstokroć jako wynik działania mechanizmów cywilizacyjnych, postępu technologicznego i zmian społeczno-ekonomicznych. Warunki życia w społeczeństwie konsumpcyjnym determinują zmiany niekorzystne dla jednostek, promując unifikację, korporacyjność czy masowość. Dlatego współczesne wizje szatańskiej ingerencji wiążą się raczej z instytucjonalizacją życia społecznego, ujednoliceniem, pozbawieniem indywidualności. Nadprzyrodzone moce, zintegrowane z cywilizacją, kształtują świat w ten sposób, by ludzkość dokonywała powolnej, acz konsekwentnej autodestrukcji. Jak twierdził Baudrillard:

[...] żyjemy w świecie, który znajduje się nie tyle w fazie wzrostu, ile przerostu. Żyjemy w społeczeństwie proliferacji, rozrastającym się bez możliwości zmierzenia się z własnymi celami, rozwijającym się bez względu na własną definicję, w którym skutki plenią się z zaniku przyczyn, co prowadzi do gwałtownego dławienia się i czopowania systemów, ich rozregulowania na skutek hipertelii, przefunkcjonalizowania i przesycenia (BAUDRILLARD 2009: 36-37).

Niepohamowany rozrost zjawisk cywilizacyjnych sprawia, że człowiek traci kontrolę nad rzeczywistością i nawet jeśli rozpaczliwie usiłuje ją odzyskać, to skazany jest na porażkę. Taki los spotyka większość bohaterów analizowanych utworów, jako że walka

jednostki z systemem jest niemożliwa. Warto jednocześnie zauważyć, że wynika to z charakterystycznego ukształtowania współczesnej rzeczywistości. Jej modelem bowiem:

[...] staje się dla nas kosmiczna nisza, której energia kinetyczna znosi energię ziemską. Ośrodkowa energia, jaką obdarzone są mnożące się w nieskończoność nowe technologie, pozbawia nas całej masy i daje możliwość całkowicie nieograniczonego w swej jałowości ruchu. Wolni od wszelkiej masy i ciężaru, wprawieni zostajemy w orbitalny ruch, którego nic być może nie zdoła już powstrzymać (BAU-DRILLARD 2009: 36).

Swoista mutacja bezpiecznych dla człowieka systemów cywilizacji w horrorze przeobraża się w siłę, której nie sposób powstrzymać, która w swoim destrukcyjnym zamiarze niszczy świat i samych bohaterów. Bezsilność wobec mechanizmów postępu we współczesnej fantastyce grozy jest znaczącym elementem konstrukcji fabularnych, to wokół niej ogniskuje się najczęściej idea monstrualności świata przedstawionego.

W podobnej perspektywie wyobrażone zostają wszelkie przedmioty i maszyny, których istnienie warunkowane jest technologicznym rozwojem. Perspektywa zagłady ludzkości lub jedynie człowieczeństwa jest częstokroć nadrzędną ideą, przywoływaną w kontekście działania ciemnych mocy. Ów mroczny spiszek, w którym nieświadomie uczestniczy globalne społeczeństwo, bywa dostrzegany przez bohaterów, którzy – wpisani w system – poszukują ucieczki od niesprzyjającej im rzeczywistości. Pesymistyczna wymowa utworów grozy polega właśnie na wskazaniu niemożności wyzwolenia od prawideł rządzących współczesnym światem.

Opresyjność rzeczywistości odnosi się także do problemu zagrażającej czy niebezpiecznej samotności. Jest to kwestia o tyle ważna, że współcześnie samotność postrzega się jako zagrożenie o charakterze cywilizacyjnym, wskazuje się na nie jako na negatywny skutek przemian obyczajowych, społecznych i gospodarczych. Problem „singła” odnosi się w polskiej fantastyce grozy głównie do konstrukcji postaci głównego bohatera, traktowanego jako ofiara; jego klęska jest bowiem rezultatem określonego wyboru życiowego, polegającego na życiu w pojedynkę. Tak stereotypowy obraz człowieka osamotnionego odbija jednocześnie obecną w literaturze grozy tendencję do sytuowania bohatera sam na sam ze spotworniałą, opresyjną rzeczywistością. Stan bohatera jest tutaj wynikiem pewnego wyboru społecznego, konsekwencją nienawiązania trwałej relacji z konkretną osobą. Zauważyć trzeba, że jest to koncepcja niezgodna ze stanem faktycznym, gdyż:

[...] nowy typ kobiety samotnej, poza byciem niezamężną, nie ma wiele wspólnego ze stereotypem „starej panny”. Trudno też mówić o samotności w wypadku współczesnych singli, ponieważ samotne nie są – pozostają natomiast „bez partnera i żyją zupełnie inaczej niż kobiety samotne przed laty (PAPRZYCKA 2008: 280).

Mimo to stereotyp singielki realizowany jest w polskich opowieściach grozy jako model kobiety bezradnej i bezsilnej wobec negatywnej działalności sił nadprzyrodzonych.

Równie żywotnym tematem są kwestie związane ze współczesną obyczajowością, między innymi sprawy związane z rodziną, dążeniem do jej założenia bądź negacji związków, a także posiadanie potomstwa. Współczesne metody wychowania rzutują zresztą dość mocno na sposób postrzegania problematyki dziecięcej i stanowić może atrakcyjny przedmiot fascynacji artystycznej („wychowanie bezstresowe” i tym podobne obserwacje dotyczące dzieci, sposobu ich postrzegania jako zagrożenia – co koreluje też z ogólną tendencją do zdemonizowania tego zagadnienia). Sposób wychowania czy interpretowania zachowań dzieci stać się może relewantnym motywem grozy. Wartość poznawcza wiąże się niewątpliwie z metodą twórczego wyzyskania archetypu zagrażającego dziecka, dziecka demonicznego, uobecniającego się jako szczególny wariant motywu lękotwórczego. Wyobrażenia twórców determinowana jest przede wszystkim zamiarem kreatywnego odwrócenia tradycyjnego motywu niewinnego, nieszkodliwego i pozostającego pod kontrolą dziecka. Z pozoru nieszkodliwe, dzieci ukazywane bywają jako siła opresyjna względem świata dorosłych. Ci ostatni zostają w tym przypadku całkowicie pozbawieni kontroli nad światem, są bezsilni wobec nadnaturalnych mocy dziecięcych przeciwników. Motyw ten jest o tyle interesujący, że jego konstruowanie polega z reguły na odwróceniu sytuacji modelowej, w której dorosły jest stroną silniejszą, sprawcą wobec rzeczywistości dziecka. Funkcja tego motywu jest dość oczywista; jest on po prostu kolejną konstrukcją, w której wzbudzony zostaje lęk przed czymś co bliskie, ale spotworniałe.

Fantastyka grozy ulega bezustannym przeobrażeniom; dostosowuje się ona do wymogów współczesnego czytelnika rewitalizując najbardziej tradycyjne motywy czy typy postaci charakterystyczne dla tej literatury. W ten sposób tworzą się związki między tradycją a nowoczesnością i w podobnym zamiarze wilkołaki, wampiry czy zjawy pojawiają się jako bohaterowie. Ilość wariantów realizacyjnych jest tutaj dość ograniczona, bowiem schematyczność ogranicza jednak możliwości do najbardziej podstawowych. Umowność reguł konstrukcyjnych powoduje, iż postaci te są we współczesnej polskiej fantastyce niezbyt eksponowane i mają najczęściej znaczenie drugorzędne.

Znacznie chętniej używane są natomiast motywy niezwiązane *stricte* z nadprzyrodzonością, będące odbiciem współczesnego społeczeństwa, w jakiś sposób dlań reprezentatywne. Takim motywem, wykorzystywanym zresztą często w literaturze popularnej, są seryjni zabójcy, których enigmatyczność i upodobanie do zadawania cierpienia są doskonałym materiałem do artystycznej interpretacji. W fantastyce grozy pojawiają się trzy koncepcje związane ze sposobem ukazania seryjnego mordercy – zabójcy nadnaturalni, szaleńcy i uwarunkowani specyfiką cywilizacyjną. Każdy rodzaj bohatera przyporządkowany został określonej motywacji, która determinuje jego czyny i tłumaczy żądę krwi. Warto zwrócić uwagę na fakt, że autorzy utworów grozy czynią bohaterami-mordercami nie tylko istoty ludzkie, lecz także infernalne. Również byty nieożywione utożsamiane bywają z seryjnymi zabójcami, gdy determinantą ich działania staje się eliminacja organizmów żywych. Z dużym upodobaniem do seryjnych morderców koresponduje także kojarzenie ich z aktami o charakterze twórczym; celem zabójcy jest wówczas nie tylko zadawanie śmierci, lecz także uczynienie z niej przedsięwzięcia artystycznego, ewentualnie eksperymentu naukowego. Owo wynaturzenie sztuki i nauki sygnalizuje tendencję współczesności do wykraczania poza ustalone granice estetyczne i etyczne.

Aktualizacja problematyki w narracjach grozy wiąże się także z tendencją do poszukiwania nowych zagrożeń w taki sposób, aby kreatywnie podtrzymywać zainteresowanie wielowymiarowością tej estetyki. Współcześnie podejmowane są zatem tematy związane z rozpadem społecznym i ekonomicznym, a także choćby epidemicznością (w wypadku tekstów zombiecentrycznych). Uwikłanie jest zatem często udziałem jakiejś zbiorowości; to już nie zmaganie jednostki z incydentalną manifestacją zła, lecz walka o byt całej ludzkości. Diagnoza współczesności czyni jednostkę odpowiedzialną za przyszłość mas, co w dużej mierze decyduje także o przegranej bohaterów. Nie są oni bowiem w stanie udźwignąć brzemienia, jakim staje się odpowiedzialność za zbiorowość.

Obcość i inność

W obrębie fantastyki grozy funkcjonuje niezwykle obszerny zbiór wariantów odnoszących się właśnie do archetypu „obcości” czy „inności”, poświadczając tym samym, że:

[...] topos Obcego zajmuje jedno z najważniejszych miejsc. Dzieje się tak być może dlatego, iż związane z nim wątki i motywy opowiadają nie tyle o jakichś abstrakcyjnych „nich”, ile o nas samych. [...] W tym sensie jest to zarazem Obcy-ja i ja-Obcy, atrakcyjna fabularnie metafora, figura uzewnętrzniająca to, co jest skryte wewnątrz, pod pozorami normalności [...]. Utwór [...] staje się więc swoistym lustrem, [...] które [...] wędruje po ludzkich duszach, ludzkiej świadomości (GEMRA 2006: 501).

Niemiecki fenomenolog i ksenolog Bernhard Waldenfels pisze o tym następująco w *Topografii obcego*:

[...] mówić o czymś obcym, to mówić o czymś innym i o czymś więcej, niż sugerują to nasze znajome koncepcje i projekty. Owo „na co” odpowiedzi spotykamy jako wyzwanie, prowokację, stymulację, jako roszczenie w podwójnym sensie czegoś, co zwraca się ku nam i zwracając się, wysuwa swe roszczenie. Obce nie jest czymś, ku czemu zmierzają nasze słowa i czyny, lecz czymś, od czego one wychodzą. Obce należy do tego, co nas nachodzi. To, co nam się przytrafia i sprzeciwia, dopiero *ex post* da się uchwycić w swych skutkach, także tych, które nas ranią; nigdy więc nie da się uchwycić w pełni (WALDENFELS 2002: 50-51)⁸.

Figura Obcego jest też relewantnym składnikiem opowieści grozy dlatego, że zakreśla w sposób precyzyjny granicę pomiędzy „tym” a „tamtym” światem. Anna Gemra pisze także, iż:

[...] podstawowy podział świata przedstawionego i jego elementów w utworach grozy przebiega zwykle wzdłuż linii „swoje”/„obce”, „my”/„oni” [...]. „Swoje” i „nasze” jest „wspólne”, znane, bezpieczne, akceptowane. Po drugiej stronie stoi „obce”: niebezpieczne, groźne [...]. Granica między „naszym” a „obcym” jest zarazem granicą pomiędzy Dobrem a Złem (GEMRA 2006: 501-502).

Relewantność podobnej konstatacji jest o tyle uzasadniona, że przecież „Wskreszenie ciał, ożywienie zwłok to ulubiony motyw [...] kultury [popularnej — K.O.] od wielu już lat. Żywe mumie i trupy, rozmaite wcielenia potwora [...] Frankensteina określają jeden z ważniejszych nurtów sztuki grozy” (SZNAJDERMAN 1999: 208). Powracający do życia zmarli stanowią temat niezwykle atrakcyjny dla twórców tekstów grozy, albowiem „lęk przed zmarłymi wyraża się [...] przez obsesję rozkładających się nieszczęśników, którzy przyjmują postać zmór, wampirów i innych zombi [sic]” (THOMAS 1991: 65). Popularność nekromotywów odzwierciedla jednak nie tylko obawy, lecz także fascynację śmiercią i tym, co ewentualnie po niej następuje. Wszak:

[...] bez względu na to, jak jest rozumiana nieśmiertelność, u jej podstaw leży założenie, że istota ludzka nie umiera – nie może umrzeć – śmiercią totalną, gdyż jest kimś wyjątkowym. Zapewnienie, że życie wieczne istnieje, jest zarazem próbą udzielenia odpowiedzi na jedno z najważniejszych pytań

⁸ Więcej na temat problematyki obcości w ujęciu ksenologicznym przeczytać można w rozdziale wprowadzającym do *Ksenologii* – poprzedniego tomu „Perspektyw Ponowoczesności” – zatytułowanym *Mapując to, co obce. O potrzebie ksenologii w XXI wieku* (OLKUSZ & MAJ 2018). Przywoływany cytat jest też nawiązaniem do koncepcji fenomenologii responsywnej, towarzyszącej ksenotopograficznej myśli Waldenfelsa.

ludzkości: o to, co dzieje się z człowiekiem po jego zgonie. Śmierć przecież to ostateczny obszar nie-poznanego; co więcej, nie jest możliwe, w żaden sposób, opisanie doświadczenia śmierci [...], przekazanie jakiegokolwiek wiedzy na ten temat, z wyjątkiem wiedzy biologicznej (GEMRA 2008: 29).

Owa ontologiczna niemożność stanowi w fantastyce grozy podstawę do rozmaitych spekulacji w dziedzinie wariantów życia po śmierci. Dla tego typu literatury odpowiedzi zawierać się będą przede wszystkim w obrębie doświadczeń niewykłanych w racjonalnie wytłumaczalną rzeczywistość. Dzieje się tak dlatego, że:

[...] będąc oparciem dla rozpiętego między cielesnością i duchowością wychylonego *Homo sapiens*, kultura przyjmuje funkcję „anksjolitycznego” (łac. *anxietas* = „trwożliwość”, *laxo* = „rozluźnić”, „rozwiązać”) składnika natury ludzkiej, łagodzącego lęk przed śmiercią, chorobą, cierpieniem. Zadanie to wypełnia poprzez [...] metafory źródłowe lub dominujące (SZEWCZYK 2002: 42).

Strach i sprzeciw wzbudzane przez śmierć znajdują często ujście poprzez ukonkretyzowanie ich, nadanie im postaci nadnaturalnego adwersarza. „Żeby przetrwać trwogę, trzeba [...] nadać jej jakiś kształt. Uzyskawszy przedmiotowe odniesienie, trwoga ulega neutralizacji i przestaje być aż tak dotkliwa” (GEMRA 2008: 39). Upostaciowane zagrożenie zyskuje w ten sposób wymiar materialny jako wyobrażenie. W związku z tym fantazmaty „jako swoiste *loci communes* mogą [...] stanowić nieskomplikowany, uniwersalny kod komunikacyjny [...]”. Dzięki temu jako powszechnie zrozumiałe ikony mogą być wykorzystywane przez twórców tekstów kultury, którym zależy przecież na jak największej liczbie odbiorców” (GEMRA 2008: 39). W ten sposób wykreowane zostają pewne modele postaci na trwałe wpisane w estetykę literatury grozy i realizowane przede wszystkim w wariacie wampira, upiora, zjawy czy zombie.

U podstaw sposobu ukazywania tego typu monstrów leży bowiem przekonanie o personifikowaniu przez nie „lęku ludzi przed tym, co niewytłumaczalne, przed tajemnicą śmierci i życia” (WALC 2006: 459). Alfonso M. di Nola, pisząc o zmarłych, zauważa na przykład, iż obawa, którą oni budzą, wynika z faktu, że:

[...] życie nie toleruje śmierci, reaguje na nią przerażeniem, a człowiek cofa się w popłochu nie tylko wobec destrukcji istnienia, lecz także w obliczu procesu gnicia, poprzez który martwe ciało powraca do ogólnego fermentu życia. Owa podlegająca fermentacji, wydzielająca fetor [...] materia, która wygląda tak przerażająco [...] powoduje reakcje wstrętu, nudności, niesmaku. W gruncie rzeczy nieczystość, której doznajemy w obecności zwłok, [...] wynika z radykalnego wstrętu do zniszczonego, rozkładającego się ciała (DI NOLA 2006: 160).

Strach ten wizualizuje się właśnie jako postać potwornego antagonisty w horrorze.

Obawa przed śmiercią (i jej konsekwencjami w postaci nadnaturalnych istnień) dopełniana jest też w wielu narracjach grozy motywami nekrofilskimi, związanymi nie tylko z aspektem erotycznym, ale także czysto konsumpcyjnym. Relacje o zjadaniu zwłok przynależą zresztą do kanonu opowieści (co najmniej) niesamowitych, łącząc się ze strachem przed śmiercią i nekropoliami. Naznaczenie poprzez obcowanie ze śmiercią i zmarłymi powoduje ukształtowanie się określonych stereotypów odnoszących się do sfery funeralnej. Ponieważ zaś „śmierć definiuje się przede wszystkim jako proces abolicyjny: niszczy żywego w rozkładzie jego ciała” (THOMAS 1991: 127), przeto każde przekroczenie sfery sakralnej związanej z pochówkiem traktowane jest jako transgresja czy akt zbezczeszczenia.

Równie opresyjne, jak zmarli, mogą być istoty żyjące, których istnienie nie zawsze jest zgodne z naturalnymi prawami. Konstruowane w literaturze grozy archetypy i ich warianty przynoszą rejestr monstrów najrozmaitszej proveniencji. Z jednej bowiem strony mamy do czynienia z tymi aspektami rzeczywistości, które tylko potencjalnie stać się mogą niebezpieczne, z drugiej zaś z takim modelem bytu, który swoje istnienie zawdzięcza właśnie pierwiastkowi nadnaturalnemu. Jednak zarówno pierwsza, jak i druga kategoria wynikają z identycznych przesłanek czy przekonań – że każda forma życia przeobrazić się może w fantastycę grozy w stworzenie drapieżne i straszne. Ingerencja ludzi w podobne formy bytu nie jest w analizowanych tekstach kwestią nadrzędną; człowiek zostaje tutaj raczej zredukowany do roli ofiary, nie zaś sprawcy wytworzenia nadnaturalnej istoty. Warto jednocześnie zwrócić uwagę na fakt, że w obrębie kategorii groźnych żywych pojawiają się nie tylko prefiguracje stereotypowych toposów w ujęciu tradycyjnym, lecz także motywy będące manifestacją współczesnych obaw, fobii czy wątpliwości.

Produktywnym składnikiem narracji tego typu są również postaci wynaturzonych, zdeformowanych lub zmutowanych istot – zwierząt lub reliktyw dawnych epok. Obydwie realizacje stanowią wykładnik cywilizacyjnych obaw przed utratą kontroli nad światem lub jego elementami. Poczucie zagrożenia wynika tutaj przede wszystkim ze świadomości ograniczenia władzy człowieka nad naturą, bywa związane z wątpliwościami odnoszącymi się do sfery nauki (etyki nauki). Prezentowane są również koncepcje odnoszące się do istnienia gatunków nieznanych, starszych niż ludzie, a w związku z tym uprawnionych lub predestynowanych do manifestowania swojej zwierzchności nad *homo sapiens*. Ostatecznie „horror przynosi [...] hiperbolizowaną, udratycznioną wizję tego, z czym się w swoim codziennym życiu styka jego odbiorca, werbalizuje lęk przed

tym, co wiadome i niewiadome zarazem” (GEMRA 2008: 286) i w tym wymiarze bezustannie się aktualizuje. To, co było straszne przed półwieczem, uległo już znamiennej modyfikacji, przekonwertowane zostało i dostosowane do problemów współczesnych, bliskich i znanych czytelnikowi.

Byty nieupostaciowane, pozbawione konkretnego kształtu lub przynajmniej cielesności, a tym samym niezrozumiałe, najlepiej określają lękotwórczą funkcję horroru. Mechanizm wypełniania przestrzeni nieznaną negatywnym przeżyciem powoduje jej pozorne przybliżenie, nawet jeśli oznacza to pomnożenie obawy. Brak kontaktu wizualnego powoduje reakcje instynktownie podporządkowane obawie – inicjowana jest produkcja określonych wyobrażeń tego, co pozostaje zasłonięte przed ludzkim wzrokiem. Jest to odwieczny proces stwarzania demonów przez pobudzoną strachem wyobraźnię. W ten model wpisuje się także sposób kreowania atmosfery zagrożenia w fantastyce grozy; przywołanie bezcielesnych, nieuformowanych materialnie istot umożliwia skuteczniejsze uruchomienie bodźców lękotwórczych. Pamiętać przy tym należy, że utwory „niesamowite są grą z niewiadomym, sugerują tajemnice życia i śmierci, ukazują człowieka jako istotę uwikłaną i skłóconą wewnątrznie” (WYSŁOUCH 1977: 156-157), bezliśnie demaskując wszystkie ludzkie fobie.

„Potworność” świata polega także częstokroć na konfrontacji bohaterów z tym, co traumatyczne, nienaturalne, a przez to straszne. Owa tajemnicza rzeczywistość spoza „normalności” jest wobec postaci niezwykle agresywna, powoduje już nie tylko znamienne rozdarcie „naturalności”, ale zaczyna determinować samą rzeczywistość, zmieniać jej kształt i charakter. Warto zaznaczyć, że często motyw taki realizuje się jako opozycja pomiędzy tym, co nowe (a raczej nowoczesne) a tym, co stare (starożytne nawet). Wszak:

Teksty grozy konfrontują więc odbiorców z wielopoziomowym zbiorem rozmaitych problemów nękających zbiorowości ludzkie zarówno obecnie (np. miasto-monstrum pochłaniające mieszkańców, blokowisko symbolizujące przestrzenną i egzystencjalną degradację, korporacjonistyczne procesy dehumanizacyjne [...]), jak i tych mających źródło w przeszłości (np. kwestia emancypacji obecna w powieści Brama Stokera *Dracula* [...]), w historii, która niekiedy musi być egzorcyzmowana lub opowiedziana na nowo (np. wątki II wojny światowej i Holocaustu obecne w powieści Iry Levinea *Chłopcy z Brazylii*, ewentualnie lęki zimnowojenne wyraźnie zaznaczające się choćby w filmie *Village of the Damned* [1960, reż. Wolf Rilla]). Osią fabularną narracji grozy staje się również tematyka jednostkowych doświadczeń traumatycznych, nierzadko rozpoznanych w innych konwencjach (lecz z tego względu inaczej interpretowanych i opisywanych) – jak utrata potomstwa, ukochanej osoby, problemy adaptacyjne, doświadczenia o charakterze przemocowym. Wpisane w estetykę grozy zjawiska nadprzyrodzone są prefiguracją owych perturbacji (OLKUSZ 2016A: 21)

Postgroza, groza – przemoc i autentyzm

Elementem dominującym w przestrzeni przedstawionej w literaturze grozy jest przemoc pojmowana i realizowana wielopoziomowo. Jest to więc przemoc rozumiana i ukazywana w sposób tradycyjny jako fizyczna lub psychiczna destrukcja jednostki, lecz dotyczyć ona może także zbiorowości, stając się sygnałem rozpadu, degeneracji w płaszczyźnie społecznej, czasem również i biologicznej. Wszechobecność przemocy wiąże się z kierunkiem, w jakim podąża cywilizacja w horrorze. Fantastyka grozy ukazuje bowiem współczesność jako zapowiedź apokalipsy, traktując osiągnięcia technologiczne i społeczne przekształcenia w kategorii preludium zagłady. Nowoczesne społeczeństwo wyróżnia się właśnie taką wielopoziomową przemocą, interpretowaną niekiedy jako pogwałcenie neutralnego i naturalnego sposobu istnienia człowieka. Sztuczność i umowność otoczenia, regulowanie stylu oraz jakości życia za pomocą mechanizmów unifikacyjnych rodzą sprzeciw i frustrację bohaterów. Zamiast postępu doświadczają oni regresu, konfrontują się z piekielną i przerażającą rzeczywistością korporacji, konsumpcji, ze zdeformowanym, a przez to monstrualnym światem, wypełnionym nie mniej potwornymi bytami.

Pamiętać przy tym trzeba, że:

[...] sztuka [...] nie chce poruszać samą przemocą, ale zjawiskiem [podkr. oryg.] przemocy; chce sprawiać, by przemoc była doznawalna, ale nie doznawana; nie chce stosować przemocy, ale chce przypominać o tym, że we wszystkich ludzkich stosunkach jest obecna, jeśli nie czynna, to przyczyną przemocy (SEEL 2008: 242).

W związku z tym estetycznym postulatem przemoc jest w fantastyce grozy nierozdzielnie związana z poczuciem niepewności i rozpadem. Doświadczenie tymczasowości w odniesieniu do pozycji społecznej, zawodowej, przysługujących praw, dóbr materialnych, efemeryczność istnienia i poczucie bezustannego zagrożenia budują odczucia współczesnego społeczeństwa w fantastyce grozy. Suma tych doświadczeń wpływa ujemnie na sposób percypowania i oglądu rzeczywistości; bohaterowie żyją w zdeformowanym, nieprzyjaznym świecie, uświadamiając sobie, że wszystko i wszyscy mogą im zagrażać, że nie ma ratunku przed unicestwiającą ich cywilizacją.

Wszystkie te kwestie – wychodzące w zasadzie poza samą estetykę grozy, bo wkraczające również choćby w obszar filozofii, psychologii, folkloru, religioznawstwa, praktyk ezoterycznych et cetera – odnaleźć można w tomie *Groza i postgroza*, będącym siódmą odsłoną serii „Perspektywy Ponowoczesności” i trzecią już podnoszącą wciąż w Polsce niedostatecznie opracowaną problematykę narracji i estetyki grozy. Autorzy rozdziałów

rozprawiają się tutaj z rozlicznymi problemami, które obejmują nakreślone we wprowadzeniu zagadnienia, odwołując się do kategorii historycznych, literaturoznawczych czy filmoznawczych, a czyniąc to, dowodzą dobitnie, że badania nad tą grozą i postgrozą (nie tylko, co istotne, motywiczne) są naukowo niezbędne, a zarazem bogate w multidyscyplinarne odniesienia.

Źródła cytowań

- AGUIRRE, MANUEL (2002), 'Geometria strachu', przekł. Agnieszka Izdebska, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.) *Wokół gotyczności. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 15-32.
- BAUDRILLARD, JEAN (2006A), *Spółeczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BAUDRILLARD, JEAN (2006B), *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BAUDRILLARD, JEAN (2009), *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BAUMAN, ZYGMUNT (2006), *Spółeczeństwo w stanie oblężenia*, przekł. Janusz Margański, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BURSZTA, WOJCIECH J. (2008), *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BURZYŃSKA, ANNA (2006), 'Kulturowy zwrot teorii', w: Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Universitas, ss. 41-91.
- BURZYŃSKA, ANNA (2007), 'Poststrukturalizm', w: *Teorie literatury XX wieku*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Kraków, ss. 307-357.
- CAILLOIS, ROGER (1995), *Człowiek i sacrum*, przekł. Anna Tatarkiewicz, Ewa Burska, Warszawa: Volumen.
- CARROLL, NOËL (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

- CHOMSKY, NOAM (2008), *Walka klas trwa*, [brak tłumacza], online: <https://pl.scribd.com/document/245185086/Noam-Chomsky-Walka-Klas-Trwa> [dostęp: 1.II.2018].
- COURVILLE NICOL DE, VALÉRIE (2002), 'Teorie eugeniczne i behawiorystyczne w gotycyzmie wiktoriańskim', przekł. Magdalena Jabłkowska, Agata Nowak, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 211-219.
- GEMRA, ANNA (2006), 'Twarz pod maską. Kilka uwag na marginesie wybranych ikon grozy', w: Jacek Kolbuszewski (red.), *Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu*, Wrocław: Agencja Wydawnicza a linea, ss. 501-510.
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru: wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- HAS-TOKARZ, ANITA (2006), '„Horror architektoniczny”: o fizycznym i semantycznym statusie przestrzeni w literaturze i filmie grozy', w: Jacek Kolbuszewski (red.), *Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu*, Wrocław: Agencja Wydawnicza a linea, ss. 465-485.
- HAS-TOKARZ, ANITA, (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- IZDEBSKA, AGNIESZKA (2002), 'Gotyckie labirynty', w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 33-41.
- JAŁOWIECKI, BOHDAN, MAREK STANISŁAW SZCZEPAŃSKI (2006), *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- KĘDRA, MARZENA (2008), *Przemyslenia*, online: <http://www.zb.eco.pl/eco> [ostatni dostęp: 12.03.2018, obecnie niedostępne].
- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW, (1999A), 'Dom', w: Władysław Kopaliński (red.), *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- KRUSZELNICKI, MICHAŁ (2003), *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

- LEFFLER, YVONNE (2002), *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przekł. Leszek Karcewski, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 43-49.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1998), 'Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm', przekł. Michał Paweł Markowski, w: Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- ŁEBKOWSKA, ANNA (2007), 'Między antropologią literatury i antropologią literacką', *Teksty Drugie*: 6, ss. 9-23.
- MARCELA, MIKOŁAJ (2015), *Monstruariusz nowoczesny*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MITARSKI, JAN (2007), 'Demonologia lęku', w: Antoni Kępiński, *Lęk*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 321-326.
- MOMRO, JAKUB. MAGDALENA ŁACHACZ, MICHAŁ KŁOSIŃSKI (2018), 'Powrót do przyszłości. Widmo jako pole wiedzy. Z Jakubem Momrą rozmawiają Michał Kłosiński i Magdalena Łachacz', *Facta Ficta Journal of Narrative Theory & Media*: I, ss. 70-91.
- NAGRODA GRABINSKIEGO.PL (2018), online: <http://nagrodagrabinskiego.pl/iv-edycja/> [dostęp: 1.II.2018].
- NOLA DI, ALFONSO M. (2006), *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. nauk. M. Woźniak, przekł. Monika Woźniak; Jolanta Kornecka-Kaczmarczyk et al, Kraków: Universitas.
- NYCZ, RYSZARD (2012), 'KTL – wyjaśnienia i propozycje', w: Teresa Walas i Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury 2*, Kraków: Universitas, s. 7-27.
- NYCZ, RYSZARD (2006), 'Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego', w: Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Universitas, ss. 5-38.
- OLKUSZ, KSENIA (2016A), 'Gotyckie światy współczesnej grozy', w: Ksenia Olkusz (red.), *Światy grozy*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie, ss. 15-27.
- OLKUSZ, KSENIA (2016B), 'Nikt nie jest bez winy. Teorie spiskowe w literackich narracjach zombiecentrycznych', *Czas Kultury*: 2, ss. 73-80.

- OLKUSZ, KSENIA (2016C), 'Literatura zombiecentryczna jako narracje końca i początku', *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF. Philologiae*: XXXIV, ss. 33-45.
- OLKUSZ, KSENIA (2016D), 'Romans paranormalny' [materiały do *Słownika Rodzajów Literackich*], *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1 (LIX), ss. 104-110.
- OLKUSZ, KSENIA (2016E), 'Z horroru w horror. Alegoryczność literackich narracji zombiecentrycznych w perspektywie politycznej, społecznej i ekonomicznej', *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*: 6 (9), ss. 171-185.
- OLKUSZ, KSENIA (2017), 'Narracje transfiksionalne na przykładzie serialu *Once Upon A Time*', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie, ss. 81-114.
- OLKUSZ, KSENIA, KRZYSZTOF M. MAJ (2018), 'Mapując to, co obce. O potrzebie ksenologii w XXI wieku', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Ksenologie*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie, ss. 15-44.
- ORBITOWSKI, ŁUKASZ (2008), 'Wstęp', w: *Pokój do wynajęcia. Zbiór opowiadań*, Lublin: Red Horse, ss. 5-9.
- OSZUBSKI, TADEUSZ (1999), 'Kawałek ulicy', w: Tadeusz Oszubski, *Drapieżnik*, Warszawa: Świat Książki.
- PAPRZYCKA, EMILIA (2008), *Kobiety żyjące w pojedynkę. Między wyborem a przymusem*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie ŻAK.
- PŁONKA-SYROKA, BOŻENA (2010), *Wstęp*, w: Bożena Płonka-Syroka, Marek Szymczak (red.), *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Arboretum, ss. 7-17.
- RUSSEL, CHARLES (2002), 'Cindy Sherman, neogotyizm i postmodernizm', przekł. Jarosław Płuciennik, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 133-148.
- SARNAT, ADRIANNA (2008), *Tożsamość narodowa i regionalna na tle procesów globalizacji*, online: <https://web.archive.org/web/20130718022728/http://www.sociologia.ath.bielsko.pl:80/prace/konferencje/asarnat.pdf> [dostęp: 1.11.2018].

- SEEL, MARTIN (2008), *Estetyka obecności fenomenalnej*, przekł. Krystyna Krzemień-Ojak, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas.
- SKARGA, BARBARA (2005), *Kwintet metafizyczny*, Kraków: Universitas.
- STRÓŻEWSKI, WŁADYSŁAW (2002), *Wokół piękna*, Kraków: Universitas.
- SZEWczyk, KAZIMIERZ (2002), 'Bioetyka kulturowa jako rozległa doktryna moralna', w: red. Mieczysław Gałuszka, Kazimierz Szewczyk (red.) *Narodziny i śmierć. Bioetyka kulturowa wobec stanów granicznych życia ludzkiego*, Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 16-59.
- SZNAJDERMAN, MONIKA (1999), 'O ciało wskrzeszeniu w kulturze popularnej', w: Dariusz Czaja (red.), *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, Warszawa: Contago, ss. 205-214.
- ŚWITAŁA, ADAM (2008), 'Gra w autentyczność. Rola indywidualności we współczesnej kulturze masowej', w: Wojciech J. Burszta, Elżbieta A. Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, Warszawa: Wydawnictwo SWPS „Academica”, ss. 148-165.
- THOMAS, LOUIS-VINCENT (1991), *Trup: od biologii do antrologii*, przekł. Krzysztof Kocjan, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- TOMASZEWSKA, GRAŻYNA (2002), 'Co się stało z „sacrum wykroczenia”', w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 103-114.
- WALC, KRYSZYNA (2006), 'Kilka uwag o wampirach najnowszej generacji', w: Jacek Kolbuszewski (red.), *Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu*, Wrocław: Agencja Wydawnicza a linea, ss. 521-532.
- WALDENFELS, BERNHARD (2002), *Topografia obcego: Studia z fenomenologii obcego*, przekł. Janusz Sidorek, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- WYDMUCH, MAREK (1975), *Gra ze strachem*, Warszawa: Czytelnik.
- WYSŁOUCH, SEWERYNA (1977), 'Anatomia widma', *Teksty*: 2, ss. 135-157.
- ZAUSZNICA, ADAM (1959), *Nauka o barwie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ŻAKOWSKI, MACIEJ (2007), 'Życie społeczne przedmiotów w kulturze popularnej', w: Wiesław Godzic, Maciej Żakowski (red.), *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, ss. 7-16.



Permutacje grozy i postgrozy

CZĘŚĆ PIERWSZA

Antytopos Babel.

Groza i pomieszanie w miejscowości (bez) Boga

RADOSŁAW LIS*

Wprowadzenie

Nawet mając na uwadze problemy badawcze związane z ewentualnym wypreparowaniem materiału mitologicznego z tekstu biblijnego, próba określenia w takim kontekście statusu opowiadania biblijnego o budowie Babel (Rdz 11,1-9)¹ wydaje się być zadaniem

* Uniwersytet Jagielloński | kontakt: lis93rp@gmail.com

¹ Źródłem cytatów biblijnych w niniejszym rozdziale, jeżeli nie podano inaczej, jest *Biblia Tysiąclecia* w poprawionym wydaniu piątym (2009). Transliteracje hebrajskiego podawane są kursywą za stroną internetową: *Online Parallel Bible* (w wypadku cytatów transkrypcje i transliteracje pozostawiane są bez zmian), korzystano również z zaimplementowanego w ową stronę Leksykonu Browna-Drivera-Briggsa, jak i z Leksykonu Geseniusa, dostępnego poprzez interfejs strony: *The Blue Letter Bible*. Poniżej, na potrzeby rozdziału, cytuję tekst Rdz 11,19 *en bloc*, w trzech tłumaczeniach (1) Tłumaczenie Izaaka Cyłkowa: 1. I była cała ziemia mowy jednej i wyrażień nielicznych. | 2. I stało się, gdy ciągnęli od Wschodu, znaleźli równinę w kraju Szynear i osiedli tamże. | 3. I rzekli jeden do drugiego: »Oto wyróbnymy cegły i rozżarzmy je od żaru«. I tak służyła im cegła miasto kamienia, a smołowiec służył im za wapno. | 4. I rzekli: »Oto zbudujemy sobie miasto i wieżę, którejby wierzch w niebie, a uczynimy sobie znamie, abyśmy się nie rozproszyli po powierzchni całej ziemi«. | 5. Wtedy zstąpił Wiekuisty, aby zobaczyć ono miasto i wieżę, które budowali synowie ludzcy. | 6. I rzekł Wiekuisty: »Oto lud to jeden, i mowa jedna u wszystkich; a taki początek ich przedsięwzięć! A teraz nie chybi im nic, coby zamierzali wykonać. | 7. Oto zstąpmy, a pomieszajmy tam mowę ich, aby nie zrozumieli jeden mowy drugiego«. | 8. I rozproszył ich Wiekuisty ztamtąd po powierzchni całej ziemi; i tak przestali budować miasta. | 9. Przeto nazwano imię jego Babel; gdyż tam pomieszał Wiekuisty mowę całej ziemi. Ztamtąd też rozproszył ich Bóg po powierzchni całej Ziemi". (2) Tłumaczenie *Biblii Tysiąclecia*: „Mieszkańcy całej ziemi mieli jedną mowę, czyli jednakowe słowa. A gdy wędrowali ze wschodu, na-

wyjątkowo trudnym i ryzykownym. Bowiem jeśli potraktować ową narrację jako mit, trzeba od razu zauważyć, że byłby to szczególny przykład mitu o micie ze względu na wrośnięty weń projekt teologiczny „uwolnienia się w sposób decydujący od mitu”, o czym pisze Gerhard von Rad (1986: 133-137). Zdaniem tego znawcy Starego Testamentu, mamy tutaj do czynienia z zakończeniem prehistorii, którego początek narracyjny stanowi tak zwana „tablica narodów” (Rdz 10), natomiast finał ujęty zostaje w Rdz 12,1-3², gdzie poucza się, iż „prehistorię należy pojmować jako jeden z najistotniejszych elementów teologicznej etiologii Izraela” (VON RAD 1986: 136).

Na swoistą autoreferencyjną własność narracji o wznoszeniu Babel w Rdz 11,1-9 zwraca uwagę Jacques Derrida w tekście zatytułowanym *Wieża Babel*. „Przyjrzyjmy się”, proponuje filozof:

[...] opowiadaniu czy też mitowi o wieży Babel. Nie stanowi on jedynie jednej z wielu figur [podkr. oryg.] pomiędzy innymi: wypowiadając nieadekwatność jednego języka wobec innego, jednego miejsca w encyklopedii wobec innego, języka wobec języka i sensu, wypowiada również konieczność figuracji, mitu, tropów, wież, niedokładnego przekładu, konieczność zastąpienia tego, czego zakazuje nam wielość. W tym sensie jest to mit źródła mitu, metafora metafory, opowiadanie opowiadania, przekład przekładu. Nie jest jedyną strukturą pogłębiającą się w ten sposób, ale na swój sposób

potkali równinę w kraju Szinear i tam zamieszkali. I mówili jeden do drugiego: »Chodźcie, wyrabiamy cegłę i wypalmy ją w ogniu«. A gdy już mieli cegłę zamiast kamieni i smołę zamiast zaprawy murarskiej, rzekli: »Chodźcie, zbudujmy sobie miasto i wieżę, której wierzchołek będzie sięgał nieba, i w ten sposób zdobędziemy sobie imię, abyśmy się nie rozproszyli po całej ziemi«. I A Pan zstąpił z nieba, by zobaczyć to miasto i wieżę, które budowali ludzie, i rzekł: »Są oni jednym ludem i wszyscy mają jedną mowę, i to jest przyczyną, że zaczęli budować. A zatem w przyszłości nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzają uczynić. Zejdźmy więc i pomieszajmy tam ich język, aby jeden nie rozumiał drugiego!«. I W ten sposób Pan Rozproszył ich stamtąd po całej powierzchni ziemi, i tak nie dokończyli budowy tego miasta. Dlatego to nazwano je Babel, tam bowiem Pan pomieszał mowę mieszkańców całej ziemi. Stamtąd też Pan rozproszył ich po całej powierzchni ziemi”. (3) Tłumaczenie *Tora Par-des Lauder*: „Cała ziemia miała jeden język i jednakowe pojęcia. Podczas swojej wędrówki ze wschodu znaleźli dolinę w ziemi Szinar i osiedli tam. Powiedzieli jeden do drugiego: Wyróbnymy cegły i wypalmy je w ogniu. I cegły [służyły] im jako kamień, a smoła [służyła] im jako zaprawa. I I powiedzieli: Zbudujmy sobie miasto i wieżę, której szczyt będzie w niebie. Uczynimy sobie imię, żebyśmy nie byli rozproszeni po całej ziemi. Bóg objawił się, aby zobaczyć to miasto i tę wieżę, którą wybudowali ludzie. I powiedział Bóg: Są jednym narodem, o jednym języku i tak zaczęli postępować! Więc teraz nie powstrzymaj się [już] od niczego, co postanowią uczynić. Zejdźmy i pomieszajmy tam ich język, aby jeden nie rozumiał języka drugiego. Rozproszył ich Bóg stamtąd po całej ziemi i przerwali budowę miasta. Dlatego [miasto] nazwano Babel, bo tam pomieszał Bóg język całej ziemi i stamtąd rozproszył ich Bóg po całej ziemi”

² „Pan rzekł do Abrahama: | »Wyjdź z twojej ziemi rodzinnej | i z domu twego ojca | do kraju, który ci ukażę. | Uczynię bowiem z ciebie wielki naród, | będę ci błogosławił i twoje imię rozstawię: staniesz się błogosławieństwem. | Będę błogosławił tym, którzy tobie błogosławić będą, | a tym, którzy tobie będą złorzeczyli, i Ja będę złorzeczył. | Przez ciebie będą otrzymywały błogosławieństwo | ludy całej ziemi«”.

to czyni (sama ta struktura jest prawie [podkr. oryg.] nieprzekładalna, podobnie jak imię własne) i należałoby zachować jej idiom (DERRIDA 2009: 375).

Derridę zajmuje jednak przede wszystkim kontekst – narzucany przez „pomieszanie języków” i zakazywany przez święty język hebrajski tekstu Rdz 11,1-9 – „wypowiedzi o przekładzie”, wytyczany przez (co najmniej) trójznaczność nazwy własnej *bā-bel*. Nawiązując do uwag Woltera na temat znaczenia słowa „Babel”, pisze Derrida, iż owa „nazwa potoczna”, wywodząca się, domniemywanie, już to od czasownika *bā-lal*, oznaczającego „mieszać”, „mylić”, już to od asyryjskiego słowa *bāb-ili*, „Drzwi Boga” (etymologia przemilczana w *Wieżach Babel*), już to, jak spekulował Wolter, od *Ba*, „ojciec” oraz *Bel*, „Bóg”:

[...] oznacza nie tylko pomieszanie, ale fakt, że „pomieszanie” ma co najmniej dwa sensy, [...] pomieszanie języków, ale też stan zamieszania, w jakim znajdują się architekci w obliczu przerwanej budowy. Tak oto pewne pomieszanie zaczęło wpływać na dwa sensy słowa „pomieszanie”. Znaczenie „pomieszania” jest pomieszanane, i to co najmniej podwójnie (DERRIDA 2009: 376).

Derrida podejmuje w tym krótkim tekście trop Wolterowski:

Miasto było nazwane imieniem Boga ojca i ojca miasta, które zwie się „pomieszanie”. Bóg, ów Bóg, zaznaczał swym patronimem przestrzeń wspólnoty, miasto, w którym nie można się już nawzajem zrozumieć, kiedy istnieje tylko imię ojca, i nie można się już nawzajem porozumieć, kiedy nie istnieje imię ojca. [...] Imię Boga ojca było nazwą źródła języków. Ale to również ten sam Bóg, który w gniewie znosi dar języków lub przynajmniej je miesza (jak Bóg Boehmego czy Hegla, wychodzący z siebie, określający siebie w swojej skończoności i w ten sposób tworzący historię), zasiewa ziarno niezgody (*confusion*) pomiędzy swymi synami i zatrzuwa teraźniejszość. Jest to również źródło języków, wielość idiomów, tego, co nazywamy potocznie językami ojczystymi (DERRIDA 2009: 376).

Mit budowy Babel zatem, jeżeli zechcielibyśmy go za taki uznać, cechowałby się autotematyzmem i, można by rzec, liminalnością, sytuując się na skrzyżowaniu prehistorii i historii biblijnej; wstępem do niego byłoby zaś zakłócenie dostojnej atmosfery tekstu tablicy narodów wtrąceniem o Nimrodzie, postaci niewątpliwie archetypicznej, a ściślej mówiąc, antypersonicznej. Rys charakterystyczny owego mitu nadawany jest przez „kontekst przerwanej cyrkularności [*a context of broken circularity*]” (LACOCQUE 2010: 74), jak stwierdza André LaCocque (znany polskiemu czytelnikowi współautor książki *Mysleć biblijnie*, napisanej wspólnie z Paulem Ricoeurem), w monografii poświęconej biblijnej Babel (*The Captivity of Innocence. Babel and the Yahwist*):

Po zniszczeniu, dezintegracji, pomieszaniu i rozproszeniu nie ma powtórki z tego, co doprowadzone do ruiny. Takie od-tworzenie wydarzy się jedynie na koniec czasu [...]. Tymczasem miasto i wieża pozostają żałośnie niekompletne i skazane na zatrąę; ludzkość to archipelag; a inicjalny monojęzyk to, co najwyżej, odległy przodek niezliczonych języków i dialektów (LACOCQUE 2010: 74)³.

„Mit” Rdz 11,1-9 byłby więc mitem o śmierci mitu, a zarazem ciętym komentarzem do śmierci starej religii, która pozostawia puste miejsce, tak jak po pomieszaniu dosłownie znikająca z kolejnych zdań „wieża”.

Konstruktorów z miasta nazwanego w efekcie ich wysiłków mianem Babel, twórców „miasta i wieży” (Rdz 11,4), zapamiętałych w swym dziele jednoczenia tego, co już zjednoczone („Są oni jednym ludem i wszyscy mają jedną mowę”, Rdz 1,6) i wchodzących tym samym na drogę nader niebezpieczną, na której „nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzają uczynić” (Rdz 11,6), owych wizjonerów potęgi wyniosłej, Bóg sprowadził, rzecz można, na ziemię, mieszając ich mowę, co, zgodnie z biblijną opowieścią, okazało się wystarczające, aby rozpiezchli się – daleko od miejsca, gdzie miało powstać monumentalne remedium na przewidywane rozproszenie – „stamtąd po całej powierzchni ziemi” (Rdz 11,8).

Wskazując na negatywne aspekty mitycznego toposu Babel zaproponować można wykorzystanie koncepcji Antypersony autorstwa polskiego antropologa, Andrzeja Wiercińskiego, rozwijającego Jungowskie pojęcie Cienia. Antypersona, stanowiąc nieunikniony, antagonistyczny korelat genezy i ewolucji Persony w osobniku, jest zarazem prototypem przeciwnika, „ukrytym w podświadomości i będącym źródłem różnorodnych nastawień osobnika ku działaniom społecznie niepożądanym lub wręcz zakazanym” (WIERCIŃSKI: 2010: 196). Zdaniem badacza istotną, o ile nie centralną, rolę w organizacji Antypersony odgrywają popędy strachu i agresji, a dalej eksploracji. Podstawowe kulturowe odzwierciedlenia Antypersony są „zdominowane przez następujące motywy”:

- (1) buntu i walki z istotami reprezentującymi ład fizyczny i moralny; (2) upadku „z nieba na ziemię”;
- (3) szyderczości, pogardy, nienawiści; (4) różnego rodzaju działań destrukcyjnych, zgiełku i bezładu;
- (5) kusicielstwa i kłamliwości oraz niedozwolonego poznania; (6) łatwej możliwości przechodzenia w wiele postaci, ze szczególnym uwzględnieniem Gada, Wielkiego Kota, Latających Insektów, roz-

³ Przekład własny za: „After destruction, disintegration, confusion, and scattering, there is no repeat of what has been ruined; such re-creation will happen only at the end of time [...]. Meantime, the city and the tower remain pitifully incomplete and doomed; humanity is an archipelago; and the initial monolanguage is at best the remote ancestor of innumerable languages and dialects”.

maicie jednoczonych w wyobrażeniu Smoka; (7) środowiska powiązanego z lewostronnością i mrokami nocy, a w ogóle – ze Światem Podziemnym, wypełnionym agresją, bólem i strachem (WIERCIŃSKI 2010: 197).

Gdzie indziej (LIS 2013) pokazano, że w powyższą charakterystykę doskonale wpisuje się postać biblijnego protagonisty Babel, budzącego przerażenie i napędlającego grozą kulturowego antybohatera, Nimroda. Zaproponować tutaj można rozszerzenie zakresu stosowalności kategorii Antypersony na miejsca i przedmioty nieożywione – na „miasto i wieżę” Babel. Awersyjne nacechowanie tej ostatniej ukazywane było przez rozmaite tradycje interpretacji tekstu biblijnego w powiązaniu z powstającym w procesie przesakralizowania zjawiskiem idolatrii. Nawiązując do terminu „Antypersona” i poszukując dlań odpowiednika, należałoby topos Babel nazwać ściślej: już to Antytoposem, ze względu na antyutopijny charakter „miasta i wieży”, które w zamierzeniu miało przeciwdziałać rozproszению⁴, a stało się miejscem pomieszania i rozproszenia, już to dystoposem, piętnującym i piętnowanym przez kolejne tysiąclecia w rozmaitych kontekstach kulturowych jako „Babilon”. W obu wypadkach punktem odniesienia jest pesymistyczny aspekt analizowanego opowiadania, podczas gdy różne skale takiego pesymizmu, jak argumentował Søren Baggesen w nawiązaniu do spostrzeżeń Ernsta Blocha (BAGGESEN 1987: 34-43)⁵, odpowiadają pewnym utopijnym – *sensu largo*, „fikcyjnym konstrukcjom przyszłego porządku społecznego [*fictional constructions of future social order*]” (BAGGESEN 1987: 34) – modusom narracyjnym: pewnym utopiom (*sensu stricto*), jako projektującym powiększenie dobrobytu w tych konstrukcjach, w porównaniu ze stanem doczesnym (BAGGESEN 1987: 35), a jednak prowadzącym do swojego zaprzeczenia, ze względu na dane uwarunkowania historyczno-kulturowe) i dystopiom (gdzie, podobnie, projekt utopijny w realizacji prowadzi do jego, świadomego bądź nie, sprzeniewierzenia, wszelako, z uwagi na określoną ontologiczną konieczność⁶). Zgodnie z tym rozumieniem, dystopia, rozpatrywana pod kątem swojej realizowalności, jest transhistoryczna.

⁴ Podkreślić może należy: proponowane tutaj pojęcie Antytoposu nie posiada żadnego koniecznego związku z antropologiczną kategorią nie-miejsca (*non-place*).

⁵ Dotyczących pesymistycznego nacechowania utopijności badanej przez Blocha w świetle korelacji tego co potencjalne i aktualne – „dialektyki [*Wechselverhältnisses*] latencji i tendencji w świecie” w przekładzie Baggesena (1987: 36).

⁶ „Metaphysical | (or ontological) necessity” (BAGGESEN 1987: 40), na przykład jako wpisane w naturę ludzką zło.

Pojęcie antyutopii jest problematyczne. Sam termin „antyutopia” (który, tak jak „eutopia”, nie pojawia się w analizie Baggesena) może wydawać się, z szeregu względów filologicznych⁷, terminem chybionym czy leksykalnym buble. Jednakże, na ironię, wydaje się, że kariera tego wyrazu⁸ – w znaczeniu rozmaicie umotywowanej negatywnej utopii, często w aspekcie parodystycznym – aż po jego krytykę w ostatnim półwieczu, sprawia, że termin ów uwydatnia ambiwalencję i, w istocie, dialektyczność samej utopii. Mianowicie, utopia aktualizowana, nie-miejscowość umiejscawiana, posiada ukrytą (zrazu, dla myślenia utopijnego) tendencję do przechodzenia w swoją karykaturę, wypaczenie, horror, chaos; przy czym tendencja ta wzrasta wraz ze stopniem dokładności odwzorowania w próbach realizacji utopijnego projektu. Im dosłowniej – tym gorzej. Inaczej mówiąc, pojęcie utopii wykazuje strukturę bipolarną, posiada swój biegun i przeciwbiegun, nosi w sobie przeciwieństwo, jest swoją antyutopią.

Główny problem z terminem „antyutopia” zdaje się wynikać z tego, że zawiera on dwie negacje: *anty-* i *u-*⁹. Krzysztof M. Maj sugeruje tutaj występowanie podwójnej negacji: „jeżeli [...] przyjąć, iż utopia znaczy tyle, co ‘nie-miejsce’, to prefiks *anty-* (gr. naprzeciw; opozycyjny, wrogi, rywalizujący) wyraża w tym złożeniu tyle, co ‘anty-nie-miejsce’ – czyli zgoła niewiele” (MAJ 2014: 160). Można jednak argumentować, że nie musi to być negacja podwójna, ponieważ *u-* odnosi się do toposu, miejsca lub przestrzeni, wskazując, że jest to miejscowość nieistniejąca, a w każdym razie nie posiadająca weryfikowalnej zmysłowo lokalizacji. Natomiast prefiks *anty-* odnosi się do pojęcia utopii jako projektu utopijnego bądź relacji o takim projekcie. Dlatego też precyzyjniejszy byłby może zapis następujący: „*antyutopia*”.

Przechodząc od kwestii tylko sygnalizowanych w niniejszym tekście, jakie powstają na poziomie analizy struktury pojęciowej (czyli analizy ontologicznej), do zagadnień z poziomu analizy ontycznej, natychmiast można zauważyć, że utopijny projekt nakierowany jest na realizację możliwości jakiejś eutopii, jednak możliwość ta częstokroć aktualizuje się jako dystopia. Ta ostatnia staje się możliwa w momencie podejmowania

⁷ Pisz na ten temat Krzysztof M. Maj w artykule *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej* (MAJ 2014: 159-162).

⁸ O jej kierunkach i przebiegu w dwudziestowiecznym dyskursie akademickim można dowiedzieć się sięgając na przykład do książki *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia* Toma Moylana (2000: 124-142).

⁹ Od negującego, greckiego *ou-* i nacechowanego pozytywnie *eu-*, które to podwójne pochodzenie, jak pisze Maj, „czyni jednoznaczną grę słów: i po grecku, i po angielsku, i po polsku heterograficznych, lecz zarówno dla Thomasa More’a, jak i współczesnego Anglika homofonicznych” (MAJ 2014: 159).

utopijnej próby zaprojektowania i realizacji eutopii, wszak utopiści nigdy nie marzą o dystopii. Dystopie i eutopie to pewne upostaciowienia, konkretne konfiguracje w myśleniu utopijnym, których głównym ‘nerwem’ jest napięcie w samej strukturze pojęcia utopii. Dodać można, że do warunków możliwości pojawienia się takich konfiguracji należeć musi ukonstytuowanie jakiejś hierarchii wartości; podczas gdy warunkiem utopii/antyutopii (jak i samych etyk i aksjologii) wydaje się być doświadczenie określone przez Józefa Tischnera jako agatologiczne¹⁰: nie jest tak, jak być powinno¹¹.

Jeśli zaś idzie o topos Babel i nie wdając się już w szersze dyskusje teoretyczne na temat pojęć antyutopii i dystopii – wszak punktem odniesienia jest koncepcja Wiercińskiego – autor rozdziału wybiera określenie „Antytopos”, zastrzegając, że jego pojęcie nie

¹⁰ Od gr. *agaton*, ‘dobro’. W tekście zatytułowanym *Myślenie według wartości*, zawartym w zbiorze pod tym samym tytułem, pisał Tischner: „Coż nam odsłania owo doświadczenie? Odsłania nam ono fakt, że świat, w którym żyjemy, nie jest takim światem, jakim może i powinien być [podkr. oryg.]. Pierwotne doświadczenie aksjologiczne nie mówi nam, że powinno być coś, czego nie ma. Nie mówi też nam, że powinienem coś zrobić, czegoś zaniechać. To wszystko okazuje się wtórne. [...] Doświadczenie, które staramy się opisać, jest radykalnym doświadczeniem agatologicznym” (TISCHNER 2011: 536-537). Tischner odróżnia je od „doświadczenia aksjologicznego”, które można postrzegać jako fundamentalne dla wystąpienia dystopijnych i utopijnych konfiguracyj utopii: „Pierwsze [doświadczenie agatologiczne – R.L.] jest bardziej podstawowe: odsłania »negatywną« stronę wszystkiego, co nas otacza. [...] Ono również ukazuje nam tragiczność bytu ludzkiego. [...] Na początku myśli jest bunt, bunt jest pierwotną winą myśli. W buncie tym już jest zawarta preferencja, już tkwią zarodki widzenia hierarchii. [...] A potem, po doświadczeniu agatologicznym lub »nad« nim, przychodzi doświadczenie aksjologiczne, którego rdzeniem jest: »jeśli chcesz, możesz...«. Dopiero teraz staram się zobaczyć, co trzeba zrobić, jak postąpić, kogo ocalić, za czym biec, a co porzucić. Doświadczenie agatologiczne jest przede wszystkim doświadczeniem odsłaniającym, doświadczenie aksjologiczne zaś doświadczeniem projektującym. Doświadczenie agatologiczne dotyczy bycia w świetle dobra, doświadczenie aksjologiczne dotyczy wydarzeń w świetle tego, co wartościowe. Doświadczenie aksjologiczne i płynące zeń myślenie aksjologiczne nastawia się na jeden podstawowy cel – projektowanie wydarzenia, które może zaradzić rozwojowi tragedii” (TISCHNER 2011: 537). Sam Tischner, o ile wiadomo autorowi niniejszego tekstu, nie pisał *explicite* o eutopii, ani o dystopii. Określał natomiast, w kontekście problemu „etycznej bezkompromisowości” postawę utopijną: „Człowiek jednostronnie wyczulony na świat wartości, ale pozbawiony daru widzenia rzeczywistości, staje się najczęściej etycznym utopistą [podkr. oryg.]. Zapatrzony wprost w słońce, nie może widzieć świata. Chcąc zawsze zrobić to, co w ogóle najlepsze, nie potrafi zrobić tego, co właściwe. Pozostaje mu jedynie marzycielski rozwohor o wzniosłych ideałach, pięknych przykładach, najwyższych wartościach ludzkich, dla których jednak zawsze brak czasu i miejsca. [...] Etyczny utopista to ten, kto pozwolił, by jego własne ideały – oślepiły go. Przeciwnieństwem etycznego utopizmu jest etyczny fatalizm. Fatalista widzi wyłącznie świat, a w nim niemożliwe do naruszenia konieczności obiektywne. [...] Umiłowanie losu uwalnia od niepokoju i odpowiedzialności, przywraca człowiekowi pierwotną niewinność” (TISCHNER 2011: 417-418). Utopizm w takim rozumieniu charakteryzowany jest, jak widać, na poziomie analizy ontycznej i jest zbieżny z utopijnym projektowaniem eutopii i jej realizacjami.

¹¹ Autor rozdziału ma nadzieję, że rozlokowanie syzygii pojęciowej utopia/antyutopia oraz pary eutopia i dystopia na poziomach analizy ontologicznej i ontycznej dopomoże nieco w przyszłych i natrafiających na sprzeczności próbach ich zdefiniowania.

odpowiada wprost antyutopii, lecz raczej łączy w sobie rdzenną utopijność tej ostatniej (przeradzającą się w swoje przeciwieństwo) z transhistorycznością, to znaczy wciąż odnawiającą się historycznie możliwością obecności dystopii. Z połączeniem tych biegunów mamy właśnie do czynienia, jak się okaże, w wypadku mitycznego (Anty)toposu Babel. Aby uchwycić element grozy, mało spektakularny zapewne (w porównaniu, na przykład, z powieścią czy filmem grozy), a jednak konstytutywny dla wydarzeń rozgrywających się wokół niedokończonej budowli, trzeba najpierw poczynić szereg uwag dotyczących biblijnego opowiadania o niej. Pozwoli to również na wskazanie tych cech Antytoposu Babel, jakie odpowiadają kolejnym motywom z charakterystyki Wiercińskiego (numeracja została dodana do zacytowanego wcześniej fragmentu na potrzeby niniejszego rozdziału). Podstawą dla prezentowanej interpretacji będzie zarówno tekst biblijny, jak i bogate zbiory sparafrazowanych tradycyjnych podań i rabinicznych odczytań opowiadania o Babel: *Żydowskie legendy biblijne* Michy Josefa Bin Goriona (Berdyczewskiego) (1996) i *Legends of the Jews* (w angielskim przekładzie niemieckiego manuskryptu) Louisa Ginzberga (2003).

Skupienie w lęku przed rozproszeniem

Lokalizacja budowli Babel stanowi wśród współczesnych badaczy przedmiot dyskusji, w której głównymi wytycznymi, poza jednym ze znaczeń kłopotliwie i ludzaco wieloznacznego słowa (lub homofonicznych wyrazów) *bā-bel*, są, po pierwsze, przyjęcie za pewnik mezopotamskiego tła opowieści, po drugie, uznanie, iż słowo Szinar (*šin-’ār*) odnosi się w ten czy inny sposób do południowej Mezopotamii¹² (odczytywane na przykład jako „Sumer” lub jako nazwa wywiedziona od słów „dwie rzeki”), a po trzecie datacja i konteksty używalności technologii budowlanej z wykorzystaniem cegły i bitumenu¹³.

¹² Na temat współczesnych propozycji odczytania słowa *šin-’ār* jak i wystąpień tego słowa w Biblii oraz tradycyjnych lokalizacji „równiny Szinar” pisze Anne Habermahl w artykule *Where in the World is the Tower of Babel* (HABERMAHL 2011: 25-30).

¹³ Kwestie te omawia Victor (Avigdor) Hurovitz w książce *I Have Built You an Exalted House. Temple Building in the Bible in Light of Mesopotamian and Northwest Semitic Writings* (1992: 104). Podobnie niewątpliwą „oznaką lokalnego kolorytu” Mezopotamii w tekście biblijnym są słowa „równina” i „miasto i wieża”, jak pisze André Parrot w książce *The Tower of Babel* (PARROT 1955: 15). Na temat akceptowalności mezopotamskiej lokalizacji czasoprzestrzennej Babel piszą też na przykład: wspomniany Parrot (1955: 14-51), J. H. Walton (1995), P. H. Seely (2001: 15-19); warto również zapoznać się z wpisem pod hasłem *Babel, Tower of* w *Encyclopaedia Judaica* (2007).

W związku z powyższym, drugim, dość powszechnie występującym stwierdzeniem na temat opowieści jest to, że opisuje ona budowę zigguratu¹⁴. Słowo „ziggurat” oznaczające ‘szczyt góry’ albo ‘piętrową wieżę’ pochodzi od akadyjskiej formy czasownikowej *zaqaru* – ‘być wysokim, wzniesionym’ (PARROT 1955: 157). Owym piętrowym strukturalnym, górującym nad mezopotamskimi miastami i nadbudowywanym nad dawnymi sanktuariami, nadawano rozmaite, nieraz powtarzające się imiona, które mogłyby pośrednio (to znaczy poprzez znaczenie kosmologiczne) wskazywać na ich funkcję obrzędową, jak „»Dom Góry Wszechświata« (Assur), »Dom Podstaw Nieba i Ziemi« (Etemenanki, Babilon), »Dom Zababy i Inany, którego Szczyt sięga Nieba« (Kisz), »Dom Wieżów pomiędzy Ziemią i Niebem« (Larsa), »Dom Siedmiu Przewodników Nieba i Ziemi« (Birs Nimrud), czy też po prostu »Dom Góry« (Nippur)” (WIERCIŃSKI 2010: 355-366). Mogłyby – gdyby nie zastanawiający niedobór, w zachowanych tekstach, określeń funkcji tychże tajemniczych budowli. Jak ujmuję to John H. Walton w artykule *The Mesopotamian Background of the Tower of Babel Account and its Implications*, „jeżeli znana literatura miała być naszym jedynym przewodnikiem, musielibyśmy uznać, że ludzie nie używali zigguratów do żadnych celów [*If the known literature were our only guide, we would have to conclude, that people did not use the ziggurat for any purpose*]” (WALTON 1995: 162). Były one natomiast przeznaczone do na użytek bogów. „Ziggurat”, twierdzi Walton:

[...] był strukturą budowaną celem wsparcia schodów (*siminiltu*), co do których wierzono, że używane są przez bogów do podróżowania z jednej krainy do innej. Istniał więc przede wszystkim dla udogodnienia bogów i był utrzymywany, aby zapewnić bóstwu wygody, które odświeżałyby je po podróży (jedzenie, miejsce odpoczynku itd.). Schody prowadziły na szczyt bramy bogów, wejścia do boskiej siedziby (WALTON 1995: 162)¹⁵.

W świetle dalszych rozważań Waltona – skupiającego się na ścisłym związku pomiędzy rozwojem zigguratów a procesem urbanizacyjnym, pociągającym za sobą antropomorfizację bóstw – jak i zapoznając się z uwagami Andrzeja Wiercińskiego na temat

¹⁴ O tej powszechnej interpretacji, jak i jej zasadności, można przeczytać między innymi we wszystkich wymienionych w powyższym przypisie źródłach.

¹⁵ Przekład własny za: „The ziggurat was a structure that was built to support the stairway (*siminiltu*), which was believed to be used by the gods to travel from one realm to another. It was solely for the convenience of the gods and was maintained in order to provide the deity with the amenities that would refresh him along the way (food, a place to lie and rest, etc.). The Stairway led at the top to the gate of the gods, the entrance to the divine abode”.

zakodowanych w konstrukcji zigguratu danych astronomicznych¹⁶, pojawia się pokusa, by uznać ziggurat już to za zaproszenie, już to za próbę przymuszenia boga do wstąpienia i zstąpienia zeń, a więc budowla ta nabierałaby charakteru narzędzia teurgicznego. Z pewnością natomiast można zasugerować, że stwierdzenia Waltona i innych badaczy dotyczące „milczenia tekstów” w kwestii funkcji obrzędowej zigguratu należałoby zrewidować, wyciągnąwszy wniosek z analiz kodotwórczego potencjału zigguratów i w ogóle budownictwa monumentalnego, przedstawianych przez Wiercińskiego, i zapytać o to, czy sam ziggurat nie należy do takich tekstów i czy nie mylący jest dystans, jaki dzieli wyniosłą budowlę ceglana od glinianej tabliczki zapisywanej w cieniu u jej stóp przez mezopotamskiego skrybę. W drugim wypadku jest to tekst na glinie, utrwalony później być może w ogniu, o ile dotyczy kwestii istotnych, w pierwszym – jest to tekst z gliny, którego jednostkami są wypalone cegły połączone bitumenem, tworząc strukturę twardszą niż skała i żelazo.

Używali Bablejczycy cegły i smoły „zamiast” kamienia i zaprawy. Nasuwa się tutaj pytanie, dlaczego zostajemy poinformowani o tym w sposób tak skrupulatny? Wydawać by się mogło, w świetle rozwoju wypadków wzmiankowanych w Rdz 11,1-9, że chodzi tutaj o wskazanie na transgresję dokonaną przez budowniczych, zwłaszcza jeśli przyjąć, że w ich zamierzeniu monument miałby posiadać charakter świątynny lub paraświątynny, co sugerują przekazy o ich idolatrii czy też autoidolatrii samego Nimroda (uobecniają one pierwszy motyw antypersoniczny Wiercińskiego). Chodzić mogłoby więc o odrzucenie kamienia na rzecz cegły, przecież to kamieniem oznaczył Jakub miejsce Betel, to z kamieni nakazał Bóg Jozuemu ustawiać „krąg” Gilgal, z kamieni, ciosanych jeszcze w kamieniołomie, wznoszona była świątynia Salomona. Z pewnością natomiast łatwiejsza do przyjęcia jest bardziej ogólna interpretacja, że przeciwstawia się tutaj surowiec naturalny (hebr. *eben*, o rdzeniu wspólnym z *boneh*, ‘budować’¹⁷), stworzony, surowcowi wytworzonemu i przetworzonemu, czyli rzeczy pochodzące z dwóch porządków.

¹⁶ W szkicu *Piramidy i zikkuraty jako architektoniczne reprezentacje archetypu Góry Kosmicznej*, zawartym w zbiorze *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Wierciński, stwierdza – pokrótce przeanalizowawszy informacje pomiarowe zawarte w tekście tabliczki E-sangila – iż faktycznie było tak w wypadku zigguratu E-temen-anki. W jego wymiarach „zakodowane zostały przynajmniej cykl słoneczny o 360 dniach i 780-dniowy cykl Marsa, niewykluczone też, że znaczące są również zbieżności zarejestrowane w wymiarach przekątnych przestrzennych” (WIERCIŃSKI 2010: 368).

¹⁷ Na temat biblijnej symbolizacji kamienia pisze Wierciński w jeszcze jednym szkicu z cytowanego zbioru, zatytułowanym *Kamień – Mesjasz i Bóg* (WIERCIŃSKI 2010: 255-262).

Zwrócić tutaj należy uwagę na fakt, że słowo *lēbenah*, ‘cegła’, posiada również nieco inne znaczenie: określa materiał piśmienniczy, którym powszechnie posługiwali się Babilończycy, czyli glinianą ‘płytkę’, ‘tabliczkę do zapisania’ (*de facto* mogły w ten sposób służyć właśnie zalegające „cegły”). W tym sensie tłumaczone jest słowo *lēbenah* w Ez 4,1, gdzie przeczytać można: „A ty, synu człowieczy, weź sobie tabliczkę glinianą, połóż ją przed sobą i narysuj na niej miasto Jerozolimę”. Ponownie więc – elementy, z których zbudowana została wieża, te „cegły” bądź „tabliczki” byłyby jednocześnie budulcem i nośnikiem zakodowanych informacji, w obu przypadkach utrwalonym poprzez wypalenie.

Z różnych względów należy zatem przyjąć, że owe cegły, zanim postanowiono je wykorzystać do budowy „miasta i wieży”, mogły mieć również zgoła inne przeznaczenie: jako gliniane tabliczki (*lēbenah*) zapisane tekstem, które albo postanowiono wykorzystać jako materiał odzysku, wręcz ‘makulaturę’ (można domyślać się kojarzenia, przez autora biblijnego, zapisanej tabliczki i opieczetowanej tekstem cegły), albo przeciwnie, postanowiono użyć ich magicznie, wybudować dosłownie ze słowa zapisanego budowle, która sięgnie nieba i która, w domyśle, pozwoli sięgnąć nieba ludziom, bo wtedy już „nic dla nich nie będzie niemożliwe”; lub też – możliwość pośrednia – postanowiono teksty zebrać, zarchiwizować i stworzyć z nich bibliotekę. Wspomnieć trzeba, że również arka, budowana z drzewa cedrowego (a dosłownie „z drzewa gofer”, niewspominanego nigdzie indziej w Torze) i powlekana „smołą wewnątrz i zewnątrz” (Rdz 6,14), stanowiła analogicznie ambiwalentną konstrukcję, według jednego z tradycyjnych komentarzy: „Hebrajskie tewa »arka« może też oznaczać »słowo«. Wymiary arki wynosiły 30 łokci na 300 łokci, na 50 łokci. Jest to wartość liczbowa liter lamed (30), szin (300) i nun (50), te litery z kolei tworzą słowo las zon »język«”¹⁸,

Budowa arki została jednak, w przeciwieństwie do przedsięwzięcia Bablejczyków, zainicjowana wezwaniem przez Boga w Rdz 6,14. W tym miejscu przywołać trzeba fragment należący do Nowego Testamentu tekstu, w którym dostrzegać można antytypiczne nawiązanie do Księgi Rodzaju 11,1-9. Chodzi mianowicie o Dzieje Apostolskie 2,1-12, gdzie opisane zostaje wydarzenie Zesłania Ducha Świętego na apostołów. Jak czytamy:

Nagle dał się słyszeć z nieba szum, jakby uderzenie gwałtownego wichru, i nappełnił cały dom, w którym przebywali. Ukazały się im też jakby języki ognia, które się rozdzielały, i na każdym z nich

¹⁸ Komentarz ten przytoczony jest w przypisie w wydaniu piątym dwujęzycznej, hebrajsko-polskiej edycji Księgi Rodzaju: *Tora Pardes Lauder–Bereszit* (2009: 46).

spoczął [jeden]. I wszyscy zostali napełnieni Duchem Świętym, i zaczęli mówić obcymi językami, tak jak im Duch pozwalał mówić (Dz 2,2-4).

Równoległe odczytanie Rdz 11,1-9 i Dz 2,1-12 pozwala stwierdzić, że opisują one dwie sytuacje komunikacyjne. Z jednej strony jest zatem niedokończona wieża Babel, ogarnięta niszczącym i amorficznym żywiołem gwaru, w którym poszczególne języki tworzą jedną, nieodróżnicowaną całość, i który przytłacza, zagłusza i ostatecznie pochłania każdą próbę komunikacji. Słysząc tam setki głosów, ale nie słysząc żadnego pojedynczego. Z drugiej strony – owego niesamowitego dnia Pięćdziesiątnicy w Jerozolimie, w czasach, kiedy nikogo nie zdumiewa wielość języków, a raczej stanowi ona podstawę tętniącego życiem wielkiego miasta, dzianinę codzienności, nagle ta materia zaczyna pękać. Spada jak zasłona i ukazują się rozdzielone języki ognia: to sam ogień zdaje się ukazywać swoją zapoznaną strukturę i swoją radosną, nieokiełznaną harmonię. „I wszyscy zostali napełnieni Duchem Świętym, i zaczęli mówić obcymi językami, tak jak im Duch pozwalał mówić” – pisze o apostołach Łukasz, po chwili dodając, iż każdy z obecnych wówczas w Jerozolimie pielgrzymów słyszał ich przemawiających „w jego własnym języku” (Dz 2,6).

Wracając teraz do Babel, zapytać należy o to, czy może ów ogień, w którym wypalane są cegły, symbolicznie nie odwzorowuje tutaj owej „jednej mowy, czyli jednakowych słów”, których pewne wykorzystanie sprawi, że powstająca konstrukcja sięgnie kiedyś nieba i nie zatrzyma się na nim, bo „w przyszłości nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzają uczynić”. Co ciekawe, cegły składające się na, między innymi, ziggurat E-temen-anki, były opieczetowane inskrypcjami pisma klinowego. Dopatrzeć się można komunikatu, ze strony autora (czy też autorów) analizowanego opowiadania, że w owym protokulturowym żywiole, jakim jest ogień, wypalane były słowa. Ponowne „rozdzielenie” (gr. *diamerizomenai* – ‘rozdzielające się’, imiesłów od czasownika *diame-rizō*) „języków jak gdyby ognia” (*glóssai hósei pyros* – ‘języki jakby ognia’), opisane we wspomnianej drugiej księdze dzieła Łukasza, oznaczałoby przewyciężenie sytuacji pierwotnego nieporozumienia i zamętu, jaki wdał się pomiędzy ludzi. Przewyciężenie to dokonuje się zgodnie z klasycznym prawem podwójnej negacji, przy czym zanegowana tutaj zostaje mocą Ducha Świętego przede wszystkim wielość języków (a więc nie jeden-język), a sama sytuacja komunikacyjna nieporozumienia.

Jak widać, uważna lektura obu tekstów (i „tekstu” zigguratu!) pozwala na wyczytanie z nich porównania komunikacji do ognia, w którym to ogniu, w wypadku wieży z Babel jako zigguratu E-temen-anki, wypalane są oznaczane inskrypcjami cegły, służące

do budowy sztucznego, przeciwnego Bogu, bo nie z woli Boga powstającego, tworu, będącego jednocześnie „znakiem” (w większości tłumaczeń – „imieniem”) nadanym sobie przez ludzi po to, aby zapobiec rozproszeniu. Twór ten babeliczny i babiloński, w efekcie przyniósł zanik komunikacji i właśnie rozproszenie. Po czasie to, co zatimizowane, zrosło się, ludzie przyzwyczaili się do tego stanu rzeczy. W polifonicznej dźwiękowej rzeczywistości Jerozolimy świadomość różnic językowych (*ergo* kulturowych), może być równie dobrze powodem do dumy i samostanowienia. Możliwe, iż właśnie w „rozdzieleniu” tego, co zdeintegrowane, a następnie zmieszane (w Babel) widział Łukasz pierwszy krok, jaki należy uczynić chcąc wyleczyć nieporozumienie; jako lekarz nie zapominał zapewne, iż w prawidłowym rozpoznaniu symptomów konieczna jest analiza, zaś złamaną kość, która zrosła się źle, należy przełamać jeszcze raz. Takie właśnie przełamanie dotychczasowego rozumienia dotyczy każdego autentycznego doświadczenia hermeneutycznego, przynoszącego nowe interpretacje, otwierającego nowe rzeczywistości.

Podjęcie co do pewnej dodatkowej wartości cegieł używanych do wznoszenia olbrzymiej wieży, nawet jeżeli nie były to cegły wypalane, budzi też poruszająca, przywodząca na myśl klasyczne obrazy kina ekspresjonistycznego, scena z placu budowy, o dziwnie zaburzonych perspektywach – zarówno tej architektonicznej, jak i tej etycznej. Jak podaje Bin Gorion w *Żydowskich legendach biblijnych*:

Budowali więc miasto i wieżę, która była już tak wysoka, że trwało to cały rok, zanim glina i cegły dotarły do murarza na samej górze. I tak było każdego dnia: jedni szli pod górę, a drudzy w dół. Kiedy komuś wypadła z ręki cegła i pękła na dwoje, zapłakiwali się, ale gdy człowiek spadł i poniósł śmierć, nikt się nawet nie obejrzał. A Pan się wszystkiemu przyglądał (BIN GORION 1996: 137).

U podnóża zaś wieży – jakby w charakterze dopełnienia tego obrazu zatracenia – kobiety rodziły dzieci, nie przerywając ani na chwilę lepienia cegieł (GINZBERG 2003: 163-164). Mowa tutaj o glinie, której potencjał symbolizacyjny w odniesieniu do ciała ludzkiego uwypuklony zostaje w hiperbolicznym (znowu zaburzenie perspektywy) układzie: rodzenie-lepienie cegieł. Wyraźnie wyczuwalne jest tu echo starej asyro-babilońskiej symboliki, kojarzącej wydobywanie i obróbkę rud z położnictwem. W znanej prezentacji tekstu z biblioteki Asurbanipala, dotyczącej „przygotowania pieca”, Mircea Eliade w oparciu o tezy Eislera naświetlił pokrótce ambiwalencję pojęciową *an-kubu*, którego przekłady oscylowały w następującym polu proponowanych znaczeń: minerał wydobyty

z ziemi – rodzaj duchów bądź demonów – „embriony boskie” bądź „poronione płody” wykorzystywane magicznie (ELIADE 2000: 98)¹⁹.

W Rdz 11,1-9 uderza mocny akcent technologiczny, a jeśli chceć tam słyszeć opowieść o budowie zigguratu, to należy również mieć na uwadze, że jest to ziggurat niejako na opak. Jeśli zaś chodzi o tradycyjne komentarze żydowskie narosłe wokół Rdz 11,1-9, można mówić już nie tyle o desakralizacji, co antysakralnym nacechowaniu Nimroda i Babel (których związek jest w nich dużo mocniej niż w tekście Rdz naświatlony). Różne atrybuty Nimroda, zwłaszcza jego wiedza, jak i dostęp do enigmatycznego odzienia adamowego oraz przedpotopowych ksiąg mądrości czy jego zrozumienie mechanizmów oddziaływania religii, umożliwiają mu podjęcie projektu swego rodzaju taumaturgicznej maszyny wojennej, skierowanej przeciwko niebiosom. W zacytowanym podaniu znajduje swe odzwierciedlenie drugi motyw antypersoniczny, a więc motyw upadku. Budowana jest niepokojąco plastyczna scena, animowana jak mechanizm, przy czym niemal jedynie w planie wertykalnym, gdzie najruchliwszym, a jednocześnie centralnym elementem są cegły, wędrujące w górę i spadające, nadające jedyny sens obecności anonimowym ludzkim figurkom, rodzonym wraz z ceglami i dla cegieł przez milczące (jak wszystko tutaj) kobiety, na dole, wśród skorup. Mówi się, że „Pan się temu przyglądał z góry”, aby przejść w narracji do Boskiej kontrofensywy, ale według innych podań to Nimrod był tym, który doglądał tutaj wszystkiego; w samym tekście Rdz 11,1-9 padają słowa tak problematyczne, w teologicznych kontekstach Boskiej wszechwiedzy, dla wielu komentatorów, „Bóg objawił się, aby zobaczyć to miasto i tę wieżę”. Dwuznaczne ukazanie narodzin znajduje dopełnienie w jednej z interpretacji midraszowych, która podaje, że „każdy z budowniczych wyrzył swe imię na cegle, której używał” (GINZBERG 2003: 165). Świata przedstawionemu starożytnych imperiów zostaje nadany rys ujawniający wymiar rzeczywistości fundamentalnie dystopijny i transhistorycznie aktualny. Spadający człowiek jest tutaj niskowartościowym ludzkim materiałem, a jego godność, jego imię (oddane bądź odebrane) to cenny, choć całkowicie wymienny, sześcienny element budulcowy.

¹⁹ Eliade upiera się w tym wypadku przy pojmowaniu *an-kubu* (w omawianym tekście o „przygotowaniu pieca”) jako minerałów, co jest niezrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę, iż to właśnie cały układ znaczeń *an-kubu* pozwala odczytać tekst jako alchemiczny – co też czyni Eliade – a także odzwierciedla analizowaną wcześniej przez Eliadego symbolikę połoźnictwa rud. Jeśli chodzi o glinę, Eliade nie pisał o niej w tym kontekście, a zważywszy na postulowane przezeń zdecydowane rozróżnienie w kulturach Mezopotamii pomiędzy sakralnie nacechowaną obróbką rud i kamienia, a na przykład technologiami ceramicznymi, wydaje się, że ów religioznawca skłonny byłby umieszczać technologię cegły właśnie w tej drugiej grupie.

Od czasów starożytnych wielu interpretatorów próbowało odpowiedzieć na kłopotliwe pytanie o grzech popełniony przez budowniczych Babel. Współcześnie uwaga sporej części biblistów²⁰ skupia się nie tyle na wertykalnym aspekcie ambicji rozpalających umysły Bablejczyków, co na horyzontalnym wymiarze ich poczynañ. Rzucone przez budowniczych hasło wzywające do wspólnej budowy („Zbudujmy sobie miasto i wieżę, której szczyt będzie w niebie. Uczyńmy sobie imię, żebyśmy nie byli rozproszeni po całej ziemi”) zestawia się więc z nakazem Boga zawartym w Rdz 1,28 i 9,1 – „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, i napełnijcie ziemię”²¹ – w celu wykazania oporności potomków Noego wobec woli boskiej. Podążając za tą linią rozumowania, dostrzegano tu sprzeczność interesów i podkreślano, iż „rozproszenie”, którego obawiali się budowniczcy Babel, zostało spowodowane ostatecznie przez Boga, jako zgodne z porządkiem stworzenia. W konsekwencji takich interpretacji pojawiły się nawet wątpliwości co do adekwatności kategorii grzechu w odniesieniu do Bablejczyków – jak w przypadku Ellen van Wolde twierdzącej, że kiedy Bóg doprowadza do rozproszenia ludzi, egzekwuje coś, co przynależy do stworzenia i w tym sensie wieża Babel konkluduje historię stworzenia (VAN WOLDE 1998: 45), a w efekcie kierującej torę dyskusji do jej punktu wyjścia. Carol M. Kaminski zwraca jednak uwagę, iż choć słusznie podkreśla się w tych wszystkich rozważaniach teologicznych, że perspektywa „rozproszenia”, biorąc pod uwagę inne wystąpienia tego słowa w Rdz i Wj, budzi uzasadniony lęk pośród Bablejczyków i w ogóle potomków Noego, to całkowicie błędnym jest zrównywanie „rozproszenia” z „zapełnianiem ziemi”. Nigdzie w Księdze Rodzaju ani w Księdze Wyjścia nie konstytuuje ono błogosławieństwa, czy to boskiego, czy ludzkiego, lecz stanowi jedno z przekleństw (na przykład w Pwt 28,64a i Kpł 26,33), pojawia się jako element wyroku boskiego (na przykład w Iz 24,1), a więcej niż jedna trzecia użyc tego słowa występuje w kontekście wygnania (KAMINSKI 2004: 31-32).

Wykroczenie Bablejczyków zostaje zarysowane wyraźniej w pewnych podaniach żydowskich, przytaczanych przez Ginzberga, gdzie budowa Wieży wiązała się z rebelią przeciwko Bogu. Odnaleźć tu można rozwinięcie pierwszego i trzeciego motywu antypersonicznego. Zbuntować się miały trzy frakcje budowniczych, trzy głosy: (1) „Wstąpmy do niebios i prowadźmy z Nim wojnę”; (2) „Wstąpmy do niebios, rozstawmy tam

²⁰ Wykazuje to Carol M. Kaminski w książce *From Noah to Israel* (KAMINSKI 2004: 22-24).

²¹ W Rdz 1,28; podaję za przekładem Tora Pardes Lauder. W Rdz 9,1: „napełniajcie” zamiast „napełnijcie”.

nasze idole i tam oddawajmy im cześć”; (3) „Wstąpmy na niebiosa i zniszczmy je naszymi łukami i włóczniami” (GINZBERG 2003: 163)²². Rebelianci, jak czytamy:

Nigdy nie luzowali sobie w pracy i z zawrotnej wysokości nieustannie szyli niebo strzałami, które powracały skrwawione. Umocnieni w swej złudzie pokrzykiwali, „Zgładziliśmy wszystkich w niebie”. Wtedy Bóg zwrócił się do siedemdziesięciu aniołów otaczających Jego tron i przemówił: „Dalejże, zejźmy i pomieszajmy ich język, by nie mogli zrozumieć mowy jeden drugiego” (GINZBERG 2003: 164)²³.

Zauważyć trzeba, że w tym wariancie przeczy się jednomyślności Bablejczyków, a w każdym razie kończy się ona jeszcze przed boską interwencją. W nieco innej wersji intencją buntowników było zapobiegnięcie drugiemu nieszczęściu potopowemu poprzez spowodowanie globalnej, jak dzisiaj byśmy powiedzieli, katastrofy w warunkach kontrolowanych, z bezpiecznej pozycji w schronie wieży. Powiadali oni:

My zaś uczynimy wieżę od ziemi aż po twierdzą niebieską i zamieszkamy w niej jak aniołowie Pana. Po czym weźmiemy w dłoń topory i rozwalimy sklepienie niebieskie, aby górne wody spłynęły na dół i aby nie stało się z nami jako z tymi w czasach potopu (BIN GORION 1996: 134).

„Wszystko, co robili, wynikało jedynie ze strachu przed nowym potopem”, dodaje za kolejnym przekazem Bin Gorion (1996: 134). Niektórych z budowniczych Bóg miał przemienić w małpy i widma (GINZBERG 2003: 164). Zgodnie z innym komentarzem budowniczy rozrzućeni przez upadającą wieżę po wodzie, lesie i pustyni, przemienili się w duszki wodne, małpy i demony (GINZBERG 2003: 165); w jeszcze innych przekazach utożsamia się leśnych ludzi, wilkołaki i podobne monstra właśnie z budowniczymi wieży lub może ich potomkami (GINZBERG 2003: 165). Motywy przemiany oraz przerażających istot i świata przepełnionego strachem odpowiadają szóstemu oraz siódmemu motywowi antypersonicznemu w koncepcji Wiercińskiego.

²² Przekład własny za: „The first party spoke, Let us ascend into the heavens and wage warfare with Him; the second party spoke, Let us ascend into the heavens, set up our idols, and pay worship unto them there; and the third party spoke, Let us ascend into the heavens, and ruin them with our bows and spears”.

²³ Przekład własny za: „They never slackened in their work, and from their dizzy height they constantly shot arrows toward heaven, which, returning were seen to be covered with blood. They were thus fortified in their delusion, and they cried: »We have slain all who are in heaven«. Thereupon God turned to the seventy angels who encompass His throne, and He spake: »Go to, let us go down, and there confound their language, that they may not understand one another's speech”.

Rozproszenie w grozie

Jeden „język”, który ulegnie pomieszaniu, był, zdaniem większości wczesnych komentatorów, świętym językiem hebrajskim²⁴. Ów „język” to tłumaczenie słowa *śā-pāh* oznaczającego również (podobnie jak greckie słowo *cheilos*, użyte w tekście Septuaginty) ‘wargę’ oraz ‘krawędź, brzeg’, na przykład morza, rzeki czy pucharu. Taki też jest boski osąd, że ludzie nie powstrzymają się przed realizacją niczego, co zamyślą ani przed kłamstwem, bluźnierstwem, przed budową wieży nieporozumienia; ta powstaje tyleż z pragnienia nadania porządku, ile z niepohamowanej ciekawości, co też stać się może, gdy szczyt jej znajdzie się w niebie. Jest to oczywiście dużo jaśniejszy obraz niż ten wyłaniający się z komentarzy do Rdz 11,1-9. Choć w samym tekście biblijnym nie pisze się – w tym wypadku – o zamiarze budowy świątyni, to możliwe, że nic nie powstrzymałoby budowniczych przed nadaniem wieży takiego miana – tego, które miało być po ukończeniu prac imieniem jej twórców. Jednak w porównaniu z zigguratem ich projekt wykazuje zasadniczą różnicę (pośród innych), by nie powiedzieć wadę: otóż zgodnie z tekstem Rdz 11,1-9 ów plan jest efektem decyzji wspólnej, jednomyślnie jednogłośnie, wyrażonej w „jednym języku” i w „jednej mowie”, a przedsięwzięcie pozostaje wspólnym aż do zstąpienia Boga. Owa jednogłośność zawiera się nie tylko w samym języku, lecz również w wyrażającym się przezeń rozumieniu: „cała ziemia miała jeden język i jednakowe pojęcia”, jak przełożone zostało w edycji *Tora Pardes Lauder*. Wyrażenie „jednakowe pojęcia” (dosłownie ‘jedne słowa’, a w innych tłumaczeniach zazwyczaj ‘jedna mowa’, do którego wydaje się odnosić autor apokryficznej w judaizmie Księgi Mądrości, mówiąc w wersecie 10,5, „Gdy przyszło pomieszanie narodów za przewrotną znowę”) było czasem interpretowane, jak podaje James Kugel (1998: 237), właśnie jako sugerujące pewien wspólny plan (Księga Jubileuszów 10,22), te same idee zaprzatające umysły budowniczych i jednomyślne ukierunkowanie na sposób ich wcielenia w życie (na przykład w komentarzu *O pomieszaniu języków* Filona Aleksandryjskiego). Być może, biorąc pod uwagę powyższe interpretacje oraz wspólne wystąpienie „języka” i „pojęć” (czy też „słów” lub „mowy”) w Rdz 11,1 należałoby uznać, iż na rzeczy jest tutaj właśnie to, o czym *explicite* mowy nie ma, a więc pismo. Wskazana została powyżej dwuznaczność słowa *lēbenah*, ‘cegła’

²⁴ Szereg źródeł w tym względzie jest przytaczanych przez badaczy – podaje je na przykład James Kugel w pracy *Traditions of the Bible* (KUGEL 1998: 235). Jak pisze uczony, nieznane są początki użycia wyrażenia „święty język” w sensie synonimicznym dla „języka hebrajskiego”; pojawia się ono w tekście kumrańskim, (4Q464) *Apocryphon*^b (KUGEL 1998: 236).

jak i 'tabliczka'; powraca znów pytanie, czy można rozumieć, że wraz z ceglami zostały wypalone wyrazy.

„Imię”, *šēm*, w Rdz 11,4 (słowo przekładane, w kontekście tego wersetu, rzadziej w sensie znaku²⁵), którego ustanowienie ma przeciwdziałać rozproszeniu i którego wyraz ma stanowić, jak się wydaje, cała budowla, z szeregu względów można uznać za sedno spajające opowiadanie (lub opowiadania) w Rdz 11,1-9. Pozostaje ono w centrum tej narracji jako *modus operandi* jej bohaterów – budowniczy uważają bowiem, że dzięki zabiegom prokurującym „uczynienie sobie imienia” unikną rozproszenia, które na pewnym etapie staje się jednak faktem. Konstrukcję czasownikową *pen-nā-pūi* można tłumaczyć dosłownie jako „(inaczej) zostaniemy rozproszeni” albo też, według leksykonu Browna-Drivera-Briggsa, „rozsypani” poza granicami (i rozsypani jak strzały, do których porównywane są pioruny w Ps 18,5 i 144,6 albo jak nasiona w Iz 28,25), „rozłani”, „rozproszeni” i „rozniesieni” na strzępy (jak chmura w Hi 37,11), „roztrząskani na kawałki”, jak skała przez młot w Ha 3,6 i być może, dodajmy, jak gliniana cegła czy też tabliczka. Jak słusznie wskazuje André LaCocque, we wspomnianej już monografii poświęconej opowiadaniu o Babel, w rozdziale pod wymownym tytułem „Babeljska neuroza [*The Babelian Neurosis*]”, u samych korzeni projekcji Babel działa psychologiczny efekt strachu budowniczych, przybierający aspekty: (1) niepokoju oddzielenia/rozproszenia (to samo pole znaczeniowe), skutkującego „wygenerowaniem substytutów ojca i matki, a mianowicie, fallicznej wieży i wszechogarniającego miasta kontrolowanego przez budowniczych [*substitutes to the father and the mother, namely, a phallic tower and an all-embracing city controlled by the builders*]” oraz (2) chronofobii kojarzącej strach przed zmiennością z lękiem przed śmiercią i prowadzącej do projekcji siebie w ciało społeczne, w cegły i smołę, a więc do „podmiany bycia i posiadania [*a swapping of being and having*]”, do obsesyjno-kompulsywnej fiksacji na wieży (LACOCQUE 2010: 103-106). Jeszcze raz dostrzegamy obecność siódmego motywu antypersonicznego, pozwalającą określić topos Babel mianem Antytoposu.

Solidna struktura, w której scalają się jednomyślność i jednogłośnieść budowniczych ma znaleźć swój wyraz w totalnych rozmiarów budowli ceglanej, spajającej w sobie nazwę i miejsce, co uwidacznia się na poziomie leksykalnym. Jak zauważa Ellen van Wolde:

Jedność języka (11,1) ewidentnie prowadzi do pragnienia jednego miejsca, *šām* (11,2) i do pragnienia jednej nazwy, *šēm* (11,4). Jedno miejsce reprezentowane jest przez jedno imię: 𐤔𐤌 (*šām*) stanowi 𐤔𐤌

²⁵ Na przykład, jako „znamię” w przekładzie Izaaka Cyłkowa.

(*šēm*). W odpowiedzi na to dążenie do jednego miejsca i jednego imienia, Bóg wkracza do działania ustanawiając siebie ruchem. Wyraża swój sprzeciw słowem i czynem: w 11.7 wyraża zamiar pomieszania ich języka »tam«, ׀ש, i konsekwentnie rozprasza ich »stamtąd«, ׀שם (11,8). Wynik jest oczywisty: zamiast jednego miejsca (*šām*) i jednego imienia (*šēm*) dla istot ludzkich, miejsce otrzymało imię, »jej imię« to Babel. A słowo מֶהֱשׁ (*šēmāh*) [„w tamtym kierunku” – przyp. aut.] pokazuje, jak jeden język i jedno miejsce schodzą się w tym samym miejscu, gdyż w tym słowie dźwięczy zarówno dźwięk a z *šām* jak i dźwięk e z *šēm*. [...] Nazwa Babel niesie te same konotacje: jest to jedna nazwa, która wyraża pomieszanie, a stąd, niepojedynczość (VAN WOLDE 1998: 43)²⁶.

W tej bardzo trafnej, choć trudnej idiomatycznie do przełożenia interpretacji van Wolde, sformułowanie że „Bóg wkracza do działania ustanawiając siebie ruchem [*God goes into action and sets himself in motion*]” należy rozumieć, jak się wydaje, następująco: Bóg, w odpowiedzi na zapędy budowniczych, uruchamia się, nie pozwalając na swe umiejscowienie: jest On w-ruchu. Bożym posunięciem wobec konstruktorów jest stwórcze nazwanie tego ruchu, a nie dopuszczenie do ustalenia Siebie w samowznaczym miejscu Boga, życzeniowym omfalosie, jakim chciałoby być miasto-wieża, które zyska po boskiej interwencji nazwę *bā-bel*. Utopia niebios-tu (kolejna paranomazja, *šām / šēm / šā-ma-yim* – ‘tam’ / ‘imię’ / ‘niebo’²⁷) staje się miejscem dys-lokacji i dys-topii, rozproszenia „stamtąd” (*miš-šām*).

Czasownik *bā-lal*, wyprowadzany od rdzenia b-l, według leksykonu Browna-Drivera-Briggsa, występuje w znaczeniach ‘zmieszać się (z)’, ‘zmieszać’ (w sensie: ‘zmylić’ lub ‘zakłopotać’) kogoś, ‘pomylić’, ‘wmieszać się’ (pomiędzy), jak również ‘mieszać’ (z olejem, w sensie ofiarniczym). Jak widać, *bā-lal* w omawianym kontekście zakłada istnienie pewnych języków, być może jakiś form, które wchodzą lub wejdą w ich skład – czy też składniki jednego języka – albo po prostu bełkot. To ostatnie znaczenie, ‘bełkotać’ znajdujemy w leciwym leksykonie Geseniusa, pośród między innymi ‘polewać’, ‘zlewać’, ‘barwić’, ‘dawać paszę dla zwierząt’. Inaczej mówiąc, pomieszanie zakłada więc stan

²⁶ Przekład własny za: „The unity of language (11.1) evidently leads to a desire for a single spot, *šām* (11.2), and to a desire for a single name, *šēm* (11.4). The one place is actually represented by the one name: ׀ש (*šām*) stands for ׀ש (*šēm*). In response to this striving for one place and one name, God goes into action and sets himself in motion. He express his opposition in word and deed: in 11.7 he expresses his intention of confusing their »there«, ׀ש, and consequently he disperses them there »from there«, ׀שם (11.8). And the result is obvious: instead of one place (*šām*) and one name (*šēm*) for the human beings, the place has received a name; »her name« is Babel. And the word מֶהֱשׁ (*šēmāh*) shows how the one language and the one place come together in that place, since in this word there is both the a-sound of *šām* and the e-sound of *šēm*. In other words: while the a-sound dominates in *šēmāh*, this word is still a form of the word *šēm*. The name Babel carries the same connotation too: it is a single name which expresses confusion, and, by implication, non singularity”.

²⁷ Na tę grę słów zwraca uwagę LaCocque (2010: 49).

uprzedni rozdzielenia elementów mieszanych albo też otwarcia czegoś, co stanie się częścią. Przychodzi tu na myśl alchemiczny proces koagulacji (spagiryczne *solve et coagula*), ale, co istotniejsze, uświadomienie sobie tej ambiwalencji hebrajskiego czasownika *bā-lal*, pozwala lepiej pojąć sens owego biblijnego „pomieszania” jako rozproszenia, to znaczy jako „zmieszania”, rozproszenia uwagi, rozproszenia myśli. Interesujące potwierdzenie tego tropu znaleźć można w podobnie niejednoznacznym, archaicznym wyrażeniu *buluḥ/bu-lu-ūḥsi-il* w języku sumeryjskim, będącym prawdopodobnie zapożyczeniem z jednego z języków semickich (choć nie akadyjskiego), które Sol Cohen proponował tłumaczyć roboczo jako „rozszczeplać rozszczepiające [*to split a splitting*]” (COHEN 1976: 97-103). Tłumaczenie nazwane jest „roboczym”, ponieważ Cohen przytacza całe spektrum naturalistycznych użyczeń tego wyrażenia w sensie fizjologicznym, od określenia przeżuwania zboża do nazwania na przykład w jednym z tekstów medycznych czynności wymiotowania. Słowo *si-il*, ‘rozszczeplać’, pojawia się też w innym wyrażeniu analizowanym przez Cohena, mianowicie *ka si-il* ‘gwałtownie otworzyć usta’, ‘ryczeć’ (COHEN 1976: 104), co w świetle przytaczanych przez uczonego przykładów trafnie można by chyba tłumaczyć po polsku jako ‘rozedrzeć gębę’ (z rykiem, na kogoś).

Mając to wszystko na uwadze, wrócić trzeba do konotacji doświadczenia „pomieszania”, jakie miało stać się udziałem budowniczych. Kwestią jest teraz to, jakiego rodzaju doświadczenie mogło spowodować owo pomieszanie rozpraszającego się ludu, pomieszanie rozdzielenia, czy „rozszczepienie rozszczepiającego”. Podobne pytanie stawia Daniel Heller-Roazen w ostatnim eseju z książki *Echolalie. O zapomnianiu języka* (HELLER-ROAZEN 2012: 213-225). W tej interpretacji biblijnego opowiadania wychodzi on od pewnych uwag Filona Aleksandryjskiego oraz Dantego (z traktatu *O języku politym*) na temat „pomieszania” jednego języka, które inicjuje wielość języków, a następnie przywołuje badacz jeden z komentarzy rabinicznych (do którego mógł nawiązywać Dante), gdzie mowa jest o możliwości przetrwania jednej trzeciej wieży, której mieszkańcy oddychają „powietrzem zapomnienia”. Zapomnienie, a w zasadzie nieustanne zapomnianie, pozostaje w dialektycznej relacji z widmem „niezapomnianego” (*das Unvergessliche* Waltera Benjamina) i skazuje ludzi zamieszkujących ruiny na wciąż od nowa podejmowane próby rekonstrukcji spójnego uniwersum symbolicznego-rzeczywistości zasadniczo językowej, bowiem, jak to ujmuje Heller-Roezen, „nie mamy [...] pewności, że kiedykolwiek opuściliśmy mityczną wieżę, i nie ma dowodów na to, że po wielkim pomieszananiu postawiliśmy ponownie stopę na ziemi” (HELLER-ROEZEN 2012: 225).

Zgodziwszy się na taką interpretację, zauważyć jednak należy, że odpowiedź na pytanie o doświadczenie „pomieszania” jest znacznie bliżej w tekście, być może za blisko,

aż do utraty widoczności. Otóż mamy tutaj do czynienia z biblijnym opisem objawienia – „A Pan zstąpił z nieba, by zobaczyć to miasto i wieżę, które budowali ludzie” (11,5) – przy wyraźnej przewadze elementu *tremendum* w sensie Rudolfa Otto, który pisał o bojaźni wartościowanej podług kategorii *numinosum*:

Stary Testament posiada wiele obocznych wyrażen na to uczucie, Na szczególną uwagę zasługuje „*emat Jahwe*” – „bojaźń Boża”, którą Jahwe może pałać, a nawet zsyłać ją jak demona, a która obezwładniając człowieka, opanowuje członki i przypomina całkowicie „*deima panikon*” („paniczny strach”) Greków (OTTO 1999: 19).

I dalej:

Jej stopniem przygotowawczym jest „demoniczny lęk” (paniczny strach) ze swoim apokryficznym pogłębieniem, „upiornym lękiem”. I w uczuciu tego, co budzi grozę [...] znajduje ona swój pierwszy odruch. Z tego lęku i jego pierwotnej formy, z tego raz niegdyś przełamanego w pierwszym odruchu uczucia „czegoś budzącego grozę”, które jako obce i nowe pojawiło się w umysłach ludzi pierwotnych, bierze początek rozwój religijno-historyczny (OTTO 1999: 20).

Nie wdając się tutaj w skomplikowane kwestie liczby mnogiej w Rdz 11,7 i ewentualnego dialogu prowadzonego przez Boga w Rdz 11,6-7 (jak i obecności anielskiego dworu na planie wydarzeń), zaznaczyć trzeba, że podwójne, stopniowe przedstawienie Boskiego zejścia przez narratora może mieć na celu uwydatnienie tego, co w domyśle następuje pomiędzy wydarzeniami 11,7 i 11,8, a mianowicie zstąpienia Boga pośród budowniczych. „Pomieszanie” języków w opowiadaniu biblijnym byłoby skutkiem Jego obecności, lub raczej Jego rozchodzącego się głosu. Budowniczzy słyszeli tam głos Boga i doświadczyli czegoś tak obezwładniającego, że zabrakło słów – w stanie „rozproszenia” uwagi „mieszali” je i „mylili”, mieli słowa w ustach, poszukując ich, „bełkotali” – przejęci grozą. A z prób nazwania tego co niewysłowione, a zarazem niedające się przemilczeć („»?«”) – taką intuicję starożytnych Hebrajczyków można tutaj dostrzec – zrodziły się, być może, języki.

Miejscowość zwana Pomieszana²⁸

Z wielu względów, jak widzieliśmy, sama konstrukcja Babel wyłaniająca się z tekstu Rdz 11,1-9 i podań żydowskich może być interpretowana jako swoisty twór językowy. Przedsięwzięcie Babel pozostaje w relacji antytypicznej do konstrukcji arki (jeśli weźmie się pod uwagę przytaczane uprzednio uwagi dotyczące kwestii znaczeń *tewa*), stanowiąc odzwierciedlenie języka postrzeganego w aspekcie negatywnym. Wieża, mająca stanowić remedium na proces dyferencjacji – proces rozszczepiania jednego „ludu”, jednego „języka” i jednakich „pojęć” – sama staje się „miejscem” i „imieniem” „pomieszania”, początkiem owego schizmogenetycznego procesu w obrębie trzech jedności. Tym sposobem Antytópos Babel wyraża rodzaj samospełniającego się proroctwa, a jej wysoce niejasny koniec, nie pozostawia w odbiorcy tekstu biblijnego poczucia pewności, co do skali opisywanego wydarzenia. Schizmogeneza uchwycona *in actu* w figurze niedokończony i rozbudowywanej do niebotycznych rozmiarów wieży jest procesem wciąż postępującym. Jeden „Jeden język i jednakowe pojęcia”²⁹ budowniczych koncentrują się na ostatecznym elemencie ich konstrukcji – na „szczycie w niebie”, tożsamym z pustą komnatą wieńczącą zigguraty (jeżeli przyjąć, że to one opisywane są w opowiadaniu) i na nadanym „tam” sobie „imieniu”, pozwalającym uniknąć „rozproszenia”. Wspólnymi siłami wyniesiona nasza wieża i znikający w niebie *rōš* podmieniają zstępujące bóstwo, tak, jak w jednym z podań przytaczanych w niniejszym rozdziale człowiek zamienia się z cęgłą na imiona. Dążenie do utrzymania niezmienności politycznej skupione jest tutaj na pragnieniu niezmiennego, unieruchomionego i niemego, nieprowadzącego z nikim żadnego dialogu bóstwa – jednak takie pochwycenie nie może się udać. Unieruchomienie boga, niezmiennego na miarę ludzkiego pojęcia niezmienności, oznacza podmianę tegoż boga (na idola), jego wymazanie.

Owo rozsławiające „imię”, podnoszące godność budowniczych, stanowi zarazem „znak” imperium Nimroda. Taki „znak” czy też chlubne „imię” coraz mniej Górę Kosmiczną, a coraz bardziej jej pomnik przypominał, *šēm* przemieniał się w *se-mel*, ‘statuę’,

²⁸ Jako właśnie nazwa miejscowości, w wolnym, lecz dobrze uzasadnionym w niniejszym rozdziale, przekładzie nazwy Babel.

²⁹ W przekładzie *Tory Pardes Lauder*.

‘idola’: w znaczący „bubel” z wiersza Tadeusza Różewicza³⁰. Znak ów dla imperiów – asyryjskiego, neobabilońskiego i perskiego – stanowił prawdopodobnie ziggurat E-temen-anki, zbezczeszczonej przez Sennacheryba podczas najazdu na Babilon w 689 r. Pomnik niszczący i wielokrotnie odbudowywany, stający się swoimi kolejnymi kopiami, aż do projektu odbudowy rozpoczętego przez Aleksandra Wielkiego. Na przestrzeni pierwszego tysiąclecia, kolejni władcy próbowali zbudować wieżę – tak najkrócej można podsumować ówczesną historię zigguratu E-temen-anki w perspektywie przyjmowanej przez narratora Rdz 11,1-9. Podkreślić należy, że interpretacje dążące do ustalenia sakralnego znaczenia budowli w Babilonie odwołują się, w pierwszej mierze, do informacji pochodzących z czasów drugiego tysiąclecia p.n.e., dotyczących okresu świetności zigguratu, albo do pewnych inskrypcji, z wielu względów niesłychanie interesujących, a nawiązujących do prób restytucji dawnego splendoru lub też zawierających pewne prolegomena do dalszych faz projektu, w obu przypadkach odnoszących się zapewne do ówczesnie już przeszłej tradycji, a więc w niej zapośredniczonych. Jeśli chodzi o pierwsze tysiąclecie, przy braku danych na temat znaczenia obrzędowego, pewne wydaje się jedynie to dążenie do przywrócenia świętego monumentu imperium i być może do odnowy jego kosmologiczno-symbolicznego znaczenia w ramach imponującego rozmachem projektu wpisania w strukturę zigguratu informacji kosmologicznych, o czym pisał we wspomnianym już szkicu Wierciński³¹. Aby dobrze uchwycić korespondencje pomiędzy biblijnym Antytoposem Babel a symboliką starożytnych imperiów należałoby przyjrzeć się teraz postaci „wielkiego myśliwego przed Bogiem”, co wykracza już poza ramy niniejszego rozdziału. Źródłem, z którego wypromieniowuje imperialny aspekt Babel, jak i tego imperializmu koroną, jest „gwiazda” protagonisty budowy – antypersonicznego Nimroda.

³⁰ Z wiersza *budowanie wieży Bubel* (RóŻEWICZ 2003: 83-86). Grą słów może RóŻewicz swobodnie nawiązywać do zarówno do wymienionych wyrazów języka hebrajskiego, jak i, na przykład, do przywołanych na początku artykułu spekulacji etymologicznych Woltera: budowniczy Babel, zamiast spodziewanego „imienia”, *šēm*, uzyskiwali „idola”, *se-meš*; i podobnie w wierszu: wieża „ojca-Boga”, „ba-Bel” (jak chciał Wolter, a za nim Derrida) okazuje się wieżą „bubel”. Intuicja poety trafnie uchwytuje intencje awersyjnego nacechowania Babel w opowiadaniu biblijnym i związanych z nim podaniach

³¹ Nieco innego zdania w tej kwestii (choć nie wykluczającego się wzajemnie ze stanowiskiem Wiercińskiego) jest Andrew George, który uważa, że tekst z tabliczki E-sangila, „bardziej abstrakcyjny i akademicki niż plan architekta”, „jako ekstrapolacja arytmetycznych i geometrycznych problemów, biorąc za swój temat wyidealizowane wymiary dzielnicy świątynnej i zigguratu Marduka” powstał jako kompilacja ćwiczeń i zadań matematycznych (GEORGE 2007: 5).

Źródła cytowań

- BAGESSEN, SØREN (1987), 'Utopian and Dystopian Pessimism: Le Guin's *The Word for World is Forest* and Tiptree's *We Who Stole the Dream*', *Science Fiction Studies*: 14, ss. 34-43.
- BERESZIT (2009), *Przekład Pięcioksięgu z języka hebrajskiego z uwzględnieniem Tory ustnej opatrzonej wyborem komentarzy Rabinów oraz hebrajski tekst komentarza Rasziego i Haftary z błogosławieństwami. Ks. 1, Bereszit*, Kraków: Stowarzyszenie Pardes.
- BIBLIA TYSIĄCLECIA (2009), *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań: Pallottinum.
- BIN, GORION (BERDYCZEWSKI) MICHA JOSEF (1996), *Żydowskie legendy biblijne*, cz. I, przekł. Robert Stiller, Gdynia: Uraeus.
- COHEN, SOL (1976), 'Studies in Sumerian Lexicography I', w: Barry L. Eichler, Jane W. Heimerdinger (red.), *Cuneiform Studies in Honor of Samuel Noah Kramer*, Kevelaer: Butzon & Bercker, ss. 97-110.
- DERRIDA, JACQUES (2009), 'Wieża Babel', przekł. Adam Dziadek, w: Piotr Bukowski, Magdalena Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, ss. 375-383.
- ELIADE, MIRCEA (2000), *Kosmologia i alchemia babilońska*, przekł. Ireneusz Kania, Warszawa: KR.
- GEORGE, ANDREW (2007), 'The Tower of Babel: Archaeology, History and Cuneiform Texts', *Archiv für Orientforschung*: 2 (51), ss. 1-33.
- GINZBERG, LOUIS (2003), *Legends of the Jews*, t. I, przekł. Henrietta Szold, Paul Radin, Philadelphia: The Jewish Publication Society.
- HABERMEHL, ANNE (2011), 'Where in the World is the Tower of Babel', *Answers Research Journal*: 4 (2011), ss. 25-30.
- HUROVITZ, VICTOR (AVIGDOR) (1992), *I Have Built You an Exalted House. Temple Building in the Bible in Light of Mesopotamian and Northwest Semitic Writings*, Sheffield: JSOT Press.
- Księga Genesis wg tłumaczenia Rabina Izaaka Cylkowa*, online: <http://www.pardes.pl/pdf/genesis.pdf> [dostęp: 1.II.2018].

- KUGEL, JAMES L. (1998), *Traditions of the Bible. A Guide to the Bible As It Was at the Start of the Common Era*, Cambridge: Harvard University Press.
- LACOCQUE, ANDRÉ (2010), *The Captivity of Innocence. Babel and the Yahwist*, Eugene: Cascade Books.
- LIS, RADOSŁAW (2013), 'Nimrod i „przerażenie imperium”: Antypersona', *Studia Religioznologica*: 4 (46), ss. 275-291.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2014), 'Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej', *Ruch Literacki*: 2 (323), ss. 153-174.
- MOYLAN, TOM (2000), *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Colorado: Westview Press.
- OTTO, RUDOLF (1999), *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przekł. Bogdan Kupis, Warszawa: KR.
- PARROT, ANDRÉ (1955), *The Tower of Babel*, London: SCM Press.
- VON RAD, GERHARD (1986), *Teologia Starego Testamentu*, przekł. Bogusław Widła, Warszawa: Pax 1986.
- RÓŻEWICZ, TADEUSZ (2003), *Szara strefa*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- SEELY, PAUL H. (2001), 'The Date of the Tower of Babel and Some Theological Implications', *Westminster Theological Journal*: 63 (2001), ss. 15-38.
- TISCHNER, JÓZEF (2011), *Myslenie według wartości*, Kraków: Znak.
- WALTON, JOHN H. (1995), 'The Mesopotamian Background of the Tower of Babel Account and its Implications', *Bulletin for Biblical Research*: 5 (1995), ss. 155-175.
- VAN WOLDE, ELLEN (1998), 'Facing the Earth: Primaeval History in a New Perspective', w: Philip R. Davies, David J. A. Clines (red.), *The World of Genesis. Persons, Places, Perspectives*, Sheffield: Sheffield Academic Press, ss. 22-47.
- WIERCIŃSKI, ANDRZEJ (2010), *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków: Nomos.

Potworność i źródła przestrzeni dystopijnej

GREGORY CLAEYS*

Teratologia i dystopia

Elementem zasadniczym dla każdego mechanizmu represji jest izolowanie „wrogich” grup oraz kreowanie ich obrazu jako „innych” – jednostek fundamentalnie odmiennych od „nas”. Choć proces ten osiągnął niszczące apogeum w dwudziestowiecznym totalitaryzmie, jego dzieje tkwią znacznie głębiej. W Europie, która stanowi główny przedmiot naszego zainteresowania, strach, nienawiść oraz prześladowanie Żydów, heretyków i kobiet (jako „czarownic”) antycypowały to, co miało nastąpić później. Proces ten jednak opierał się także na znacznie dawniejszym strachu przed spotworniałym „innym”, strachu, który odżył następnie pod różnymi postaciami w nowożytności – jako aspekt psychologii tłumu, w motywie potwora Frankenstein’a czy wreszcie, jak się potem okaże, w projekcie robota.

Trzeba zaznaczyć, że potwory zasiedlają pierwotną *terram incognitam*. W przeciwieństwie do odznaczających się dobrem przestrzeni raju oraz nieba, potwory modelują rysy pierwotnej przestrzeni dystopijnej, zdominowanej przez lęk. Obdarzone takimi atrybutami, znaczą genezę historii dystopii. Początkowo przybierają często cechy zwierząt, ucieleśniają lub odcieleśniają przede wszystkim nasz strach przed śmiercią. Jak przystało

* Royal Holloway University of London | kontakt: G.Claeys@rhul.ac.uk

Niniejszy rozdział pochodzi z książki *Dystopia: A Natural History* (Oxford: Oxford University Press 2016) i został przetłumaczony na język polski za uprzejmą zgodą autora.

na mieszkańców nocy, żerują na naszej obawie przed ciemnością. Czają się poza granicami murów miejskich lub za węgłem, oczekując na wygaśnięcie ostatniej świecy. Ich siedzibą były także przepastne, ciemne i pełne wilków lasy, które przez wieki porastały Europę, nim wyłoniły się pierwsze państwa oraz jasno wytyczone terytoria. Wraz z nadejściem chrześcijaństwa, zorganizowały się pod przewodnictwem diabła, największego z potworów. Zaczęły kolonizować wyobrażoną przestrzeń piekła, które stało się ośrodkiem naszych najpotężniejszych strachów. Następnie, wypuszczone na świat, terroryzowały nas przez stulecia, mając niezmierzony udział w budowaniu atmosfery podczas prześladowań, które swój szczyt osiągnęły w okresie inkwizycji, stanowiącej wzorzec dla totalitarnego zniewolenia. A zatem teratologia, nauka badająca potworność, ujawnia, jak prominentne zajmuje ona miejsce w historii przestrzeni dystopijnych¹.

Początki mitycznych istot i przestrzeni: duchy, magia i śmierć

W magicznej wizji świata, przedchrześcijańską Europę oraz inne terytoria przyrodę zasiedlała olbrzymia liczba duchów animistycznych, zarówno dobrych, jak i złych, zamieszkujących pola, lasy, źródła i inne przestrzenie. Wiele z tych duchów przyoblekało się w zwierzęcą formę (MURRAY 1921²). Granice między materią i duchem, żywym i umarłym, a także zwierzęciem i człowiekiem, były dość płynne. Duchy, mówiące zwierzęta, jak również duchy nieożywionych obiektów – źródeł, wiatru czy gór – były wszechobecne. Niektóre z tych stworzeń miały dobrośliwą naturę, jak na przykład jednorożce czy syreny, jednak zdecydowana większość była nikczemna i wroga – powodowała zaciemnienia słońca, trzęsienia ziemi, sprowadzała głód, zarazy oraz plagi szarańczy i żab, choroby, wypadki, złą pogodę i wiele innych [katastrof – przyp. tłumaczek].

Życie większości zdominowanych przez magiczny światopogląd ludzi zdaje się być często ciągłą, przerażającą paranoją, respektującą te groźby. W wielu wczesnych społecznościach złe duchy są wszechobecne, przyczajone w rogach domów, ruinach, studniach, wannach, piekarnikach i latrynach³. Często wydają się zdenerwowane, tak jakby niebycie człowiekiem stanowiło wystarczający powód do drażliwości. Acz ich profesja to przecież czynienie zła. Domagają się ciągłych ustępstw, pozostają z nami w relacji nie tylko

¹ Dobre wprowadzenie do tematyki stanowią monografie: Stephen T. Asma. *On Monsters* (2009) oraz Matt Kaplan, *The Science of Monsters* (2012).

² W polskim tłumaczeniu Agnieszki Kisiel książka ta ukazała się nakładem wydawnictwa Sacrum (MURRAY 2016).

³ Przykład ten znajdziemy u Ernesta Crawleya w opracowaniu *The Mystic Rose* (1927: 13).

na płaszczyźnie osobistej, bo ich aktywności rozpatrywane są częstokroć jako barometr moralnego postępowania, grzechu oraz winy danej grupy. Pośrednikiem jest tutaj mag, czarnoksiężnik czy ksiądz, występujący w roli strażnika granic między światami – duchowym i doczesnym. Arbitraż, który sugerują lub obiecują za opłatą, stanowi dla nas ochronę. Magia ta działa, jeśli tylko wystarczająco żarliwie w nią uwierzyć, opiera się na sile sugestii i w dużej mierze także nią jest. Złamanie tabu jest zabójcze dla większości społeczeństw: umieramy ze wstydu, szoku i respektu, niekiedy ze skutkiem natychmiastowym. Takie zagrożenia były przedmiotem prostej manipulacji, odkąd pierwszy lekarz-czarownik – prototyp gawędziarza i intelektualisty – zrozumiał, że żerowanie na łatwowierności może zagwarantować życie w beztrósce (w późniejszym okresie to modły staną się główną formą wstawiennictwa).

Lęk przed śmiercią jest najbardziej elementarnym ze wszystkich niepokojów i zmar-twień, zaś duchy zajmują szczególnie prominentne miejsce wśród zjaw. Elias Canetti opisuje ideę „niewidzialnych zmarłych” jako być może „najstarszą koncepcję ludzkości” (CANETTI 1962: 47, 51)⁴, zaś wyobrażenia tych niewidzialnych tłumów stanowią prawdopodobnie źródło samej religii. Nasze obawy, związane z poszczególnymi aspektami śmierci, są wszechobecne i głęboko zakorzenione. Śmierć, zwłoki, pochówki, groby, szkielety czy nagrobki ewokują zbyt wiele żalości, by na nie patrzeć, a nawet oddawać się ich kontemplacji.

Wczesne społeczności powszechnie przyjmowały, że człowiek składa się z ciała i duszy, a jego spirytualna część, która kiedyś się oddzieli, może dalej swobodnie wędrować – stąd zdolna jest siać spustoszenie wśród nieszczęśników czy winowajców, a nawet wyrażać przypadkową irytację wobec całkowicie niewinnego, czyniąc tak być może z czystego resentymentu wobec życia. W szczególności duchy przodków mogą – jeśli są nam przychylne – sprawować nad nami opiekę, jak miało to miejsce we wczesnych społecznościach. Duchy były często percypowane jako istoty wypełniające moralne zadania, zwłaszcza dokonując zemsty lub prześlągania za grzechy (THOMAS 1991: 712). Postrzeganie ich jako projekcji pragnień czy wyparc, przynajmniej przez większość czasu, jest zatem wiarygodne. Zapewniają nas bowiem o istnieniu sprawiedliwości i moralnego porządku, podczas gdy oba te pojęcia są wyraźnie nieobecne w życiu doczesnym.

Pomimo że te magiczne istoty i jednostki duchowe były często uważane za żyjące wśród nas, a przynajmniej tak blisko, jak sięga ostatnia dróżka osady, nasze wyobrażenie ich potworności wzrasta proporcjonalnie do ich odległości od nas. Im wyobrażamy je

⁴ W polskim przekładzie: *Masa i władza* (Canetti 1996).

sobie bardziej oddalonymi od nas, tym mocniej wydają się nam dziwaczne, choć nie musi to przecież być wielki dystans. Dla przykładu, w czasach króla Artura (około V-VI stulecia) „mieszkańcy Południowej Walii postrzegali Walię Północną nade wszystko jako krainę wróżek” (SIKES 1880: 3) oraz „wybraną siedzibę gigantów, potworów, magików oraz innych istot rzucających uroki. Stamtąd przybyły wróżki, podczas ich wizyt w słonecznej krainie południa” (SIKES 1880: 3).

W większości krajów (przynajmniej do XIX wieku) lasy, zagajniki, mokradła oraz podobne regiony poza obszarami zamieszkałymi również wyobrażano sobie jako tereny zasiedlone przez wróżki, elfy, gobliny, trolle i podobne „małe ludki”⁵. Często uznawane za złośliwe, jeśli nieprzekupione jakąś daniną, wróżki słynęły z porywania dzieci lub zastępowania ich własnym potomstwem w momencie narodzin. Większość rzekomo posiadała magiczne moce, włącznie ze zdolnością rzucania uroków i tajemniczego znikania, pojawiania się oraz poruszania. Wszystko to z łatwością można sobie wyobrazić przy okazji wizji czy halucynacji. Wiara we wszystkie te istoty wydaje się zatem mieć wspólne źródło (HARTLAND 1891: 336-337).

Co więcej, kategorie żywych i umarłych są często wzajemnie powikłane. Krasnoludy powszechnie uważano za duchy ciemności i podziemia, pozostające w powiązaniu z upiorami, podczas gdy elfy były duchami światła i dobra⁶. W mitologii germańskiej tak zwane koboldy lub duszki przynosiły szczęście domostwom, a nawet pomagały ich mieszkańcom, póki były karmione – w przeciwnym razie stawały się złośliwe. Pośród trolli i wróżek żyły także duchy płodności, znane jako Zielony Ludek, z których jeden mógł być prototypem Robin Hooda (RUSSEL 1972: 52). Takie stworzenia przywędrowały więc do nas od najdawniejszych czasów.

Począwszy od pierwszego spisanego dokumentu, *Eposu o Gilgameszu* (około 2500 p.n.e.), wielu bogów obdarzano zwierzęcymi cechami lub zdolnościami. W babilońskich i sumeryjskich mitach bestie i demony zabijały dzieci, sprowadzały burze piaskowe i atakowały śpiących czy niebacznych podróżników. Zakradały się do domów przez szczeliny, wydzielając paskudny zapach i pozostawiając po sobie trujący, ślimaczy ślad. Demony rodzaju żeńskiego, inaczej *succubae* (jak zostały później nazwane od łacińskiej frazy „leżeć pod spodem”), uwodziły mężczyzn, podrywały im gardła, piły krew i zjadały ich mięso. Przed sukkubami mogły chronić duchy opiekuńcze, jednakże ich wstawiennictwo

⁵ Szkockie elfy uważało się za porywaczy dzieci, które później podmieniały je za potwory, by w ten sposób zapłacić dziesięcinę diabłu (SALVERTE 1846: 126).

⁶ Thomas wspomina opiekuna imieniem Puck (THOMAS 1991: 724).

zmniejszało się, jeśli jednostka zgrzeszyła lub przekroczyła tabu. Egipskie demony zsyłane były przez bogów jako posłańcy rozsiewający chorobę i śmierć, a do ich obłaskawiania i odstraszania służyły amulety. Istoty zła, dzierżąc noże, gromadziły się zazwyczaj wokół nowo narodzonego dziecka, zwalczały je zaś odpowiednio uzbrojone mniejsze duchy i bożki dobroczynne. Kolejne ekstremum przedstawia mitologia wedyjska, opisująca pożerającego ludzi żółtego smoka o imieniu Sruvara, zdolnego rzekomo unicestwić świat (COHN 2001: 25-26, 54, 108). Legendarna babilońska bestia morska, zwana Labhu, miała podobno trzysta mil długości, a trzydzieści wysokości i zagrażała przytłoczeniem sobą całej cywilizacji (GILMORE 2003: 31). W mitologii egipskiej przypominający smoka wąż o imieniu Apopis ucieleśniał prachaos (COHN 2001: 21).

Z kolei w Europie antyczni Grecy mieli obsesję nie tylko na punkcie fantastycznych ras żyjących daleko od nich, ale także mitycznych bestii zamieszkujących nieco bliżej domu. W relacji Homera o Charybdzie (około IX wieku p.n.e.) pojawia się opis stworzenia, które trzy razy dziennie wytryskuje ogromne ilości morskiej wody, zagrażając przepływającym statkom. Pojawia się także wzmianka o wyspie syren, które śpiewem wodziły na śmierć niebacznym żeglarzy⁷. Homeryccy jednoocy kanibalistyczni królowie – Cyklopi – także zyskali złą sławę. Inne stworzenia, często zrodzone z chuci pożądlivych bogów, były pół ludźmi, pół kozami (Satyrowie) lub końmi (Centaury), ptakami (Harpie) albo przypominały byka (jak Minotaur – bestia strzegąca labiryntu w Knossos, zgłodzona przez Tezeusza) bądź też pół węzami (Gorgona, nazywana Meduzą, uśmiercona przez Perseusza)⁸. We wszystkich tych wypadkach człowiek, osłabiony pierwiastkiem zwierzęcym, reprezentuje przemoc, skoro zewnętrzna bestia odzwierciedla wewnętrzne zwierzę. Z drugiej strony, „demony” uchodziły za pomniejszych pomocników bogów, były uważane za pośredników między nimi i ludźmi oraz służyły jako duchy opiekuńcze. Często kojarzone były z marzeniami sennymi, niekoniecznie jednak z koszmarami (KAPLAN 2012: 121-122).

Jedne z najbardziej rozpoznawalnych potworów antyku wiążą się z postacią Aleksandra Wielkiego, którego potęga najprawdopodobniej sprowokowała potrzebę wykreowania w legendzie odpowiednio zaciekłych przeciwników. I tak, na przykład, podczas podboju Egiptu zagrażały mu hordy morskich stworzeń wyłaniających się co noc, by zakłócić wznoszenie jego miasta – Aleksandrii. Wzniósł on więc ich tak realistyczne posągi, że potwory uciekały przed tym widokiem. Jego wyprawa do Indii stała się natomiast

⁷ Legenda o Lorelei żyjącej na rzece Ren realizuje podobny scenariusz.

⁸ W interpretacji Freuda oznacza to lęk przed kastracją.

owocnym źródłem opisów cudów i zdumiewających istot napotkanych na drodze. Średniowieczna fantazja, znana jako *Romans o Aleksandrze* (*Aleksandreida*), ubarwiła tę wyprawę o poszukiwania źródła życia, potyczki z gigantami o rękach i nogach jak piły albo z głowami lwów (BERNHEIMER 1952: 88).

Stało się to także przyczynkiem do opisu być może pierwszej stosownie zdefiniowanej świeckiej dystopii – demonicznej przestrzeni o wielkich proporcjach znajdującej się nad ziemią i istniejącej w czasie rzeczywistym – realistycznej puszeki Pandory na dużej skalę. Przedsiębrane przez Aleksandra eksploracje Kaukazu, przeplatane w tej opowieści różnymi odniesieniami biblijnymi, zwieńczone zostały budową wielkiej żelaznej bramy na przełęczy wysokogórskiej, wyznaczającej granicę z barbarzyńskimi plemionami, zwłaszcza Gotami, Scytami, Turkami i Mongołami (ANDERSON 1932: 25)⁹. W niektórych wariantach legend dodano mury, a podejrzana ludność, nigdy całkowicie nieodseparowana od miejscowych, łączyła w sobie zarówno cechy ludzi, jak i potworów. Kiedy legenda została schrystianizowana, wrogów tych zastąpiły biblijne postacie Goga i Magoga, które pojawiają się także w relacjach islamskiej proveniencji (EMMERSON 1981: 85). Czasami nieprzyjaciele utożsamiani byli także z Żydami, zwłaszcza z dziesięcioma zaginionymi plemionami Izraela, co do których wierzone, że zostaną uwolnione przez Antychrysta, by w ostatnich dniach dokonać rzezi chrześcijan (ANDERSON 1932: 36; EMMERSON 1981: 86). Przekaz ten opiera się na *Objawieniach* (20:7-8), w których powiedziane jest, że po powrocie Chrystusa, w celu uwięzienia w otchłaniach „wielkiego smoka” i „starego węża” szatana, ten przybędzie, by „omamić narody z czterech ćwierci ziemi, Goga i Magoga, by ich zgromadzić na bój, a liczba ich jak piasek morski” (COHEN 1999: 35). Niektórzy interpretowali figury Goga i Magoga jako istot strzegących bram Edenu przed ludzkim powrotem. To również stało się prawdopodobnie pierwszą przedstawioną graficznie ziemską dystopią, bo gdy blask *Romansu o Aleksandrze* został zilustrowany na mapie Hereforda z okresu około 1300 roku, krainę potworów zaznaczono w rejonie Scytii. Otoczona murem przez Aleksandra, obejmowała kanibali, gryfów, a także jednooką rasę ludzi – wszystkie stworzenia przeznaczone do uwolnienia przez Antychrysta, fałszywego proroka, nakłanianego przez diabła lub utożsamianego z nim (jak opisano to w Nowym Testamencie), mającego zostać zgładzonym przez Chrystusa (ASMA 2009: 88)¹⁰.

⁹ Widać tu swoją drogą, jak „Tatar” kojarzy się z Tartarem lub piekłem, a „Mongol” – z Magogiem (DELUMEAU 2000: 88).

¹⁰ Ta legenda była jednak znacznie starsza i prawdopodobnie hellenistyczna. Wcześniejszym przypadkiem w mikrokosmosie było pudełko Pandory, w którym zło świata było ograniczone (przestrzennie – przyp. tłumaczek).

Wraz z rozwojem legendy, miejsce Bramy Aleksandra przesunęło się, lokowano ją najczęściej na wschodzie, gdzie według *Księgi Rodzaju* (Rdz 2, 8) miał znajdować się ogród Eden. Zwiastując koncepcje orientalistów o „Wschodzie” jako alternatywnym wyobrażonym jestestwie, region ten w czasach Aleksandra uważany był za zamieszkały przez wiele potwornych ras, jednak Indie często mylone były z Etiopią¹¹. Ludy z tych regionów były zwykle uważane za niecywilizowane, zaś w dziejopisarstwie częste są wzmianki o ich nieczystości i kanibalizmie. W niektórych wariantach pozostawali oni odgrodzeni bramą „z powodu ich nieczystości, ponieważ jedli rzeczy zanieczyszczone i nędzne, psy, myszy, węże, ciała trupów, tak i nienarodzone embriony, jak ich własnych zmarłych” (Andreson 1932: 36). Wniosek jest taki, że istoty nieludzkie lub na wpół-ludzkie niekiedy były wykluczane, choć nie było to regułą. Bez wątpienia były jednak uznawane za niemoralne i z tego powodu poddane izolacji czy odgraniczeniu.

Co interesujące, opisy te mogły być częściowo odwróceniem ideału ziemskiego raju, którego cudowne, otoczone czcią i święte terytorium odbijało się w tym stabuizowanym przeciwieństwie lub zaprzeczeniu. Z tego też powodu opisywane było jako olbrzymie miasto nad brzegami Gangesu, zdobyte przez Aleksandra. Otaczał je wysoki mur, który okazał się nieprzeniknioną duchową barierą i symbolem „niezaspokojonego pragnienia” (STONEMAN 1994: 67-75). Być może po raz pierwszy prototypy eutopii i dystopii zostały zestawione jako przestrzenie urzeczywistniające dobro i zło. Jednak, jak widać na większości średniowiecznych wizerunków idealnego świata – Edenu – zwykle obecny jest na nich szatan, ukazywany pod postacią węża, wcielony diabeł, interpretowany jako symbol pożądania¹². Być może więc te obrazy dobra i zła się tutaj przenikają.

Legendę Aleksandra uzupełniły ponadto różnorakie deskrypcje greckich i rzymskich potwornych postaci. Naczelne autorytety od tysiąca pięciuset lat (McCRINDLE 1877; McCRINDLE 1971) – Ktejasz, Megastenes i Pliniusz – opisują scytyjski lud Abarimona o stopach wykręconych ku tyłowi; Albańczyków, którzy lepiej widzą nocą niż za dnia i rodzą się siwowłosi, ponadto rasę walecznych kobiet Amazonek, niekiedy opisywanych jako niespotykane pożądlive (FRIEDMAN 1981: 170), Androgynów (mężczyznokobiet) z Afryki, Antropofagów („ludożerców”), którzy w pewnych podaniach zjadają

¹¹ Motyw muru mógł być zainspirowany Wielkim Murem Chińskim (SLESSAREV 1959: 114-117).

¹² W psychologii wąż często postrzegany jest jako pierwotny symbol penisa (Jones *On the Nightmare*: 94-95). We wczesnych wersjach historii o Ogródzie Edeńskim nie było węża ani wcielenia szatana, a Adam i Ewa spożywali z Drzewa Poznania, uświadamiając sobie własną nagość, za co zostali zmuszeni do opuszczenia Ogrodu i zamieszkania w mniej pożądanym okolicznościach.

swoich rodziców, kiedy ci się zestarzeją. Inne rasy poruszają się na czterech kończynach, a przynależą do nich brodate lub owłosione kobiety, kolejne znowuż mają tylko jedno oko (jak cyklopi u Homera) albo rogi i ogony (jak Cornuti czy Gorgony, prowadzące swą symboliką do obrazu naczelnego złooczyńcy, szatana, któremu atrybuty te przypisane zostaną między VI a VIII wiekiem). Jako pierwszy opisał jednorożca Ktejasz (chodziło z pewnością o nosorożca indyjskiego); sportretował on także ludzi Panotii, których uszy sięgały stóp i służyły za koce lub skrzydła – pojawiali się oni na średniowiecznych mapach aż do XIII wieku¹³. Megasthenes podróżował po Indiach w początkach IV wieku p.n.e. i obszernie opisywał miejscowe eposy i legendy. Donosił o żyjących tysiące lat Hyperborejczykach, a także o ludziach z psimi uszami i jednym okiem na czole (których Hindusi także utożsamiali z barbarzyńcami)¹⁴. Bardziej prawdopodobne jest istnienie innej osobliwości, opisywanej jako „dziki człowiek”, którego palce wrastały w stopy, a który zmarł zaraz po tym, jak został schwytany.

Inni historycy opisywali rasy niezdolne posługiwać się językiem¹⁵. Bohaterami ich doniesień byli także jaskiniowcy (troglodyci), pigmeje i olbrzymy (FRIEDMAN 1981: 10–11). Rzymianie z kolei trwali w szczególnym oczarowaniu kośćmi gigantycznych stworzeń, a także odkrywaniem pozostałości po tym, co klasyfikujemy współcześnie jako prehistoryczne zwierzęta (MAYOR 2000). Wiele z tych niemal wszechobecnych legend o gigantach prawdopodobnie miało swe źródła w podobnych znaleziskach. Rzymianie jako pierwsi przenieśli potworność w kosmos. Lukian w *Prawdziwej historii* (około 125 r. n.e.) opisuje podróż ludzi z Księżyca i Słońca, a także wielkiego potwora morskiego. Z kolei rzymski historyk Plutarch przedstawił mieszkańców Księżyca jako demony. Jednak już wówczas zostały ustanowione pewne granice łatwowierności. Pliniusz uważał zaś za niewiarygodne, by człowiek mógł zmienić się w wilka, a następnie powrócić do ludzkiej postaci – jest jednak dowód, że tego rodzaju spekulacje się pojawiały.

W świecie antycznym często dyskutowano o ludzkiej potworności (HEINEMANN 1940: 61). W wielu społecznościach jedno z bliźniąt poświęcane było z obawy przed tym, że mogło być potomkiem duchów, rozszczepieniem niepełnego człowieka. Rzymianie postrzegali narodziny potworów jako wybryki natury. Cyceron uważał choćby, że cuda były znakami woli bogów (angielskie słowo *monster* pochodzi od łacińskiego *moneo*,

¹³ Hindusi uważali, że barbarzyńcy mieli długie uszy.

¹⁴ Dobrym wstępem jest tutaj publikacja Rudolfa Wittkowera – *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters* (WITTKOWER 1942: 162).

¹⁵ W *Historii naturalnej* Pliniusza z 77 roku odnaleźć można sześć takich historii.

monere – ‘ostrzegać’, *monstrum* – ‘sugerujące odpowiedź’). Rzymianie istotnie palili lub pozostawiali na śmierć niektóre hermafrodyty, a także inne dzieci z poważnymi defektami, które porzucali poza miastem. Niektórzy przestrzegali także, iż z małżeństw zawieranych między patrycjuszami a ludnością plebejską mogą zrodzić się potwory (BARTON 1993: 151). Kwestie te, często skupiające się na gigantyzmie i karłowatości, składają się na prahistorię późniejszych obrachunków z cielesnością.

Przeświadczenie o istnieniu związku pomiędzy narodzinami potworów a boskimi znakami kary utrzymywało się co najmniej do XVI wieku. Obsesja ontologicznej czystości ciała i rasy po raz pierwszy znalazła więc wyraz w rzymskiej klasie społecznej. I nie pozostało to precedensem. Charakterystycznym przykładem takiego myślenia były w 1512 roku narodziny dziecka znanego jako „potwór z Rawenny”, które miało posiadać cztery ręce oraz cztery nogi i było postrzegane jako zwiastun podboju Włoch przez Francję.

Wraz z chrystianizacją pojawiły się nigdy niezrealizowane w pełni próby ustanowienia monoteizmu, a także dualistyczne problemy pogodzenia wszechmocy Boga z istnieniem zła oraz usytuowania go w przeciwstawnej wobec Boga wartości. Augustyn opisywał potwory jako potomków Adama, pełniących określoną rolę podczas Sądu Ostatecznego. W świecie chrześcijańskim potworność została zatem fundamentalnie związana z grzechem, zaś rewiry występowania potworności – wytyczone w obszarach działań niechrześcijańskich barbarzyńców. Ich obyczaje – kanibalizm, kazirodztwo, nagość – wymagały od nich konwersji, światopoglądu zasadniczego dla okresu konkwisty, który rozpoczął się w XV wieku. Według pochodzącego z X lub XI wieku rękopisu, znanego jako *Wiedeńska Genesis*, przyczyną deformacji u dzieci Adama było ich nieposłuszeństwo wobec ojcowskiego zalecenia, by nie spożywać określonych roślin. W następstwie złamania owego nakazu niektórzy potomkowie mieli psie głowy, zaś usta innych znajdowały się na piersiach, a uszy na plecach, jeszcze inni mieli tylko jedną stopę, „bardzo dużą”, „pozwalającą im biegać tak szybko, jak zwierzęta w lesie” (FRIEDMAN 1981: 93).

Poza przywoływaniem przeszłości, zarysowujemy tutaj także aspekty późniejszych nowożytnych uzasadnień psychologii. Przykładowo dla Augustyna potwory (podobnie jak wszystko inne) stanowiły część boskiego planu uświadamiania człowieka o jego grzeszności. Potworne rasy istniały po to, by przypominać, że monstra, przychodzące na świat pośród ludzi, także były dziełem boskiego stworzenia. Chrześcijańscy autorzy z konieczności musieli zaznaczyć występowanie takich ras w genealogii, poczynawszy od Adama, poprzez Noego, po Abrahama i wreszcie teraźniejszość. Pytanie, w jaki sposób istoty lądowe nieuwzględnione na pokładzie arki Noego mogły przetrwać potop, pozostało zagadką. W Biblii dwa wielkie potwory – Behemot i Lewiatan („Lewiatana, węża

krętego; zabije też potwora morskiego” (Iz 27: 1) – pojawiają się w Księdze Hioba jako symbole boskiej potęgi.

Pośród wielu budzących postrach istot, Apokalipsa św. Jana opisuje Abaddona, króla szarańczy o ogonie skorpiona, ludzkich twarzach, kobiecych włosach i zębach lwów. Miał on władzę, by ranić ludzi dokładnie przez pięć miesięcy (Ap 9: 7-10), niemalże jak gdyby stanowił o tym jakiś potworny kodeks karny. W Księdze Rodzaju wspomina się antyczną rasę gigantów (Rdz 6: 4), opisaną gdzie indziej jako potomstwo upadłych lub zbuntowanych aniołów, którzy wiązali się ze śmiertelnymi kobietami¹⁶ (w niektórych wariantach mizoginistyczna narracja wyrażała się przede wszystkim w oskarżaniu kobiet o wodzenie aniołów na pokuszenie; FORSYTH 1987: 181, 212-218)¹⁷. Tymczasem więc potop miał być karą za zepsucie. Jednak w średniowiecznych wersjach opowieści, inkuby (od *incubare*, łac. ‘leżeć na wierzchu/szczycie’), męskie demony specjalizujące się w ukradkowych zbliżeniach seksualnych, przejęły rolę upadłych aniołów¹⁸. Judeochrześcijańska wizja zdegenerowania jednostki poprzez grzech lub zbrodnię dokonaną przez doskonałego człowieka, wpisywała się w klasyczne teorie schyłku od wczesnego złotego wieku wprost do gorszej epoki żelaza (FRIEDMAN 1981: 89), w taki też sposób potworność stała się jednym z powodów owego upadku.

Oczywiście w tej teodycei trzeba było znaleźć miejsce także dla Żydów, a związek między potwornością i antysemityzmem stał się widoczny już w późnym średniowieczu. Na trzynastowiecznej *mappa mundi* Ebstorfa, Gog i Magog przedstawieni zostali jako pijący krew kanibale o żydowskich cechach, co jednocześnie wywodziło się z mitów i wzmacniało przekazy mówiące o Żydach pożerających chrześcijańskie dzieci¹⁹. W kościelnej ikonografii Żydów przedstawiano niekiedy jako pół-kozłów, pół-ludzi, malowanych na żółto, utożsamiając ich również ze świniami. Sir John Mandeville, poddając się temu obrazowaniu, przyrównał w XIV wieku niektóre z potworów do dziesięciu zaginionych plemion Żydów, które miały nadejść, by zgładzić chrześcijan. W okresie początków chrześcijaństwa istniały legendy o pół-ludziach, pół-zwierzętach, związane zarówno

¹⁶ Jest to wersja odrzucana przez Augustyna (ASMA 2009: 72). W greckiej mitologii Zeus w animalistycznej żądzy często zstępował na ziemię w poszukiwaniu śmiertelniczek.

¹⁷ W relacji Reubena (109-106 r. p.n.e.) istotnie pojawia się tu porównanie do kuszenia Adama przez Ewę. Jedne i drugie opisywane są jako kokietujące makijażem i fryzurą (RUSSEL 1988: 194).

¹⁸ Powszechnie zgłaszano takie przypadki w zakonach, a epidemie te faktycznie były dość częste. Jak widać, pomagało to w scementowaniu asocjacji sfery seksualności z diabłem, ale także ilustrowało to, że granica pomiędzy jawą i snem przez długi czas pozostawała niewytoczona.

¹⁹ Pojawiają się tu pewne paralele do katolickiego rytuału picia krwi i spożywania ciała Chrystusa (BILDHAUSER 2003: 80).

z Żydami, jak i Muzułmanami, niekiedy przedstawiające ich jako rogate demony i potwory (CERVANTES 1994: 12). W istocie antysemityzm został zdefiniowany jako „postrzeganie Żyda jako potwora” (ASMA 2009: 91). Potworność, jako pierwsza demonstracja radykalnej odmienności, w prosty sposób została przypisana „wrogim” grupom.

Chrześcijański podbój bardziej legendarnych stworzeń był długotrwałym i trudnym procesem. Jeden z Cynocefali, psiogłowy kanibal o imieniu Abominable, został rzekomo nawrócony na chrześcijaństwo przez apostołów Andrzeja i Bartłomieja, a następnie przemianowany na Krzysztofa. Za sprawą takich prac jak *Wonders of the East*, legenda o Cynocefalu, znanym już jako święty Krzysztof z głową psa, dotarła w X wieku do Irlandii. Pochodząca z VIII wieku *Liber Monstrorum*, określana przez Johna Friedmana jako „najwcześniejsze dzieło jasno i wyczerpująco opracowujące rasy potworne” (FRIEDMAN 1981: 149), wprowadziła „trzy ziemskie rodzaje istot, które przejmują rodzaj ludzki najwyższą obawą i trwogą. Należą do nich potworni potomkowie człowieka, rozliczne odrażające bestie i gatunki smoków, węży oraz żmij” (FRIEDMAN 1981: 149).

Pośród nich niesłabnącą popularność zyskały legendy o smokach ziejących ogniem. Greckie słowo *dracos*, od którego pochodzi anglosaskie *drakan*, sugeruje i implikuje, że prototypem potwora jest tu wąż (KAPLAN 2012: 101). Smoki miały jednakże pochodzić prawdopodobnie także od słoń, krokodyli i hipopotamów. Ich występowanie wiązano ponadto z pogodowymi ekstremami (burzami i piorunami), a przypuszczalnie, poczynsz od czasów greckich, także z odkryciem kości dinozaurów. Utożsamienie ich z wężem w Edenie sprawiło, że w chrześcijaństwie przyjęto uważać je za uniwersalny symbol diabła (SALVERTE 1846: 285). Już w IX wieku zaczęto je także łączyć z pogaństwem (ERDMAN 1977: 278-279). Zwycięskie walki świętych ze smokami oraz triumf dobra nad złem, a człowieka nad zwierzęciem, należały do popularnych średniowiecznych tropów. Średniowieczni rycerze stoczyli wiele takich potyczek, poszukując skarbu czy ocalając damy w opałach. Bohaterowie tacy jak Zygfryd czy Beowulf dowodzili w pojedynkach własnego męstwa. W wielu tradycjach smoki stoją również na straży bram raju. W czternastowiecznej islandzkiej opowieści stwór taki broni wejścia na kamienny most, który wiedzie do krainy urodzaju. Nordycki narrator przechodzi go na wskroś, prawdopodobnie dając do zrozumienia, że tego rodzaju przeszkody są jedynie symboliczne, wyimaginowane i nieistotne dla tych, którzy mają w sobie wiarę. Z kolei smoki strzegące skarbu są typowym elementem legend średniowiecznych. Co więcej, w germańskiej *Pieśni Nibelungów* oraz w anglosaksońskich kronikach *Beowulf*, smok znany z Apokalipsy świętego

Jana (ok. 90 r. n.e.), symbolizuje szatana. Jest to także obraz rzymskich prześladowań chrześcijan z Neronem upostaciowującym Antychrysta²⁰.

Historia o świętym Jerzym uśmiercającym smoka – a także późniejsza parodia Miguela de Cervantesa, często uważana za największą europejską opowieść, czyli *Don Kichote z La Manchy* (w pełnej wersji: *Przemyslny szlachcic Don Kichote z Manchy*) – pozostaje chyba najbardziej znaną wersją tej legendy. Historia chrześcijanina z Kapadocji²¹, umęczonego w trakcie służby w armii rzymskiej, prawdopodobnie pochodzi z IV wieku, jednak jej źródeł należy szukać w mitach greckich. Pokonana przez niego bestia żyła w stawie w Libii, dzierżąc władzę nad całym miastem²² i żądając coraz więcej ofiar. Święty Jerzy ochrzcił dwadzieścia tysięcy osób, a następnie odciął smokowi głowę tuż przed złożeniem mu w ofierze pięknej księżniczki (BARING-GOULD 1868A: 34).

Średniowieczna fascynacja potwornością zwracała się ku wschodowi. Działo się tak dlatego, że pielgrzymi, niejako z definicji podążający za transcendentnymi doświadczeniami i szczególnie podatni na sugestie, snuli domysły, że raj czeka na ponowne odkrycie, a miejsce to prawdopodobnie znajduje się na Bliskim Wschodzie. Na średniowiecznych mapach często umieszczano Eden na Cejlonie (Sri Lanka) lub dalej w kierunku północnym, na drodze do Katalaju. Mapy te przedstawiały dwadzieścia lub więcej potwornych ras, niektóre lokalizując także na południu lub na Antypodach jako znajdujące się pod nami – do góry nogami, by tak rzec – inne zaś w Afryce²³.

Wiele ze spotworniałych ras ma ciemną pigmentację skóry, a prototypowi są tutaj Etiopczycy. Legendarne królestwo Prezbitera Jana rozpościerało się na ziemiach zamieszkałych przez rogatych ludzi o jednym oku z przodu i trzech albo czterech oczach z tyłu. Zasiedlały je także świny wielkości wołu i psy dorównujące w kłębie koniom, ponadto brodaci, jednoocy mężczyźni, a także złoci ludzie bez głów, mierzący dwanaście stóp. Była tam także pieczara zasiedlana przez smoki, które chętnie zapraszano jako gości weselnych po to, by uczynić ten dzień bardziej pamiętnym (BREWER 2015: 10, 69, 74). Miejsce to było także odrażającą domeną Goga i Magoga, przekłętą przez Boga i zaludnioną

²⁰ W poemacie *Beowulf* potwór Grendel określany jest krewnym Kaina (ASMA 2009: 95). Całą *Księgę Objawienia* można zaś interpretować jako odpowiedź na rzymski terror. O Neronie jako wcieleniu Antychrysta więcej pisze Gregory C. Jenks w *The Origins and Early Development of the Antichrist Myth* (JENKS 1991: 252-255).

²¹ Mowa o Jerzym, późniejszym świętym Kościoła katolickiego (przyp. tłumaczek).

²² Claeys nawiązuje do fragmentu legendy, według którego mieszkańcy zmuszeni byli przepędzać lub przekupywać smoka, który miał swoje gniazdo w źródle zaopatrującym miasto w wodę (przyp. tłumaczek).

²³ Rasa z Antypodów, o której donosił Izydor, że posiada stopy zwrócone w odwrotnym kierunku, pochodziła z Libii.

przez kanibali jedzących ludzkie mięso po to, „by odkupić swe grzechy” (SLESSAREV 1959: 69). Przekazuje się również złowieszczco, że było ich tam „więcej niż pozostałych ludzi”, a „z nadejściem Antychrysta rozprzestrzenia się po całym świecie jako jego sprzymierzeńcy i przyjaciele” (SLESSAREV 1959: 69), aczkolwiek w końcu jednak zostaną pokonani (a przynajmniej miejmy taką nadzieję).

Głównym źródłem wielu takich relacji był najpopularniejszy po Biblii tekst średniowieczny, *Księga sir Johna Mandevillea* (około 1356 roku). Opisywała ona między innymi wyspy, zamieszkałe przez szczury wielkości psów, Etiopczyków o jednej stopie tak ogromnej, że w jej cieniu mogli oni chronić swoje ciała przed słońcem, jednorękich i jednonogich mieszkańców armeńskiej pustyni, którzy w parach strzelają z łuku, ludzi pustyni na ziemi Prezbitera Jana, którzy mieli rogi i nie potrafili mówić, tylko chrumkali jak świnie, a także kraj, w którym wszyscy rodzili się na podobieństwo rasy ludzkiej, jednak mężczyźni „wradzali się w psy”, posiadając ludzkie głowy o psich twarzach – co być może było kolejnym rozwinięciem koncepcji wilkołaka (MANDEVILLE 1983: 127-131, 221).

Zainteresowanie potwornością znacznie wzrosło w połowie XVI wieku (DELUMEAU 2000: 136)²⁴. Marco Polo umiejscawiał większość z opisywanych przez siebie potworności na Syberii, zaś inni podróżnicy relacjonowali istnienie ludzi o lwich głowach, ludzi z kłami oraz końską grzywą, ziejących ogniem i płomieniami, a także czarnowłosych ludzi, wysokich na piętnaście stóp (FRIEDMAN 2007: 147). W opisie Pierre’a D’Ailly’ego, gór złota na wyspie Taprobane strzegły gryfony i smoki. W tym samym czasie jednorożca utożsamiano z nosorożcami, a ludzie o psich głowach mieli zamieszkiwać Indie (WITTKOWER 1942: 195). Według hiszpańskiej relacji z XVI wieku, opisującej położoną na Morzu Egejskim Wyspę Diabła, rządził na niej olbrzym imieniem Bandaguido. Z jego związków z kobietami przychodziły na świat włochate stworzenia o plecach pokrytych łuską oraz długich, czarnych, skórzastych skrzydłach z pazurami. Potwór pochłaniał ludzi i inne duże stworzenia (MANGUE & GUADALUPE 1981: 94). Najlepiej znane ówczesne opracowanie tego tematu przynosiło dzieło *On Monsters and Marvels* (1575) autorstwa Ambroise’a Paré’a, przedstawiające obszerną taksonomię defektów urodzeniowych, lecz również dopuszczające istnienie wynaturzonych potomków zrodzonych z aktów zwierząt z „sodomitami i ateistami” (PARÉ 1983: 67). Podobnie jak w wypadku Żydów, potworność była poręcznym narzędziem również do stygmatyzowania żyjących w pobliżu wykluczonych społeczności.

²⁴ W polskim przekładzie *Historia rajy: ogród rozkoszy* (DELUMEAU 1996).

Poza zaliczeniem tych grup do heretyckich odszczepieńców, dostrzec tu można niezmienne pokrywanie się idei potworności z koncepcjami na temat ludzi bardziej prymitywnych²⁵. Do XV wieku dla takich odkrywców, jak Amerigo Vespucci i Kolumb obrazy te przesunięte zostały pod pojęcie tak zwanego Nowego Świata – sama fraza jest zresztą *quasi*-utopijna – gdzie, jak obaj uważali, może znajdować się raj na ziemi (Eden) i na dodatek jeszcze El Dorado. Jako pielgrzym udający się na krucjatę bardziej na wzór Mandeville’a niżli Livingstone’a, Kolumb przewidywał spotkania z przeróżnymi potworami, takimi jak na przykład jednoocy²⁶. Położył, jak się zdaje, najpoważniejszą przeszkodę dla rozwoju literatury mitologicznej, donosząc Ferdynandowi i Izabeli, że żadne potworne stworzenia nie istnieją, a w Nowym Świecie spotyka się jedynie dzikusów (FRIEDMAN 1981: 199). Francuski eksplorator Ameryki Północnej, René-Robert La Salle, usłyszał od Indian, że „osobliwe potwory o kocich głowach jednym kłapinięciem paszczy mogą połknąć łódź z człowiekiem, zaś demony zasiedlały ich domostwa od zarażenia świata” (LA SALLE 1938: 524). Z kolei Hernán Cortés przestrzegany był przed możliwością napotkania ludzi o długich uszach i psich twarzach. Stare mity wciąż zatem umierały jeszcze długo.

Częstym tematem podobnych narracji był kanibalizm. Bernal Diaz został oskarżony o próby „przemiany tubylców w potwory”, wyłączając wszystkich południowoamerykańskich autochtonów poza nawias pojęcia ludzkości, definiując ich jako „osobną, centralną jakość i potworność, izolując i redukując ich do cech i zachowań wbrew naturze [...] – szczególnie do sodomii i kanibalizmu” (BODMER 1992: 13, 16, 60, 211). Mapy z tamtego okresu, takie jak ta pochodząca z Pałacu Dożów weneckich (około 1340), przedstawiały obszar Ameryki Północnej jako *Terre Incognite d’Anthropofagi*. Esej Michela de Montaigne’a *O kanibalach* (1580) bardzo obrazowo potwierdzał centralny punkt ludzkiego strachu przed byciem zjedzonym oraz potrzebę poszukiwań oraz stwarzania dzikiego „innego”. Sebastian Münster w *Kosmografii* (1544) sklasyfikował barbarzyńców, dzikusów i potwory jako istoty należące do podobnej kategorii – kanibalizm jest jednym z czynników je łączących, stanowiąc kluczową praktykę odseparowującą od człowieka (HODGEN 1964: 127-128).

Nie było jednak niekiedy jasne, czy, technicznie rzecz ujmując, to istotnie ludzie zjadali innych ludzi. Znany obrońca tubylców, Bartolomé de las Casas, podczas toczącej się

²⁵ Słowo *savage* (dzikus; dziki – przyp. tłumaczek) wywodzi się od rzymskiej nazwy rdzennych mieszkańców włoskich lasów – „Sylwanów” lub Faunów, co oznaczało „faworyzowanie” duchów lasu.

²⁶ Miał nadzieję, że zyski z jego podróży pomogą w zdobyciu Jerozolimy (NOONAN 2007: 50-53).

w latach 1550-1551 debaty w Valladolid, został oskarżony przez swojego przeciwnika, Juana Ginés de Sepúlveda, o traktowanie tubylców jako pełnoprawnych ludzi, podczas gdy Sepulveda uważał ich za homunkulusy – małych człowieczków (HANKE 1974).

Do XVII wieku potwory częściowo wycofały się z głównego obiegu literatury. W *Burzy* (1623) Szekspira pojawia się jednak na przykład Kaliban (anagram słowa „kani-bal”), będący morsko-lądowym stworzeniem. Z kolei być może najbardziej fantastyczna nowoczesna utopia, *The Blazing World* (1666), autorstwa Margaret Cavendish, opisuje rasy stanowiące połączenie ludzi z lisami, niedźwiedziami, gęśmi oraz innymi ptakami. Następnie Gabriel de Foigny w *La Terre Australe connue* (1676) pisze o australijskich hermafrodytach, wysokich na osiem stóp, które, o ironio, niemal doprowadziły do własnego całkowitego wyginięcia, ochoczo zabijając jednopłciowych Europejczyków, w których upatrywali morskich potworów. Krainę tę zamieszkiwały także skrzydlate konie, świnie same orające pole (wprowadzając trop Kukanii), zjadające ludzi ptaki wielkości byków, a także plemiona pół-ludzi, pół-tygrysów (DE FOIGNY 1993: 29, 98, 100, 125).

Spotkania z morskimi potworami były oczywiście dość powszechne także w dobie szybko rozwijającej się ekspansji żeglarskiej. W XVIII wieku ciągle jeszcze napotkać można było na motyw odkrycia rozmaitych latających istot, jak na przykład w utworze *The Life and Adventures of Peter Wilkins* (1751) Roberta Paltocka, którego narrator przyjaźni się z jednym z takich stworzeń, a przyrodnicy prowadzą ich systematyki albo kwestionują istnienie. W dziele *Voyages, Travels and Wonderful Discoveries* (1759) kapitana Johna Holmesby'ego, Akademia z Kelso zawiera „Repozytorium wiedzy” (ang. *Repository of Knowledge*) – pomieszczenie skrywające wszelkiej maści potwory, cuda natury i tym podobne, co samo w o sobie daje już asumpt do kwroczenia na obszar naukowości. Potwory mają tedy zostać odkryte, sklasyfikowane, zidentyfikowane, a następnie zanegowane jako zwykłe ciekawostki, niebędące już przeszkodą dla odkrywców i zdobywców (CLAEYS 1997: 73). Oznacza to, że nie wywołują już przerażenia, lecz wzbudzają zachwyt i zdumienie.

Dzicy ludzie i tubylcza ludność

Herodot pisał o dzikich mężczyznach i kobietach, że zamieszkują libijskie pustynie i żyją tam w towarzystwie półludzkich potworów o psich głowach lub osadzonych w klatce piersiowej oczach. Powszechne było przekonanie, że Aleksander spalił dzikich ludzi, ponieważ „brakowało im rozumu” (SØNDERGAARD & HANSEN 2005: 57) bądź z tego powodu, że „nie mógł schwytać ich żywych, z przyczyny obrzydliwości i szkarady ich ciał”

(VERNER 2005: 70). „Dziki człowiek” miał stać się wszechobecny w zachodniej średnio-wiecznej oraz wczesnonowożytnej literaturze, fascynująco chwytając w kleszcze oświeceniową wyobraźnię, pojmowaną jako test przejawów człowieczeństwa i uprzejmości (DUDLEY & NOVAK 1972; NEWTON 2002). Wizerunek dzikiego sytuuje się w pół drogi między człowiekiem a potwornością, stanowiąc przesłankę, by wyczuwać w rodzaju ludzkim istnienie bestialskiego pierwiastka. Jednocześnie nie powinno się lekceważyć doceniania uroku „naturalnie ludzkiej”, nieskrępowanej wolności od ograniczeń cywilizacji, zdominowanej przez prymitywne pragnienie i jego realizację. Niektórzy, podążając za myślą Zygmunta Freuda, postrzegają owo wyobrażenie jako wyprowadzone z tłumionych impulsów wyłaniających się na powierzchnię (BERNHEIMER 1979: 3-4). Jednak w epoce odkryć i podbojów „człowiek naturalny” częściej stawał się ofiarą niż bohaterem takich opisów²⁷. W późniejszym okresie, kiedy dzikość i brutalność utożsamiano z szaleństwem, zjawisko to stało się nieokiełznanym pożądaniem dzikości w procesie, który Hayden White określił jako despacjalizację i psychiczną interioryzację (WHITE 1972: 7).

Wampiry

Z kolei wampiry – jako istoty nieumarłe – w oczywisty sposób są bardziej monstualne od dzikich ludzi (BUTLER 2013). Podlegające nieskończonym przeobrażeniom, współcześnie przedstawiane bywają jako zombie – najpopularniejsze potwory odziedziczone po naszej wczesnej historii. Łatwo zrozumieć, co jest tego powodem, ponieważ kombinacja ta jest zniewalająca: kły, intrygantwo, skradanie się, zryw do nagłego ukąszenia, nieustające podteksty erotyczne, transylwańskie zamki, trumny, arystokraci i piękne kobiety-wampy, a pod koniec XX wieku – nastoletni gniew i gotycki szyk. Według niektórych psychologów wampiry ucieleśniają seksualne perwersje – w szczególności sadyzm, kazirodztwo i nekrofilie – w których krew symbolizuje przede wszystkim nasienie.

Kolejnym źródłem idei wampiryzmu jest kanibalizm. Warto zauważyć, że wśród zwyczajów społeczności prymitywnych powszechnie występuje picie krwi wroga w celu nabrania odwagi. W greckiej legendzie Lamia, kochanka Zeusa, została skazana przez jego zazdrosną żonę Herę na przemierzanie świata, by wysysać krew dzieci i niemowląt. Spijające krew duchy, takie jak wspomniane lamie bądź lemury lub strzygi, przedstawiane były z ciałem węża oraz głową i piersią kobiety albo skrzydłami ptaka, a niektóre z tych cech zostały potem skojarzone z czarnoksięstwem. Uważano niekiedy, że istoty te

²⁷ W tym kontekście warto zapoznać się z pracą Anthony'ego Pagdena, zatytułowaną *The Fall of Natural Man. The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology* (1982).

były niegdyś ludźmi, którzy zginęli nagłą śmiercią, w Rzymie zaś zjednywano je sobie podczas ceremonii religijnych. Inni opisywali wampiry jako odbywające stosunki seksualne z żywymi, gdy, uwodząc, przybierały ciało pięknej kobiety, by po przebudzeniu kochanka straszyc go jako zwłoki (DUDLEY 1924: 141-142).

Taka interpretacja współgra także zresztą z motywem czarownicy. W pochodzącej z VIII wieku anglosaksońskiej sadze *Beowulf* wampiry miały czaic się pośród antycznych mogił pogrzebowych. W Anglii i innych miejscach wierzono, że w złych ludzi wstępował po śmierci diabeł i zsyłał ich jako wampiry, które miały potem wypełniać jego wolę (SUMMERS 1929: 78). Przez stulecia w Anglii wbijano kołek w serca samobójców, których następnie grzebano na rozstajach dróg, by zapobiec nocnemu błąkaniu się ich dusz. To także te wierzenia złożyły się na legendę wampirów. W wiekach średnich diabeł, podobnie jak wampir, często odstraszaany był za pomocą krzyża. Z jakiegoś powodu czośnek nie wydawał się środkiem skutecznym w przepędzaniu szatana, nie było nim również światło dnia – wampirzy wróg.

Mianem wampira przyjęło się określać zjawisko, w którym to, co „umarłe” spija krew w celu podtrzymania istnienia lub odbywa stosunki płciowe z żywymi albo spożywa ich mięso, przy czym nie jest ono jednak starsze niż trzysta lat. Rozbudzony w osiemnastowiecznej Serbii mit *nosferatu*, wsparty na pogłoskach o umarłych, którzy nocą powstają z grobów, by zabijać, wskrzesił odwieczny lęk przed potworami, Żydami i Turkami. Można odczytywać go jako symbol kulturowej, etnicznej i religijnej niepewności, potrzebę posiadania kozła ofiarnego lub soczewkę, skupiającą nagromadzone lęki. Z czasem mianem tym przyjęło się określać wiele zjawisk, włącznie z pewnym wariantem orientalizmu – wampira z Transylwanii, stanowiącego barbarzyńskie, „wschodnie” zagrożenie dla cywilizowanej Europy. Czarownice i wampiry spotkały się w pół drogi w dziecięcych baśniach, jak *Jaś i Małgosia*, posiadającej wiele wersji. Wampiry stanowiły jedynie wariant demonicznego opętania, zaś w poszukiwaniu dziewiczej krwi, symbolu niezaspokoionej perwersji, wskazywały na nowe pojmowanie seksualności²⁸.

Wilkołaki

Koncepcja człowieka-wilka także zasila rezerwuar popularnych reprezentacji potworności. Podkreślić trzeba, że wilk od wieków należał do stworzeń budzących największy postrach w społecznościach agrarnych i pasterskich, pozostając archetypowym łowcą oraz

²⁸ Homoerotyczny wampir z *Carmilli* (1872) Sheridana Le Fanu jest tego dobrym przykładem.

symbolem żądzy krwi. To także bestia, którą w wielu wczesnych społecznościach utożsamiano ze zdolnością czarnoksiężników do przybierania zwierzęcej postaci. Historycznie zjawisko podobne może być wprost utożsamiane z kanibalizmem, bowiem na najbardziej podstawowym poziomie stanowi ono odbicie ludzkiej agresji. *Homo homini lupus est*, napisał wszak Pliniusz około 195 roku p.n.e. Przypomnieć warto, że Romulus i Remus, późniejsi założyciele jednego z najpotężniejszych imperiów antyku, Rzymu, zostali przecież wykarmieni przez wilczyce²⁹. Przekonanie, że człowiek posiada zdolność przemiany w hienę, lwa, lamparta czy w inne stworzenia, wciąż cieszy się popularnością w Afryce i wielu innych częściach świata.

Likantropia jest naukowym terminem używanym do opisania przeświadczenia bycia wilkiem. Obsesja taka może wiązać się ze spożywaniem wyłącznie surowego, krwistego mięsa, wydawaniem zwierzęcych odgłosów oraz dopuszczaniem się niepokohowanych ataków na tle seksualnym. Schorzenie to często wymieniane jest w powiązaniu z hipertrichozą (nadmiernym owłosieniem całego ciała), czyli po prostu jednostką chorobową. Niemal uniwersalna koncepcja człowieka-wilka lub wilkołaka często objaśniana była w kontekście strachu przed regresem do kanibalizmu (jak w wypadku wampiryzmu) oraz różnymi postaciami szaleństwa (SCONDUTO 2008). Związek ten jest widoczny już w mitologii greckiej, gdzie w *Metamorfozach* Owidiusza król Arkadii, Likaon, by sprawdzić wszechwiedzę Jupitera, podał mu potrawę z ludzkiego mięsa, za co został ukarany zamianą w wilka. Jest to kwestia częściowo zrozumiała w pryzmacie życia Arkadyjczyków – wśród których powstał ów mit – jako że ich pasterską pracę determinował lęk przed atakiem tych drapieżników.

W średniowiecznej Europie wilkołaki pojawiają się około XIV wieku. Do XVIII wieku Irlandia uchodziła za „Ziemie wilków” i obfitowała w opowieści o wilkołakach, wśród których znalazła się także historia o klątwie rzuconej na mieszkańców Ossory przez pewnego świętego. Wiała się ona ze zmianą dwóch osób w wilkołaki – okres przemiany wynosił siedem lat, po których moc klątwy ustawała. W ludowych baśniach przemiana dziecka w wilka przez macochę, a także męża przez żonę, nie jest rzadkością. W XVI wieku niektóre „wilkołaki” palono jako czarownice. W licznych legendach ludzie zamieniani byli w wilki, później jednak powracali do ludzkiej postaci pod warunkiem, że od wielu lat nie posmakowali ludzkiego mięsa. Zatem obraz wilka, podobnie jak i monstrualności, staje się synonimem powrotu do dzikości, zaś przemiany w wilka

²⁹ Jednakże Luperkalia, czyli doroczny festiwal obchodzony 15 lutego w Rzymie, utożsamiane były także z wyuzdaną seksualnością

– poddania się wewnętrznemu potworowi. W niektórych wypadkach motyw ów reprezentuje także tabu kazirodztwa – na przykład w Portugalii wierzone, że potomkowie rodziców chrzestnych i chrześniaków stają się wilkołakami.

Potwory w baśniach

Wiele europejskich dzieci z XVIII i XIX wieku po raz pierwszy zetknęło się z potwornością za pośrednictwem baśni, zwłaszcza tych autorstwa braci Grimm. Dzieci posiadają naturalny i często nasilony lęk przed nieznanym, niemniej jednak są one zachwycone, gdy mogą się z nim zmierzyć, jeśli tylko znajdują się pod odpowiednią ochroną. Któż nie zaszywał się głęboko pod kołdrę pod koniec baśni o *Jasiu i magicznej fasoli*, gdy zostawał przedstawiony olbrzymowi, nikczemnej czarownicy z *Czerwonego Kapturka* lub słysząc o złej macosze z *Kopciuszka* czy o Rumpelsztyku? Kraina baśni kojarzy się często ze światem umarłych, w którym czas się zatrzymuje. Dotychczas większość baśni dla dzieci opisywała dobre lub złe potwory. W niemal wszystkich kulturach występują kanibalistyczne ogry i olbrzymy lub smoki oraz potwory zastraszające jakąś społeczność. Wszystkie one posiadają historie, w których bohaterowie muszą zmierzyć się, a następnie pokonać okrutną dzikość. Narracja o *queście* lub walce opowiada o starciu w imię cywilizacji bądź ludzkości, podjętej przeciwko nienasyceniu lub niekontrolowanemu apetytowi (ZIPES 2012: 8).

Naturalnie pojawiają się tu jeszcze głębsze sensy, choć wszystko to ma swoje drugie dno. To, co bowiem rozpoczęło się od strachu przed rzeczywistą bestią, społecznie zrekonstruowane zostało jako ogólna metafora dobra i zła, popularny spektakl moralności, odgrywany ponownie dla celów pedagogicznych. Dzieci nie zawsze są tak dosłowne, jak to zakładamy. Bruno Bettelheim spekulował, że mogą one dość łatwo postrzegać siebie jako potworne w odpowiedzi na historie znane z dzieciństwa, dostrzegając własne niedobre zachowanie odzwierciedlone w złu ucieleśnianym przez potworność i przyjmować agresywne oraz samolubne ich aspekty jako swoje. „Potwór, którego dziecko dobrze zna i którego boi się najbardziej: potwór, którego wyczuwa lub którym boi się okazać, a który niekiedy je prześladowa” (BETTELHEIM 1977: 7), nigdy nie jest dość odległy. Jest przez nie uwewnętrzniony. Według psychoanalizy olbrzymy i ogry w dawnych czasach rezydowały w nieświadomości jako ukryte niepokoje, mając swoje źródło przede wszystkim w niespełnionych pragnieniach *id*. Gdyby tylko ujawnić, czy są, zniknęłyby (BETTELHEIM 1977: 120-121). Tym samym Freud okazuje się być istnym świętym Jerzym póź-

nej nowoczesności. A jednak on także, jak mieliśmy okazję się przekonać, zdołał rozpoznać nowego zbiorowego potwora w tłumie, którego donkiszoteryjny Le Bon nie potrafił uśmiercić.

Ponowne odkrycie potworności przez nowoczesność

Kiedy epoka oczarowania utorowała drogę (jak uważają niektórzy) oświeceniu oraz podbojowi i ujarzmieniu nieznanego świata, fizyczna domena potworności po raz pierwszy zaczęła się kurczyć. Teraz smok z przesądów został pokonany przez rycerza nauki lub „wyjaśniony” jako dinozaur, „potworne” ludy okazały się po prostu ludźmi, zaś „czarownice” przekształciły się w nieszkodliwe starowinki. Jednak nawet gdy narusza się łańcuch wiarygodności, potworność nie znika. W XIX wieku narodziny monstrów, karłowatość oraz podobne anomalie wciąż ekscytowały, choć zostało to zmarginalizowane do poziomu „pokazu dziwadeł” (*freak show*). Po Darwinie poszukiwanie brakującego związku między człowiekiem a małpą zyskało nowe zainteresowanie.

Trzy wielkie nowoczesne prototypy potworności – a także dystopii – pojawiają się właśnie w tym okresie i są nimi *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* (1818) Mary Shelley, *Doktor Jekyll i pan Hyde* (1886) Roberta Louisa Stevensona i *Drakula* (1897) Brama Stokera, poprzedzony przez *Wampira* (1819) Johna Polidoriego. W dwóch ostatnich, podobnie jak wiele potworów z przeszłości, monstra są na wpół ludźmi, na wpół zwierzętami (jak nietoperz – w wypadku Drakuli). Ponadto w wielu pracach pojawia się wątek androidów, między innymi w *Człowieku-maszynie*³⁰ (1783) Jeana Paula Richtera i w *Piaskunie* (1817) E. T. A. Hoffmanna³¹.

W świetle teorii społecznej twór Mary Shelley okazał się najbardziej żywotnym z tych wysiłków, a wyobrażenie istoty Frankensteina zasiłowało obrazy dzikiego człowieka i monstrów. Często uznaje się go za fundacyjny tekst dla nowoczesnej powieści *science fiction* (BALDICK 1987; TOURNEY 1998). W początkach XVII wieku Kartezjusz przyjmował, że zwierzęta i ludzie nie są niczym więcej, jak złożonymi maszynami czy automatami, oraz że człowiek-maszyna może być aktywowany za pomocą magnesów. Inni potwierdzali podobieństwo człowieka do zwierzęcia, uznając jednak zarówno ludzi, jak i zwierzęta raczej za istoty żywe niżli mechaniczne. W historii naturalnej duszy, stworzonej przez

³⁰ *Machine-man* jest częścią *Teufelspapiere* i napisany został w drugiej połowie 1780 roku (przyp. tłumaczek).

³¹ Na temat tej oraz podobnych prac pisała Christine Woesler de Panafieu w tekście *Automata – A Masculine Utopia* (DE PANAFIEU 1984: 127-146), w którym podejmowane są kwestie płci.

francuskiego filozofa La Mettriego, po raz pierwszy pojawiła się koncepcja rodzaju zwierzęcego jako łańcucha istot, w których człowieka i zwierzę oddziela jedno ogniwo – stanowisko, z którym później utożsamiany będzie głównie Darwin. W tej interpretacji „dusza” jest raczej rozproszona po całym organizmie, a nie rozdzielna od materii (ROSENFIELD 1968: XXV, 143-144; COHEN 1966: 68, 70; DE LA METTRIE 1927). W tym okresie wyłonił się mit szalonego naukowca, utożsamianego niekiedy z Williamem Godwinem (podziwiającym La Mettrie’a, a za nim Rousseau). *Hybris* istoty ludzkiej wcielając się w rolę stwórcy w okresie Rewolucji Francuskiej postrzegana była jako kreacja nowego człowieka. W podejściu tym jakobińskie eksperymenty, czerpiące z nauk przyrodniczych i zmierzające do stworzenia nowych egalitarnych kobiet i mężczyzn, *l’homme régénéré*, spotykają się z wytworem Wiktora Frankensteina (DOUTHWAITE 2002: 10).

Przypomnieć trzeba, że najślawniejszy współczesny potwór narodził się, gdy do stworzenia żywej istoty z części ciał zmarłych wykorzystano wyładowanie elektryczne. Zbyt późno odkryto jednak, że twór Frankensteina okazał się krańcowo nieszczęśliwym odmieniec, którego poczynania wymknęły się ostatecznie spod wszelkiej kontroli. Potwór, nazywany „demonem” lub „diabłem”, „rodzi się” niewinny, jednak w konfrontacji ze społeczeństwem ulega degeneracji i refleksja ta jest odbiciem wielkiego tematu, wywołanego przez Rousseau. Frankenstein nie chciał powołać do istnienia towarzyszkę dla tego stworzenia z obawy, że ich potomkowie zapoczątkowaliby diabelski ród. Jednak powiedzieć można, że stwór Wiktora stanowi także jego *alter ego*, *Doppelgängera* lub psychotycznego „obcego”, prawdopodobnie osobowość schizofreniczną, która odzwierciedla nieustabilizowane ego lub podświadome pragnienia.

W motywy podobnych eksperymentów obfitują dwa następne stulecia, inspirowane zdolnościami do replikowania się, a także wytwarzania żywych organizmów dzięki rozwojowi badań nad DNA. Istota Frankensteina *de facto* opisywana była jako „mit założycielski nowoczesnej biologii”, zwłaszcza kiedy biologia eksperymentalna stopniowo zaczęła wcielać w życie obietnicę nauki o ludzkiej doskonałości *par excellence*. W roku 1874 T. H. Huxley miał zasugerować, że zwierzęta są „automatami” lub „świadomymi maszynami”, co oznaczałoby, że „posiadają one świadomość, ale brak im duszy” (HUXLEY 1893: 199-250, 238, 242). Ponowne ujęcie tego tematu w sztuce Karela Čapka z 1920 roku, *R.U.R.*, dzięki której słowo „robot” przeniknęło do anglijszczyzny, znacząco zasiłowało powstające kolejne narracje. Satyra Huxley’a o sztucznej produkcji istot ludzkich, *Nowy wspaniały świat*, wpłynęła na percepcję możliwych zagrożeń, jakie niosą za sobą takie eksperymenty, nie osłabiając jednakże późniejszego entuzjazmu dla metody *in vitro* i klonowania.

Podjęte przez Stevensona w 1886 roku badania nad rozpadem osobowości schizofrenicznej, u której podstaw leży potworność, a bardziej ogólnie szaleństwo, czyli wewnętrzna bestia zagrażająca naszej codziennej wersji siebie, dostarczają nowego paradygmatu, obejmującego bliskie relacje normalności z potwornością. Morderczy Edward Hyde jest projekcją Henry’ego Jekylla, prejungowskiego (świadomość wobec cienia) odkrycia alternatywnej jaźni/ nieświadomego umysłu (Kain/Abel, diabeł/potwór), „prymitywnego dualizmu”, „dwóch natur”, dobra i zła lub światła i mroku w jednym (STEVENSON 1897: 114)³². Z kolei Dracula Stokera jest oczywiście trupem za dnia, zaś wampirem nocą – ponownie mamy więc do czynienia jednocześnie z ciemnością i cieniem, rozumem i namiętnością, odwiecznym kontrastem „normalnego” i „potwornego”, „pół demonem”, „nieumarłym” (STOKER 1983: 51, 201).

Wielki optymizm związany z naukowym postępem w epoce wiktoriańskiej został ostudzony wraz z narastającym strachem przed degeneracją gatunków, ras i narodów. Jak wskazuje psycholog Ernest Jones, wampiry, wilkołaki, diabeł, a nawet inkuby w świetle demistyfikującej, materialistycznej nauki przekształciły się pod koniec wieku XIX z budzących się „zjaw dziennych” w wyobrażane po zmroku „koszmary”³³.

Jednak w XX wieku sprawy nieoczekiwanie przyjęły negatywny obrót. Nie trzeba daleko sięgać, by dostrzec, jak wielką rolę potwory odgrywają we współczesnej fantastyce. Potworność wylania się w późnej nowoczesności – począwszy od Tolkienowskiego *Hobbita* (1937), poprzez inwazję potworów i obcych w filmach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, aż po cieszące się nieprawdopodobną popularnością filmy, takie jak *Gwiezdne wojny*, *Star Trek*, *Obcy*, *Avatar* oraz tysiące innych nimi inspirowanych. Godzilla, King Kong, rzesze cyborgów, robotów, blobów oraz innych złych przybyszów z kosmosu nieprzerwanie fascynują współczesnych czytelników i widzów.

Jednocześnie obserwujemy obecnie relatywny zmierzch sataniczności, aczkolwiek nieumarli (wampiry czy zombie) z nową werwą budzą się do życia. Dostrzegalny jest także schyłek wierzeń w czary, mimo niesłabnącej fascynacji magią (seria *Harry Potter*). Potwory nie są już częścią boskiego uniwersum czy przedmiotem sporów teologicznych, lecz swobodnie wędrują, rozpowszechniając własne zasady oraz alternatywny styl bycia,

³² Pojawia się wczesna wzmianka o Kainie (STEVENSON 1897: 2). Z kolei zły Hyde jest opisany jako „zdeformowany”, „błądy i skarlłowaciły” (STEVENSON 1897:12).

³³ Były one powiązane z „nocnymi marami” – z koniem lub diabłem porwijących dusze do piekieł w różnorodnych legendach.

nowoczesny konsumpcjonizm nieograniczonego wyboru, zdolny zaspokoić najosobliwsze gusta. Superbohaterowie mnożą się jak grzyby po deszczu – od Bucka Rogersa, Flasha Gordona po Supermana i tak dalej. Zauważa się także wysunięcie na plan pierwszy nauki i technologii, przy czym powraca jednak przeświadczenie, że zło pozbawione własnego odbicia w lustrze jest zawsze złem uwewnętrznionym. Według krytyki filmowej wiele filmów o potworach nie przedstawia ich jako ucieleśnienia zła samego w sobie, ale jako ofiary pewnych splotów wydarzeń. Ich wewnętrzna potworność skłania ich do zakłócania lub podważania (zwykle w hollywoodzkiej interpretacji) codziennej rutyny życia amerykańskich przedmieść. Najwyższa zniewaga tej potworności domaga się zemsty na człowieku, a najczęściej jego eliminacji (SOBCHACK 1997).

Jednak, jak zauważył Jeffrey Jerome Cohen, współcześnie, bardziej niż kiedykolwiek, strach przed samą potwornością staje się symbolem naszego pożądania (COHEN 1996: 16-20). Tak samo jak łakniemy magii, by móc ominąć niesprawiedliwości życia codziennego, pragniemy też istnienia potworów. Z tego powodu nieustannie wymyślamy nowe – by zastąpiły te zabite przez kolejne wcielenia św. Jerzego. Gdy tylko pozbędziemy się jednego, powstanie kolejny, żeby zająć miejsce pobitego monstrum: znika Meduza, przeobrażająca spojrzeniem w kamień, a już pojawiają się King Kong i Godzilla, giną smoki lub zamienia się je w dinozaury i natychmiast następują po nich Obcy.

Pod koniec XX wieku motyw Frankensteina wyparty został przez obraz oszalałej, zbuntowanej maszyny. Przez tysiąclecia nękała nas kwestia granic między ludzkim a zwierzęcym, próbowaliśmy (najczęściej) przeciwstawić się naszej zwierzęcej naturze³⁴, współcześnie zaś zamiast doświadczać rozpołowienia na część ludzką i zwierzęcą, mierzymy się z kolejną schizofrenią tożsamości, dla której zagrożeniem są syntetyczne twory, takie jak androidy (sztuczne istoty przypominające ludzi) czy cyborgi (ludzie z mechanicznymi częściami). Ludzie mocniej zaczęli przypominać maszyny, a maszyny nabrały więcej cech ludzkich, kiedy to na początku XXI wieku coraz bardziej zaczęły rozmywać się krańce „człowieczego”. Niektórzy badacze określają to zjawisko mianem „posthumanizmu” i przedstawiają je jako zdehumanizowaną dystopię, niekiedy rozważaną w nawiązaniu do cyberpunku (GRAHAM 2002: 85, 194). Zagrożenie stopniowego wychodzenia z życia, które dotyczy już nie tylko ciała, ale i samej ludzkości, staje się bardziej namacalne i tym razem zagrożenie to jest jak najbardziej realne, nie zaś mityczne czy tylko wyobrażone.

³⁴ Więcej o relacji człowiek-maszyna pisała Joanna Bourke w *What It Means to Be Human* (2011).

Nie oznacza to jednak pragnienia, by na stałe wyeliminować groźbę potworności jako takiej, wszak stanowi ona narzędzie zbyt użyteczne. Potwór od zawsze funkcjonował jako rodzaj *alter ego* czy lustra ludzkości, w którym ona się przegląda, poszukując samookreślenia i afirmacji życia, a ponadto jako środek refleksji nad różnicą i tożsamością (BULLER 2010: 8). Przejmując rolę kozła ofiarnego, potwory uosabiają nowe oraz pokrywające się z dotychczasowymi prototypy dla Żydów, obcych czy czarownic, będących projekcjami naszych lęków, kondensujących się w zrozumiałych bytach. Ich konstrukcja stanowi jednocześnie równoległą i nakładającą się na siebie historię idei antagonizmu, wykluczenia, ostracyzmu oraz destrukcji. Podobnie jak pragniemy złoczyńców w filmach, chcemy olbrzyma, smoka, rekina i potwora, by zaspokoić potrzebę bohaterstwa. Zanik monstrów równa się zanikowi bohaterów, wszak bez Minotaura nie ma Tezeusza. Herosi potrzebują smoków, by zdobywać serca niewieście. Są one potrzebne również dziewczicom, wszak bez Bestii nie byłoby Pięknej. By czynić dobro, trzeba zgładzić smoka, by być dobrym – co najmniej uwięzić w klatce wewnętrznego potwora.

Król dystopii: zwycięski pochod szatana

I wybuchła walka w niebie: Michał i aniołowie jego stoczyli bój ze smokiem.
I walczył smok i aniołowie jego, lecz nie przemógł i nie było już dla nich miejsca w niebie.
I zrzucony został ogromny smok, wąż starodawny, zwany diabłem i szatanem, który zwodzi
cały świat; zrzucony został na ziemię, zrzuceni też zostali z nim jego aniołowie.
Biblia Warszawska, Objawienie św. Jana 12,1

Cały świat jest we władaniu Szatana
Marcin Luter

Nie ma Diabła bez Boga
John Wesley

Współcześnie wielu z nas trudno byłoby sobie wyobrazić świat, w którym ludzie żyliby w nieustającym poczuciu, że niezmiernie potężna siła zła jest w stanie o każdej porze dnia i nocy niszczyć ich życie. Wcielając się w którąkolwiek z tysiąca postaci, z szatanem można było się zetknąć na rozstajach dróg poza wioską, na targowisku, w wyszynku lub ulubionym miejscu spotkań. W jakim jednak miejscu bylibyśmy my sami oraz chrześcijaństwo, gdyby szatana nie było? Główna jego siedziba – piekło – jest kluczowym pro-

totypem dla koncepcji dystopii³⁵. I trzeba tu powiedzieć, że nadziemskie królestwo szatana nie było mniej imponujące niż zapowiadał to jego charakter. Jan Wier opisywał szatana jako posiadającego:

[...] wielką odwagę, niewiarygodną przebiegłość, nadludzką mądrość, najostrzejszą przenikliwość, szczególną roztropność, niezrównaną zdolność skrywania pod przemyślną osłoną najbardziej niszczycielskich sztuczek, a także zjadliwą i nieskończoną nienawiść wobec ludzkiego gatunku – zacieklą i nieuleczalną” (CAVENDISH 1975: 195).

Uważało się, że ma on niezwykłą zdolność przenikania najgłębszych zakamarków umysłu, a także transformacji w dowolną postać – wszak widzieliśmy go już jako wielkiego smoka. Na przestrzeni wieków szatan stał się najpotężniejszym z dotychczasowych monstrów, najprawdziwszym „monarchą odwiecznej dystopii” (CAVENDISH 1975: 195), władcą absolutnym. Doszło do tego nie inaczej, jak za sprawą Kościoła, który dostrzegł w szatanie przeciwnika godnego chrześcijańskiego Boga.

Kim zatem jest ów „Księżę demonów”, „Kusiciel”, „Oskarżyciel”, „Król tego świata”³⁶? W tej części rozdziału znajdą się rozważania na temat tego, jakie były źródła wizerunków diabła oraz jak się zmieniały, a także w jakim związku pozostawały wobec czarów, zwłaszcza we wczesnej nowocześnieści. Głównym celem będzie tu dokładniejszy opis społecznych czynników determinujących nadrzędną rolę, jaką szatan odgrywał w procesie prześladowań różnych grup w chrześcijańskiej Europie – Żydów, heretyków, a zwłaszcza czarownic. W dalszej części wywodu proces ten zostanie skonceptualizowany w odniesieniu do charakterystyk dystopijnych cech grup, o których już wspomniano. Autor postara się wykazać, że zarówno opisywanie zła, jak i wytwarzanie „wrogów” jest częścią tego samego procesu definiowania i oczyszczania zbiorowej tożsamości. Istotną rolę w napędzaniu hiperagresji wobec grup wykluczonych odgrywają panika, paranoja i histeria. Takie postawy cechowały zwłaszcza średniowieczną i wczesnonowożytną inkwizycję.

³⁵ Warto dla porównania zajrzeć do tekstu Dennisa Rohatyna, pod tytułem: *Hell and Dystopia: A Comparison and Literary Case Study* (ROHATYN 1989: 94-101), w którym odwołuje się do *Opowieści podręcznej* Margaret Atwood jako przykładu na koncept piekła zwyciężającego w procesie przejścia od epoki religijnej do świeckiej (ROHATYN 1989: 101).

³⁶ Warto rozpocząć od lektury: Robert Muchembled, *A History of the Devil. From the Middle Ages to the Present* (MUCHEMBLED 2003).

Historia szatana

Szatan to dość niejednoznaczna postać, której intrygującą historię trudno odtworzyć. Zarówno daty, jak i personalia autorów najistotniejszych tekstów mu poświęconych w najlepszym razie wzbudzają kontrowersje. Całą tę narrację cechuje niezwykła pomyślowość. W Starym Testamencie, jak powiada Henry Kelly, hebrajskie słowo „szatan” (od hebrajskiego *he-satan* – ‘wróg’ lub ‘oskarżyciel’) oznacza ‘przeciwnika’, co na grekę tłumaczy się jako *διάβολος* – ‘oszczerca’ lub ‘oskarżyciel’ (KELLY 2006: 6). Słowo *diabolos* przeszło następnie do łaciny jako *diabolus*, w angielszczyźnie zakorzeniając się już jako *devil*. „Demon” wywodzi się z kolei od greckiego *daimónion* (δαίμόνιον), oznaczającego złego ducha, który pojawiał się w wielkiej liczbie i którego istnienie niektórzy Grecy wiązali z naturą lub umarłymi.

Wyobrażenie szatana jako „niezmieszanego ducha nikczemności” (HALL 1883: 17) pojawia się wyłącznie w chrześcijaństwie. Rozpoczynając swój żywot jako sługa Boży, pojawia się w Starym Testamencie w charakterze prowokatora, działającego niezależnie, rzeczywiście posiadającego własną wolę, w godnej uwagi deklaracji autonomii (FORSYTH 1989: 121). Wkrótce staje się rebeliantem *par excellence*, Lucyferem³⁷ lub szatanem, diabłem, Księciem Ciemności ucieleśniającym samo zło, staje się też zwiastunem złych rzeczy³⁸. Jest obecny już na samym początku, bowiem w chrześcijańskim micie kreacyjnym pojawia się w Edenie pod postacią węża. Sama historia stworzenia wywiedziona została z tradycji hebrajskiej, według której dość kapryśny Jahwe umieścił pierwszych ludzi w Edenie, a później wypędził ich za nieposłuszeństwo³⁹.

Tak wczesne ukazanie się było niemałym sukcesem. Jednak czas największych osiągnięć szatana miał nadejść dopiero w późnym średniowieczu i we wczesnej nowoczesności. Jego działalność okazała się pasmem niekończących się triumfów, prawdziwym podbojem szerokich połąci mentalnego terytorium do czasu, aż ogłosił on dominację nad niemal całym światem – zarówno nad, jak i pod ziemią.

³⁷ Czyli Niosącym Światło. Jest to wyobrażenie anielskie.

³⁸ *Santa* (ang. św. Mikołaj) to anagram angielskiego *satan*. W przeciwieństwie do szatana, Mikołaj słynie obecnie z czynienia dobra. Jednak także i on niegdyś należał do przybocznych szatana, stanowiąc dziś interesujące odwrócenie motywu upadłego anioła i kolejną aluzję do tego, że historie utopii i dystopii są paralelne. Związki te można by mnożyć – przydomek szatana „Old Nick” wywodził się od „Saint Nicholas” (ang. św. Mikołaj). Podobnie jak on, szatan utożsamiany był z północą, ciemnością i chłodem, powoził reniferami i schodził przez kominy i usmolony targał worek do chwytania grzeszników (RUSSELL 1988: 114).

³⁹ By zapoznać się z mitem ederńskim w ogólnym zarysie, warto zajrzeć do publikacji autorstwa Elaine Pagels, za-tytułowanej *Adam, Eve, and the Serpent* (PAGELS 1989).

Szatan wywodził się z rozległej, wielopokoleniowej rodziny o osobliwych koligacjach – więcej niż kilka trupów zaległo w jego szafie, zanim objawił się jako diabeł chrześcijański. Szatan kojarzony był z filistyńskim bogiem Belzebubem, ponadto przypisywano mu korzenie babilońskie. Podobnie jak potwory w celtyckich legendach, był strażnikiem u wejścia do podziemia, siał postrach w miastach, a lokalni bohaterowie stawiali z nim do walki. W literaturze sumeryjskiej (około 2500 p.n.e.) Gilgamesz – w drodze do podziemi – napotyka ogromnych ludzi-skorpiony. W zaratusztrianizmie pierwsza personifikacja zła absolutnego pojawia się około 1200 p.n.e. pod postacią Angra Mainju, zwanego również Arymanem, który długo pasuje się z siłami dobra, nim ostatecznie zostanie pokonany. Podobnie jak w chrześcijaństwie, pierwsi ludzie – Maszja i Maszana – dali się zwieść Arymanowi (zdolnemu przybrać dowolną formę zwierzęcą, także węża), że to on jest stwórcą świata. W prototypie mitu edeńskiego złożyli mu ofiarę z wołu, w zamian otrzymując wiedzę oraz sztukę cywilizacji, wraz którą pojawiły się jednak choroby, nienawiść, klęski żywiołowe i śmierć (RUSSELL 2016: 17-22).

Babiloński świat podziemny złożony był także z wielu pomniejszych demonów, w poczet których zaliczali *annunaki* – strażnicy śmierci w piekle – czy będące duchami nieszczęśliwie zmarłych *ettimu*, a także zamieszkujący opuszczone miejsca i cmentarze *utukku*. Jeden z demonów, Lilitu – wzorczec uważanej za pierwszą żonę Adama – Lilith (Iz 34), był w połowie człowiekiem, w połowie drapieżnym ptakiem. Błąkając się nocami, Lilith wysysała z mężczyzn ludzkie płyny – trzeba więc przyznać, że dość marny był z niej materiał na żonę⁴⁰. Demony sprowadzały na ziemię plagi, koszmary, bóle głowy i inne niedole (RUSSELL 2016: 92).

W tradycji hebrajskiej szatan stopniowo objawiał się jako duch stworzony przez Boga, który zstąpił na drogę zła. Czasami opisywany jest jako *mal'ak*, cień Pana, utożsamiany z wężem, kusicielem, oskarżycielem i niszczyicielem działającym w asyście demonicznych pomocników. Imię szatan mogło również pochodzić od jednego z Grigori (Aniołów-Obserwatorów), do których należał Satanail (określenie to oznacza 'stać w kontrze, przeszkadzać, oskarżać'). *Henoch* opisuje grzechy upadłych Grigori, co łatwo można przełożyć na topikę zbuntowanych aniołów, wypędzonych z nieba przez Boga lub tych, które odeszły stamtąd z własnej woli, ukaranych następnie za poczynione zło⁴¹.

⁴⁰ Imię Lilith wywodziło się od hebrajskiego „lilitu”, oznaczającego „lubieżny”; w folklorze żydowskim Lilith stała się demonem, odmawiającym powrotu do Edenu po tym, jak dopuścił się zdrady z archaniołem Samaelem (RUSSEL 1998: 107; RUSSEL 2016: 45; JONES 2017: 125).

⁴¹ Niektórzy w motywie upadłego anioła dostrzegają przeciwstawienie „siebie Bogu” (NUGENT 1983: 11).

Całkiem możliwe, że niektóre diabły wzorowane były na królewskich wysłannikach – informatorach i inspektorach, mających dbać o przestrzeganie praw w Egipcie, Persji i innych krajach, którzy później stali się „obserwatorami” czy „szatanami”, wymierzającymi kary za wykroczenia

Choć za księcia demonów uchodził Asmodeusz, wczesne chrześcijaństwo nie знаło idei wszechmocnego diabła w jednej osobie. Chrześcijańska figura diabła ma zatem wymiar pluralistyczny, który stopniowo wyewoluował w wizję jednoosobowego Szatana, zaś starsi przedchrześcijańscy bogowie zostali zdegradowani do roli demonów lub wymarli. Skład poszczególnych ksiąg Biblii jest tak dalece kwestionowany, że trudno prześledzić, w jaki sposób do tej ewolucji doszło. Pośród wielu konkurujących narracji, górę wzięła jedna – przypuszczalnie za sprawą autorytetu teologów. Wiele aniołów oraz innych duchów tradycyjnie kojarzono z warunkami atmosferycznymi, zaś „duchy”, pośród których znajdowały się także rozmaite „nadwyżki” demonów – dla których nie przewidziano „miejsca w sądzie” – w „dziewięciu dziesiątkach związała się z Bogiem”, zaś dziesiąta część „została podporządkowana szatanowi na ziemi” (Jub 10:1-7)⁴². Jednak nawet tutaj szatan, zwany Mastemą, na płaszczyźnie semantyki skojarzony zostaje z „animozją”⁴³. W mocy także pozostaje psychologiczna wykładnia fragmentu – o trybucie spłacanym ludzkością, która skazywana jest raczej na wrogość jej członków niż jakąś zewnętrzną zasadę zła. Mastemę również dziś przedstawia się jako arcydemoną, autonomicznego wobec Pana, zasadę wcielonego zła, żądającą od człowieka poświęceń i podłych uczynków (RUSSELL 2016: 39; FORSYTH 1989: 182). To jedyny diabeł, jaki posiadał władzę nad śmiercią (Hbr 2:14) i został powiązany ze śmiercią Jezusa.

Fakt ten znacznie ułatwia sprawę, konkretyzując centrum zła – jeden prawdziwy złoczyńca zawsze będzie wywierał większe wrażenie niż mnóstwo pomniejszych typów spod ciemnej gwiazdy. Zarazem nie rozwiązuje to problemu zła i pokus lokalnych, które wymagają przecież aktywności rozlicznych pomocników diabła lub kolejnych jego inkarnacji. Początkowo w pewnym zakresie dbały o to duchy Grigori, które pozostały na

⁴² Warto wskazać, że autor rozdziału nie do końca właściwie podał lokalizację bibliograficzną, gdyż o demonach „podporządkowanych szatanowi na ziemi” mowa jest w Jub. 10,11, a nie w Jub. 10,1 Księgi Jubileuszów (Mała Księga Rodzaju) powstała w Jerozolimie, najprawdopodobniej między 167 a 140 rokiem przed Chrystusem. Ogólne informacje na temat Księgi Jubileuszów znaleźć można w języku polskim między innymi w pracy Ryszarda Rubinkiewicza zatytułowanej *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu* (RUBINKIEWICZ 1987: 89-92) (przyp. tłumaczek).

⁴³ Od hebrajskiego *mastemamah*, czyli ‘nienawiść, wrogość’ (przyp. tłumaczek).

ziemi nawet po tym, jak Giganci (Nefilim) wzajemnie się pozabijali (1 Hen 6-16). Jak głosi apokryficzna Księga Henocha, giganci nauczyli ludzkie kobiety metalurgii i wytwarzania mieczy – cień Rousseau! – jak również sztuki malowania kobiecego ciała, służącej uwodzeniu mężczyzn, co skutkowało nierzędem, bezbożnością i korupcją – występkami, które miał zmyć biblijny potop⁴⁴. Od dość wczesnych czasów towarzyszą nam zarówno potężny nadzorca podziemnego świata, jak i wielu mniej lub bardziej podporządkowanych psotników. Judaizm zwrócił się ku dualizmowi, podobnie jak uczyniło to chrześcijaństwo, sugerując obecność niezależnej zasady zła (RUSSELL 2016: 183).

Te fizyczne charakterystyki diabła wywodzą się z długiej historii potworności, która została w rozdziale już po części nakreślona. Warto podkreślić, że demony niemalże uosabiały potworność. W mitologii greckiej boginie kery miały czarno-niebieskie twarze oraz kły, które wbijały w umierających, by spijać ich krew, natomiast lamie nastawały na życie dzieci. Harpie były demonami uosabiającymi porywy wiatru, gorgony – jak Meduza z jej nieujarzmionymi włosami w kształcie węży – były demonami podziemia lub mórz, a pies Cerber pilnował Hadesu, gdzie spoczywali umarli. Najbardziej bezpośrednim antenatem chrześcijańskiego wyobrażenia szatana był grecki bożek grający na fletni, Pan, który uosabiał seksualne pożądanie oraz płodność. Miał on parzyste kopyta, kozie nogi i rogi, kozią bródkę, zwierzęce uszy i okazałych rozmiarów fallusa (RUSSELL 2016: 126; 143). Dionizosowi pod postacią kozła oddawano kult w czasie nocnych świąt wypełnionych szaleństwem, ekstazą, pitym w nadmiarze winem, orgiami oraz składaniem ofiar ze zwierząt. Rytuały te, początkowo obchodzone głównie przez kobiety pod przewodnictwem męskiego kapłana, poprzedziły średniowieczne ceremonie związane z czarnoksięstwem, a także mogły stanowić ich główne źródło. Etruska personifikacja śmierci, Charun, miała haczykowaty nos, kozią bródkę, skrzydła, a z jej ciała niekiedy wyrastały węże. Kult węża cieszył się zresztą popularnością zarówno w Babilonie, jak i w wielu innych miejscach. Rzymska wersja kultu Dionizosa – obrzęd bachanaliów – wiązała się z nocnymi orgiami alkoholowymi i seksualnymi i została zakazana przez senat rzymski w 186 roku przed Chrystusem (RUSSELL 2016: 152, 156). Antyczne boginie płodności później zyskały miano „czarownic”⁴⁵, choć sam diabeł zwykle pozostawał rodzaju męskiego.

⁴⁴ Forsyth wskazuje, że grecki mit o buncie Prometeusza przeciw Zeusowi, który polegał na podarowaniu ludzkości ognia, a zatem jednocześnie zła i cywilizacji, stanowi interesujący kontekst dla poruszanych tu wątków, jak również dla mitu edeńskiego. Obydwa przypadki cechowała perwersyjna chęć utrzymania ludzkości w stanie niewiedzy w imię niewinności. Rousseau opisuje metalurgię jako „fatalny sekret”, odnotowując, że „wedle filozofów to żelazo i kukurydza ucywilizowały człowieka, a zniszczyły człowieczeństwo” (ROUSSEAU 1956: 49).

⁴⁵ Termin używany jest tutaj w kontekście kobiet oskarżanych o praktyki magiczne.

Średniowieczne wyobrażenie chrześcijańskiego diabła wpisywało się we wcześniejsze skojarzenia jego postaci z seksualnością i płodnością. Do tego czasu przedstawiany był w czarnych lub czerwonych barwach, pod postacią lwa, wrony, kruka, nietoperza, robaka, osła, smoka i wielu innych zwierząt (RUSSEL 1998: 105). Prawdopodobnie po wykuwającym pioruny skandynawskim bogu młota, Thorze, diabeł odziedziczył czerwoną brodę i nieprzyjemny (siarkowy) zapach wydzielany przy uderzeniu pioruna (JONES 2017: 161). Od X wieku diabeł zaczął być przedstawiany jako czarny człowiek, którego postać później często przybierał, zaś czarną magię zestawiono z alchemią i innymi pozytywnymi odmianami magii (RUSSELL 1995: 45-50, 71, 75-8, 87). Diabeł nie przestał ponadto przybierać form zwierzęcych, najczęściej wcielając się w węża, smoka, kozła lub psa. Między VI i IX wiekiem powszechnie ukazywany był jako humanoidalny chochlik o ptasich skrzydłach i zakończonych pazurami stopach lub jako starzec z ogonem i stopami o zakrzywionych pazurach. Od XII wieku coraz bardziej popularnym atrybutem stawały się także nietoperze skrzydła. Niekiedy szatan był świętym mężem lub olbrzymem, porównywanym do Behemota, bądź rybakiem z siatką i haczykami, co stanowiło nawiązanie do Lewiatana. Najczęściej był czarny, coraz brzydszy, często obdarzony mityczną biegłością w sferze seksualnej, która według niektórych psychologów wskazuje na chłopcę zazdrość o seksualną potencję ojca (RUSSELL 1988: 190; JONES 2017: 169). W jednym ze znanych opisów diabeł pojawia się pod postacią czarnego kota, który po linie wchodzi do „synagogi” lub na konwentykiel wiernych⁴⁶. Czarownice następnie całują jego ciało, zwłaszcza części intymne.

W Starym Testamencie rola diabła jest marginalna, w Nowym Testamencie wyraza za to na jedną z głównych postaci. Lucyfer, czyli „Niosący światło”, po raz pierwszy na kartach Biblii pojawia się w związku z poranną gwiazdą w Księdze Izaaka (Iz 14:12). W Księdze Objawienia (Ap 12:7:2) obecny jest jako smok lub wąż, Diabeł lub Szatan, wypędzony z nieba wraz ze zbuntowanymi naśladowcami. Lucyfer jest największym spośród Serafinów – aniołów najbliższych Bogu – skrzydlatym upadłym aniołem, znanym również jako Władca Much (Mt 10:25). Winny pragnienia zastąpienia samego Boga (jednak czy on sam rzeczywiście czuł się winny?), został wydalony, prowokując nieudany bunt około jednej trzeciej sług niebieskich, co pieczołowicie podkoloryzował Milton⁴⁷.

⁴⁶ Popularne określenie zgromadzenia czarownic – jednoznaczne jest tutaj nawiązanie do antysemityzmu.

⁴⁷ Z tym, że Niebo, nękanie wojną domową, jest dalece bardziej „doskonałe” od Edenu.

We wczesnych wiekach naszej ery podwaliny późniejszej idei szatana dały cztery koncepcje: – diabelska pycha, degeneracja Obrońców spowodowana ich żądzą, ukazanie się spadającej gwiazdy zarannej⁴⁸, zstąpienie na ziemię Obserwatorów, by dopuszczać się grzechu. Za sprawą powyższych czynników, Lucyfer postrzegany był jako upadły albo zły anioł, powodujący na ziemi chaos, który będzie też mniej czy bardziej samowolnie poczynił sobie aż po kres świata oraz jego samego. Teraz objawia się jako główna postać chrześcijańskiej egzegezy zła lub teodycei. W Nowym Testamencie, według trafnej diagnozy Kelly’ego, Lucyfer „czuje się na swoim” (KELLY 2006: 51; RUSSELL 2016: 197, 194). Choć niezmiennie kojarzony był z idolatrią, czią wobec potomków złych duchów Olbrzymów oraz demonicznym władaniem, szatan nie tylko zatrzymał funkcję przebiegłego kusiciela, testującego ludzi oraz karciciela za grzechy, lecz stał się faktycznym władcą świata, nieustannym nadzorcą ludzkiej działalności. Jego rola jest kluczowa. Jak utrzymuje Neil Forsyth: „Gdyby Szatan dotychczas nie istniał, kościół musiałby go wymyślić” (FORSYTH 1989: 317) – wynaleźć na nowo, z wyobraźnią i energią.

Pieć

Idea pieć, która dostarcza nam pierwszego intelektualnego paradygmatu dla dystopii, rozwijała się po odmiennej trajektorii niż koncepcja diabła (BERNSTEIN 19993). Miejsca, w których ginęli ludzie, tradycyjnie były odgradzane i „pieczętowane” przy pomocy zaklęć, by zapobiec ucieczce złych duchów⁴⁹. Według jednej z tradycji pieć nazywane jest Gehenną, od hebrajskiego *Ge-hinnom*, czyli Dolina Hinnom, znajdująca się poza Jerozolimą. Tam składano ofiary z dzieci i ognia na cześć fenickiego bóstwa Molocha (REES 2013). Zaratusztrianizm sytuuje miejsce wiecznego odpoczynku w środku ziemi. W antycznej Grecji martwe dusze trafiały do podziemnego świata, rządzonego przez boga Hadesa. Tutaj, jak w mitologii nordyckiej, zmarli nie cierpią, lecz lamentują. Według słów Jeffrey’ a Burтона Russella, Hades ostatecznie stał się „doliną udręki potępieńców” (RUSSELL 2016: 143)⁵⁰. Również Platon przedstawił w *Fedonie* własną wizję pieć dla nikczemników. Skandynawskie Hel, od którego wziął się angielski termin oznaczający

⁴⁸ Od momentu upadku Lucyfera pod postacią gwiazdy zarannej, szatan w stanie pierwotnym utracił wszystkie swoje atrybuty, stając się Lucyperem, od *lucem perdere*, to jest tym, który zdeptał światło (przyp. tłumaczek).

⁴⁹ Na przykładzie Kambodży warto sięgnąć do książki Chanrithy Him pod tytułem *When Broken Glass Floats. Growing Up Under the Khmer Rouge* (HIM 2000: 40).

⁵⁰ Pisał o tym również Norman Cohn w książce *Kosmos, chaos i świat przyszły: starożytne źródła wierzeń apokaliptycznych* (COHN 2006).

piekło (*hell*), podobnie jak antyczny Hades, pierwotnie nie stanowiło miejsca odbywania kary, a swą nazwę brało, co więcej, także od imienia żeńskiego bóstwa przewodzącego światem podziemnym (RUSSELL 1995: 140). Termin angielski etymologicznie powiązany jest również z indoeuropejskim **kel*, oznaczającym ‘okrycie’ lub ‘zakrycie’, od którego dalej wywodzą się angielskie słowa *hole* (‘dziura’), *helmet* (‘hełm’), *cave* (‘jaskinia’) oraz *dwelling* (‘dom’). W wielu tradycjach ciemność i czerń związane są ze śmiercią i złem, zaś biel i jasność – z dobrem. Do II wieku przed Chrystusem, za sprawą pism apokaliptyków, piekło postrzegano jako miejsce odbywania kary, które według niektórych sekt żydowskich na wieczne potępienie przeznaczono było wyłącznie dla gojów, natomiast tylko czasowo zagrażało zbuntowanym Żydom (RUSSELL 2016: 62-64, 186).

Biblia ukazuje piekło na różne sposoby. W Starym Testamencie (Lb 16: 30, Hi 30: 23) opisany jest podziemny Szeol, do którego trafiają po śmierci zarówno dobre, jak i złe dusze. Wizję ponurej wieczności mogą oddalić ofiary z jedzenia i picia, składane (naturalnie kapłanom) przez ludzi. W *Ewangelii według świętego Mateusza* (Mt. 25) Chrystus pojawia się, by ustanowić piekło „wiekuistych płomieni” – podwalinę dla tortury „kary wiekuiestej”. Tam wielogłowe „smoki” (Lewiatan) i różnego rodzaju węże dopuszczają się podłych uczynków, co szczególnie opisuje *Księga Daniela*. Wedle *Księgi Objawienia* (Ap 14, 20) ci, którzy „oddają cześć bestii i jej wizerunkowi”, trafią do „bezdennego dołu”, w którym na tysiąc lat schwytano „smoka, pradawnego węża, którym jest Diabeł, i Szatan” (Ap 20). Ci, którzy nie przyjęli znamienia Boga na swe czoło, przez pięć miesięcy poddawani są torturom przez przypominające szarańczę potwory. Po upływie tysiąca lat szatan może powrócić do swoich dawnych zajęć, polegających na praktykowaniu oszustwa, jednak ostatecznie „trafi do jeziora ognia i siarki” (KELLY 2006: 150), by męczyć się „dzień i noc na wieki wieków” (KELLY 2006: 158). Z kolei anioły ukazywane są niekiedy jako obserwatorzy torturowania potępionych, w czym przypominają rzeczywistych widzów szczególnie makabrycznej egzekucji. W narracjach tych szczególnie silne jest skojarzenie szatana z millenaryzmem. Projektowane powtórne przyjście Chrystusa jednoznacznie implikuje tezę, że diabeł jest śmiertelny albo przynajmniej to, że jego moc w końcu zostanie ostatecznie skrzepowana. Jednakże powrót Jezusa Chrystusa oznacza kres Ziemi w jej obecnej postaci, gdyż zostanie ona zniszczona. Może to także sugerować, że przed swoim końcem diabeł będzie szczególnie aktywny.

W czasach Orygenes (około 200 n.e.) zaczęto przedstawiać szatana jako upadłego anioła, Lucyfera, pojawiającego się przed Adamem, który jednak wciąż kojarzył się z piekłem lub Hadesem. Koncepcja upadłego anioła pozwala oddalić konkluzję, że mogą istnieć dwie stałe zasady dobra i zła oraz światła i ciemności, aczkolwiek utrzymał się pogląd,

że w szatanie mógł pozostać pierwiastek boskiego dobra. Wcześni Ojcowie Kościoła wyrażali pogląd, jakoby szatan przejawiał zazdrość o Adama, co doprowadziło do upadku ich obydwu. Aż do 70 roku n.e. u źródeł grzechu pierwotnego leżała żądza⁵¹. Począwszy od III wieku, szatan zaczął być postrzegany przez pryzmat swojej pychy i coraz częściej przedstawiano go jako antagonistę Boga, niekiedy przybierającego postać pogańskiego bożka. W patrystyce Adam i Ewa za sprawą grzechu pierwotnego oddali siebie i swoich potomków w niewolę szatanowi, a ich odkupienie może odbyć się jedynie przez śmierć Chrystusa. Również w tym okresie szatan odpowiada za wymierzanie kar duszom potępionym w piekle. W dwunastowiecznych przekazach lombardzkich upadłe anioły lub demony każdego dnia zabierają dusze nikczemników do piekieł. Wiek później, w ujęciu Tomasza z Akwinu, przyczyną grzechu pierwotnego stanie się diabeł, który także odegra rolę w popełnianiu nowych grzechów. Co dość dezorientujące, poprzez aprobatę tego, Bóg ma swój udział w czynieniu zła (KELLY 2006: 230-238, 248).

W trakcie pierwszych pięciu wieków chrześcijaństwa rozlicznie istniejące wówczas charakterystyki złożyły się na wizję diabła, która na zawsze zdominowała myśl zachodnią. Od tamtej pory na stałe powiązany jest on z grzechem Adama i Ewy, z węzłem z Edenu oraz upadłymi w czasach Noego aniołami (KELLY 2006: 171). W ostatnich fazach stwarzania „nowoczesnego” wizerunku diabła skojarzono go z grzechem pierwotnym Adama i Ewy, co nastąpiło w momencie, kiedy wcześnie Ojcowie Kościoła zaczęli rozwiązywać nieścisłości w dostępnych przekazach. Odpowiedzialność za grzech Adamowy po raz pierwszy została przypisana szatanowi około roku 100 n.e. prawdopodobnie przez Justyna Męczennika. Przewidział on ponadto upadek szatana oraz aniołów, którzy grzeszyli z ziemskimi kobietami przed nadejściem Potopu, a których utożsamia się z pogańskimi bożkami.

W wielu z tych relacji, włączając Koran, ostateczny obrachunek z diabłem zostaje oddalony do dnia Sądu Ostatecznego. Uważano, że nim zostanie strącony w ogień piekielny, będzie krążył po świecie, wodząc ludzkość na pokuszenie; w wersji koranicznej miały mu towarzyszyć również dziny lub mniejsze duchy, które uważano za skrywane ludzkie przywary (REES 2013: 91)⁵².

⁵¹ Na przykład w *Apokalipsie Mojżesza*, napisanej przed 70 r. n.e. (RUSSELL 2016: 207).

⁵² W niektórych chrześcijańskich relacjach pojawiają się „demony opętujące [ludzi – przyp. tłumaczek]”, które zamieszkują ciała gospodarzy, powodując u nich głuchotę, szaleństwo oraz inne dolegliwości. Czekwały one cierpliwie, aż ktoś ziewnie lub kichnie – to dlatego wciąż błogosławimy innych [w języku angielskim 'bless you' – przyp. tłumaczek], gdy kichną (KELLY 2007: 176-178, 210).

Obraz piekła, jakie znamy i jakie(go) uwielbiamy (się bać), przepełnionego demonami dzierzącymi widły, rozpowszechniony został wraz z rozprzestrzenieniem się książek, piśmienności i obrazów, udostępnianych zwłaszcza przez kościoły. W wiekach średnich nietrudno było zdobyć obrazkowe przedstawienia piekieł. Przesada tych wizerunków jest ewidentna i bardzo obrazowa jednocześnie. W sferze ikonicznej, odnosząc się do siedmiu grzechów głównych, przedstawiano to następująco: karę za pychę było łamanie na kole, za zazdrość – zanurzanie w lodowatej wodzie, za żarłoczność – karmienie szczurami, ropuchami i węzami, za pożydlwość – duszenie w ogniu i sierce, za gniew – ćwiartowanie żywcem, za chciwość – gotowanie żywcem w oleju, za lenistwo – wrzucenie do siedliska węży. W najslynniejszym przedstawieniu tego okresu, *Boskiej komedii* Dantego (napisanej między 1308 a 1321 rokiem), wędrówka po kręgach piekła w części *Inferno* obfituje w malownicze opisy. Kolejnymi kręgami prowadzącymi od domeny cnotliwych pogan schodzimy do kręgu dusz pożydlwych, żarłocznych, skąpców i rozrzutników, gwałtowników, samobójców, bluźnierców, sodomitów, lichwiarzy, fałszerzy i stręczycieli, aż do dziewiątego kręgu przeznaczonego dla zdrajców. Jak można się tego spodziewać, Piekło jest miejscem dość zatłoczonym, nie tak jednak, jak Niebo, przedstawiane na obrazach z tego okresu (między innymi *Raj*, Carlo Saraceni, ok. 1598; Walker 1964: 39)⁵³. W XVI wieku Hieronim Bosch i Pieter Breughel młodszy namalowali jedno z najbardziej rozpoznawalnych obrazów wykorzystujących ten temat, często przeznaczonych – jak nalegał na to św. Augustyn – do przestrzegania osób mniej piśmiennych przed niebezpieczeństwami płynącymi z grzechu (RUSSELL 1984: 210).

Średniowieczne chrześcijaństwo opisywało również dwa inne miejsca, w których tymczasowo mogły rezydować dusze, a mianowicie Limbo⁵⁴ i czyściec. Jedną z części tego pierwszego zamieszkują nieochrzczone dzieci, potępione z powodu grzechu pierworodnego. W czyścicu z kolei przebywali pokutujący grzesznicy przed przyjęciem do Nieba. Protestantyzm odrzucił ideę czyścica, gdyż handel odpustami oraz inne tego typu praktyki osłabiały status moralny, wszak jeśli stawką za odkupienie miały być dobra materialne, wystawiało to na próbę jedynie ubogich, którym chrześcijaństwo obiecywało zrekompensować w zaświatach krzywdy i nierówności doczesne. Jednak nawet ci, którzy trafiają do piekieł, mogą stać się współnikami, a nie ofiarami szatana. Żyjący w III wieku teolog Orygenes tak dalece owładnięty był strachem przed żądzą, że dokonał

⁵³ Jeden z teologów uważał, że piekło mieści sto miliardów potępionych na niemiecką milę kwadratową – takie zatłoczenie nie pozostawiałoby jednak wiele miejsca na inne, bardziej wyszukane formy tortur.

⁵⁴ Inaczej Otchłań lub Pandemonium (przyp. tłumaczek).

samokastracji, argumentując, że podczas gdy najlepsze dusze stają się aniołami, najgorsze zmieniają się w demony. Uważał, że przez wieki dusze mogą wspinać się i spadać w hierarchii bytów racjonalnych, dopóty wszyscy, włączając Lucyfera, nie zostaną oczyszczeni z grzechu (WALKER 1964: 60, 13).

Perspektywa odzyskania przez szatana miejsca w niebie dla wielu była niepokojąca. Jednak doktryna o łagodzącym piekle wskazywała na szerszą, o ile nie uniwersalną, perspektywę zbawienia (herezja pelagiańska), a także wizję Boga bardziej miłosiernego niż okrutnego. Piszący we wczesnym XIII wieku Gerwazy z Tilbury uważał, że są dwa nieba i dwa piekła, gdzie piekło na ziemi stanowi przedsionek, podobnie jak czyściec, z którego daleko do właściwego miejsca kary za grzechy. Piekło miało jednak jeszcze bardziej zagrażających przeciwników. W interpretacji średniowiecznego komentatora Eriugeny, było raczej metaforą niż rzeczywistym miejscem – wyrazem oddalenia od Boga za sprawą naszych pożądań, a nie zjednoczeniem z nim – udręką świadomości dokonania błędnego wyboru (RUSSELL 1995: 62-91, 123). Szesnastowieczni anabaptyści utrzymywali, że tortury potępionych i diabłów nie są nieskończone. Niektórzy zapewniali, iż nie ma piekła poza grobem i że dusze grzeszników znikają wraz z ich ciałem, zaś dusze wybranych spoczywają do chwili zmartwychwstania (WALKER 1964: 74).

Zwolennicy też Fausta Socyna (1539-1604), znani jako socynianie, byli pacyfistami opowiadającymi się za zniesieniem kary śmierci i negującymi wizję piekieł jako miejsca tortur. Oni także wyznawali pogląd, że dusze nikczemników przepadają w chwili śmierci, a tylko dusze ludzi prawych zmartwychwstaną, co uważali za dostatecznie dotkliwą karę. Również siedemnastowieczni angielscy arianie, którym przewodził John Locke, nie dawali wiary w wieczne męki. Locke twierdził, że grzesznicy zostaną pozbawieni dostępu do rajy i szansy na nieśmiertelność. Jego przyjaciel, William Whiston, powątpiewał, jakoby męczarnie potępionych miały trwać wiecznie, wyobrażając sobie, że anioły okazałyby raczej litość udręczonemu, kierując się zasadą Boskiego Dobra. Jednak w dniu Sądu Ostatecznego grzesznik, który nie odkupił swoich win, miał zostać skazany na dalsze męki, a ostatecznie unicestwiony. Piekło wciąż jednak pozostawało przydatne: Shaftesbury uważał, że nie ma nic bardziej zabójczego dla cnoty niż wątpli i niepewna świadomość przyszłej nagrody lub kary. Jednak Pierre Bayle sądził, że byłoby nierozsądnym, by człowiek miał cierpieć dla samego cierpienia – bez zakładanych korzyści dla cierpiącego i przyglądającego się cierpieniu, co można skojarzyć z sadyzmem i obsesyjnym pragnieniem sprawowania kontroli. Bayle obawiał się ponadto, że ci, „których przekonano, że

zwalczanie herezji toruje drogę do królestwa niebieskiego oraz zapewnia najwyższy poziom chwały w raju [...], podeptaliby wszelkie zasady moralności” (WALKER 1964: 172-184).

Przewaga szatana

Większość z przytoczonych argumentów trafiła w próżnię, a Kościół je zignorował lub ich zakazał. Diabeł nie oddawał tymczasem pola. Przeciwnie – jego pozycja rosła w siłę przez tysiąc pięćset lat. Monoteizm zrodził potwora równie wielkiego, o ile nie większego, niż sam Bóg, o czym świadczą codzienne manifestacje zła. Wystarczyło raz wypuścić z butelki tego geniusza zła, by umieszczenie go tam z powrotem stało się niemal niemożliwe. Demonomania rozpościerała się niczym ciemne chmury ponad horyzontem w swego rodzaju duchowym holokauście, rujnując życie milionów. W średniowieczu „cały szereg ludzkich nieszczęść” (RUSSELL 1995: 110-112) został przypisany szatanowi jako głównemu kreatorowi zła na świecie. „Z upływem czasu terror narastał” (RUSSELL 1995: 110-112), o czym zaświadcza ogromna proliferacja tego motywu w sztuce, zdobnictwie, opowieściach i kazaniach, traktujących o coraz bardziej groteskowych i potwornych złych duchach (RUSSELL 1995: 110-112).

Poszukiwanie przyjemności, znacznie bardziej akceptowane przez świat starożytny, zostało znacząco napiętnowane w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, jak również w późniejszym okresie purytańskim. Dla przykładu, Tertulian (około 170-220) potępił jako diaboliczne publiczne rozrywki, takie jak łaźnie, tawerny, wyścigi czy teatry⁵⁵. Nawet prywatna rozrywka postrzegana była jako bałwochwalcza, ponieważ prowokowała namiętności wrogie rozsądkowi. Wszelkie luksusy i przejawy próżności utożsamiano „z oddawaniem czci dziełu Szatana, zamiast dziełu Boga” (RUSSELL 2016: 143, 214, 99-101). Orygenes połączył w jeden wizerunek postaci szatana, Lucyfera, Króla Babilonu, Lewiatana i smoka z Księgi Objawienia, a życie według wartości chrześcijańskich przedstawił jako nieustanną, niekończącą się walkę z siłami ciemności (RUSSELL 1993: 79).

W folklorze średniowiecznym przebiegły diabeł stał się nieustannym kusicielem, wodząc na pokuszenie niebacznych, grając w karty i uprawiając hazard, karcąc próżne kobiety i niegrzeczne dzieci. Nęcił, zwodził i kusił na tysiąc różnych sposobów; biegły zaś w sztuce kamuflażu, szczególnie przepadał za kuszeniem świętych. Z takim talentem dramatycznym, szatan istotnie musiał minąć się z powołaniem, skoro św. Andrzejowi

⁵⁵ Tertulian pojmował aktorstwo jako reprezentację pustych kłamstw Szatana.

ukazał się pod postacią pięknej kobiety, św. Mikołajowi – zakonnicy i pielgrzymu, a kusząc św. Antoniego, pojawiał się jako czarne dziecko, podobnie w postaci czarnoskórego mężczyzny ukazał się św. Janowi Jaluźnikowi, a św. Julianowi – jako anioł, Mojżesz i wielu innych świętych. Przechytrzenie go nie było łatwym zadaniem, ale dla świętego wiązało się to z przejściem próby (GINZBURG 1983: 135, 124; JONES 1964: 176). Dla wielu przekaz był jasny – już samo pożądlive spojrzenie, kufel piwa, przypadkowa kłątwa czy chroniczne nieróbstwo mogły spowodować wieczne potępienie i niekończące się katusze w ogniu piekielnym. Gdzie była przyjemność, tam był bowiem i szatan. Rzec można, że cieszył się pozycją honorowego gościa na każdym przyjęciu, choć finalnie psuł jednak innym zabawę.

Pakty i układy z diabłem stają się w tamtym okresie coraz bardziej powszechne. Ostatecznie motyw ten zdominuje legenda o Fauście (ulubiona przez młodego Hitlera). Podobnie było z opisami opętania przez złe duchy, czyli diabła obejmującego człowieka w swoje władanie. Jednak podobna decyzja powstawała prawdopodobnie wskutek silnej obsesji, zachowania kompulsywnego i/lub stłumionych pragnień. Średniowieczni ludzie ulegali „opętaniu przez szatana i jego demony” (RUSSELL 1995: 57), co, jak zauważa Russell, było odpowiedzią na wzrastającą rolę, którą Maryja Dziewica, święci, Chrystus oraz Bóg odgrywali zarówno w życiu codziennym, jak i duchowym. Było to także próbą podciągnięcia pod jedną, unifikującą kategorię wszystkich wcześniejszych, a powszechnych i, jak dotąd, rozbieżnych diabelskich zasad. Przedchrześcijańskie religie oraz potoczne ludowe przekonania stopniowo zespoliły się pod wspólnym hasłem herezji. Dawni bogowie ulegli demonizacji, podobnie jak duchy przedchrześcijańskiego pogaństwa. Do zastępów szatana wcielono więc elfy, wróżki i przedstawicieli małego ludku, kojarzono z nim także mniejsze demony, leprechauny⁵⁶ i duchy przyrody. Demony podzielono na trzy typy – przywódcze anioły upadłe, bóstwa pogańskie, wreszcie koboldy i wróżki. Niektóre z nich uważano za dusze umarłych, z jakiegoś powodu powiązane ze światem materialnym. Nieskładna zbieranina najemników została tym samym remilitaryzowana. Ubrani w ten sam uniform i zjednoczeni pod wspólnym przywództwem, na nowo stanowili odtąd zagrożenie (RUSSELL 1995: 69, 102, 217).

W wiekach średnich szatan był niezwykle potężny, również jako pokazowy bohater (w asyście demonów), ucieleśniony łotr ze *Złotej legendy* – zbioru żywotów świętych

⁵⁶ W mitologii irlandzkiej leprechaun to rodzaj skrzata. Warto dodać, że na przykład w polskim przekładzie powieści *Harry Potter i Czara Ognia* J. K. Rowling (w tłumaczeniu Andrzeja Polkowskiego), jako polski odpowiednik dla leprechauna zaproponowano nazwę „leprokonus” (przyp. tłumaczek).

i męczenników, który swoją popularnością przewyższał nawet Biblię. Powszechnie uważano, że szatan może wstąpić w kobietę lub mężczyznę, powodując chorobę, deformację lub szaleństwo. Barwne relacje opisujące ocalenie cnotliwych niewiast od gwałtu dzięki znakowi krzyża były dobrymi lekturami, zwłaszcza gdy owe heroiny stawały się następnie zakonnicami – Pięknymi pokonującymi Bestię, w tym także tę wewnętrzną. Zakładano również, że poprzez czary demony mogły osiągać światowe przywileje oraz przyjemności, natomiast przy każdym śmiertelnym łożu szatan oczekiwał, gotowy do skoku, aż dusza odejdzie z tego świata. Pół człowiek, pół zwierzę – wszyscy wiedzieli, jak miał on wyglądać, gdyż ukazująca go ikonografia była bardzo zuniwersalizowana.

Widma, których lękali się ludzie, najczęściej były rogate, o zakrzywionych pazurach, rozdwojonych ogonach, monstualnych (często czarnych) obliczach, włochatych, sportworniałych lub zdeformowanych ciałach, podszytych ogniem piekielnym oraz podłym grymasie (KELLY 2006: 219, 285, 295; RUSSELL 1995: 113). Średniowieczne katedry zdobiono olśniewającymi gargulcami ilustrującymi powyższe cechy. Patrząc z drugiej strony, człowiek i monstrum stawali się sobie w tamtym okresie coraz bliżsi, jako że sam diabeł coraz częściej przybierał również ludzką postać. W końcu te najlepsze potwory były najbardziej humanoidalne – pluskwy i jaszczurki, a nawet same smoki nie zdawały już egzaminu. Humanizacja monstrów w znaczący sposób utorowała następnie drogę szaleństwu na punkcie czarów.

Od wieku XI do XIV szatan stopniowo rósł w siłę. Jego działalność dostrzeżono w apokaliptycznych skutkach czarnej śmierci (dżuma dymienicza), która wybuchła w latach 1347-1349, pozbawiając życia jedną trzecią populacji Europy. Do roku 1430 liczba ludności spadła aż o trzy czwarte w porównaniu do szacunków z roku 1290. Wiele z nie-szczęść interpretowano w kategoriach boskiej kary za grzech. Głód, zmiany klimatu czy nieurodzaj spotęgowały niepokój oraz obsesję na punkcie bólu i śmierci (RICHARDS 1991: 14). Pojawiało się niewiele świeckich wyjaśnień wymienionych zdarzeń, zatem w czasach głębokiego niepokoju na najpodatniejszy grunt trafiały najprostsze ich wyjaśnienia. Diabła obarczono więc odpowiedzialnością za wszelkie zło – począwszy od plag i nieurodzaju, po burze, nagłą śmierć, małżeńskie waśnie, chorobę i szaleństwo. Dla większości ludzi był on prawdziwszy od Boga czy Chrystusa, a z pewnością znacznie bliższy. Jak pisze Keith Thomas, w jego obecności tkwiła „realność i bliskość, której nie potrafiłby się oprzeć najpotężniejszy umysł” (THOMAS 1991: 560).

Znaczną rolę w szatańskim triumfalnym pochodzie odgrywała herezja. Począwszy od wczesnego średniowiecza teologowie powiększali domenę jego sprawstwa, w poczet jego sojuszników i agentów włączając także heretyków. Było to niepokojące, zważywszy

na liczbę schizm zainicjowanych przez Kościół oraz wielość form „pogaństwa”, które musiał zwalczać⁵⁷. Jak można zauważyć, był to sposób Kościoła na mnożenie przeciwników uzasadniających jego istnienie. Wszelki opór wobec tej potęgi, każde wyzwanie rzucone boskiemu monopolowi, było przekształcane w „herezję”, choć często wiązało się po prostu jedynie ze sprzeciwem wobec korupcji w Kościele, pomnażania bogactwa i światowych wpływów. Wywyższenie ubóstwa, a nawet tak podstawowe z nauk Chrystusa i jego apostołów, jak sprzeciw wobec hierarchii kościelnej – stworzyły ewangeliczny etos, wrogi Kościołowi. W XI i XII wieku zapoczątkowało to akty sprzeciwu i, równolegle, prześladowania w imię czystości i jedności (MOORE 1977: IX). Podobnie jak w wypadku wyłaniających się w XII wieku scentralizowanych państwowości, Kościół także starał się zwalczać odstępstwa od podstawowej doktryny pośród mniejszych społeczności po to, by umacniać swój autorytet (MOORE 1977). Najbliżej z szatanem identyfikowano bogomilców i katarów, dla których ciało samo w sobie stanowiło zło, zaś władcą świata materialnego był diabeł (RUSSELL 1995: 188-189)⁵⁸. Sługami diabła stali się ponadto manichejczycy oraz waldensi, którzy mieli odprawiać msze ku czci Lucyfera i z tego też powodu nazywano ich lucyferianami.

Z diabłem jednoznacznie kojarzyły się także magia i czary. Tak zwana wysoka magia była powiązana zarówno z nauką, jak i po części z naukami okultystycznymi, w tym alchemią, astrologią, zwłaszcza zaś z wróżbiarstwem czy przepowiadaniem przyszłości za pomocą analizy snów, przy użyciu fusów herbacianych bądź zwłok, a także z wieloma innymi zjawiskami, którym przypisywano ukryte znaczenia. Z kolei domeną niskiej magii były próby manipulowania pogodą, ranienia oraz rzucania uroków na innych. Niekiedy podejmowanie podobnych wysiłków wiązano z bogami przedchrześcijańskimi, kultem płodności oraz z wpływami duchów lokalnych, jak elfy, gnomy, leprechauny czy wróżki. Anglosaksońskie słowo *wicca* oznaczało tego, kto odgaduje i rzuca uroki. Wielu sądziło, że manipulacja siłami natury może spowodować na daną osobę chorobę, sprawić, że upadnie albo zrani się w jakiś inny sposób. Chrześcijanie uważali magię za wcielenie zła *per se*, ponieważ opierała się ona na mocy złych duchów i wykorzystywała siły natury przeciw Bogu. Jednak magia i religia wielokrotnie się przeplatały, bowiem wiele ze swoich założeń chrześcijaństwo zaczerpnęło ze sfery magii – na przykład modlitwy działały podobnie do inkantacji. Transsubstancjacja chleba i wina do postaci ciała i krwi Chrystusa również odtwarzała czyn magiczny lub symboliczny rytuał poświęcenia. W cudach

⁵⁷ Kluczowym dla tej tematyki studium jest to autorstwa Normana Cohna *Europe's Inner Demons*.

⁵⁸ Asocjacje te utrzymały się do XX wieku.

odbijała się możliwość diametralnej zmiany życia jednostki (RUSSELL 1995: 6-11), Kościół więc starał się nie tyle znieść, ile zmonopolizować te *quasi*-magiczne praktyki.

Poczucie mocy i obecności diabła wzmocniła reformacja, wraz z którą Antychryst, „bestia”, coraz powszechniej zaczął być przez protestantów utożsamiany z papieżem, anglikańskim klerem, władzą świecką oraz grzechem śmiertelnym (HILL 1971). Legendę o Antychryście, inkarnacji zła, człowieku lub siedmiogłowym smoku, którym jest diabeł podszywający się pod Chrystusa i ostatecznie przez niego pokonany (EMMERSON 1981: 7), datuje się na co najmniej X wiek. Stuart Clark pisał, że „Antychryst był zagrożeniem, a niekiedy obsesją, która zaciążyła nad całym życiem i refleksją religijną” (CLARK 1997: 336) w XVI i XVII wieku. Do 1560 roku w protestanckich Niemczech było w obiegu około stu tysięcy kopii „księgi diabła”, podczas gdy w Anglii około stu prac wyeksponowało działalność Antychrysta pomiędzy 1588 a 1628 rokiem (NUGENT 1983: 91). Te kontrowersyjne fakty pogłębiły poczucie osobowego grzechu, a także perswazyjną moc zła w świecie, postrzegając szaloną zabawę jako sygnał spełnienia się obydwu obaw. W rezultacie ucierpiały na tym teatry, wesołe miasteczka i karnawały, ogrody rozkoszy i inne miejsca rozrywki, uznane za rozpustne.

W Anglii diabeł stał się „bardziej rzeczywisty niż kiedykolwiek”, awansował do rangi „księcia i Boga tego świata”, jak pisał John Knox. W słowach „Nie ma Boga bez diabła”⁵⁹ widać wyraźnie, że zarówno Kościół protestancki, jak i katolicki stały się najpotężniejszymi adwokatami diabła. Duchowny Hugh Latimer zapewniał swoich słuchaczy, jakoby diabeł oraz ogrom niewidzialnych złych duchów wypełniał powietrze wokół nich. Krążyły doniesienia o tym, że „demony ukazywały się ludziom, przybierając różne postaci, niepokoiły po przebudzeniu, zakłócały ich sen, odbierały zdrowie i zarażały chorobami” (THOMAS 1991: 561-562). Stary strach przed czarną magią przynajmniej w części przerodził się w strach przed szatanem. Poczucie grzechu oraz lęk przed konsekwencjami tegoż były naonczas silniejsze niż kiedykolwiek wcześniej. I, o ile można tak rzec, w rezultacie ludzie byli nieszczęśliwsi niż kiedykolwiek, prawdopodobnie także odarci z cnót, co tylko jeszcze bardziej pogłębiało ich beznadzieję. Życie milionów było bez potrzeby marnowane.

Logika tego podboju jest wszelako z dzisiejszej perspektywy dość oczywista. Kościół był najlepszym przyjacielem diabła, ponieważ jego istnienie było zależne od jego złych uczynków. Późniejsze chrześcijaństwo pogłębiło i skonsolidowało szatański autorytet,

⁵⁹ Albo: „Bez Chrystusa nie ma Antychrysta, ni nieba, ni piekła”.

ponieważ im więcej postrzegano wokół zła, tym bardziej uzasadnione było jego istnienie. Wzmoczona czujność i skuteczność Kościoła tworzyły więcej heretyków, ponieważ przedchrześcijańskie bóstwa⁶⁰ włączono w poczet demonów, z którymi wiązane były także czarownice. „Istniało” wtedy więcej zła, ponieważ Kościół umacniał przekonanie o jego realności, a ludzi nakłaniano do wiary w opowieści o tej tematyce. Stąd też paradoks równoległego wzrastania w siłę diabła i Kościoła oraz chrześcijaństwa w ogóle⁶¹.

Diabeł, rasa i Żydzi

W średniowiecznym chrześcijaństwie utożsamianie Żydów z wysłannikami szatana było popularnym przekonaniem. Dokładano wszelkich starań, by pogląd ten się umocnił i tak na przykład charakterystyczny haczykowaty nos zaczął pojawiać się na portretach ukazujących szatana, zaś Żydom dorysowano ogon i rogi. Na pelerynę szatana nanoszono syjonistyczne znaki, a samych Żydów przedstawiano jako służących diabłu w piekle. Do III wieku nie tylko postrzegano ich w opozycji do chrześcijaństwa, ale również jako dokładne odwrócenie wartości reprezentowanych przez tę religię, a herezję i grzech zaczęto identyfikować jako „żydowskie” (MICHAEL 2006: 25, 69). Żydzi uosabiali tabu nieczystości, a zarazem obsesję na punkcie czystości – określenie „brudny Żyd” było popularnym epitetem wystosowywanym pod ich adresem. To, co nazywamy zaburzeniami obsesyjno-kompulsywnymi u jednostek, w tym wypadku przeobraziło się w społeczno-kompulsywny strach zbiorowości. Język choroby wybrzmiał w tym kontekście zatem dość wcześnie, skoro już w IV wieku Żydów nazywano plagą. Od V wieku zaczęto ich określać mianem czcicieli diabła i przepowiadano, że Antychryst odrodzi się jako Żyd.

Jak widać, antysemityzm wybuchł wraz z pierwszą krucjatą w 1096 roku, gdy Żydów zaczęto powszechnie utożsamiać z „niewiernymi”. Tysiące z nich poniosło śmierć z rąk krzyżowców, a w obliczu przymusowej konwersji wielu decydowało się na śmierć samobójczą. Na podobny okres przypadły także rosyjskie krucjaty. Do 1144 roku w Rosji krążyły oskarżenia Żydów o rytualne mordy, dokonywane na chrześcijanach (BRUSTEIN 2003: 53). Z kolei w 1240 roku król Francji ogłosił, że „Żydzi zanieczyścili [Francję – G.C.] brudem” (MICHAELS 2006: 51, 92). Strach przed zarazą wzrósł tak bardzo, że

⁶⁰ Do ulubionych należała Diana oraz inne boginie płodności.

⁶¹ Dla lepszego rozeznania w tematyce warto sięgnąć do publikacji Carlo Ginzburga *The Night Battles*, w której opisano, jak członkowie ruchu „benandanti”, czyli zwalczającego czarownice, by zapewnić sobie lepsze zbiory, sami zostali oskarżeni o uprawianie magii (GINZBURG 1983: 89, 153).

w miastach takich jak Awinion, Żydów zmuszano do kupna wszystkiego, czego dotknęli. Do prawdziwej masakry mogła doprowadzić sama zaledwie wzmianka o epidemii (RICHARDS 1991: 103). Kiedy zaraza dotarła do Europy, Żydów natychmiast oskarżono o zatrutowanie wody, a ich największymi prześladowcami stali się flagellanci. W 1349 roku spaleni zostali wszyscy Żydzi mieszkający w Strasburgu (czyli około dwóch tysięcy ludzi). Dziesiątki tysięcy osób wyznania mojżeszowego zmarło w trakcie kolejnych dwóch lat – dwanaście tysięcy w samej tylko Moguncji (RICHARDS 1991: 104).

Jednym z istotnych aspektów uprzedzenia była pogłoska opisana przez Miri Rubin jako „profanacja Komunii Świętej”, której jakoby mieli się dopuszczać Żydzi. Począwszy od XIII wieku, byli oni powszechnie oskarżani o kradzieże czy beczeszczenie lub zatrutowanie komunijnego opłatka symbolizującego ciało Chrystusa (EMMERSON 1981: 1-6). Przypisywano im także uprawianie czarów, skażanie studni i pokarmu, rytualne mordy, picie chrześcijańskiej krwi, spiskowanie z muzułmańskimi najeźdźcami, a wreszcie – morderstwo Chrystusa. Okres tamten przepełniony był poczuciem zagrożenia nieczystością, lecz także przekonaniem o zdolności przenoszenia się „infekcji moralnej” (RICHARDS 1991: 20) na sferę fizyczną, co potwierdzało trwałość popularnych – zrodzonych na długo wcześniej – uprzedzeń związanych z tabu (RICHARDS 1991: 20).

Jednak wrogość ta mogła swobodnie migrować, jak pokazuje przykład średnio-wiecznej Europy, w której Żydzi, trędowaci, sodomici, czarownice i czarownicy byli zmiennym celem. I tak na przykład na Węgrzech czarownice zmuszano do publicznego noszenia żydowskiego nakrycia głowy, a francuskie prostytutki w jednym z miast zamknięto w ośrodku dla trędowatych (RICHARDS 1991: 20). Zarażeni chorobą Hansena utrzymywali niekiedy, że zostali przekupieni przez Żydów, aby rozsiewać chorobę (WAITE 2003: 28-29). Z kolei oskarżenia o orgie i dewiacje seksualne kierowano zarówno wobec Żydów, jak i heretyków oraz czarownic, natomiast sodomitów potępiono jako „potwory” i odstępców od wiary (WIESNER-HANKS 2000: 87). Lęki te często sprowadzały się do strachu przed obcokrajowcami i wszelakimi „innymi”, co, zdaniem niektórych badaczy, wiązało się z odwieczną nieufnością wobec grup „budzących odrazę” lub odmienców w społecznościach homogenicznych (COHN 2001: 1). Do XII wieku prześladowania stały się w Europie niemal nawykowym działaniem, gdyż zinstytucjonalizowana przemoc obrała za cel wiele grup mniejszościowych. Niezależnie od tego, czy było to sterowane odgórnie przez biurokratyczną instytucjonalizację, czy też wybuchło w sposób spontaniczny, odnowione zainteresowanie herezją z pewnością potęgowało atmosferę strachu, czego skutkiem było zjawisko trafnie nazwane przez Roberta Iana Moore’a – „społeczeństwem prześladowczym [*persecuting society*]” (MOORE 1987: 144-145).

Reformacja w żadnym stopniu nie powstrzymała tej wrogości, gdyż Kalwin skazał Żydów na piekło, a Luter powtórzył oskarżenia o dokonywanie przez nich rytualnych mordów, twierdząc ponadto, że nawet chrzest nie zmieni ich niewiernej natury. Jednak Żydzi byli teologiczną koniecznością dla wyjaśnienia zła, a zatem gdyby nie istnieli, należałoby ich wymyślić – podobnie jak diabła. Wypędzenia tej nacji były codziennością – wygnano ich z Anglii w 1290, z Francji w 1306 oraz z Hiszpanii w 1492 roku.

Genderowanie dystopii. Czarownice i czarodziejstwo

Chrześcijaństwo zagwarantowało mizoginii status dogmatu, utożsamiając kobiety z grzechem pierworodnym, a tym samym rozszerzając spoczywającą na Ewie winę za ów grzech, odsyłający także do tabu związanego z menstruacją i nieczystością oraz seksualnością (GODBEER 1992: 118; ELLIOTT 1999). Kobiety stały się ucieleśnieniem pożądania, zatem grzechu *per se*. Augustyn uważał, że najgorszą odmianą miłowania samego siebie bardziej od Boga, jest miłość do kobiety. Zdominowany przez mężczyzn i monopolizujący Kościół bał się konkurencji w postaci niewiast parających się magią i medycyną⁶², dlatego właśnie święty Paweł zakazał kobietom uprawiania kaznodziejstwa. Tabu nieczystości, jak wspomniano wcześniej, związane zwłaszcza z menstruacją, może stanowić źródło postrzegania natury kobiety jako demonicznej, a w konsekwencji – prześladowania jej pod postacią czarownicy.

Kobiety nieuchronnie stały się z tego powodu obiektem nienawiści. Szatan miał więc wszelkie prawo być kobietą, by stanowić godnego lub społecznie równego przeciwnika dla Boga⁶³. Jak pisze Eric Maple, „status kobiet redukowany był dotąd, aż ich położenie niewiele było lepsze od niewolnictwa” (MAPLE 1966: 37). Jednocześnie zarówno kobiety, jak i mężczyźni unieszczęśliwiono poprzez ostre potępienie ich podstawowych pragnień. Życie, zdominowane przez lęk przed grzechem oraz terror, zyskało swą pełną realizację w tym, co definiuje psychologia dystopii.

⁶² Augustyn napisał: „Jak podłym, jak wstrętnym, wstydliwym i okropnym” jest „obejmowanie kobiety”. Cytat ten pochodzi z pracy Katharine M. Rogers *The Troublesome Helpmate. A History of Misogyny in Literature* (1966: 17). W tym kontekście warto przywołać także publikację Jacka Hollanda pod tytułem *A Brief History of Misogyny* (2006) i Marianny Hester *Lewd Women and Wicked Witches. A Study of the Dynamics of Male Domination* (1992).

⁶³ Czarnoksiężstwo skutecznie ominęło ten problem, jednak mizoandria lub – pośród mężczyzn – wstręt do siebie, może częściowo tłumaczyć popularność męskiego wizerunku diabła.

Jedną z konsekwencji mizoginii były wczesne prześladowania czarownic. Czary i magia zostały potępione przez Stary Testament pod groźbą śmierci, zaś szkodliwe zaklęcia w starożytnej Grecji i Rzymie podlegały karze. Późniejsze polowania na czarownice sięgają II wieku, kiedy chrześcijan oskarżano o mordowanie dzieci, urządzenie orgii oraz oddawanie czci zwierzęcym bóstwom (COHN 2001: XI). Schyłek antycznych porządków religijnych doprowadził do „nadzwyczajnego rozmnożenia wierzeń w demony” (RUSSELL 1995: 13-18) i ich moc. Uważano, że czarownice potrafią za pomocą inkantacji wywoływać demony, a także iż paktowały z nimi w różnych celach, składając im ofiary i oddając cześć. Mogły także przybierać postać zwierząt (włączając zmiennokształtność, jak ma to miejsce u wampirów czy wilkołaków) lub małych istot. Teolodzy spierali się, czy faktycznie tego dokonywały, czy – jak twierdził Augustyn – tylko stwarzały takie złudzenia, czy też może uprawiały to, co zwykliśmy nazywać dziś magią.

Żydów rzadko w bezpośredni sposób oskarżano o czary. Czarownice istotnie odziedziczyły wiele z win wcześniej im przypisywanych, wypełniając lukę powstałą po ich zagładzie lub wypędzeniu (BAILEY 2003: 143). Dotyczące początkowo właśnie Żydów historie o uprowadzaniu dzieci, dokonywaniu mordów i aktów kanibalizmu, zostały przeniesione na czarownice (ROPER 2004: 43). Imaginariusium kultu czarownic zapożyczyło wiele elementów z antycznych religii przed-chrześcijańskich oraz potocznego wizerunku Żydów⁶⁴. O podobne praktyki w późniejszym okresie oskarżano heretyków, jednak zostały one wówczas przypisane głównie czarownicom. Polowanie na nie było rzadszym zjawiskiem w krajach, w których aktywnie działała inkwizycja – w Hiszpanii (gdzie nie było egzekucji czarownic) i Polsce, zaś kwitło tam, gdzie rozpowszechnione były herezje, jak w Brytanii (RUSSELL 1995: 40). Do roku 1400 Kościół często drwił z wiary w czaroństwo, uważając ją za „czystą iluzję”, mającą swoje źródło w snach, co stanowiło forpocztę nowoczesnej psychoanalizy (JONES 1964: 216).

Sytuacja zmieniła się diametralnie, kiedy prześladowania stały się podstawowym zajęciem Kościoła, a czary i herezję zaczęto postrzegać jako splecione ze sobą, zaś Kościół potwierdził istnienie kobiet, które potrafią latać i nocą zamieniać się w zwierzęta (odpowiednio w 1450 i 1525 roku). W 1484 roku bulla papieska⁶⁵ szczególnie nacisk położyła na

⁶⁴ Hipoteza Murray znajduje częściowe potwierdzenie u Ginzburga, dla którego punkt wyjścia stanowi ochrona pól przed czarownicami (GINZBURG 1983: XIII, 22-3).

⁶⁵ Chodzi o bullę wydaną przez papieża Innocentego VIII. Potwierdzała ona istnienie czarownic i stanowiła odzwierciedlenie ówczesnego stanu demonologii (przyp. tłumaczek).

ich kontakty z diabłem. Związek impotencji i czarów stał się natomiast głównym przedmiotem traktatu *Malleus Maleficarum* lub *Młot na czarownice* (1487), spisane go przez dominikańskiego inkwizytora Heinricha Kramera⁶⁶ (JONES 1964: 218-219, 223). To – godne Augustyna – kompendium mizoginii przedstawiało kobiety jako zasadniczo „diaboliczne”, ugruntowując także oficjalną definicję czarów, łączących w sobie magię, pakt z diabłem, wybujając kobiecą seksualność oraz zagrożenie dla męskiej seksualności. Pożądanie na powrót stało się zjawiskiem centralnym – tuż obok klasy społecznej i władzy. Nasiliła się także mizoginia, zaś fizyczne anomalie, jak posiadanie trzeciej brodawki sutkowej, często brane były za dowód na bycie czarownicą (MURRAY 1921: 94). Kramer uważał, że „w gruncie rzeczy obecny przyrost czarownic jest powrotem do smutnego pojedynku kobiet i mężczyzn stanu wolnego z tymi po ślubie” (DREDEN-COENDERS 1987: 59), ponadto, co postrzegano jako akt kobiecej zemsty, „nie zaskakiwało, że było tak wiele czarownic” (DREDEN-COENDERS 1987: 59-61). Zdaje się, że walka klasowa była zatem pozornie centralna, bowiem kobiety stanu wolnego stanowiły zagrożenie dla tych zamężnych oraz społecznego porządku. Czarostwo było jednym z symboli oporu wobec patriarchalnej i feudalnej opresji, stąd czarownicę istotnie można określić jako protofeministkę.

Ostatecznie idea wiedźmy została zorganizowana na podstawie czterech kategorii – praktyk *maleficium* (łac. ‘zło’, ‘występek’, ‘magia’) lub okultystycznego szkodenia ludziom, pozostawania na usługach diabła, unoszenia się w powietrzu i współdziałania z innymi w czasie wykonywania osobliwych praktyk, uczestnictwa w sabatach, by spółkować z diabłem i angażować się w inne nikczemne poczynania (COHN 2001: 147). Sabaty można interpretować jako nawiązanie do rytuałów takich jak Saturnalia czy karnawał, na tyle, na ile „czarna masa” wyraźnie stanowiła satyryczną inwersję rytuałów katolickich, z tańczącymi czarownicami wykonującymi znak krzyża wstecz lewą ręką i obracając się do tyłu. Często zauważano przesadnie seksualną naturę tych rytuałów. Zakładały one latanie (przez analizę snów interpretowane jako moment pobudzenia), przemianę mężczyzn w konie, by móc ich dosiadać (lub używanie w tym samym celu miotły jako symbolu fallicznego), podniecenie oraz rozwiązłość pod różną postacią (JONES 1964: 202-13, 260). Zakładanie masek i naśladowanie zwierząt dotyczyło obydwu zjawisk, nawiązując po raz kolejny do praktyk z czasów przedchrześcijańskich. „Przejażdżki”, „przyzywanie”, adorowanie, składanie hołdu i ofiary czy paktowanie z diabłem oraz krzyw-

⁶⁶ Prawdopodobnie we współpracy z Jakobem Sprengerem (przyp. tłumaczek).

dzenie zwierząt były najczęstszymi oskarżeniami wysuwanymi podczas procesów czarownic. Niewiasty takie kojarzyły się z ciemnością, różnorakimi zwierzętami, lataniem, niewidzialnością, wysysaniem krwi, mordami na dzieciach i grabieżami, z nagością i seksualnością, orgiami i Żydami, z kanibalizmem (powiązany z wiarą o przenoszeniu się mocy ze zjedzonego człowieka) oraz ze śmiercią⁶⁷.

Do XVII wieku za sygnały demonicznej władzy uchodziło mówienie niezrozumiałymi językami, świadomość skrywanych faktów czy używanie nadludzkiej siły. Na początku XVIII wieku czarownice na Węgrzech oskarżano o „niszczenie winnic gradobiciem” oraz „sprzedaż deszczu Turkom” (KELLY 2006: 305). Dawne, niemal uniwersalne wizje magii, wiązały czarostwo z impotencją, przedwczesnymi porodami, śmiercią niemowlęcia, chorobami i troskami różnego rodzaju. Podstawowym lękiem mężczyzn była impotencja, natomiast kobiet – zgony niemowląt. Zabijanie i zjadanie dzieci postrzegano jako jedno z najczęstszych zbrodni popełnianych przez czarownice; być może symbolizowało to dzieciobójstwo, jednak w rzeczywistości dotyczyło prawdopodobnie skutków narodzin dzieci z nieprawego łoża (RUSSELL 1995: 167-98; KLAITS 1985: 53; TAUSIET 2001: 180). Łatwo zrozumieć takie obawy w obliczu dziesiątkujących populację katastrof. Również związki z chorobą współgrają z magiczną wizją świata odziedziczoną po wcześniejszych epokach. Według wierzeń magicznych, obok przekonania, że chorobę mogło wywołać owładnięcie przez czary lub złe duchy, pojawiały się też diagnozy padnięcia ofiarą uroku lub opętania (THOMAS 1991: 219). W niektórych regionach uważano, że za pomocą zaklęć i przekleństw wiedźmy wywołują choroby, nieurodzaj i wiele innych nieszczęść. Histeria, zakorzeniona głównie w „seksualnej etiologii”, była dominującym wyjaśnieniem psychologicznym dla przypisywania czarownicom takich czynów (JONES 1964: 211).

Próby wyłożenia, jak do tego doszło, wciąż wywołują kontrowersje, jednak większość badaczy zgadza się, że „główna odpowiedzialność za to spoczywa na Kościele rzymskokatolickim” (JONES 1964: 214). We wczesnym średniowieczu nie postrzegano czarów jako szczególnego zagrożenia, w Anglii oskarżenia o nie traktowane były jako czyny o stosunkowo niskiej szkodliwości, które rozpatrywały sądy kościelne niższej instancji. Egzekucje za uprawianie czarów zaczęto wykonywać około 1275 roku w Tuluzie. Jednak za herezję kara śmierci została wymierzona po raz pierwszy już w 1022 roku. Odkąd

⁶⁷ Salickie prawo często stosowało karę dwustu szylingów dla czarownicy, która zjadła człowieka (RUSSELL 1995: 59).

w ciągu pięciu kolejnych wieków czary zaczęto ściślej identyfikować z herezją, kampanie wymierzone przeciwko magii znacznie przybrały na sile – od kilkuset procesów przeprowadzonych w wieku XV ich liczba od połowy XVI do końca XVII wieku wzrosła do wielu tysięcy.

Całkowitą liczbę ofiar oszacowano na przekraczającą dziewięć milionów. W najnowszej historiografii przyjmuje się, że w trakcie trzech stuleci odbyło się około dziewięćdziesięciu tysięcy procesów przeciw czarownicom, czego skutkiem było czterdzieści pięć tysięcy egzekucji⁶⁸. W najgorszym okresie zwalczania czarownic w Anglii, w latach 1645-1647 skazano na śmierć sto osób (GASKELL 2009: 78-96), jednak już na przykład w niektórych społecznościach w szesnastowiecznych Niemczech w przeciągu kilku lat aż 5 do 7,5% czarownic poniosło śmierć⁶⁹. Zakłada się wszelako, że rzeczywistość wyglądała znacznie gorzej, a przez pewien czas istniało ryzyko, by wszystkie kobiety mogły zostać wzięte co najmniej za potencjalne czarownice (LEDERER 1968: 151)⁷⁰. Mentalność, która mogła doprowadzić do ludobójstwa na kobietach może zatem wiele powiedzieć na temat późniejszych prześladowań.

Zaostrzenie prześladowań czarownic wiązało się w oczywisty sposób z działalnością katarów (XII-XIV wiek), ruchem religijnym, który zakładał przemożną aktywność diabła na świecie, a jednocześnie propagował ascezę. Na drugim krańcu heretyckiego spektrum sytuował się trzynastowieczny libertynizm Bractwa Wolnego Ducha, w myśl którego zło nie istniało, ponieważ wszystkie rzeczy pochodziły od Boga, dlatego też pożądanie, chciwość, a nawet kazirodztwo i homoseksualizm mogły pozostać bezkarne⁷¹. Czescy adamici (około 1300-1400) jasno sprzeciwiali się tłumieniu seksualności (RUSSELL 1995: 118-27, 140), z kolei późniejsi anabaptyści zakładali także większą wolność seksualną występującą w boskich nakazach (CLASEN 1972: 138). Niektórzy z heretyków wierzyli ponadto, że udało im się osiągnąć stan łaski boskiej. Pośród potępianych poglądów były także przekonania, że „człowiek w życiu doczesnym jest zdolny osiągnąć taki poziom doskonałości, który czyni go bezgrzesznym i sprawia, że nie potrzebuje przekraczać aktualnego stopnia danej mu łaski, w przeciwnym razie stałby się doskonalszy od Chrystusa”

⁶⁸ Według dawniejszych szacunków miało chodzić o dwieście pięćdziesiąt do trzystu tysięcy egzekucji.

⁶⁹ W Rottenburgu skazano na śmierć sto pięćdziesiąt z dwóch tysięcy siedmuset pięćdziesięciu oskarżonych osób (OPLINGER 1990: 47).

⁷⁰ Czytamy, iż: „Stereotypy na temat kobiet w pewnych okresach były tak silne, że słowa czarownica i kobieta używane były niemal wymiennie” (LARNER 1984: 61).

⁷¹ Wyznania, które akceptowały podobne akty, zostały potępione (LARNER 2007: 11-13, 21).

(FRIESEN 1990: 92). Grupa religijna istniejąca we Włoszech w XIII wieku, znana jako Bracia Apostolscy, szerzyła przekonanie, że ich działania przepełnione są Duchem Świętym i wolno im cudzołożyć, o ile czynią to w imię miłości. Niektórzy heretycy, zwłaszcza ludyferianie i adamici, również przyjęli pogląd, że skoro wszystko jest Bogiem, to można czcić także diabła (RUSSELL 1995: 140-141).

Złota epoka polowań na czarownice przypada na okres od XIV do XVII wieku. Szczyt prześladowań czarownic na kontynencie europejskim przypadł między końcem XVI a początkiem XVII stulecia – ostatnia ofiara polowania na czarownice spłonęła w 1749 roku⁷². Niektóre z tych procesów pochłonęły tysiące istnień, ponieważ pod wpływem tortur wyłaniały się nowe zarzuty. Niektórym z kobiet udawało się jednak odeprzeć wymuszone zeznania. W XV wieku w mieście Arras rzekomo jedna trzecia chrześcijanek potajemnie miała odprawiać czary (COHN 2001: 231). W Wielkiej Brytanii najwięcej procesów czarownic odbyło się między 1560-1680 rokiem, kiedy egzystencja na wsiach stawała się coraz bardziej niepewna (COHEN 2001: 160)⁷³. Dość wcześnie można zaobserwować naciski społeczne podsycające atmosferę sprawiedliwej hysterii. Nieprzypadkowo patron strzegący od plag, święty Antoni, był najczęściej przyzywanym świętym zwalczającym wiedźmy. W niektórych regionach datowane na początek XV wieku prześladowania zbiegły się w czasie z poważnymi klęskami nieurodzaju i wynikającym z tego brakiem zboża, bezpośrednio związanym z czarami. Ówczesni Europejczycy obawiali się rosnącej ludzkiej nikczemności oraz perspektywy końca świata. Wojna, zaraza, trzęsienia ziemi i rozkwit czarnoksiężstwa postrzegane były jako oznaki nadciągającej apokalipsy, której przepowiednie powtarzały się w XIII i XIV stuleciu, ale także później. Uważano, że potęga diabła wzrastała, ponieważ był on coraz bliżej (CLARK 1997: 321-322).

Jednak obserwowany wzrost liczby czarownic szedł w parze ze wzrostem szans na zyski związane z konfiskatą mienia oraz nagrodami dla łowców czarownic – w Anglii wślawił się tym zwłaszcza Matthew Hopkins, który doprowadził na szubienicę trzysta „czarownic” między 1644-1646 i został za to sowicie wynagrodzony⁷⁴. Zapał po temu bynajmniej nie osłabł, czego dowodem jest choćby fakt, że wczesnośredniowieczny pogromca herezji, Konrad z Marburga, utrzymywał, że „z chęcią spaliłby stu, gdyby jeden z nich miał okazać się winny” (RICHARDS 1991: 80). Reformacja nie przyniosła niczego,

⁷² W Ameryce Północnej prześladowania odnotowywano jeszcze w roku 1823.

⁷³ Warto sięgnąć zwłaszcza po omówienie Keitha Thomasa i Alana Macfarlane’a.

⁷⁴ Nawiasem mówiąc, kłamał na ten temat.

co mogłoby załagodzić sytuację, wszak Luter zgadzał się z Augustynem, że grzech pierworodny powiązany był z seksualnością oraz powtarzał, że nie ma litości dla czarownic i gdyby mógł, „spaliłby je wszystkie” (SIDIS 2007: 334). Ten entuzjazm względem uśmiercania pojawił się także w późniejszym okresie.

Próby wyjaśnienia czarów. „Realność” czarów

Kościół dostrzegł w czarownicach pożytecznego sprzymierzeńca – wszak im więcej ich było, tym większe uzasadnione zyskiwały interwencje duchowych funkcjonariuszy i tym więcej pieniędzy można było wydobyć od najbardziej gorliwych na potwierdzenie ich pobożności. Jak zauważa więc Russell, prześladowanie czarownic bynajmniej nie zmniejszyło ich ogólnej liczebności, która w rzeczywistości wzrastała w odpowiedzi na popyt (RUSSELL 1995: 288-289). Po raz kolejny „wrogowie” okazali się przyjaciółmi. Jednak jak wiele czarownic istniało w rzeczywistości? Niewielu badaczy powątpiewa w ogóle w to, by kiedykolwiek funkcjonował jakikolwiek, nawet luźno zorganizowany konwentykiel „czarownic” (zwłaszcza ten zakorzeniony w starożytnych kultach), w rodzaju tych opisywanych przez Margaret Alice Murray, Montague Summersa i Jeffrey’a Russella (COHEN 2001: 99-125; THOMAS 1991: 614-615). Niektórzy ówczesni inkwizytorzy, jak Alonso de Salazar w roku 1610, doszli do wniosku, że domniemane zeznania czarownic nie były „niczym więcej, jak urojeniem” (CORNWELL 2014: 54). Biorąc pod uwagę mieszankę podejrzeń, fantazji, myślenia życzeniowego, fałszerstwa, wyobraźni, złudzenia, szaleństwa oraz podstawionych zeznań wymuszonych na torturach, łatwo uznać polowanie na czarownice za nic innego jak wielkie oszustwo.

Jednak kwestia czarownicy wciąż pozostaje zjawiskiem wymagającym wyjaśnień. Lyndal Roper twierdzi, że „fantazja czarownictwa jest tworzona jako efekt współpracy pomiędzy oskarżycielem a oskarżonym” (ROPER: 1994: 227). Stopień prawdopodobieństwa, wedle którego „rzeczywiście” mogli istnieć diabeł lub czarownice, był rezultatem tych negocjacji. Bez wątpienia bywali ludzie, którzy oddawali cześć diabłu, a niektóre rytuały były zaaranżowane (RUSSELL 1995: 21). Częściej zdarzało się, że kobiety przyznawały się do fantazji, w których diabeł odgrywał znaczącą, głównie skojarzoną z seksualnością, rolę. Niektóre osoby pragnęły posiadać dzieci i bały się starszych, nieplodnych kobiet z uwagi na ich rzekomą zdolność do sprowadzania bezpłodności na innych (ROPER 2004: 103). Inni szukali w okultyzmie sposobów na uzdrawianie albo krzywdzenie, czasem zaś zemsty lub ekscytacji. Niektórzy nie dostrzegali wyraźnej granicy między legalną rozmową z Bogiem i aniołami a przyzywaniem diabła.

Wiadomo na pewno, że istotną rolę odegrała w tym procesie siła sugestii, bo magia „działa” podobnie do innych aspektów tabu. Stwierdzono, że czary są praktykowane i skuteczne. Niektórzy, chcąc wywołać jej efekty, starali się naśladować praktyki magiczne, o których słyszeli, inni zaś przekonali się o jej funkcjonowaniu i uważali, że zło, które teraz ich spotyka, jest tego skutkiem. Czarownice „istnieją” więc poprzez siłę sugestii i są rzeczywiste w dokładnie takim stopniu, w jakim wierzymy w siłę ich mocy⁷⁵, gdzie wiara w nie sprawia, że cierpimy za sprawą rzekomych działań czarownic⁷⁶. Czarnoksiężstwo „mogło być zatem skuteczne wszędzie tam, gdzie dostatecznie w nie wierzono” (JACKSON 1989: 168). Ma to prawdziwe, psychologiczne podstawy – Freud stwierdził, że demony były często postrzegane jako powiązane z tymi, którzy niedawno zmarli, uważał także, że wiara w ich istnienie wpisana jest w proces żałoby.

Tak właśnie jest na poziomie społecznym. Na przykład po procesie z 1611 roku jeden z inkwizytorów zauważył, że czary były nieznane, dopóki ludzie nie zaczęli o nich mówić (PEREZ 2004: 139). W niektórych wypadkach, jak choćby w doniesieniach na temat u grupy mniszek, które zostały „urzeczone” w Würzburgu w 1749 roku, sugestie mogłaby rozciągać się na znaczną liczbę osób, które twierdziły, że dusiły się i miały częste paroksyzmy w wyniku działania czarów (VEITH 1993: 73). Nietrudno nazwać to masowym złudzeniem, chociaż realne skutki tego typu przekonań nie są już takie złudne. Język sugestii staje się zatem bardziej pomocny. Polowanie na czarownice było po części formą zbiorowej hysterii, podjudzanej przez być może niewielu, jednak zadziało na zasadzie infekcji, nabierając coraz większego rozpędu. Patrząc instrumentalnie, przyniosło to korzyści nielicznym, funkcjonalnie – wzięło się z potrzeb, obaw i pragnień szerokich mas.

Płeć kulturowa i seksualne eksplikacje

Wymienione potrzeby i obawy wyraźniej koncentrują się na problematyce płci i seksualności niż jakiegokolwiek innej. Choć około dwadzieścia procent „czarownic” nie było kobietami, w Europie istniała silna korelacja między diablem, kobiecą seksualnością i czarami – dotyczyło to zwłaszcza Wielkiej Brytanii⁷⁷, w mniejszym stopniu części kontynentalnej.

⁷⁵ Jak się przekonałismy, śmierć w wyniku złamania tabu nie jest bynajmniej rzadkością.

⁷⁶ Kambodżański chłop tak wyraził się o duchach: „mogą działać tylko wtedy, gdy się w nie wierzy” (JACKSON 1989: 168).

⁷⁷ Warto zapoznać się z epizodem opisanym przez Lyndal Roper w *Witch Craze* (ROPER 2004: 82-103). Uważało się, że czary południowoamerykańskich Indian „po prostu nie wiążą się z seksem”, wskazując w tej kwestii na centralność kontekstu chrześcijańskiego (DOUGLAS 1970: 198).

Często pojawia się twierdzenie, że „podstawową cechą” więzi czarownicy z diablem była „relacja seksualna” (JONES 1964: 200). Już w X wieku Angielki ostrzegano przed stosunkami seksualnymi z diablem. I tutaj znowu czai się potworność – wspominamy tu starotestamentowe legendy o gigantach zrodzonych z relacji aniołów i ziemskich kobiet. Zawtóruje temu inkwizycja, utrzymując, że „wszelkie czary mają swoje źródło w cielesnym pożądaniu, które w kobiecie jest niezaspokojone” (HOLLAND 2014: 118). Można przypuszczać, że wyłaniają się z tego lęki zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Czarownice często przedstawiano jako czerpiące przyjemność z kopulacji z diablem, a także posiadające sposoby, „którymi mężczyźnie członek wstydlivy obejmować swym omamieniem zwykły”⁷⁸ – był to oczywisty sygnał lęku przed kastracją, równie ewidentny w wizerunku wampira (MURPHY 2012: 135; CAVENDISH 1975: 47-48)⁷⁹. Wiemy również, że wiele z domniemyanych elementów seksualnych w magii pojawiało się dopiero w trakcie procesów, nie zaś w oryginalnej wersji oskarżeń. Sporo wniosła tutaj zapewne wybujała powszechna wyobraźnia (KLAITS 1985: 58).

Należy wziąć także pod uwagę fakt, że zwłaszcza wśród warstw uboższych wzrastała liczba starych panien i wdów, powodując, że kobiety uciekały się do okultystycznych uroków (CLARK 1997: 107). Nowe czarownice były więc w przeważającej części kobietami samotnymi, starszymi (między pięćdziesiątym a sześćdziesiątym rokiem życia) i ubogimi. Grupa ta miała wielu wrogów nie tylko dlatego, że pozostawała poza męską kontrolą. Sama ich niezależność była afrontem wobec ustanowionego porządku. Niektóre z nich były uzdrowicielkami i akuszerkami – te zawody jeszcze przed XIV wiekiem zdominowane były przez kobiety, jednak władze chciały je uregulować i zmonopolizować. Przede wszystkim biedni często oskarżali czarownice o wywoływanie chorób, takich jak artretyzm czy gruźlica, jak na ironię wierząc, że potrafią one je wyleczyć (THOMAS 1991: 639). Atrakcyjne, samotne i doświadczone starsze kobiety stanowiły ponadto zagrożenie dla kobiet zamężnych, dla niektórych żonatych mężczyzn oraz innych wolnych kobiet⁸⁰.

⁷⁸ Cytat jest tytułem Rozdziału Siódmego *Młota na czarownice*. W języku angielskim brzmi to: „Deprive Man of his Virile Member” (przyp. tłumaczek).

⁷⁹ Wierzone, że w niektórych wypadkach czarownice potrafiły przywrócić utracone przyrodzenie za pomocą odpowiednich zaklęć (VEITH 2014: 64).

⁸⁰ Starsze kobiety skazane były na dodatkowe uprzedzenia ze względu na wiek, który przywołał na myśl niedołęstwo i śmierć. Według prostej logiki, starszy wiek kojarzył się ze śmiercią, zaś śmierć – z diabłem.

Pod pewnymi względami wdowy były więc moralną antytezą kobiet żyjących w celibacie. Były największymi kusicielkami samego Kościoła, który wymuszał celibat mężczyzn, jednocześnie podtrzymując lęk przed kobietą seksualnością poza nim. Tylko najczystsza z niewiast – najmniej kusząca, pożądana i pragnąca – nie mogła stanowić zagrożenia dla mężczyzn⁸¹. Wydaje się, że kobiety oskarżające inne o czary, potencjalnie miały więc problemy z własnymi ojcami – czy figurami ojca – co w terminologii Freuda można zinterpretować jako kompleks Edypa. Jeszcze inne miały dzieci, które zachorowały lub przedwcześnie zmarły. Może to pomóc spojrzeć na takie „wyznania” jako na wczesną formę psychoanalitycznego uwolnienia od napięć, co pomaga wyjaśnić ich motywy.

Szukajcie, a znajdziecie. Inkwizycja

Zorganizowane polowania na diabła i czarownice wiązały się zwłaszcza z jedną odnogą działalności Kościoła. Jeśli ciemne wieki istotnie były ciemne, to właśnie inkwizycja zdmuchnęła ogień ze świeczek i zaciągnęła kurtynę na niemal całe millenium. Trwająca od XII do XVIII wieku papieska, a szczególnie hiszpańska inkwizycja⁸² dostarcza wyraźnego paradygmatu dla złożonego systemu prześladowań, opartego na dualistycznej obsesji wiary i herezji. Miała na celowniku katarów, waldensów, manichejczyków, Żydów, czarowników i im podobnych. Nie bez powodu bolszewicka policja doceniła w swoim czasie jej metody. Rzeczywiście, pojawiają się wiarygodne sugestie, że współczesny despotyzm był świadomie oparty na mentalności inkwizytorskiej, identyfikując wrogów i prześladowując ich dla czystości idei, ponadto zadając ból wprost proporcjonalny do jej obsesji czystości, lojalności i jedności oraz kontrolując umysły na tych właśnie zasadach (MURPHY 2012: 23).

W samej tylko Hiszpanii na przestrzeni stu pięćdziesięciu lat inkwizycja pochłonęła około trzydzieści tysięcy ofiar, počawszy od 1478 roku (CHIROT 1994: 17; GREEN 2007: 8). Złożono co najmniej półtora miliona donosów, które doprowadziły do trzystu czterdziestu tysięcy procesów rozciągniętych na ponad trzy wieki (BETHENCOURT 2009: 170). W niektórych miejscowościach, takich jak Toledo, jedna trzecia ludności między 1486 a 1499 rokiem została postawiona przed sądem w okresie działalności Wielkiego

⁸¹ Kult Maryi Dziewicy przedstawianej jako antyteza Ewy i powszechny respekt dla świętych kobiet nie jest zatem przypadkowy. W *Malleus maleficarum* przedstawiono wiedźmy jako wprost odrzucające kult Maryi.

⁸² Łacińskie słowo *inquisitio* oznacza 'poszukiwać', 'egzaminować'.

Inkwizytora, Tomása de Torquemady. W całej Hiszpanii dodatkowo osiemdziesiąt cztery tysiące sądzono w latach 1540-1700, spośród których być może trzy procent „uspokojo-no” na wieki, jak to opisuje uroczy współczesny eufemizm⁸³, a literalnie – wyjęto ich spod kurateli Kościoła i przekazano władzom świeckim, które „w razie potrzeby” mogły skazać ich na śmierć (GREEN 2007: 8). Składanie takich donosów było obowiązkiem, za którego niewypełnianie groziły surowe kary. Biorąc pod uwagę tak rozciągnięty w czasie proces, wysiłki inkwizycji mogły wypadać blado na tle dwudziestowiecznych masowych mordów, jednak w szczytowych momentach inkwizytorskiej histerii w grę wchodziły podobne liczby ofiar. Stworzono jednak istotny precedens – czystość Kościoła wymagała mordu na ogromną skalę, a także zinstytucjonalizowanego terroru. Skrajna nietolerancja dla odmienności oraz potwierdzenie czystości duszy przy pomocy tortur podlegały legitymizacji, natomiast kategoryzacja na podstawie wyznania dostarczyła spójnego projektu stwarzania niezbędnych wrogów.

Inkwizytorska obsesja wykorzeniania heretyckich poglądów oraz zwalczania okultystycznych praktyk uznała herezję za najgorszą zbrodnię. W podejściu tym odbijał się despotyzm na poziomie zwyczajów społecznych, pośród których, według jednego z historyków, „zwykła ekscentryczność życia była dostatecznym powodem do bycia posądzonym o herezję” (NICKERSON 1923: 74). Podważanie istnienia nieba lub piekła, dziewictwa Maryi czy świętości sakramentów oraz wielu innych poglądów mogło skończyć się wyrokiem śmierci. Czystość doktryny (i krwi) oraz jedność społeczeństwa wytworzyły psychologiczną całość. Różnorodność, zwątpienie czy niewiara wzbudzały niepokój tam, gdzie siłą była ortodoksja, zaś słabością – herezja. Fanatyczna obsesja kontroli i bezwzględne wykluczenie zdominowały mentalność inkwizytorów. Prześladowania stały się rutynową koniecznością, represje natomiast celem samym w sobie. Kiedy zniknęły pewne kategorie ofiar – na przykład wraz z konwersją Żydów we wczesnym wieku XVII w Hiszpanii⁸⁴ – należało wyznaczyć nowe, jak choćby Morysków⁸⁵ lub zdegenerowanych chrześcijan (BETHENCOURT 2009: 350).

Inkwizycja, podkreślając rangę herezji jako zagrożenia, wyhodowała ją w takim samym zakresie, w jakim wzrost kontroli policyjnej prokuruje więcej przestępstw poprzez pomnażanie liczby zgłoszeń i ściganych przestępców. Posiłkuje się zatem siłą sugestii w dość szczególnym wymiarze. Stosowano tortury wymuszające zeznania, w których

⁸³ Który być może miałby sens w kontekście uwolnienia się od poczucia winy.

⁸⁴ Autor rozdziału ma na myśli żydowskich konwertytów, nazywanych Marrani (przyp. tłumaczek).

⁸⁵ Muzułmanie żyjący na Półwyspie Iberyjskim (przyp. tłumaczek).

nierzadko wymagano podania również imion współników – wtedy należało znaleźć także i ich. Po zdefiniowaniu kategorii grzeszników łatwo ich było odszukać. Z poczucia winy ludzie sami zaczęli dostosowywać się do odgórnie przyjętych typów, „stając się” czarownicami lub heretykami. Poszukiwanie winy zostało samospełniającą się przepowiednią, bowiem szukać oznaczało znajdować.

Postępowania sądowe inkwizytorów zwyczajowo rozpoczynały się od odczytania edyktu wiary do danej społeczności, w którym jasno określone były wierzenia uznawane za heretyckie. Tym samym zasiane zostało ziarno niepokoju, uruchamiające procesy sugestii. Od XVII wieku niepokój zaczął więc budzić kryptojudaizm, a za nim praktyki związane z islamem, luteranizmem i iluminizmem. Każdą kolejną kampanię rozpoczynał okres łaski i zaprosin, co miało sprawić, że ludzie zgłoszą się sami. I tak w niektórych regionach autodenuncjacja stała się masowym zjawiskiem.

Raz zasugerowane poczucie winy stawało się zaraźliwe, a oznaki wątpliwości łatwo było rozdmuchać do rozmiarów dojrzałej herezji (BURMAN 1984: 143). Jednak prywatne przyznanie się pozwalało uniknąć tylko kary śmierci. Wciąż obowiązywały inne kary, nakładane na „heretyka” w publicznym procesie, nigdy zaś w prywatnej spowiedzi (PEREZ 2004: 136). Księża mieli przykaz zgłaszać wszelkie informacje, które mogli wydobyć w konfesjonale, a także gromadzić heretyckie księgi. Miliony z takich pism spłonęło – dziesięć tysięcy dziennie w Rzymie w 1559 roku. W wielu innych wykryto i usunięto podejrzane fragmenty, co było przejawem cenzorskiego aparatu zatrudniającego poprzedników orwellowskiego Winstona Smitha (MURPHY 2012: 117). Wymazywanie lub potwierdzanie win stało się codziennością. Jak napisał Georg Gordon Coulton, „żaden człowiek nie mógł czuć się bezpiecznie wobec swoich sąsiadów, służących, a nawet własnych dzieci” (COULTON 1959: 292). Zdrada przyjaciół, by potwierdzić własną konwersję, stanowiła częsty, niemalże obligatoryjny, element zeznań. W akcie domniemanej pokuty jeden heretyk mógł więc wyprodukować tuziny kolejnych. Kluczową rolę odgrywała ponadto chciwość⁸⁶. Zausznicy, czyli świeccy asystenci⁸⁷, dostarczali wielu informacji w zamian za zwolnienie z podatków oraz dla innych korzyści. Na przykład w Walencji na czterdziestu dwóch mieszkańców przypadał jeden donosiciel (MURPHY 2012: 85).

⁸⁶ Na jednym z jego poziomów cały proces w istocie stanowił piracki schemat redystrybucji mienia

⁸⁷ *Familiares* (po polsku także familianci, familarzy) – hiszpański termin; zależnie od opisywanego kontekstu historycznego mógł odnosić się do grona zauszników trybunału inkwizycji hiszpańskiej, a także między innymi „familiarów” – w znaczeniu bliskiego otoczenia władców (przyp. tłumaczek).

Miliony ludzi nie zetknęło się z inkwizycją, jednak dla wielu milionów innych stanowiła ona nieustanne zagrożenie.

Na powodzenie inkwizycji przełożył się fakt, że to, co uznawała za „winy” i „zbrodnie”, mogło być dość swobodnie interpretowane. Sformułowany w XII wieku zarzut *Podejrzenia o herezję* zwykle dzielił się na trzy kategorie w zależności od jego skali – od zarzutów lekkich przez umiarkowane do ciężkich⁸⁸. Bardzo trudno było odpiarać takie oskarżenia. Aresztowanie oznaczało domniemanie winy, dlatego też religijne odpuszczenie grzechów nie przysługiwało osadzonym. By trafić do aresztu, nie trzeba było formalnych argumentów, wystarczały zwykle pogłoski. Nie potrzebowano także żadnego materialnego dowodu w sprawie, dość było, jeśli podejrzenie potwierdzone zostało przez dwóch świadków.

Podstawowa metoda procedowania sprowadzała się do odmawiania jakichkolwiek praw oskarżonemu, którego wina była przesądzana w momencie zatrzymania, a jej potwierdzenie wymuszano przy użyciu siły bądź sprytu. Podczas procesu to na oskarżonym spoczywał obowiązek dowiedzenia własnej niewinności. Całej procedurze towarzyszyła aura tajemniczości, ponieważ zdarzało się, że imiona inkryminujących oraz same dowody pozostawały nieujawnione, co tym samym zdejmowało odpowiedzialność z wysuwających zarzuty i świadków. Przedwstępne procedury również trzymane były w tajemnicy, a oskarżony mógł nawet latami przebywać w areszcie i być poddawany torturom, nie wiedząc, o co został obwiniony. Wstrzymano wiele prawomocnych reguł, jak składanie zeznań przez świadków niepełnoletnich czy skazanych za różne przestępstwa, w tym także za herezję. Zignorowano istniejące ryzyko, kierując się samą skłonnością do interpretowania wszystkiego na korzyść wiary. Żony, dzieci i służący nie mogli towarzyszyć oskarżonemu podczas składania zeznań ani zachęcać ich do odrzucania sprzeciwu względem nich. Szanse na obronę były minimalne, a stwarzało je dowiedzenie oskarżycielowi działania z premedytacją, podyktowanego osobistą niechęcią. Żaden świadek nie mógł odmówić podania dowodów, zaś tortury częściej stosowano wobec świadków niż oskarżonych.

W takich okolicznościach znalezienie przychylnych świadków było niemal niemożliwe. Adwokaci zatrudniani z urzędu mieli za zadanie jedynie zachęcać do zeznań. Jedynie jakaś cudownie pokrętna logika dopuszczała wniesienie apelacji przed ogłoszeniem

⁸⁸ Jego egzekwowanie stanowi uderzającą paralelę do artykułu pięćdziesiątego ósmego radzieckiego kodeksu karnego.

wyroku, gdyż był on nieodwołalny⁸⁹. W wypadkach, gdy było to możliwe, pomagała również zmiana wyznania – prawo z 1229 roku zezwalało wówczas na zmianę wyroku śmierci na dożywotnie uwięzienie (LEA 1963: 318, 188-91, 200, 239).

Po aresztowaniu kluczową rolę w kwestii wyroku odgrywało wyznanie. Tortury (w których wykorzystywano wodę, ogień, łamanie kołem i inne) od początku należały do stałych metod prowadzenia śledztwa. Dopuszczając w 1252 roku stosowanie tortur w procesach inkwizycyjnych, papież Aleksander IV zwolnił inkwizytorów z jakiegokolwiek poczucia winy. Bardzo niewielki dystans oddzielał psychologiczną kaźń czy groźbę tortur (najczęściej poprzez odgłos wydawany przez jej narzędzia) od ich wcielenia w czyn.

Oskarżeni nieszczęśnicy stawali przed koniecznością dokonania publicznego *auto da fé* (wyznanie wiary) i przyznania się do winy, niekiedy w obecności setek gapiów. I tutaj mamy do czynienia z mechanizmem typowania kozła ofiarnego. Skazani na śmierć ubrani byli w zgrzebne płótno, nazywane *sanbenito*, ozdobione wzorami przedstawiającymi płomienie, demony, smoki i węże oraz symbole piekielne. Uzupełnieniem ich procesyjnego ubioru były specjalne czapki⁹⁰ oraz świece (PEREZ 2004: 162). Śmierć była logicznym następstwem oskarżenia, ponieważ wierzono, że „zadaniem Inkwizycji jest zniszczenie herezji, a herezja nie zostanie zniszczona, póki nie zniszczy się heretyków” (LEA 1963: 292). Śmierć na stosie zdarzała się stosunkowo rzadko, a większość skazanych spalana była pod symboliczną postacią kukły. By osiągnąć gwarancję oczyszczenia z grzechu, skazanych na śmierć nieszczęśników przed podpaleniem najczęściej duszono. Innymi rodzajami pokuty były kara chłosty, noszenie krzyża lub innego stygmatyzującego symbolu, areszt, konfiskata mienia lub zniszczenie domu. Na grzeszników nakładano również kary wieloletniej tułaczki, pielgrzymek oraz krucjat. Wina mogła sięgać nawet poza grób: kości grzeszników zmarłych, zanim oskarżono ich o herezję, były odkopywane i spalane. Wszak nawet drobne zanieczyszczenie potrafi być niebezpieczne.

Większości z tych kar zapobiec mogły odpowiednie gratyfikacje, co tworzyło gigantyczny system oszustw, wymuszeń, szantaży i kradzieży. Cały ten proceder pozostawia trwałe podejrzenie, że spora część aktywności tego ogromnego przedsięwzięcia miała tyle samo wspólnego z zazdrością i grabieżą, co z wiarą⁹¹. Inkwizycja okazała się bardzo zyskownym przedsięwzięciem. Penitent uznany za winnego mógł zostać ułaskawiony,

⁸⁹ Najłatwiej było o wstawiennictwo, gdy w grę wchodziły znaczne dobra materialne.

⁹⁰ Claeys ma tu na myśli *corozę*, wysokie, szpiczaste nakrycie głowy wykonane z papieru lub tektury, nakładane na głowę heretyka (przyp. tłumaczek).

⁹¹ Podobieństwa dostrzeżemy w nazizmie i bolszewizmie.

lecz nigdy nie można mu było wybaczyć grzechów. Każdy „żył na skraju ruiny, nigdy nie wiedząc, kiedy nadejdzie cios, pozostając w absolutnej bezradności, jak go uniknąć” (LEA 1963: 252-253). Jako „obiekt nieustannej obserwacji uniwersalnej policji [...] od tamtej godziny odczuwał swą egzystencję jako niekończący się, pozbawiony nadziei niepokój” (LEA 1963: 252-253). Piętno herezji łatwo mogło zostać przeniesione także na krewnych pokutnika. Tym sposobem udawało się podsycać atmosferę strachu i wymuszonej zgody. W 1578 roku ogłoszono, że nadrzędnym celem procesów oraz wyroków kary śmierci nie było zbawianie dusz, lecz „zapewnianie dobra publicznego i wywoływanie w ludziach terroru” (PEREZ 2004: 154). Jest to prawdopodobny morał, który z całej tej historii wyciągnął młody Stalin, pobierając nauki w seminarium duchownym.

Wraz z rozszerzeniem na Nowy Świat w XVI wieku narodził się prawdziwie międzynarodowy system terroru. Konkwista i nawracanie autochtonów były jak danie główne i deser. Tubylcom zaserwowano więc Boga i diabła, w pierwszej kolejności dążąc do wyplenia czci dla szatana jako przejawu ofiarności, kanibalizmu i sodomii, co bynajmniej nie kolidowało z głównym celem zdobywania złota i chwały (CERVANTES 1994: 9). Produkcja chrześcijan równała się jednak produkcji heretyków. Każdy konwertyta był zarówno byłym, jak i potencjalnym heretykiem. Na terenach znajdujących się pod kontrolą konkwistadorów rdzenni mieszkańcy narażeni byli na procesy za głoszenie przesądów, świętokradztwo, herezję i inne przestępstwa. Również krypto- czy potajemny judaizm pośród tych z konkwistadorów, którzy sami zmuszeni zostali do konwersji, był starannie rugowany. Bacznie obserwowano również protestantów. Przykładowo, w mieście Meksyk w 1559 roku tłum złożony z blisko sześciu tysięcy osób oglądał proces Anglika oskarżanego o luteranizm, podczas gdy w innym procesie z 1649 roku uczestniczyło wiele tysięcy widzów, którzy w tym celu przebyli setki mil. Później prześladowania przeniosły się na czytelników Voltaire’a i Rousseau. Podobnie jak w Starym Świecie, inkwizycja miała swój znaczny wkład w umacnianiu paranoi i przesądów. Przywołując słowa Toby’ego Greena, „stanowiło to zaczyn rządów totalitarnych” (GREEN 2007: 143-144, 148). Istnieją one po dziś dzień.

Monstrualność, szatan i mania prześladowcza

Do początku osiemnastego wieku czarownictwo coraz częściej było kojarzone z szaleństwem lub przynajmniej niedyspozycją umysłową, zmierzając po woli w kierunku naszego niezdecydowanego, quasi-świeckiego światopoglądu. Demoniczne opętanie – obsesja, która osiągnęła swój szczyt w XVII wieku – wciąż jest uznawane przez dzisiejszy

Kościół katolicki (CLARK 1997: 390). Jednakowoż lęk przed czarownicami i diablem jest już rzadki w krajach, których społeczeństwa cieszą się względnie wysokim poziomem edukacji. Ich monstrualność została oswojona i zamknięta w granicach wyobrazonego ogrodu zoologicznego psychologii ludzkiej. Niemniej jednak sam trop pozostał w naszych głowach, grzechocząc w nich jak klucze pozostawione we włączonej pralce. Nie możemy się go w żaden sposób pozbyć – i w istocie rzeczy nie chcemy.

Idea rozpoczęcia projektu historii naturalnej dystopii od monstrualności powinna być w tym momencie wyraźna. Wyszedłszy z założenia, że w magicznym światopoglądzie obszerne partie świata nas otaczającego zasiedlały grożące nam a sporadycznie złe duchy, nietrudno dostrzec, że wiele z tych jakości odziedziczył chrześcijański konterfekt szatana, rozporządzającego legionem pomniejszych złowrogich kreatur, które z biegiem czasu zaczęły być z nim wręcz utożsamiane. Niektóre stały się symbolami zła jako takiego lub zwierzęcego zewu drzemiącego gdzieś głęboko. Strach przed szatańskimi mocami dominował nad Europejczykami jak żaden inny lęk przed nadprzyrodzonymi istotami, a poczynając od XIV a kończąc na XVII stuleciu, szatan pozostawał potężniejszą figurą życia codziennego niż w którymkolwiek wcześniejszym okresie. Jego istnienie wykorzystywano w rezultacie do uprawomocniania niesłychanie opresywnego systemu przesładowań, grożącego wszystkim odstępcom od prawdziwej wiary i wzmacniającego przez całe wieki władzę dominującej grupy społecznej nad represjonowanymi społecznościami kobiet, heretyków, Żydów i dysydentów wszelkiego autoramentu.

*Przełożyła Wiktoria Wojtyra
i Barbara Szymczak Maciejczyk*

Przekład przejrzała i poprawiła Ksenia Olkusz

Źródła cytowań

- ANDERSON, ANDREW RUNNI (1932), *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the In-closed Nations*, Cambridge: Medieval Academy of America.
- ASMA, STEPHEN T. (2009), *On Monsters*, Vancouver: Langara College.
- BAILEY, MICHAEL DAVID (2003), *Battling Demons. Witchcraft, Heresy and Reform in the Late Middle Ages*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- BALDICK, CHRIS (1987), *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nine-teenth-century Writing*, Oxford: Clarendon Press.
- BARTON, CARLIN A. (1993), *The Sorrows of the Ancient Romans. Gladiator and Monster*, Princeton: Princeton University Press.
- BERNHEIMER, RICHARD (1952), *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sen-timent, and Demonology*, Cambridge: Harvard University Press.
- BERNSTEIN, ALAN E. (1993), *The Formation of Hell. Death and Retribution in the Ancient and Early Christian Worlds*, London: Cornell University Press.
- BETHENCOURT, FRANCISCO (2009), *The Inquisition. A Global History, 1478-1834*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BETTELHEIM, BRUNO (1977), *The Uses of Enchantment. The Meaning and Im-portance of Fairy Tales*, New York: Alfred A. Knopf.
- BILDHAUER, BETTINA (2003), 'Blood, Jews and Monsters in Medieval Culture', w: Bettina Bildhauer, Robert Mills (red.), *The Monstrous Middle Ages*, Cardiff: University of Wales Press.
- BODMER, BEATRIZ PASTOR (1992), *The Armature of Conquest. Spanish Accounts of the Discovery of America, 1492-1589*, Stanford: Stanford University Press.
- BOURKE, JOANNA (2011), *What It Means to Be Human: Reflections From 1791 to the Present*, London: Virago.
- BREWER, KEAGAN (2015), *Prester John: The Legend and Its Sources*, Farnham: Ash-gate.
- BROWN, NORMAN OLIVER (1959), *Life Against Death. The Psychoanalytic Meaning of History*, New York: Vintage Books.

- BRUSTEIN, WILLIAM I. (2003), *Roots of Hate. Anti-Semitism in Europe Before the Holocaust*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BULLER, ERIK (2010), *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film. Cultural Transformations in Europe 1732-1933*, Rochester: Camden House.
- BURMAN, EDWARD (1984), *The Inquisition*, Wellingborough: The Aquarian Press.
- BUTLER, ERIK (2013), *The Rise of the Vampire*, London: Reaktion Books.
- CANETTI, ELIAS (1962), *Crowds and Power*, London: Gollancz.
- CAVENDISH, RICHARD (1975), *The Powers of Evil in Western Religion, Magic and Folk Belief*, London: Routledge & Kegan Paul.
- CERVANTES, FERNANDO (1994), *The Devil in the New World. The Influence of Diabolism in New Spain*, New Haven: Yale University Press.
- CHIROT, DANIEL (1994), *Modern Tyrants. The Power and Prevalence of Evil in Our Age*, Princeton: Princeton University Press.
- CLARK, STUART (1997), *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, London: Oxford University Press.
- COHEN, JEFFREY JEROME (1996), *Monster Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- COHEN, JEFFREY JEROME (1999), *Of Giants. Sex, Monsters, and the Middle Ages*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- COHEN, JOHN (1966), *Human Robots in Myth and Fiction*, South Brunswick: George Allen & Unwin.
- COHEN, ROSENFELD LEONORA (1968), *From Beast-Machine to Man-Machine. Animal Soul in French Letters from Descartes to La Mettrie*, New York: Octagon Books.
- COHN, NORMAN (1967), *Warrant for Genocide*, London: Eyre & Spottiswoode.
- COHN, NORMAN (2001), *Cosmos, Chaos, and the World to Come*, New Haven: Yale University Press.
- CORNWELL, JOHN (2014), *The Dark Box. A Secret History of Confession*, London: Profile Books.
- COULTON, GEORGE GORDON (1959), *Inquisition and Liberty*, Boston: Beacon Press.

- CRAWLEY, ERNEST (1927), *The Mystic Rose: a Study of Primitive Marriage and of Primitive Thought in Its Bearing on Marriage*, London: Methuen.
- DELUMEAU, JEAN (2000), *History of Paradise*, Urbana: University of Illinois Press.
- DOUTHWAITE, JULIA V. (2002), *The Wild Girl Natural Man and the Monster. Dangerous Experiments in the Age of Enlightenment*, Chicago: University of Chicago Press.
- DUDLEY, EDWARD, MAXIMILIAN E. NOVAK (1972), *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- ELLIOTT, DYAN (1999), *Fallen Bodies. Pollution, Sexuality, and Demonology in the Middle Ages*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- EMMERSON, RICHARD KENNETH (1981), *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*, Manchester: Manchester University Press.
- FORSYTH, NEIL (1987), *The Old Enemy. Satan and the Combat Myth*, Princeton: Princeton University Press.
- FRIEDMAN, JOHN B. (2007), *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse: Syracuse University Press.
- FRIESEN, ABRAHAM (1990), *Thomas Muentzer. A Destroyer of the Godless*, Berkeley: University of California Press.
- DE FOIGNY, GABRIEL (1993), *The Southern Land Known (1676)*, Syracuse: Syracuse University Press.
- GASKELL, MALCOLM (2009), 'Fear Made Flesh. The English Witch-Panic of 1645-7', w: David Lemmings, Claire Walker (red.), *Moral Panics, the Media and the Law in Early Modern England*, London: Palgrave-Macmillan, ss. 78-96.
- GILMORE, DAVID (2003), *Monsters. Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GINZBURG, CARLO (1983), *The Night Battles. Witchcraft & Agrarian Cults in the Sixteenth & Seventeenth Centuries*, London: Routledge & Kegan Paul.
- GODBEER, RICHARD (1992), *The Devil's Dominion. Magic and Religion in Early New England*, Cambridge: Cambridge University Press.

- GRAHAM, ELAINE L. (2002), *Representations of the Post/Human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press.
- GREEN, TOBY (2007), *Inquisition. The Reign of Fear*, London: Macmillan.
- HANKE, LEWIS (1974), *All Mankind Is One. A Study of the Disputation between Bartolomé de las Casas and Juan Ginés de Sepúlveda in 1550 on the Intellectual and Religious Capacity of the American Indians*, Dekalb: Northern Illinois University Press.
- HARTLAND, EDWIN SIDNEY (1891), *The Science of Fairy Tales: an Inquiry Into Fairy Mythology*, London: Walter Scott.
- HESTER MARIANNE (1992), *Lewd Women and Wicked Witches. A Study of the Dynamics of Male Domination*, New York: Routledge.
- HILL, CHRISTOPHER (1971), *Antichrist in Seventeenth-Century England*, London: Oxford University Press.
- HIM, CHANRITHY (2000), *When Broken Glass Floats. Growing Up Under the Khmer Rouge*, New York: Norton.
- HODGEN, MARGARET T. (1964), *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- HOLLAND, JACK (2014), *A Brief History of Misogyny*, London: Robinson.
- HUXLEY, THOMAS HENRY (1893), 'On the Hypothesis That Animals are Automata, And Its History', w: Thomas Henry Huxley, *Collected Essays*, vol. 1, London: Macmillan, ss. 199-250.
- ILZA, VEITH (1993), *Hysteria*, Northvale: Aronson.
- JENKS, GREGORY C. (1991), *The Origins and Early Development of the Antichrist Myth*, Berlin: Walter de Gruyter.
- KAPLAN, MATT (2012), *The Science of Monsters*, New York: Scribner.
- KELLY, HENRY ANSGAR (2006), *Satan. A Biography*, Cambridge: Cambridge University Press. Hall Frederic T. (1883), *The Pedigree of the Devil*, London: Trübner.
- KLAITS, JOSEPH (1985), *Servants of Satan. The Age of the Witch Hunts*, Bloomington: Indiana University Press.
- LARNER, CHRISTINA (1984), *Witchcraft and Religion*, Oxford: Blackwell.

- LEA, HENRY CHARLES (1963), *The Inquisition of the Middle Ages*, London: Eyre & Spottiswoode.
- LEDERER, WOLFGANG (1968), *The Fear of Women*, New York: Grune & Stratton.
- MANDEVILLE, JOHN (1983), *The Travels of Sir John Mandeville*, London: Penguin Books.
- MAYOR, ADRIENNE (2000), *The First Fossil Hunters. Paleontology in Greek and Roman Times*, Princeton: Princeton University Press.
- MCCRINDLE, JOHN WATSON (1877), *Ancient India as Described by Megasthenes and Arrian*, Calcuta: Thacker-Spink and Co.
- DE LA METTRIE, JULIEN OFFRAY (1927), *Man A Machine*, Chicago: The Open Court Publishing Co.
- MOORE, ROBERT IAN (1977), *The Origins of European Dissent*, London: Allen Lane.
- MURPHY, CULLEN (2012), *God's Jury. The Inquisition and the Making of the Modern World*, London: Allen Lane.
- MURRAY, MARGARET ALICE (1921), *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford: Clarendon Press.
- NEWTON, MICHAEL (2002), *Savage Girls and Wild Boys. A History of Feral Children*, London: Faber & Faber.
- NICKERSON, HOFFMAN (1923), *The Inquisition*, London: John Bale, Sons & Danielsson.
- NOONAN, F. THOMAS (2007), *The Road to Jerusalem. Pilgrimage and Travel in the Age of Discovery*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- NUGENT, CHRISTOPHER (1983), *Masks of Satan. The Demonic in History*, London: Sheed and Ward.
- OPLINGER, JON (1990), *The Politics of Demonology. The European Witchcraze and the Mass Production of Deviance*, Selinsgrove: Associated University Presses.
- PAGELS, ELAINE (1989), *Adam, Eve, and the Serpent*, New York: Vintage Books.
- PAINE, LAURAN (1971), *Witches in Fact and Fantasy*, London: Robert Hale.
- PARÉ, AMBROISE (1983), *On Monsters and Marvels*, Chicago: University of Chicago Press.

- PÉREZ, JOSEPH (2004), *The Spanish Inquisition*, London: Profile Books.
- REES, VALERY (2013), *From Gabriel to Lucifer. A Cultural History of Angels*, London: Tauris.
- RICHARDS, JEFFREY (1991), *Sex, Dissidence and Damnation. Minority Groups in the Middle Ages*, London: Routledge.
- ROGERS, KATHARINE M. (1966), *The Troublesome Helpmate. A History of Misogyny in Literature*, Seattle: University of Washington Press.
- ROHATYN, DENNIS (1989), 'Hell and Dystopia: A Comparison and Literary Case Study', w: in Michael S. Cummings, Nicholas D. Smith (red.), *Utopian Studies* 2, Lanham: University Press of America, ss. 94-101.
- ROPER, LYNDALE (1994), *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality, and Religion in Early Modern Europe*, New York: Routledge.
- ROPER, LYNDALE (2004), *Witch Craze. Terror and Fantasy in Baroque Germany*, New Haven: Yale University Press.
- ROSENBERG, YUDL (2007), *The Golem and the Wondrous Deeds of the Maharal of Prague*, New Haven: Yale University Press.
- RUBIN, MIRI (1999), *Gentile Tales. The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven: Yale University Press.
- RUSSELL, JEFFREY BURTON (1984), *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, London: Cornell University Press.
- RUSSELL, JEFFREY BURTON (1988), *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, London: Cornell University Press.
- RUSSELL, JEFFREY BURTON (1993), *The Prince of Darkness: Radical Power of Good in History*, London: Cornell University Press.
- RUSSELL, JEFFREY BURTON (1994), *Satan. The Early Christian Tradition*, London: Cornell University Press.
- RUSSELL, JEFFREY BURTON (1995), *Witchcraft in the Middle Ages*, London: Cornell University Press.
- SALVERTE, EUSÈBE (1846), *The Occult Sciences: the Philosophy of Magic, Prodiges and apparent Miracles. From the French of Eusebe Salverte, with Notes Illustrative, Explanatory and Critical by Anth. Todd Thomson*, London Rich: Bentley.

- SCONDUTO, LESLIE A. (2008), *The Metamorphoses of the Werewolf. A Literary Study from Antiquity through the Renaissance*, Jefferson: McFarland.
- SIKES, WIRT (1880), *British Goblins. Welsh Folk-lore, Fairy Mythology, Legends and Traditions*, London: Sampson Lowe, Marston, Searle & Rivington.
- SLESSAREV, VSEVOLOD (1959), *Prester John. The Letter and the Legend*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SOBCHACK, VIVIAN CAROL (1997), *Screening Space. The American Science Fiction Film*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- SØNDERGAARD, LEIF, RASMUS THORNING HANSEN (2005), *Monsters, Marvels and Miracles. Imaginary Journeys and Landscapes in the Middle Ages*, Odense: University Press of Southern Denmark.
- SUMMERS, MONTAGUE (1929), *The Vampire in Europe*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- THOMAS, KEITH (1971), *Religion and the Decline of Magic: studies in popular beliefs in sixteenth- and seventeenth-century England*, London: Folio Society
- TRUITT, ELLY RACHEL (2015), *Medieval Robots. Mechanism, Magic, Nature, and Art*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TURNER JON (1998), *Frankenstein's Footsteps. Science, Genetics and Popular Culture*, New Haven: Yale University Press.
- VERNER, LISA (2005), *The Epistemology of the Monstrous in the Middle Ages*, New York: Routledge.
- WAITE, GARY K. (2003), *Heresy, Magic and Witchcraft in Early Modern Europe*, New York: Palgrave.
- WIESNER-HANKS, MERRY E. (2000), *Christianity and Sexuality in the Early Modern World*, New York: Routledge.
- WITTKOWER, RUDOLF (1942), 'Marvels of the East. A Study in the History of Monsters', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*: 5.
- WOESLER DE PANAFIEU, CHRISTINE (1984), 'Automata — A Masculine Utopia', w: Everett Mendelsohn, Helga Nowotny (red.), *Nineteen Eighty-Four: Science between Utopia and Dystopia*, Dordrecht: D. Reidel, ss. 127-146,
- ZIPES, JACK (2012), *The Irresistible Fairy Tale*, Princeton: University Press.

* * *

CANETTI, ELIAS (1996), *Masa i władza*, przekł. Eliza Borg, Maria Przybyłowska, Warszawa: Czytelnik.

COHN, NORMAN (2006), *Kosmos, chaos i świat przyszły: starożytne źródła wierzeń apokaliptycznych*, przekł. Adriana Kurowska-Mitas, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

DELUMEAU, JEAN (1996), *Historia raju: ogród rozkoszy*, przekł. Eligia Bąkowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

MURRAY, MARGARET ALICE (2016), *Wiedźmi kult w Europie Zachodniej: studium antropologiczne*, przekł. Agnieszka Kisiel, Katowice: Wydawnictwo Sacrum.

Monstra w horrorze.

Forma i funkcje w perspektywie ewolucjonistycznej

MATHIAS CLASEN*

Wprowadzenie

Horror lubuje się w niegodziwych monstrach i wydaje się, że odbiorcom nigdy dość opowieści o nadprzyrodzonych zagrożeniach czy jednoznacznie wrażliwym maniakach. To – tak powszechne – zapotrzebowanie na narracje o okrutnych i podłych monstrach wydaje się frapujące częściowo dlatego, że lęki, na których bazują te fabuły – przede wszystkim związane z aspektem drapieżniczym – wykazują znamienne dysproporcjonalność w odniesieniu do autentycznych zagrożeń, a po części także i z tego względu, że psychologowie społeczni utrzymują, że zło – w sensie dosłownym – nie istnieje w świecie realnym (poza fikcją). Roy Baumeister słusznie konstatuje, że „oblicze zła nie jest niczyją prawdziwą twarzą” (BAUMEISTER 1997: 62), co więcej zaś, nikt przecież nie uważa się w rzeczywistości za złowrogiego. Zło jest konstruktem psychologicznym, „obrazem sfałsyfikowanym”, projektowanym na nielubianą czy nieakceptowaną grupę obcych lub jej przedstawiciela z tego prawdopodobnie powodu, że scharakteryzowanie jednostki lub zbiorowości jako złych prowadzi do redukcji własnego poczucia winy. W ujęciu psychologii społecznej zło stanowi pojęcie etyczne, zniekształcające [obraz rzeczywistości obiek-

* Aarhus University | kontakt: mc@cc.au.dk

tywnej – przyp. tłumaczki], a wynikające z potrzeby racjonalizacji negatywnych zachowań innych, którym przypisuje się zatem nieuzasadnione pragnienie zadawania cierpień. Nie bez kozery zatem Baumeister używa wobec tego procesu określenia „mitologii [podkr. — M.C.] czystego zła” (BAUMEISTER 1997: 62). Niemniej jednak „wizerunek zła jest znany dziś wszystkim, w takim samym stopniu, w jakim znany był wszystkim od tysięcy lat. Jak wszelako – pyta Baumeister – „możemy być tak zaznajomieni z czymś, co nie istnieje? W jaki sposób rozmaite kultury i pochodzący z różnych zakątków świata ludzie wypracowali niemalże identyczny koncept, skoro nie jest on wyprowadzony z rzeczywistości?” (BAUMEISTER 1997: 62). I dlaczego idea nadnaturalnego zła jest do tego stopnia przekonująca? Jeżeli niegodziwe potwory z horrorów nie stanowią odbicia realnych bytów, muszą tedy być odzwierciedleniem predylekcji psychologicznych. Według autora niniejszego rozdziału w zrozumieniu owych skłonności, a jednocześnie wyjaśnieniu formy i sfunkcjonalizowania monstrów w horrorze, pomóc może przyjęcie perspektywy ewolucyjnej.

Nie wszystkie monstra portretowane w tekstach tej konwencji scharakteryzować można jako złe, bowiem choćby zombie prezentowane są przeważnie jako stworzenia podążające po prostu za swoją naturą, bowiem w ustawicznej pogoni za żerem. Podobnie jest i w wypadku obcej istoty z filmu *Coś* (1982) Johna Carpentera, będącej najwyuczajniej w świecie organizmem pasożytniczym, działającym w zgodzie z własnymi biologicznymi imperatywami. Mimo to potwory w horrorze przedstawiane są jako zagrażające bohaterom, projektowane tak, by wzbudzać strach, niepokój, lęk i/lub obrzydzenie, czyniąc to poprzez efektywne skierowanie ku poznawczym sferom przystosowawczym, wykształconym przez ludzi w celu radzenia sobie z niebezpieczeństwami ze strony czynników środowiskowych. Reakcje wyzwalające podobne przystosowanie są nieprzypadkowe, wykładając się jako zmiany ewolucyjne, które zaszły w obrębie naszego gatunku (na drodze filogenezy).

W toku prezentowanego w rozdziale wywodu naszkicowane zostaną koncepcje psychologii ewolucyjnej, a także zasadnicze cechy kognitywnego zarządzania zagrożeniami. Wyjaśni się tu także, w jaki sposób proces ewolucji dostroił za pomocą selekcji naturalnej centralny układ nerwowy człowieka w taki sposób, by dostosować jego reakcje do zagrożeń zewnętrznych. Następnie, celem poparcia tej tezy, przeanalizowane zostaną dwie zbliżone do siebie, a równocześnie najbardziej reprezentatywne dla horroru figury monstrów, odzwierciedlających odziedziczone przez nas obawy i będące świetnie skonstruowanymi wskazówkami do prześledzenia możliwości przystosowawczych w proce-

się poznawczego radzenia sobie z zagrożeniami. Aby wskazać powody, dla których postaci reprezentujące zło są zwykle przedstawiane jako z gruntu społeczne, autor rozdziału powoła się na badania nad przysposobieniem naturalnym do wspólnych zachowań społecznych. W końcu zaś omówiona zostanie psychologiczna rola narracji horrorowych, w których znaczącą rolę odgrywają istoty spotworniałe.

Psychologia ewolucyjna oraz charakter emocji negatywnych

Psychologia ewolucyjna nie jest – w przeciwieństwie do psychologii rozwoju czy psychologii społecznej – poddziedziną psychologii, lecz raczej specyficzną szkołą badania ludzkiego umysłu, obejmującą w związku z tym wszystkie jej obszary. Jest ona interdyscyplinarna, co wynika wyzyskania osiągnięć biologii ewolucyjnej, genetyki, antropologii, kognitywistyki, prymatologii, archeologii i kilku innych dyscyplin. Jej źródła należy szukać w Darwinowskiej koncepcji doboru naturalnego jako pierwotnego mechanizmu determinującego ewolucję organiczną. Biorąc pod uwagę fakt, że rozum jest wytworem mózgu (jako składniku organizmu), ten zaś rozwijał się tak samo, jak każdy inny ustrój, oznacza to, że jest on efektem procesów ewolucyjnych.

Psychologowie ewolucyjni postrzegają tedy umysł jako „organ” ukształtowany przez dobór naturalny, identycznie do jak serce lub oczy, obejmujący ogromną liczbę rozwiniętych zaprogramowań [zachowań i reakcji – przyp. tłumaczki], charakterystycznych dla danej sfery. Wedle twórców, którzy zainicjowali podobne badania, Ledy Cosmides i Johna Tooby’ego, „Każdy [program — M.C.] jest funkcjonalnie wyspecjalizowany w rozwiązywaniu innego problemu adaptacyjnego, który pojawił się w toku ewolucji hominidów [...] i każdy z nich aktywowany jest przez inny zestaw bodźców środowiskowych” (COSMIDES & TOOBY 2000: 91). Ważną kwestią adaptacyjną w historii ewoluowania człowiekowatych było bowiem zachowanie życia w niesprzyjającym środowisku. Bez emocji negatywnych, których funkcja polegała na ochronie organizmu przed zagrożeniami, nie moglibyśmy przetrwać zbyt długo. Zatem struktury psychologiczne, warunkujące wytworzenie emocji, takich jak strach czy lęk, są znakomitymi przykładami „ewoluujących, specyficznych dla danej domeny programów” (ÖHMAN & MINEKA 2001: 483). Tryb strachu jest „aktywowany przede wszystkim w perspektywie ewolucyjnej [...] przy pomocy bodźców związanych z lękiem” (ÖHMAN & MINEKA 2001: 483). Innymi słowy, ludzie rodzą się z tendencją do szybkiego i samoistnego reagowania strachem wobec tych obiektów, które dla naszych przodków były niegdyś zagro-

zeniem. Stanowi to wykładnię nieprzypadkowości fobii, które wyjaśniać można jako pochodne tak istotnych ewolucyjnie lęków, jak obawa przed pajakami, ciemnością, wysokością, głęboką wodą czy nawet innymi ludźmi. Nie doświadczamy przecież z reguły fobii na papierosy, smażonego kurczaka, pistolety czy kosiarki, ponieważ te niebezpieczne obiekty pojawiły się długo po wykształceniu się u nas określonych mechanizmów obronnych. Warto wskazać, że przez miliony lat ssaki ewoluowały wspólnie z gadami i choć we współczesnym świecie brak powodów, by obawiać się ciemności, gadów bądź dużych drapieżników lądowych, wykształcone u nas ewolucyjnie dawne przyzwyczajenie steruje świadomością, przywołując określone emocje. Obecny w naszych mózgach mechanizm „walcz lub uciekaj” jest tak zaprogramowany, by lekceważyć nikły nawet stopień prawdopodobieństwa napotkania podczas spaceru po lesie żarłocznego kotowatego, bo zasada „lepiej być bezpiecznym niż żałować” jest nam na stałe wdrukowana. Z punktu widzenia logiki przetrwania taki fałszywy alarm jest znacznie korzystniejszy – wszak lepiej dmuchać na zimne i wystraszyć się błahostki, niżli zlekceważyć dźwięk, jaki może być wydawany przez czającego się na nas drapieżnika o jednoznacznie złych zamiarach (MARKS & NESSE 1994). Hiperreaktywność emocjonalna stanowi w tym kontekście niezwykle funkcjonalną cechę trybu strachu.

Ów zaś jest głęboko zakorzeniony w najbardziej utrwalonych strukturach nerwowych i nie może raczej podlegać świadomej kontroli. Przykładowo, jeśli osoba cierpiąca na arachnofobię natknie się na sporej wielkości pajaka, odkrycie to spowoduje najprawdopodobniej bardzo silną negatywną reakcję emocjonalną, nawet wówczas, gdy zdaje sobie ona sprawę z faktu, że pajak ten jest nieszkodliwy. Podobny lęk wywołać może nawet gumowa zabawka czy wzięty za pajęczaka kłęb kurzu. Świadomość, że nie stanowi one zagrożenia nie powoduje wszakże natychmiastowego osłabienia strachu. Ludzie przejawiają tendencję do silnego reagowania nawet na niejednoznaczne sygnały zagrożenia, bowiem jest to bezpieczniejsza i wypracowana w toku adaptacji strategia. Uwarunkowane ewolucyjnie dyspozycje poznawcze stanowią tedy wykładnię powodów, dla których pociągają nas i urzekają nawet najbardziej zdumiewające fikcyjne monstra. Zostaliśmy genetycznie zaprogramowani do czujności, a historia naszej ewolucji wyjaśnia, dlaczego pewne sygnały zagrożenia z większym prawdopodobieństwem niż inne przyciągną naszą uwagę, aktywując mechanizmy lękowe. Negatywne odczucia wyzwalane przez fikcyjne reprezentacje niebezpiecznych czynników są zatem sterowane przez „wyższe” funkcje kognitywne, zlokalizowane w ewolucyjnie później wykształconej korze przedczołowej (część płata czołowego, który odpowiada za działanie pamięci roboczej, warunkującej planowanie działań), co powstrzymuje nas od ucieczki z krzykiem, gdy

oglądamy w kinie przerażający film. Kiedy brak realnego zagrożenia, strach miesza się z fascynacją. Naszą uwagę przyciągają przede wszystkim zagrożenia ewolucyjnie uwarunkowane jako relewantne, czy to prawdziwe, czy nie, co oznacza, że lęk przed potworami z horrorów jest pochodną tej tendencji.

Niemożliwe do zapomnienia i indukujące reakcje emocjonalne monstra odpowiadają impulsom, które wyjściowo programowały poznawcze reakcje na zagrożenia. Z tego powodu zamiast oznaczać „spotworniałą zębatą sadystyczną matkę”, jak ujęła to Barbara Creed, „uzbrojone w wielkie zębiska” istoty z *Obcego* Ridleya Scotta z 1979 roku mogą być raczej analizowane jako refleksy powracającego zagrożenia ewolucyjnego. Te go rodzaju kreatury są doskonale zaprojektowane, by uruchamiać mechanizmy kognitywne odpowiadające za defensywę, stąd silne emocje, jakie budzą one u odbiorców. Na tej samej zasadzie pasożytniczy stwór z filmu *Coś* aktywuje poznawcze mechanizmy adaptacyjne mające chronić ludzi przed chorobami zakaźnymi. Owo filmowe „coś” budzi obrzydzenie, jest zaraźliwe, a nawet obdarzone cechami drapieżnymi. W momencie kulminacyjnym pokazane zresztą zostaje jako potwór o ogromnych, ostrych kłach i gadzich mackach. Widzowie nie mają okazji dokonywać oglądu z perspektywy „czegoś”, postrzegając świat jedynie oczami bohaterów pozytywnych, których istnienia są zagrożone, a społeczność – poddawana destrukcji. Monstrum jest pojedyncze, żarłoczne, zaraźliwe i antyspołeczne – jest też świetnym przykładem tego, co autor rozdziału nazwał odbiciem ewolucyjnie powtarzalnych zagrożeń. Rzecz jasna organizmy podobne nie istniały w dawnym ekosystemie, lecz ów słynny potwór filmowy stanowił wyobrażenie łączące w sobie splot rozmaitych zagrożeń z czasów prehistorycznych – drapieżnych ssaków o ostrych zębach, groźnych gadów czy przenoszących zakażenia mikroorganizmów.

Dzieci walczą z potworami. Pennywise kontra Klub Przegrzywów

Klown Pennywise z miniseriału *To* (1990) Tommy’ego Lee Wallace’a stał się jednym z najbardziej ikonicznych wcieleń zła w popkulturze amerykańskiej. Pennywise (w tej roli Tim Curry), zamieszkujący przede wszystkim kanały fikcyjnego miasta Derry, to istniejący od stuleci stwór, który co trzydzieści lat budzi się z hibernacyjnego snu, by móc się pożywić. Protagonistami produkcji są małoletni outsiderzy, tak zwana Szczęśliwa Siódemka lub Klub Przegrzywów, którym latem 1960 roku na pewien czas udało się pokonać potwora. Jednak w 1990 roku Pennywise powraca, a dorośli już bohaterowie muszą ponownie podjąć zmaganie ze złem.

Pennywise jest wyłącznym wcieleniem zła egzystującym pod Derry, opisywanym przez jedną z postaci, Bena Hanscoma, jako coś, co potrafi czytać w umysłach i przybierać kształt tego, czego się obawiamy. O ile w serialu w sposób eksplicytny wyłożono zamiary Pennywise'a – stwór pragnie zabijać, okaleczać i pożerać dzieci – o tyle nigdy nie wyjaśniono, z jakiego powodu to czyni. Twórcy nie pokazują bowiem jego punktu widzenia, co jest zamienne dla narracji o złu. Ilekroć widzimy rzeczy z perspektywy sprawcy, jego złowrogość przestaje być tak oczywista. Zgodnie więc z wymogami mitologii najczystszej zła, Pennywise zaprezentowany zostaje jako monstrum całkowicie ukontentowane własnym powołaniem, sypiące chwytlwym a złowrogimi frazami typu „oni wszyscy tu pływają”, co jedynie amplifikuje niejasność kierujących nim motywacji. Potwór nie zostaje ponadto obdarzony jakimikolwiek cechami, które mogłyby wywoływać sympatię, nie kierują nim żadne pozytywne determinanty, nie sposób usprawiedliwić jego dążeń choćby przy pomocy traumy z dzieciństwa. Przeciwnie protagoniści, których perturbacje życiowe czy trudności socjalizacyjne w grupie rówieśniczej zostają w sposób wyraźny i pełny zarejestrowane.

Pennywise przyjmuje postać klauna, co samo w sobie jest niepokojące – wszak klauni przysłaniają twarz farbą, by niemożliwe było odczytanie z ich mimiki stanów emocjonalnych czy intencji. Zachowują się przy tym nieprzewidywalnie, a wręcz chaotycznie. Warto dopowiedzieć, że sam Pennywise pokazany zostaje kilkakrotnie jako obnażająca kły i pazury zniekształcona kreatura, maskująca swą morderczą naturę przy pomocy kostiumu kojarzonego z radością i zabawą. Jest to o tyle logiczne, że podobne przebranie ma służyć zwabianiu padających ofiarą potwora dzieci. Wszelako pod względem estetycznym klaun z ustami wypełnionymi „ostrymi jak brzytwy kłami” i mający mordercze zamiary, stanowi bardzo przemyślny concept, polegający na przywołaniu dosadnych bodźców stymulujących psychologiczne reakcje, o których była mowa w pierwszej części rozdziału, wywołujących emocjonalne napięcie związane z figurą maniakałnego *joie de vivre*, ucieleśnianą przez Pennywise'a. Przedstawione w *Coś zło* przyobleka też kształt poruszających się, uległych procesom dekompozycyjnym ciał, a wreszcie ogromnej, pająkowatej istoty. Podobne reprezentacje wiążą się z aktywizacją mechanizmów obronnych w reakcji na obraz rozkładających się zwłok jako nośnika choroby, zaś zanimowanych martwych jako zaburzenia niedyskursywnych granic ontologicznych (dodać tu wypada, że te dwa połączone elementy czynią z zombie istotę odrażającą acz przyciągającą uwagę). Widok przerośniętego pająka również powoduje uruchomienie mechanizmów obronnych wypracowanych w człowieku w toku ewolucji.

Teoretycznie rzecz ujmując, twórcy mogli wybrać którykolwiek inny z wielu możliwych kształtów do ukazania zła, jednak nie dziwi to w perspektywie ewolucyjnej, skoro jadowite pająki miały spory wpływ na selekcję naturalną wśród człowiekowatych. Strach przed nimi konstituował czynnik adaptacyjny w środowiskach, w których stanowiły one śmiertelne zagrożenie, co oznacza, że serialowy pająk-gigant z produkcji *Coś* wywołuje reakcje osadzone w biologicznie uwarunkowanych lękach (RAKISON & DERRINGER 2008).

Uosabiane w serialu przez Pennywise'a zło ma również swoje odpowiedniki poza sferą nadnaturalną w postaci dysfunkcyjnych rodzin, nieradzących sobie z negatywnymi emocjami rodziców czy złośliwych agresorów, służących jako naturalistycznie przedstawione paralele monstrualnego zła rezydującego pod miastem, konkretyzujących się także w mocno podkreślanej tutaj prawidłowości, że nie trzeba mieć wyglądu potwora, by nim być, ponieważ wystarczy po temu aspołeczne czy destrukcyjne zachowanie. Gdy bohaterzy spotykają się ze sobą jako dorośli, Mike Hanlon mówi o lecie 1960 roku jako czasie, w którym odnaleźli się oni nawzajem, zauważając, że to wspólnotowość dała im siłę, bez której „Coś” wyłapałoby ich jednego po drugim. Zaniedbujący swe obowiązki rodzice, niewrażliwe szkolne łobuzy oraz morderczy klaun z piekła rodem zostają pokazani w opozycji do pozytywnych efektów przynależności społecznej czy prowsólnotowości, reprezentowanej przez grupę outsiderów. Podobne rozłożenie wartości odzwierciedla etos egalitaryzmu, który odnaleźć można w zbiorowościach łowiecko-zbieraczych. Ludzie rozwinęli predyspozycje do społecznej integracji, a także do wychwytywania i piętnowania zachowań dominatywnych (CARROLL 2009), co w serialu przekłada się na gloryfikację przyjaźni oraz przyjemności płynącej w poczucia przynależności, nadających moc duchowemu dobru. Stanowi ona opozycję wobec jednostkowej, dążącej do dominacji, niszczycielskiej siły zła, a także względem nieprzejawiających zachowań społecznych ludzkich antagonistów.

Perspektywa ewolucjonistyczna sprzyjać może wyjaśnieniu, dlaczego to właśnie klaun Pennywise zyskał status popkulturowej ikony. Figura ta jest bowiem zaprojektowana zdecydowanie w taki sposób, aby w łatwo mogła ona uchwycić zainteresowanie gatunku, którym się karmi, dysponując ponadto fizycznymi cechami drapieżnika; w jego charakterystyce dominuje wrażenie niebezpieczeństwa, ma on przecież zdecydowanie krzywdzicielskie zamiary, a co więcej – jest w stanie łamać prawa fizyki. Podobna postać utrafia doskonale w bodźce sterujące poznawczymi mechanizmami zarządzania zagrożeniem i w związku z tym wzbudza w widzu projektowane przez twórców negatywne emocje. Co więcej, prezentowany świecie serialu *Coś* pejzaż moralny wyraźnie

uprzywilejowuje zachowania prospołeczne w kontrze do zachowań destrukcyjnych bądź aspołecznych. Stanowi to odbicie etosu egalitarności, przedstawianego moralizatorsko jako bitwa między siłami dobra a mocami zła. Będąc ucieleśnieniem tego ostatniego, Pennywise jest trafnie sportretowany jako groźny drapieżnik pozbawiony jakichkolwiek cech umożliwiających odkupienie jego win, zyskujący tym samym status jednoznacznie antagonistyczny.

Dzieci walczą z potworami. Zło kontra Rowerowy Patrol

W powieści *Letnia noc* Dana Simmonsa zło wywiedzione zostało z egipskiej mitologii. Oto ciemne moce związane z Ozyrysem, panem podziemnego świata, w niewytłumaczalny sposób skoncentrowały się w kościelnym dzwonie, przetransportowanym z Włoch do Elm Haven w stanie Illinois. Kiedy na przełomie XIX i XX wieku rozjuszona tłuszcza linczuje ciemnoskórego, niesłusznie oskarżonego o morderstwo mężczyznę, budzi to drzemiące wewnątrz dzwonu moce. W 1960 roku dojrzewają one już w pełni do siania spustoszenia w Elm Haven i zaprowadzenia nowej ery mroku.

Pod względem konstrukcyjnym i tematycznym *Letnia noc* jest bardzo zbliżona do przytaczanych już wcześniej produkcji, aczkolwiek akcja powieści rozgrywa się w ciągu kilku letnich tygodni roku 1960 w sennym miasteczku amerykańskiego Środkowego Zachodu. Tutaj także przedstawiona zostaje grupka małoletnich bohaterów – członków Rowerowego Patrolu – jednoczących się, by pokonać starożytne siły zła. W obu analizowanych utworach dzieci obdarzone są niedostępną dorosłym percepcyjną wrażliwością. Protagonisci występują nie tylko przeciw wrażym monstrom, lecz mierzą się również ze złośliwymi, psychopatycznymi rówieśnikami oraz obojętnymi dorosłymi, niezdolnymi do uświadomienia sobie obecności złych mocy. Pejzaż moralny również zostaje wyraźnie spolaryzowany w perspektywie etosu egalitarnego, bowiem zachowania prospołeczne i przynależność do zbiorowości, ukazane jako pozytywne, skonfrontowane zostają z postawą bezinteresownej żądzy krzywdzenia (upostaciowanej przez nadprzyrodzone moce) i egoistycznych ambicji (reprezentowanych przez Congdena i jego ojca).

Co znamienne, w serialu *Coś umiera* wyłącznie jeden z głównych bohaterów, Stanley Uris, który w roku 1960 na nadprzyrodzone zło reaguje stwierdzeniem, że „to empirycznie niemożliwe”, zaś jako dorosły nie chce dać wiary w powrót „Czegoś”, odmawiając tym samym przyłączenia się do dawnych przyjaciół, którzy zamierzają ostatecznie wspólnie pokonać Pennywise’a. Szukając ucieczki przed nieznośnym dysonansem poznawczym, protagonista popełnia samobójstwo, tym samym przestając być częścią grupy.

W *Letniej nocy* bohaterem, którego spotyka śmierć, jest Duane McBride, zaczytany samotnik i jednocześnie najmniej przysposobiona społecznie postać. Jego duch mówi Dale'owi, że jeśli pozostali będą zmagać się ze złem w pojedynkę, poniosą – jak on – porażkę. Do pokonania sił ciemności potrzeba więc wysiłku kolektywnego.

W powieści *Letnia noc* mroczne moce mają w swej apokaliptycznej misji za pomocników zarówno niegodziwych ludzi, jak i przedstawicieli Mrocznego Świata, pochodzących zapewne z jakiegoś okultystycznego, spirytualnego wymiaru. Gdy więc zapada noc, z martwych powstają rozkładające się zwłoki, a do tego materializują się także długie na trzydzieści pięć stóp węże o morderczych inklinacjach. Z perspektywy ewolucyjnej zabiegi te wydają się niezwykle uzasadnione, skoro od stu milionów lat węże stanowiły dla ssaków śmiertelne zagrożenie. Ów ewolucyjny wyścig zbrojeń między ssakami a gadami miał ogromny wpływ na ukształtowanie się naszego genomu – skoro te drugie dysponowały jadem, te pierwsze rozwinąć musiały bystrzejszy wzrok i większe mózgi (Isbell 2006). Współczesnym ludziom pozostał instynkt do zwracania bacznej uwagi na węże niezależnie od tego, czy występują one w lokalnym ekosystemie, czy nie. Przypomnieć też należy, iż gady te pełnią szczególną rolę w mitologiach, legendach i religiach na całym świecie. Wynika to z faktu, że wywołują one silne reakcje ludzkiego organizmu, począwszy od przerażenia, na szoku skończywszy. Tym bardziej więc trudno zignorować obecność węży, a już zwłaszcza długiego na trzydzieści pięć stóp, zaś reakcję taką bardzo ściśle uzasadnia nasze ewolucyjne dziedzictwo.

Choć Simmons wystawia swoich bohaterów do zagorzałej walki ze starożytnym, nadprzyrodzonym złem, to mimo wszystko powieść w mniejszym stopniu dotyczy paskudnych węży czy rozkładających się trupów, a w większym silnych więzi łączących młodocianych protagonistów oraz sentymentu do pełnego blasku dzieciństwa spędzanego w sennym amerykańskim miasteczku w połowie XX wieku. Pisarz wyzyskuje zło i jego spotworniałe reprezentacje jako udratyzowanego pretekstu do opowiedzenia nostalgicznej, angażującej emocjonalnie historii o przyjaźni, lojalności i świętości dorastania. Chwytniwe jako motyw potwory stają się narracyjnymi narzędziami, pozwalającymi Simmonsowi umieścić bohaterów w sytuacji ekstremalnej i opowiedzieć o wiele bardziej pomysłowo i uczuciowo historię, dla której okultystyczne monstra są tylko tłem.

Podsumowanie. Powab i sfunkcjonalizowanie monstrów

Potwory bez wątpienia są figurami przyciągającymi uwagę. W *O pochodzeniu człowieka i doborze w odniesieniu do płci* Darwin opisywał wychowane w niewoli małpy, które reagowały strachem na widok trzymanego w torbie węża, co oznaczało, że ich odczucia uwarunkowane zostały na etapie ewolucyjnym. Darwin zwrócił także uwagę, iż pomimo obaw, jakie obserwowane małpy żywiły wobec gada, nie były też w stanie powstrzymać się przed zerkaniem na niego. Były tak samo zdeterminowane ciekawością, jak ludzie, których pociągają potworności, o ile tylko te pozostają w bezpiecznej od nich odległości – na przykład tak, jak ma to ma to miejsce w wypadku fikcji narracyjnej.

Choć w nadnaturalnym horrorze opisywane są absolutnie nierealistyczne potwory i siły ciemności dziwacznej konduity, wszelako reakcje psychologiczne, jakie narracje te wywołują, są zdecydowanie autentycznej natury. Historie grozy to place zabaw dla wyobraźni, okazja do przeżywania i mierzenia się w kontrolowanych warunkach z negatywnymi emocjami. Fantastyka tego typu dostarcza naszej imaginacji niebywale przekonujących reprezentacji zła, pozwalając na emocjonalne zaangażowanie, a przy tym mogąc również prowokować refleksję i intelektualne rozważania nad naturą zła. Najbardziej absorbujące psychikę horrory to te, w których mierzymy się z własnymi adaptacyjnymi mechanizmami poznawczymi. Aspekt ten wyzyskują narracje grozy, a jego specyfika uzasadnia powody, dla których wizje potwornych istot nie opierają się na przypadkowych wyobrażeniach, lecz pasują do wzorców pierwotnych, instynktownych odruchów, jakie zachodzą w centralnym układzie nerwowym w momencie napotkania zagrożenia.

Na postawione przez Baumeistera, a przytoczone we wprowadzeniu pytanie: „W jak sposób rozmaite kultury i pochodzący z różnych zakątków świata ludzie wypracowali niemalże identyczny koncept, skoro nie jest on oparty na rzeczywistości?” – możemy odpowiedzieć w kontekście przemian i uwarunkowań ewolucyjnych. Zarówno uniwersalne wyobrażenia zła, jak również węże, pająki i bestie o ostrych kłach i pazurach, mają swoje źródło w realnych zagrożeniach, tyle że nie takich, które czyhają na mieszkańców miast w czasach współczesnych. Stanowią one refleksy dawnej, prehistorycznej rzeczywistości naszych przodków, żyjących nadzieją na przetrwanie kolejnej mrocznej i pełnej niebezpieczeństw nocy. Według Baumeistera, żeby zagrożenie owo nie tylko dostrzec, lecz i zespoić z konceptem zła, należy je umieścić w optyce społecznej. Poczucie tego, co złe, wywodzi się bowiem z tego, co z naszej perspektywie za takie uchodzi,

co umieszczamy w odniesieniu do dobrych w naszym mniemaniu uczynków – tych prospołecznych, rozsądnych, przyzwoitych – a co stoi z nimi w sprzeczności, kiedy ludzkie lub nieludzkie istoty zagrażają naszemu porządkowi trwania, animowane przez jakieś niemające uzasadnienia zło. Podobna iluzja pozwala opierać się zagrożeniom i czynić to, co niezbędne dla dobra innych, byleby tylko niosło to korzyść nam samym bądź zbiorowościom, do których należymy. Stanowi ona także kluczowy element estetycznego dreszczyku, na jakim osobliwie ufundowane są horrory.

Przełożyła Ksenia Olkusz

Źródła cytowań

- BAUMEISTER, ROY F. (1997), *Evil: Inside Human Cruelty and Violence*, New York: W. H. Freeman and Company.
- CARROLL, JOSEPH, JONATHAN GOTTSCHALL, JOHN A. JOHNSON, DANIEL J. KRUGER (2009), 'Human Nature in British Nineteenth-Century Novels: Doing the Math', *Philosophy and Literature*: 1, ss. 50-72.
- COSMIDES, LEDA, JOHN TOOBY (2000), 'Evolutionary Psychology and the Emotions', w: Michael Lewis, Jeanette M. Haviland-Jones (red.), *Handbook of Emotions*, New York: Guilford Press, ss. 91-115.
- CREED, BARBARA (1996), 'Horror and the Monstrous-Feminine', w: Barry Keith Grant (red.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press, ss. 35-65.
- DARWIN, CHARLES (1871), *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. London: John Murray, online: <http://darwin-online.org.uk/content/frame-set?pageseq=56&itemID=F937.1&viewtype=side> [dostęp: 1.11.2018].
- ISELL, LYNNE A. (2006), 'Snakes as Agents of Change in Primate Brains', *Journal of Human Evolution*: 51, ss. 1-35.
- MARKS, ISAAC M., RANDOLPH M. NESSE (1994), 'Fear and Fitness: An Evolutionary Analysis of Anxiety Disorders', *Ethology and Sociobiology*: 15, ss. 247-261.
- ÖHMAN, ARNE, SUSAN MINEKA (2001), 'Fears, Phobias, and Preparedness: Toward an Evolved Module of Fear and Fear Learning', *Psychological Review*: 108, ss. 483-522.
- RAKISON, DAVID H., JAIME DERRINGER (2008), 'Do Infants Possess an Evolved Spider-Detection Mechanism?', *Cognition*: 107, ss. 381-393.

Zombie w *science fiction* w zwierciadle postmodernizmu i podmiotowości

ELANA GOMEL*

Uwagi wstępne

Jedną z głównych cech postmodernizmu jest jego podejście do kultury popularnej. „Lokalna” architektura Roberto Venturiego (*Uczyć się od Las Vegas. Zapomniana symbolika formy architektonicznej*, pierwodruk amerykański w 1977 roku), krwawa sensacyjność *Pulp Fiction* (1994), zawikłane tajemnice w serialach *Zagubieni* (*Lost*, 2004-2010) czy *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1991) są wszak znakomitymi przykładami zacierania granic pomiędzy „wysokimi” a „niskimi” formami sztuki. Jednakowoż najbardziej oczywistą egzemplifikacją takiego konwencjonalnego oraz gatunkowego znaczenia jest ściśle powiązanie między postmodernizmem a *science fiction*. Zesłane wcześniej na margines pulpowych czasopism, wyszydzane powszechnie jako pożywka dla społecznie niedostosowanych dziwaków, w latach dziewięćdziesiątych z nagłą zostało ono akademicko i artystycznie nobilitowane. Brian McHale w pracy *Constructing Postmodernism* podkreślił znaczenie *science fiction* jako być może reprezentatywnej dla gatunków postmodernistycznych, wskazując, że nawet „mainstreamowa” literatura postmodernistyczna uległa „w mniejszym czy większym stopniu wpływowi *science fiction*” (MCHALE

* Tel Aviv University | kontakt: egomel@post.tau.ac.il

1992: 229). Inni teoretycy dowodzili ponadto istnienia „Ciągłości [...] pomiędzy rejestrami ponowoczesności a fikcją naukową” (BRODERICK 1995: III). Jak jednak rozumieć ową ciągłość? Czy jest to może kwestia postmodernistycznej fascynacji światami fantastycznymi, nieprawdopodobnymi wydarzeniami czy zbiegami okoliczności o tajemnej proveniencji? Czy istnieje jednak bardziej głębokie powiązanie uwikłane w sposób postrzegania przez postmodernizm definicji tego, co oznacza bycie człowiekiem?

Postmodernizm, postrzegany raczej jako kulturowy zwrot niżli trend artystyczny, wyartykułował nowe modele subiektywizmu, nieprzystające do skonwencjonalizowanej formy właściwej realizmowi oraz jego reprezentacjom. Cyborg, obcy, sztuczna inteligencja czy zombie są fikcjonalnymi ikonami tych nowych form, odpowiadającymi teoretycznym rozważaniom skupionym wokół definicji podmiotu ludzkiego, a prowadzonym pod wpływem postmodernistycznych predylekcyj. Owe dysputy wyłoniły dziedzictwo postmodernistycznej idei w postaci posthumanizmu, etycznej, filozoficznej czy politycznej krytyki samego postmodernizmu. W samym jego sercu tkwi bowiem przeświadczenie, że przełomy o charakterze naukowym i technologicznym, jak powstanie i rozwój internetu, mediów społecznościowych, biologii syntetycznej, neuronauki, GMO czy innych, znacząco implikują nie tylko to, jak żyjemy, ale też jak istniejemy. Sztuka i literatura, niezależnie, czy „wysokiego”, czy „popularnego” rejestru, musiała wypracować narzędzia narracyjne, które mogłyby w pełni prezentować te nowe modele istnienia w obrębie rzeczywistości.

Czytelnicy nieprzepadający za *science fiction* skarżą się zazwyczaj, że w fabułach tych brak „ludzi”. Przekładając to na terminologię naukową, rzecz dotyczy faktu, że postaci w tego typu utworach są „płaskie”, pozbawione psychologicznego skomplikowania, a w zamian stereotypowe i przewidywalne w swych akcjach¹. Autorka rozdziału zgadza się z tymi spostrzeżeniami, argumentując wszelako, że jest to po prostu pewna właściwość, a nie błąd w sztuce. Charakterystyka to narratologiczny termin odnoszący się do zestawu technik wypracowanych przez literaturę, reprezentujących ludzką psychologię, motywacje i podejmowane działania. Ta dotycząca *science fiction* jest bardzo często przez teoretyków niedoceniana i pomijana, a to właśnie w tym punkcie następuje zetknięcie gatunku literackiego z ponowoczesną krytyką humanizmu.

¹ To rozróżnienie między „płaskimi” a „pełnymi” (to jest psychologicznie złożonymi i wieloaspektowo konstruowanymi) postaciami sięga jeszcze czasów klasycznego już studium E.M. Forstera *The Art of the Novel* z 1927 roku (rzecz nieprzełożona na język polski – przyp. tłumaczki).

Drobiazgi subiektywnej natury

Dziewiętnastowieczny realizm psychologiczny wytworzył szczególny pogląd na znaczenie bycia człowiekiem. Tematyka podejmowana tradycyjnie (określana częstokroć mianem motywu ogólnoludzkiego) postrzegana była jako złożona, lecz psychologicznie spójna, indywidualistyczna, acz zaangażowana społecznie, przede wszystkim zaś szczególna i wyjątkowa. W tradycji realistycznej charakterystyka korespondowała z punktem widzenia podmiotu i obejmowała narrację pierwszoosobową, uspojniony ogląd świata i fabułę skupioną wokół działań jednego bohatera.

Postmodernizm doprowadził do całkowitego zrewidowania podmiotowości. Fredric Jameson pokazowo zdiagnozował postmodernistyczną istność jako złamaną i rozdrobnioną mgławicę emocjonalnych „afektów” zastępujących jednolitą osobowość. Płynność kategorii definiujących uprzednio podmiotowość płci, roli społecznej i rodzinnej oraz ekonomicznego statusu (by nie wspomnieć już o narodowości czy poglądach politycznych), wytworzyła podmiot fragmentaryczny, złożony z drobin luźno ze sobą powiązanych indywidualnymi wyborami.

Podczas gdy część badaczy upatrywała katastrofy w upadku bohatera antropocentrycznego, inni zaakceptowali to, uznając za akt wyswobodzenia. Wśród tych ostatnich na największą uwagę zasługuje *Manifest cyborgów* Donny Haraway (1985, polski przekład 2003). Tytułowa figura często interpretowana jest czy pojmowana jako aspekt dotyczący technologicznej augmentacji cielesnej, co uzasadnia się w naszym przyzwyczajeniu do reprezentacji cyborgów z filmów czy komiksów, a więc superbohatera dysponującego zaawansowanymi technologicznie wszczepami i niemożliwą do przebicia zbroją, jak te w posiadaniu Batmana czy Sędziego Dredda. Lecz Haraway wyzyskuje cyborga w funkcji metaforyzującej określoną konstrukcję psychologiczną, odrzucającą determinanty binarności, ograniczające ogólnoludzką jednostkowość. Cyborg w koncepcji filozofki nie był ani mężczyzną, ani kobietą, ani osobą hetero lub nieheteronormatywną: on(a) był(a) wszystkim ze wskazanych – zmiennym, elastycznym, autokreatywnym podmiotem, z radością przekraczającym społeczne konwencje dookreślające jego poprzedników. Był(a) polityczną ikoną tego, co Haraway nazwała „feminizmem socjalistycznym” – ideologią utopijną, która na nowo zdefiniowała pesymistyczną Jamesonowską diagnozę samopodziału jako prawdziwego wyzwolenia siebie.

Obecnie *Manifest cyborgów* zdaje się naiwny i przedawniony w swych politycznych przewidywaniach. Niemniej jednak Haraway trafnie dokonała opisu procesów, zarówno tych technologicznych, jak i społecznych oraz tego, że era postmodernistyczna

uwolniła podobną tematykę. W jej opisie dostrzega się spójną ciągłość łączącą naukę z gospodarką, polityką i reprezentacją: „Cyborg jest naszą ontologią, wytwarza naszą politykę. Cyborg jest skondensowanym obrazem wyobraźni i rzeczywistości materialnej” (HARAWAY 2006: 1198). Istnieją dwa główne typy strategii literackich służących reprezentacji podmiotu postmodernistycznego. Z jednej strony mieliśmy bowiem eksperymentalną prozę takich awangardowych pisarzy jak Thomas Pynchon, Kathy Acker, Joseph McElroy i inni, świadomie podważających realistyczne konwencje psychologicznej reprezentacji. Ich prace sytuowały się między swawolnością a nieokreślonością, wahały między ironią a nieczytelnością, jednak świadome były w sposób niewątpliwy materialnego statusu słownego artefaktu. Ujmując to w kategoriach charakterystyki, podkreślano problem, który Mark Currie nazwał podbojem tożsamości narracyjnej przez kulturalną schizofrenię (CURRIE 2010: 113). Inaczej mówiąc, celowo zwrócono uwagę czytelników na ów subwersywny status, zaś nacisk położony został raczej na żywioł językowy niżli fabularny, bardziej styl niżli narrację. Postmodernizm w wydaniu awangardowym często posługiwał się zaimkami nieokreślonymi, niewiarygodnymi lub wręcz enigmatycznymi narratorami, niekiedy kompletnie rezygnując z wiodących postaci, co Currie ochrzcił mianem „wraku narracyjnego [*narrative shipwreck*]” (CURRIE 2010: 121). Jednak podczas gdy awangardowe narracje rozбивały się o rafy trudów językowych innowacji, inna literatura żeglowała śmiało tam, dokąd nie dotarł nikt wcześniej, mając przy tym za załogantów genetycznie ulepszonych nadmężczyzn i także niewiasty, kosmitów, mutantów czy androidy. Z pozoru załogi te stosowne były bardziej dla tradycyjnego trybu charakteryzacji – posługując się spójnymi zdaniami, mając odpowiednie imiona oraz mniej lub bardziej stabilne tożsamości, pełniąc też określone role fabularne. Autorka rozdziału uważa wszelako, że wspomniane „płaskie” postacie w *science fiction* i gatunkach pokrewnych, jak *fantasy* czy horror, były w istocie bliskie Jamesonowskiemu zdecentralizowanemu podmiotowi lub utopijnemu cyborgowi Haraway, podobnie jak ich ezoteryczne awangardowe odpowiedniki. Pozornie bardziej skonwencjonalizowane, w rzeczywistości pozostawały w identyczny sposób subwersywne.

Sztuczne inteligencje i obcy antybohaterowie

Pojęcie cyberprzestrzeni zostało zaproponowane w powieści Williama Gibsona *Neuromancer* z roku 1984. Narracja ukazywała dystopijną przyszłość opanowaną przez zglobalizowane korporacje, wszechobecną zbrodnię, podobne bogom sztuczne inteligencje

i cyberkowbojów (dziś nazywanych hakerami), którzy za pomocą neurochemicznego interfejsu interferowali w matrycę, będącą prototypem współcześnie znanego internetu. Protagonista powieści, Case, większość życia spędza właśnie w tej rzeczywistości, a jego frustracja rośnie tym szybciej, im dłużej pozostaje on w odcięciu od cyberprzestrzeni, zamknięty we własnym ciele, które ze wzgardą określa mianem „mięsa”. Zaangażowany do przeprowadzenia skomplikowanego ataku, wchodzi w relację z zabójczynią imieniem Molly, której cechą charakterystyczną są wszczepione na stałe okulary lustrzanki i pazury wykonane z nierdzewnej materii. Za towarzyszy ma również mężczyznę, którego osobowość została przekopiowana do sieci, a także kilka klonów. Ta niebywale różnorodna ekipa przypadkowo wyzwala sztuczną inteligencję o cechach zdecydowanie boskich, która w żaden jednak sposób nie podejmuje próby eliminacji ludzkości, inaczej niż miało to miejsce w późniejszych filmach o pokrewnej tematyce, jak *Kosiarz umysłów* (1992) czy *Ex Machina* (2015).

Sam Case zresztą dosłownie jest cyborgiem – krzyżówką komponentów organicznych i elektronicznych – a przy tym, co bardziej intrygujące, i narracyjną hybrydą, bowiem gros jego psychologicznego realizmu bierze się z zadumy nad zawiedzioną miłością. Jednocześnie zaś jego specyficzna konstytucja uczuciowa, wyrażana w interakcjach z cyberprzestrzenią i sztuczną inteligencją, ukazana zostaje za pomocą narzędzi niemożliwych do wyzyskania w konwencji powieści realistycznej. Zaliczyć do nich trzeba przede wszystkim synaptyczną fuzję z matrycą, dzięki której bohater bez wysiłku porusza się między rzeczywistością fizyczną a „halucynacyjną zgodnością” cyberprzestrzeni.

Gibson oraz inni pisarze lat osiemdziesiątych, jak Bruce Sterling, Pat Cadigan czy Rudy Rucker opracowali model *science fiction* znany jako „cyberpunk”, łączący fabułę typu *noir* z rodzącą się subkulturą hakerów i nerdów². Sterling uważał cyberpunk za znakomite narzędzie do zaprezentowania „tematu inwazji umysłu: interfejsów łączących umysł z komputerem, sztucznej inteligencji, neurochemii – technik więc radykalnie redefiniujących naturę ludzkości, naturę jaźni” (STERLING 1986: XIII). Używając zwrotu „techniki”, miał on być może na myśli technologię, choć mogło mu również chodzić o to, że narracje cyberpunkowe, a w ogólności fantastycznonaukowe, wypracowały narracyjne techniki owego redefiniowania natury jaźni.

² Z uwagi na fakt, że jest to słowo o specyficznym znaczeniu, niezbyt zręcznym do skrótowego wyłożenia na język polski, tłumaczka zdecydowała się zachować brzmienie oryginalne, które zresztą i tak funkcjonuje w slangowym uzusie.

Klasyfikacja postmodernistycznych/postludzkich podmiotów w *science fiction* jest jednak często anegdotyczna. Teoretycy zidentyfikowali „ikony” kultury popularnej inkarnujące szczególne aspekty posthumanizmu, jak kosmita, mutant, superbohater oraz, oczywiście, cyborg. Podejście podobne ma wiele zalet, umożliwiając choćby przegląd dużej liczby tekstów fantastycznonaukowych, zarówno tych literackich, jak i funkcjonujących w mediach wizualnych, a także odnajdowanie wspólnych jakości w czymś, co w przeciwnym wypadku wydawałoby się pomnażającym się szaleńczo zlepkiem produkcji kulturowych. Autorka niniejszego rozdziału zastosowała zresztą właśnie taką metodologię, prowadząc szeroko zakrojone badania (GOMEŁ 2014), aczkolwiek w tym konkretnym wypadku chciałaby przyjąć nieco inną tezę: aby mianowicie w miejsce zestawiania ze sobą typów postaci, skupić się na strategiach narracyjnych, w obrębie których doszło do ich wytworzenia.

Zidentyfikowane zostaną tutaj trzy tego rodzaju strategie, którymi są kolejno: postać wynicowana (*character eversion*) – którą w innych tekstach nazywa autorka „postacią stopnia zerowego”, co zostanie wyjaśnione w toku niniejszego wywodu – zombifikacja (*zombification*), będąca oddzieleniem działania od intencjonalności, i kreacja nieswoista (*un-self-creation*), wyzyskiwana w narracji pierwszoosobowej do wskazywania inwazji czynnika nieludzkiego w podmiot będący człowiekiem.

Bycie w (nie)miejscu

W *Narratology Beyond the Human* David Herman zadaje pytanie, w jaki sposób narracja może reprezentować interakcję między człowiekiem a jego otoczeniem w sposób mniej antropocentryczny. Analizuje on fabułę autorstwa Lauren Groff, gdzie protagonistka staje się bezdomna i wędruje przez pustynię zamieszkaną przez zwierzęta i wyrzutków społecznych. Badacz stwierdza, że podczas gdy tradycyjna narracja uprzywilejowuje posuwanie akcji naprzód w czasie (pokonywanie przeszkód, osiąganie celów), postmodernizm koncentruje się na przestrzennym aspekcie fabuły (znanym w teorii narracji jako miejsce akcji). Wędrująca bez celu, przemierzająca najdziwniejsze lokacje, bohaterka Groff może być deszyfrowana w pryzmacie „jej wzrastającego identyfikowania raczej miejsca wewnętrznego niżli tego znajdującego się w świecie bardziej niż ludzkim” (HERMAN 2014: 136). Kobieta traci więc wprowadzić czas, lecz w zamian zyskuje przestrzeń do działania.

Science fiction oferuje wszelako znacznie bardziej radykalne przykłady takiego modelu narracji. W istocie rzeczy przecież silny nacisk na wypracowanie tekstu jest standardowym *modus operandi* tego nurtu, skoro przestrzeń przestaje być pasywnym medium dla działań protagonisty rozgrywających się w czasie. Podmiot, w zamian, jest tu niejako wpisany w świat i zintegrowany z jego realiami, stając się przeciwieństwem swego odpowiednika z narracji realistycznych, charakterologicznie „domkniętego” i o złożonym portrecie psychologicznym. Postaci w *science fiction* są jednowymiarowe, ponieważ przestrzeń wewnętrzną znajduje się poza nimi, na zewnątrz nich. Owszem, nie mają prota- goniści własnego wnętrza, lecz w zamian zamieszkują złożony, aktywny i obciążony psy- chologicznie pejzaż.

Proces generujący taką problematykę nazwać można wynicowaniem postaci (*character eversion*)³. W opozycji do sentymentalnej antropomorfizacji (*pathetic fallacy*), zgodnie z którą krajobraz ma stanowić refleks wewnętrznych perturbacji postaci, w takim przenicowaniu podmiotowości wewnętrzne wrażenia bohatera rezonują z pej- zażem, miejscem, w którym dokonuje się wzajemna wymiana przestrzeni i tematyzacji.

Ewersja postaci była pionierskim chwytem zastosowanym w cyberpunku. We- wnętrzną odyseja Case’a niemożliwa jest do odseparowania od multiwymiarowej topo- logii cyberprzestrzeni, wszak jego złączenie z utraconą ukochaną, momenty wzniosłe, a też i ostateczna klęska bohatera, wydarzają się nie w „mięśnej przestrzeni” fizycznej rze- czywistości, lecz właśnie w tej drugiej, wirtualnej lokacji. W postmodernistycznej powie- ści Neala Stephensona *Zamieć* główna postać (nazwana ironicznie Hiro Protagonistą) działa w wirtualnym Metaverse, zawierającym symulacje faktycznych lokalizacji, takich jak Hongkong, Szanghaj i Paryż, wszystkie naniesione razem na cyberprzestrzeń bez względu na dzielące je odległości czy granice. Akcje Protagonisty są rzutowane na nie- prawdopodobną przestrzeń Metaverse w taki sposób, że jego działania i decyzje stają się jedynie przedłużeniem przyprowadzającej o zawrót głowy topologii. Istotnie, cyberprze- strzeń zawiera ten właśnie tekst, który ją opisuje, ponieważ założeniem powieści jest to, że język sam w sobie jest wirusem komputerowym, infekującym „realny” świat.

Cyberpunkowa powieść Kelley Eskridge pod tytułem *Solitaire* (2002), w której bo- haterka zostaje uwięziona w wirtualnej celi za niepopelnione przestępstwo, ilustruje z kolei sposób, w jaki poszukiwanie tożsamości postaci osadza się w konfigurowa- nych umiejscowieniach. Potrojona przestrzeń ukazana w utworze – wirtualna, fizyczna

³ Słownikowo *eversion* oznacza stan odwrócenia, zatem zamiennie zatem stosowane będzie określenie „ewersja” (przyp. tłumaczki).

i psychologiczna – stanowi własne lustrzane odbicia, będące awatarami Hongkongu. Uwolnienie bohaterki z wirtualnego więzienia staje się jednocześnie powrotem do miasta i powrotem do zdrowia psychicznego.

Jednakowoż cyberpunk to nie jedyny nurt *science fiction* wyzyskujący przenicowanie postaci, bo najbardziej ewidentne przykłady tej techniki narracyjnej odnaleźć można w tekstach, które – podobnie jak powieść Groff – opisują relacje między ludzką postacią a (często obcą) dziczą. Dla zobrazowania tego wystarczą dwie egzemplifikacje: *A Short, Sharp Shock* Kima Stanleya Robinsona (1990) oraz trylogia *The Southern Reach* (2014) Jeffa VanderMeera.

W opowiadaniu Robinson śledzimy losy dotkniętego amnezją protagonisty, budzącego się w oceanie z innego świata tuż obok kobiety, której imienia nie poznajemy, w zamian otrzymując jedynie pseudonim – „pływaczka”. Wspólnie przemierzają oni jedyny łód znajdujący się pośród wód oceanicznych – niekończące się pasmo grzbietowe, swoisty półwysep, który wszelako pozbawiony jest stałego lądu. Tożsamość bohatera (który nazywa siebie Thelem) pozostaje nieznana, a on sam nigdy nie odzyskuje pamięci ani nie mówi, czy jego wygnanie na ów wynurzający się z oceanu grzbiet lądowy jest wypadkiem, karą czy, być może, nagrodą. Zagubiony w korowodach dziwnych spotkań i uderzających wrażeń, Thel staje się zaledwie tułaczym spojrzeniem, ruchomym punktem widzenia, za pomocą którego czytelnik styka się z krajobrazem i doświadcza go.

Sam grzbiet oddany zostaje w zlirowanych, a jednocześnie detalicznych opisach, będąc topologicznym niemożliwym, „pejzażem odwróconym”, „ziemną rzeką” (ROBINSON 1990: 24). Twór ten jest dualistyczny, posiada bowiem własne odbicie, do którego Thel cyklicznie uzyskuje dostęp, nurkując w magicznym lustrze. Nie zostaje podane wyjaśnienie żadnego dla wydarzeń, które odnoszą się do lustra lub osobliwych istot zamieszkujących grzbiet – kobiet o fraktalnych twarzach, drzewoludziach i humanoidalnych małżach – przejawiających względem Thela i jego towarzyszki kapryśne zachowania wyjęte z gorączkowych snów, to im szkodząc, to znów pomagając. Opowiadanie z rozmysłem podważa czytelnicze nawyki wobec związków przyczynowo-skutkowych, spójności narracyjnej czy wyłożonego jasno finału. Oto ów dziwny grzbiet pełni funkcję fabuły, ponieważ Thel i pływaczka są w dosłowny sposób wiedzeni drogą wyznaczoną topografia terenu. Nie mają oni żadnych pragnień niezależnych od lokacji, w której zostają przedstawieni. Wąski, skalno-piaszczysty pas, wraz z jego hipnotyzującą urodą i nieuchwytną tajemniczością jest rzeczywistym bohaterem utworu, zaś przezroczysta świadomość Thela pełni rolę narracyjnej przestrzeni.

Odwroćcie ról przestrzeni i postaci uwydatnione zostaje już na samym początku narracji, kiedy tonący człowiek przywrócony zostaje do przytomności przez „roztrzaskany obraz księżycowego sierpa” i „wykwita w nim całym wszechświatem” (ROBINSON 1990: 2). Ten niemożliwy świat ofiarowuje Thelowi rzeczywistość, kosmologię, która wypełnia pustkę jego wydrążonej jaźni.

Trylogia VanderMeera, *The Southern Reach*, składająca się z tomów *Unicestwienie*, *Ujarzmienie* i *Ukojenie*, fabularnie przywodzi na myśl *Piknik na skraju drogi* braci Strugackich (1972). Niewytłumaczalna ingerencja obcych wytworzyła tu topograficznie odkształconą przestrzeń – Strefę X – znajdującą się gdzieś na południu Stanów Zjednoczonych. Do terytorium tego wiedzie tylko jeden portal, lecz każdy, kto się weń zapuszcza, nie wraca wcale lub powraca psychicznie i fizycznie odmieniony, mutując w nieprzewidywalny, niejednokrotnie przerażający sposób. Organizacja rządowa, znana jako Southern Reach, wysyła kolejne ekspedycje do zbadania rzeczonego obszaru, ale zebrane informacje nie wyjaśniają ani charakteru wtargnięcia obcych, ani też nie przynoszą odpowiedzi na pytanie, jak ich pokonać. Tymczasem sama organizacja staje się biurokratycznym labiryntem, skażonym tą samą osobliwością, co eksplorowana lokacja.

Narracja *Unicestwienia* jest pierwszoosobowa, prowadzona przez bezimienną biolożkę biorącą udział w ekspedycji. *Ujarzmienie* fokalizowane jest przez mężczyznę imieniem John, przesłuchującego biolożkę (czy raczej jej kopię), który powrócił ze Strefy X, by następnie za nią tam podążyć. Trzecią z książek obudowano sporadycznie wokół wspomnianej kopii bohaterki oraz opiekuna latarni, będącej przyczółkiem obcej inwazji. Powieść zawiera ponadto rozdziały z narracją prowadzoną w drugiej osobie, adresowaną do dyrektora organizacji Southern Reach, który ginie w Strefie X.

Najbardziej uderzającą cechą narracji biolożki z pierwszego tomu, jest jej bezosobowość, ponieważ nawet w momentach, w których odwołuje się ona do własnych reakcji emocjonalnych, czyni to bardziej jak obserwator niż uczestnik, ktoś, kto przeżywa te uczucia. Opowiadając o życiu sprzed wyprawy, mówi ona, że jej istnienie na tym świecie stało się co najmniej tak puste, jak Strefa X, że nie pozostało jej nic, co stanowiłoby dla niej jakiegokolwiek zakotwiczenie w rzeczywistości i to jest powód, dla którego potrzebuje tu być. Ta wyeksplikowana wprost potrzeba stanowi dla bohaterki siłę napędową, nawet wówczas, gdy pozostali członkowie ekspedycji znikają lub umierają. Podąża ona bowiem śladami męża, członka wcześniejszej wyprawy, który powrócił wprawdzie, lecz nie taki sam – stał się pustą skorupą, wypełnioną wpływem Strefy X. Jej zadaniem nie jest wykrycie, co mu się przytrafiło, lecz przeistoczenie się w twór jemu podobny – ob-

cość, obleczoną w ludzki kształt. Jak powiada ona na początku wyprawy, „anomalia próbuje was skolonizować”. Samo to pojęcie ulega zresztą znamiennej odwróceniu, bowiem zamiast terytorium ujarzmianego przez człowieka, mamy tu do czynienia z ludźmi zaanektowanymi przez przestrzeń.

Podobnie jak w utworze Robinson, powieści VanderMeera wypełnione są dopracowanymi w każdym szczególe opisami magicznego habitatu, w którym czas poddany jest przestrzeni. Obszar X jest nieskażonym pustkowiem, wyczyszczonym z wszelkich oznak zamieszkania przez człowieka, lecz zasiedlonym za to przez obce byty, takie jak spotworniały Crawler, uformowany z ludzkich komórek mózgowych, „kreślący” zagadkowe rysy na ścianach swego leża z żywego mchu. Jak ujmuje to bohaterka-biolożka, rzecz można, że proces odkrywania Strefy X przeistacza się w nią samą. Absorpcja ta kontynuowana jest w *Ujarzmieniu*, kiedy Strefa dosłownie dokonuje przejścia instytucji utworzonej przez ludzi, by ją zbadać i opanować.

Wracając do Hermanowskiej „narracji pozaludzkiej”, zauważyć trzeba, że wynicowywanie postaci jest znakomitą strategią reprezentowania podmiotów przenikających rozgraniczenie między człowieczym a zwierzęcym. Te ostatnie bowiem nie są zdolne do zorganizowania narracji temporalnie, choć badania neurologiczne wskazują, że wiele zwierząt przyporządkowuje wrażenia wizualnym lub olfaktorycznym „mapom” swego środowiska. To z kolei oznacza, że mechanizm ewersywności postaci umożliwia zbliżenie oglądu do doświadczenia animalnego. W trylogii VanderMeera biolożka ostatecznie przekształca się w wielooką, wielowymiarową „olbrzymkę”, która przekracza granice ludzkiego języka i pojmowania.

Zjednoczenie miejsca i postaci może być też postrzegane w *science fiction* w wymiarze politycznym, jako wykładnia wyłaniającej się w erze antropocenu ekoświadomości. Wynicowanie bohatera umożliwia wykreowanie podmiotów porzucających logiczność związku podporządkowania czasowego w obrębie ogólnoludzkiego bytu na rzecz znacznie pojemniejszego i spajającego poczucia przynależności. Oznacza to, że choć tracą siebie, w zamian zyskują świat.

Zombifikacja

Popularność figur zombie we współczesnej fikcji gatunkowej i mediach wizualnych stanowi dla wielu teoretyków źródło pewnego zakłopotania. Faktem bowiem jest, że żywy trup – czyli całkowite przeciwieństwo seksownego wampira, tajemniczego obcego czy uwodzicielskiego cyborga – jest nie tylko nieestetyczny, lecz przecież także i nudny.

Z martwych wszak powstają, pożerają żywych, którzy też się następnie reanimują jako zombie – i tak raz po raz, raz za razem. Lecz mimo to ta prosta formuła podbiła świat, a „zombie są popularniejsze niż kiedykolwiek wcześniej, wydawać się może, że wykroczyły poza granice narracji i wniknęły do naszego życia (LAURO & CHRISTIE 2011: 1).

Jeżeli zombie w istocie „weszły w prawdziwe życie”, musimy rozważyć, co to oznacza dla dwudziestopierwszowiecznej egzystencji. Jeżeli obecny wysyp żywych trupów poprzedzał postmodernizm, to tendencja do artykułowania podmiotowości rezonuje z poetyką zombifikacji. W istocie, poza Jamesonowskim podmiotem rozproszonym, kształtuje się znacznie bardziej ekstremalny model ponowoczesnej jaźni – jej nieobecność.

Zombie nie posiadają wszak żadnej wewnętrznej istności, są na wskroś cielesnymi bytami pozbawionymi podmiotowości i umysłowości. Działają, lecz nie mają refleksji odnośnie swoich czynów, kłusują, lecz brakuje im zmysłu smaku, pozbawiają życia, lecz nie mordują. Mimo całej swej destrukcyjności, są w takim stopniu niewinne, jak przydomowe roślinki, albowiem w tym właśnie stopniu posiadają zdolność rozumienia swych poczynąń. Tu zresztą leży cel słynnego eksperymentu myślowego Davida Chalmersa o filozoficznym zombie – stworzeniu, które zachowuje się jak by posiadało świadomość (bądź własności doświadczeń zmysłowych, czyli tak zwane *qualia*), pomimo to, że nie ma jej wcale.

Jean-François Lyotard w eseju *Co to jest ponowoczesność?* oraz później w *The Inhuman* opisywał podmiot ludzki jako niepewny i kruchy konstrukt, którego istnienie zależy od tego, co jest odrzucane i stłumione jako „nieludzkie”. Owo „nieludzkie” może być podświadomością, ciałem, a nawet niewidzialnymi siłami społecznymi, które kształtują i determinują podmiot. W każdym razie jednak według Lyotarda, ludzkie ja jest zawsze „zakładnikiem” nieludzkiego (LYOTARD 1991: 2). Nieludzkie oznacza „śmierć Człowieka” jako filozoficznej koncepcji (LYOTARD 1983: 147).

Zombie mogą być tedy postrzegane pośród ludzkości jako ikony kultury nieludzkiej. Udramatyzowują one „śmierć człowieka” poprzez postać zmartwychwstałych, ożywionych zwłok. Są to podmioty bez podmiotowości. W terminologii narratologicznej zombie określić można zaś jako aktorów, lecz nie tych czynnych, co oznacza, że spełniają one konkretne funkcje fabularne, wszelako pozbawione są możliwości dokonania wyboru w obrębie podejmowanych działań.

W tradycyjnej narratologii agentami są postaci mające zdolność wybierania spośród kilku trybów postępowania. W tradycyjnych fabułach, niezależnie od tego, czy chodzi o zemstę Hamleta, czy też o małżeństwo Elizabeth Bennett (w powieści Jane Austen

Duma i uprzedzenie), uwarunkowane jest to wyborami protagonisty. Wahanie, zastanawianie się, niepewność, a w końcu decyzja, przydają bohaterowi psychologicznego bogactwa i charakterologicznego skomplikowania. Zombie tymczasem nie mogą decydować, podobnie zresztą jak ich ofiary – raz ugryziony, człowiek automatycznie wstępuje w ich szeregi. Trajektoria powieści o zombie jest dokładnie odwrotna niż narracji o nachyleniu psychologicznym – chodzi tu o nieobecność wyboru, zniweczenie alternatyw i wymazanie wolnej woli. Zombie nie mają żadnych potrzeb czy pragnień poza żądzą zjadania żywych. Wyzwalany przez nie fizyczny terror przemieszcza się symbolicznie ku terrorowi podmiotu pozbawionego podmiotowości, działania bez uprzedniego zamiaru, przemocy wyzutej z intencjonalności. Zombie to nieludzkie (gnijące) Lyotardowskie ciało.

Narracje o zombie kreują suspens za pośrednictwem opozycji między aktorami a aktantami. Protagonistą jest ten, kto ma wybór, zaś jego czy jej przeciwnikami są pozbawione duszy, niemyślące manekiny. Tyle że teksty o zombie nigdy nie pozwalają nam zapomnieć, że aktor pozostaje zaledwie o jedno ugryzienie od stania się aktantem. Wszyscy jesteśmy więc potencjalnymi zombie. W narracjach tego typu zostaje to częstokroć uwypuklone poprzez pozbawienie protagonisty jakiegoś istotnego aspektu tożsamościowego – w ten sposób przypomina się czytelnikowi, że to, co nieludzkie, zawsze kryje się w tym, co ludzkie. Pierwszą ofiarą zombifikacji pada najczęściej język, czego dowodzi na przykład trylogia Miry Grant „Przegląd Końca Świata”, w której blogująca bohaterka obnaża swoją przemianę w zombie, publikując online coraz mniej spójne posty, zwieńczone ostatecznie zastraszającym bełkotem. W trylogii Manela Loureiro „Apokalipsa Z”, zaradny protagonista, który przemierza cały kontynent europejski zmagając się z żywymi trupami, jest bezimienny – dopiero w ostatnim zdaniu wieńczącego cykl tomu dowiadujemy się, że nosi on miano identyczne z autorskim, co niweczy rozróżnienie ucieleśnienia i tekstu, fantazji i rzeczywistości, woli działania i samego działania.

Lyotard dokonuje rozróżnienia między dwoma rodzajami nieludzkiego, a więc poziomem psychiki indywidualnej, nieświadomości lub podświadomości mechanizmów zachodzących w umyśle, oraz poziomem systemu, ponadjednostkowej struktury społecznej, nad którą jednostka nie posiada kontroli. Zombie reprezentują oba te aspekty. Mimo że byt ten posiada mózg, to brak mu świadomości, jest nieludzki wewnątrz (nieprzypadkowo można go powstrzymać wyłącznie strzelając mu w głowę). Mimo że stanowi on część większego kolektywu, to przecież zbiorowość ta nie dysponuje świadomością (zombie zawsze hulają hordami), jest nieludzka.

Prawdopodobnie najbardziej popularny utwór o zombie, powieść Maxa Brooksa *World War Z. Światowa wojna zombie w relacjach uczestników* (2006), która stała się filmowym blockbusterem w 2012 roku, ilustruje te dwa aspekty subiektywnej pustki zombie. Charakterystyczna jest zwłaszcza strategia narracyjna obrana przez autora, nawiązująca do *The Good War: An Oral History of World War Two* Studa Terkela (1984), przywołującej ducha patriotycznego lat czterdziestych. Podobnie jak zbiór relacji świadków u Terkela, tak i powieść Brooksa składa się z pierwszoosobowych sprawozdań ludzi, którzy walczyli z hordami zombie, będącymi ofiarami epidemii wirusa, mającego swe źródło w Chinach. Akcja utworu rozgrywa się w USA, Izraelu, Chinach, Rosji i innych krajach, lecz wrażenie międzynarodowości i skali narracji utkane jest z wielu indywidualnych głosów. W efekcie wydawać się może, iż *World War Z* oferuje ożywczy pogląd na subiektywizm, osadzony w tak staroświeckich walorach, jak gotowość do działania, lojalność czy poświęcenie dla wspólnej sprawy. Jednakowoż natura wroga, z jakim zmagają się bohaterowie Brooksa, osłabia wymowę tworzonego przez niego pozoru Największego Pokolenia (*The Great Generation*)⁴. W *The Good War* przeciwstawione zostały bowiem dwie ideologiczne narracje – demokracja w kontrze do totalitaryzmu czy, w innym ujęciu, nieczystość rasowa przeciwko czystości. W każdej z narracji podział na „my” i „oni” został mocno zarysowany i wytyczony jasno w kategoriach moralnych: nasza strona oznaczała światłość, a ich – ciemność. Lecz w *World War Z* strona jest tylko jedna strona konfliktu, nieustannie się z sobą zmagająca. Prowadzenie wojny ze zmarłymi jest przedsięwzięciem samobójczym, wszak po mimowolnym zainfekowaniu wirusem zombizmu, każdy może stać się wrogiem.

Metaforyka reanimacyjna naigrawa się z heroizmu bohaterów, bowiem sam tekst powieściowy przeistacza się w zombie – karmiące się historyczną pamięcią o ich istnieniu. W jednej z takich mikrofabuł ukraiński żołnierz odwołuje się do pomników Wielkiej Wojny Narodowej, postrzegając siebie jako część „niepowstrzymanej fali potęgi i odwagi, która strzaskała hitlerowską nawałę o odepchnęła ją poza granice ojczyzny” (BROOKS 2013: 200)⁵. Walka ta odbyła się wszelako już dawno temu i została wygrana. Reanimując przeszłość, bohaterowie Brooksa jawią się niczym zwykłe zombie, czekające na

⁴ Chodzi tu o generację urodzoną podczas Wielkiego Kryzysu i walczącą w II wojnie światowej lub wspomagającą wojenny wysiłek. Określenie to ukute zostało przez Toma Brokawa i użyte przezeń w książce zatytułowanej *The Greatest Generation*.

⁵ Autorka rozdziału nie do końca trafnie interpretuje przytoczony fragment. Narrator, ukraiński żołnierz, jest świadkiem masakry, jaką jego ojczyźniany rząd dokonuje na ludziach szukających schronienia przed ścigającymi

wskrzeszenie historii, która staje się w tym momencie zaledwie pustą symulacją. Nawet odwołanie się do wielogłosowej narracji pierwszoosobowej staje się jedynie subtelną parodią poetyki wyzyskanej przez Terkela. O ile w jego książce zaimek pierwszoosobowy przypisany jest do konkretnych, wyjątkowych narratorów, o tyle w imitującej ten styl powieści Brooksa stanowi on jedynie językowy wirus, który na krótką chwilę ożywia mówiącego, tworząc w ten sposób iluzję subiektywności, by potem przenieść na kogoś innego, kto wówczas zyskuje głos.

Na poziomie kolektywnym utwór ujawnia „niełudzkość systemu” pomimo pozornego ideologicznego zaangażowania w jednostkową, osobistą odpowiedzialność czy samowystarczalność. Jest w tym wymiarze krytyką pokolenia Brooksa, które charakteryzuje pasywność, zaabsorbowanie samym sobą oraz brak patriotyzmu. Narrator jednej z fabuł wieńczących powieść, niejaki pan Miller z Montany, deklaruje:

Moi dziadkowie cierpieli podczas Wielkiego Kryzysu, drugiej wojny światowej, a potem wrócili do domu i stworzyli najwspanialszą klasę średnią w dziejach ludzkości. [...] Potem przyszło pokolenie moich rodziców i spieprzyło wszystko do imentu; pokolenie powojennego wyżu demograficznego, pokolenie „ja”, koszmarnych egoistów. A teraz my. OK, powstrzymaliśmy zombie od zawładnięcia światem, ale najpierw to przecież my sami doprowadziliśmy do tego, że stali się zagrożeniem na taką skalę! Przynajmniej próbujemy uprzętnąć własny gnój, i to chyba będzie najlepsze epitafium, na które możemy liczyć. „Pokolenie Z, posprzątało własny gnój” (BROOKS 2013: 527).

Jednak generacje, wirusy i zombie są zbiorowymi i bezosobowymi siłami, które za nic mają indywidualne zrywy i cnoty. Fala ogarniającej Amerykę zombifikacji, nie różni się zbyt od fali bezwładu, odpowiedzialnej rzekomo za upadek wielkiej Ameryki.

ich hordami zmartwychwstałych. Ponieważ niemożliwe jest sprawdzenie, kto z uchodźców został zainfekowany, władze używają gazu bojowego, by uśmiercić wszystkich (włącznie z przebywającymi tam oddziałami, mającymi rozkaz utrzymania porządku). Ci, którzy się reanimują, to właśnie zainfekowani. W relacji bohatera, który opowiada o tym zdarzeniu, pojawia się odwołanie do Muzeum Wielkiej Wojny Narodowej w Kijowie i zgromadzonych tam eksponatów jako symboli dawnych zwycięstw, „narodowej siły” (Brooks 2013: 2000), dokonanych w imieniu Matki-Ojczyzny, której statua jest zresztą najwyższym budynkiem w mieście i zarazem ostatnim widokiem, na który patrzył narrator. W jego relacji spojrzenie Marki-Ojczyzny jest twarde i zimne, „odprowadzające nas, tchórzliwych uciekinierów” (Brooks 2013: 200), nie zwycięzców zatem, a tych, którym udało się przeżyć kosztem istnień innych, przez zupełny przypadek. Opowiadający o tych zdarzeniach Ukrainiec wcale nie czuje się częścią czegoś znaczącego; dla niego samo to, co uczynili jego dowódcy, a także własne przetrwanie, pozostają tylko przerażającą częścią rzeczywistości. Nie ma tu identyfikacji z jakąkolwiek wolą walki, jest jedynie smutek i rozczarowanie własnym brakiem możliwości działania, a przede wszystkim decyzjami rządzących, którzy zawiedli zaufanie obywateli. Świadczą o tym zwłaszcza pierwsze fragmenty wypowiedzi Kondratiuka (narratora), który – ciężko chory zresztą wskutek działania zrzuconego przez wojsko gazu bojowego – z rezygnacją wspomina o wydanych rozkazach, o rozmijaniu się dowódców z prawdą, a przede wszystkim o bezwzględności, z jaką Matka-Ojczyzna egzekwuje zwycięstwo (przyp. tłumaczk).

Owszem, zombie reprezentują utratę działania, ale nie są odpowiedzialne za to, co im się przytrafiło. One są ową pustką i biernością „pokolenia ja”, osiagającego ekstremum w sztuce nie-bycia. A ponieważ wirusa zombie nie sposób całkowicie wyplenić, walka z nim się nigdy nie kończy, lecz powtarza i ostatecznie okazuje się daremna. „Gnój”, którego uprzątnięcie staje się po wieczność przeznaczeniem „Pokolenia Z”, to Pokolenie Z samo w sobie.

Pomimo więc prób wskazywania indywidualnego bohaterstwa, powieść Brooksa najmocniej wybrzmiewa wówczas, gdy pokazuje on obrazy zombie, gnijących, ale poruszających się, martwych, ale żywych:

Początkowo wąski strumyczek zombie szybko przybierał na sile. [...] Większość ofiar, tych wczesnych, z pierwszej fali, była w tym, co miała na sobie, gdy zmarła w szpitalach lub we własnych łóżkach. Większość była w piżamach, szpitalnych szlafrokach lub nocnych koszulkach. Inni w koszulkach i bieliźnie, a naprawdę sporo na golasa. Widać było ich rany, zaschnięte na brzegach, naprawdę okropne, od których człowiek poccił się w swoim kombinezonie jeszcze bardziej (BROOKS 2012: 159-160).

Podobne obrazy są dobrze rozpoznawalne, bo bez końca przetwarzane, krążące po mediach w zamkniętej pętli emocji. Ta cyrkulacja załamuje różnicę między znakiem a jego konotacją. Jak zaznacza Julia Round w eseju *Horror of Humanity*, odnoszącym się do cyklu *The Walking Dead*, zombie są najczystsza negacją „wypróżnioną z metaforycznego czy symbolicznego znaczenia” (ROUND 2012: 166).

Zombifikacja jako technika narracyjna poprzedza obecną popularność rozszalałych nieumarłych. W mniej oczywisty sposób występuje ona bowiem w powieściach *science fiction* Philipa K. Dicka i utworach, gdzie postacie z pozoru aktywne, okazują się ostatecznie nieświadomymi niczego marionetkami pozostającymi w rękach sił, o których istnieniu nie mają pojęcia. Na przykład w *Impostor: test na człowieczeństwo* android wierzy, że jest działającym wedle własnej woli człowiekiem, mimo że wszystko, co czyni jest rezultatem programowania, mającego na celu wywołanie potężnej eksplozji. W *Złotoskórym* niebywale charyzmatyczny i atrakcyjny mutant okazuje się dysponować „inteligencją psa”, opierając swoje działania wyłącznie na instynkcie. Widać zatem, że od Dickowskich mutantów i androidów począwszy, a na współczesnych zombie skończywszy, postmodernistyczna *science fiction* podważa humanistyczny upór odnośnie wolnej woli i możliwości wyboru, ujawniając potężne siły, wobec których „dusza jest niemym zakładnikiem” (LYOTARD 1991: 2).

Kreacja nieswoista

Jednym z najważniejszych postmodernistycznych wejrzeń w naturę podmiotowości było odrzucenie humanistycznej koncepcji autonomii indywidualnej:

Postmodernizm nie tylko postrzega ten temat jako dysonansowy i wielowarstwowy, ale odrzuca nadto koncepcję, że indywidualna świadomość i rozum są najważniejszymi wyznacznikami kształtowania ludzkiej historii. Zamiast tego zakłada wiarę w formy społecznej transformacji, które uwzględniają historyczne, strukturalne i ideologiczne ograniczenia, kształtujące możliwość autorefleksji i działania (Giroux 1993: 476).

W książce z 1980 roku, zatytułowanej *Renaissance Self-Fashioning*, Stephen Greenblatt pisze, w jaki sposób renesansowy humanizm opracował strategie narracyjne „generowania tożsamości” (GREENBLATT 1980: 1). Inaczej realizuje rzecz postmodernistyczna fantastyka naukowa, która wytwarza narracyjne techniki modulujące nieswoistość czy nie-sobość, to jest rozpadanie się stabilnych tożsamości i rozplatanie podmiotu. Greenblatt wskazuje dalej, że humanistyczna sobość jest zwykle budowana poprzez skonstrastowanie z odrzucanym czy zagrażającym Innym:

Modulowanie nie-sobości osiąga się w relacji do czegoś postrzeganego jako obce, dalekie czy wrogie. Ten obcy Inny – heretyk, dzikus, czarownica, cudzołożnik, zdrajca, Antychryst – muszą być odkrywani lub wymyślani, aby w następstwie można ich było zaatakować i zniszczyć (GREENBLATT 1980: 9).

Ów „obcy Inny” może być spokrewniony z Lyotardowskim nieludzkim. Lecz podczas gdy nieludzkie stanowi nieuchwytną koncepcję leżącą poza językiem i dyskursem, Inny jest o wiele bardziej skonkretyzowany. Nieludzki to kategoria filozoficzna, Inny zaś – polityczna. W *science fiction* nieludzkie reprezentowane jest przez zombifikację, a więc zredukowanie podmiotu do koszmaru pozbawienia głosu, zamknięcia w ciele pozbawionym myśli. Inny to z kolei dużo bardziej zróżnicowana kategoria, obejmująca kosmitów, mutanty, cyborgi i pozostałe inteligentne, choć niebędące ludźmi istoty.

Powstało bardzo wiele prac analizujących obrazy obcego Innego w *science fiction*, lecz autorka niniejszego rozdziału skupia się wyłącznie na jednej, konkretnej technice narracyjnej, poprzez którą podobne wizje są konstruowane. *Per analogiam* do Greenblatt, określić ją można mianem modulowania nie-sobości – inwazji lub zafałszowania ludzkiego ja przez obcego Innego. Często, acz nie jest to regułą, technika podobna opiera się na prowadzeniu narracji przez zaatakowany w ten sposób podmiot.

W *science fiction* odnotować można długą tradycję takiego zagarnięcia przez obce. Przykładowo we *Władcach marionetek* Roberta A. Heinleina (1951) zastosowana została narracja pierwszoosobowa demonstrująca podstępny moc pasożytniczych obcych. Protagonista utworu, Sam, przepełniony patriotyzmem tajny agent, który pada ofiarą obcych, kontynuuje swoją narrację w nieprzerwany sposób nawet wówczas, gdy znajduje się pod kontrolą Innego, którego skądinąd usiłuje zlikwidować. Ta dziwaczna sytuacja wywiera tak duży nacisk na materię narracyjną, że skutkuje tym, co Currie nazywa „narracyjnym wrakiem” (CURRIE 2010: 121). Sam oto bowiem w niewytłumaczalny sposób zamienia zaimki – z „ja” na „my” i „oni” – opisując swoje działania tak, jakby wykonywał je ktoś inny, aby wreszcie eskalować w szaleńczej orgii przemocy.

Bardziej wyrafinowana narracyjnie i koncepcyjnie *science fiction* zaprzęga modulowanie nie-sobością, żeby eksplorować implikacje postmodernistycznego wnikania w „sprzeczną i wielowarstwową” naturę subiektywności, a także poddać wiwisekcji polityczne aspekty obcego Innego, czyniąc to zwłaszcza w odniesieniu do płci oraz rasy. W powieści *Piąta głowa Cerbera* (1972) Gene Wolfe wdraża modulację nie-sobości po to, aby zgłębić złożoność postkolonializmu. Sytuacja kolonialna wytwarza bowiem to, co Homi Bhabha nazywa jaźniami „hybrydowymi”, kiedy kolonizowani zarówno naśladują, jak i podminowują kulturę kolonizatora. W powieści Wolfe’a, hybrydowe „ja” mówi za pomocą złożonych i sprzecznych głosów, pozostawiając czytelnika bez odpowiedzi na pytanie, kto jest, a kto nie jest człowiekiem.

Na utwór składają się trzy niezależne opowiadania, których akcja zlokalizowana jest na bliźniaczych planetach Sainte Croix i Sainte Anne, zamieszkanymi przez potomków ludzkich osadników. Przed ich pojawieniem się rdzenni mieszkańcy Sainte Anne (określani „aborygenami”) posiadali dar mimikry. Tak zwana hipoteza Veila, wyłożona przez jedną z postaci, sugeruje, że „aborygeni” tak skutecznie naśladowali ludzi, że zapomnieli sami o własnym pochodzeniu. Innymi słowy, wszystkie postaci ludzkie mogą, choć wcale nie muszą, być obce. Ta sytuacja swoistego gabinetu luster skutkuje pomnożeniem pozorów, kopii o nieobecnych oryginałach, wypowiadających się przy użyciu pożyczonych głosów.

Narratorem pierwszego opowiadania jest klon Numer Piąty, kulminacją historii którego jest zabicie własnego „ojca” (a w zasadzie genetycznego oryginału) wraz z przejęciem jego dochodowego biznesu w postaci handlu niewolnikami, gdzie zarówno ci kupowani, jak i sprzedawani są jego kopiami genetycznymi. Drugie opowiadanie to halucynacyjna eksploracja kultury „aborygenów”, pisana rzekomo przez ziemskiego antro-

pologa, Johna Marsha, usiłującego udowodnić hipotezę Veila. Trzecie opowiadanie, będące pamiętnikiem Marsha, uświadamia z kolei, że on sam również mógł paść ofiarą zdolności mimikry i przejścia tożsamości przez tubylczego przewodnika. Ów ostatni zaś oczywiście nie ma pojęcia o tym, kim przedtem był. Wszystkie trzy narracje mają więc niewiarygodnych narratorów, którzy w poszukiwaniu własnej stabilnej tożsamości ulegają autorozpadowi⁶. Zdystansowany *Bildungsroman* Numeru Piątego jest narracyjnie najbardziej zrównoważony spośród pozostałych, lecz jego ostateczne „ja” jest tak odpychające moralnie i psychicznie, że ów proces autonarracji staje się parodią społecznej i psychologicznej integracji. Jest on kopią kopii, symulacją ciała i krwi, co sprawia, że – jeśli hipoteza Veila jest poprawna – może sam być doświadczającym amnezji obcym, który nigdy nie odzyska utraconej pamięci. W gabinecie luster, jakim jest powieść Wolfe’a, nie sposób zatem zniszczyć Innego, aby stać się sobą. Jednostka dokonuje destrukcji własnej jaźni, by następnie powielić cały ten pozbawiony znaczenia cykl. Marsh zwodzi nas jako narrator jeszcze bardziej, bowiem niewytłumaczalne zmiany stylu, bezustanne domysły i fascynacja kulturą „aborygenów”, której nie rozumie, tym mocniej sugerują, że albo jest on szalony, albo jest jedynie imitacją samego siebie. Ani psychologiczna, ani kulturowa tożsamość nie może tu zostać odzyskana czy ustanowiona, ponieważ chaos, w jakim przenikają się i splatają jaźń wraz Innością, prowadzi jedynie do przemocy.

Istnieje wszelako pozytywny, niemalże utopijny przykład modulacji nie-sobości, prezentowany w trylogii Octavii E. Butler *Lilith's Brood* (pierwotnie opublikowanej jako *Xenogenesis*; 1984-1989). W powieściach tych zjednoczenie jaźni ludzkiej z obcym Innym odbywa się na zasadzie ucieczki od patriarchatu i rasizmu. Obcy Onkali, którzy przybywają na zniszczoną wojną Ziemię, narzucając ocalałym genetyczno-reprodukcyjną wymianę, postrzegani są bardziej jak przyjaciele niżli wrogowie. Ich pozbawiona dualizmu struktura płci oraz odrzucająca przemoc kultura wydają się bohaterce trylogii, czarnoskórej Lilith, ujmujące tym bardziej, że ma ona za sobą doświadczenia bycia Innym pośród dominujących białych. Oankali dysponują trzema płodnymi płciami, a ich genetyczna wymiana z ludźmi prowadzi do powstania hybrydycznych rodzin i jednostek posiadających zarówno cechy ludzkie, jak i obce. Z perspektywy narratologicznej powieści Butler jawią się jako próba spożytkowania nie-sobości w sposób mniej konfundujący, niż miało to miejsce w *Piątej głowie Cerbera*. Pierwsza część trylogii

⁶ W narratologii niezetelność (unreliability) jest terminem technicznym, oznaczającym, że narrator jest przedstawiany jako w pewnym stopniu niegodny zaufania lub problematyczny przez autora.

skupia się wokół Lilith, a druga i trzecia są relacją jej hybrydycznych potomków. Charakterystyczna jest tutaj spójność ich głosów, zachowująca narracyjną ciągłość tekstu, mimo modyfikacji cielesnych, które są doświadczeniem tych bohaterów. Brak tu równocześnie śladów jakiegokolwiek „narracyjnego wraku”, w obecności którego wypowiedź tracić może swą spójność. Dodać trzeba jednakowoż, że tradycyjność formalna u Butler kłóci się z subwersywnością treściową. Zastanawia, jak odmienne mogą być hybrydy, skoro przemawiają one niczym bohaterki u Jane Austen. Wynika z tego, że tonując eksperymentalną technikę modulowania nie-sobości, Butler nieświadomie osłabia jej przewrotną przewagę. O ile postaci Wolfe’a są niezrozumiałe, o tyle u Butler są one aż nazbyt znajome.

Science fiction, a ogólnie też i postmodernizm próbują odnaleźć równowagę między swojskością Innością, lecz nie odnoszą na tym polu szczególnych sukcesów. Być może jednak ta właśnie porażka ilustruje w sposób najpełniejszy dynamiczną, niestabilną, wzajemnie powiązaną naturę postmodernistycznej jaźni.

Dopowiedzenie. Ciała *science fiction* i postmodernistyczne umysły

Wypracowując własne niepowtarzalne techniki narracyjnej charakterystyki, fantastyka naukowa w niezwykle żywy sposób przekazuje szerokiej widowni swą artystyczną i filozoficzną krytykę liberalno-humanistycznego podmiotu, podstawowego aspektu oglądu postmodernistycznego. Nie wszystkie utwory *science fiction* mają politycznie subwersywny czy narracyjnie nowatorski wymiar, jednak sam gatunek wydaje się szczególnie wyczulony na to, że epoka współczesna nie tylko wytwarza nowe gadżety, ale także rodzi nowych ludzi. Jak powiada Michel Foucault w *The Order of Things*, ostatecznie to „człowiek jest najnowszym wynalazkiem”. Czas na ponowne tego odkrycie nadchodzi zaś właśnie teraz.

Przełożyła Ksenia Olkusz

Źródła cytowań

- BRODERICK, DAMIEN (1995), *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, New York: Routledge.
- CURRIE, MARK (2010), *Postmodern Narrative Theory*, New York: Palgrave Macmillan.
- ESKRIDGE, KELLEY (2010), *Solitaire*, Easthampton: Small Beer Press.
- GIROUX, HENRY (1993), 'Postmodernism as Border Pedagogy: Redefining the Boundaries of Race and Ethnicity', w: Joseph Natoli, Linda Hutcheon, *A Postmodern Reader*, New York: State University of New York Press, ss. 452-497.
- GOMEL, ELANA (2014), *Science Fiction, Alien Encounters, and the Ethics of Posthumanism: Beyond the Golden Rule*, New York: Palgrave Macmillan.
- GREENBLATT, STEPHEN (1980), *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press.
- HERMAN, DAVID (2014), 'Narratology Beyond the Human', *Diegesis*: 3, online: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/165/229> [dostęp: 1.II.2018].
- LAURO, SARAH JULIET, DEBORAH CHRISTIE (2011), 'Introduction', w: Sarah Juliet Lauro, Deborah Christie (red.), *Better off Dead: the Evolution of the Zombie as Post-human*, New York: Fordham University Press, ss. 1-4.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1991), *The Inhuman: Reflections on Time*, przekł. Geoffrey Bennington, Rachel Bowby, Stanford: Stanford University Press.
- McHALE, BRIAN (1987), *Postmodernist Fiction*, London: Methuen.
- McHALE, BRIAN (1992), *Constructing Postmodernism*, London: Routledge.
- ROUND, JULIA (2012), 'The Horror of Humanity', w: Wayne Yuen (red.) *The Walking Dead and Philosophy*, Chicago: Open Court, ss. 155-167.
- SLUSSER, GEORGE EDGAR, T. A. SHIPPEY (1992), *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*, London: University of Georgia Press.

BROOKS, MAX (2012), *World War Z. Światowa wojna z zombie w relacjach uczestników*, przekł. Leszek Erenfeicht, Poznań: Zys i S-ka.

HARAWAY, DONNA (2006), 'Manifest cyborgów i pęknięte tożsamości', w: Aleksandra Jasińska-Kania, Lech M. Nijakowski, Jerzy Szacki, Marek Ziółkowski (red.), *Współczesne teorie socjologiczne*, tom 2, Warszawa: Scholar.

Definiując *urban fantasy* i romans paranormalny. Przekraczanie granic gatunków, mediów, a także siebie i innych w nowych nadprzyrodzonych światach

LEIGH M. MCLENNON*

O powstaniu romansu paranormalnego i fantastyki miejskiej (*urban fantasy*)

Fantastyka miejska i romans paranormalny, mimo że pojawiły się dopiero w latach dwudziestych XX wieku, wywierają obecnie ogromny wpływ na funkcjonujące w kulturze popularnej wyobrażenia monstrów i istot o nadprzyrodzonej proveniencji. W ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat *urban fantasy* i romans metafizyczny¹ wypracowały nową, łatwo rozpoznawalną formułę, w której empatyczne wampiry (i/lub inne potwory) przyłączają się do utkanych z magii (a często odzianych w skóry) heroin, by rozwikływać tajemnice i/lub konsumować transgresywne związki. Gatunki te dominują obecnie nie tylko w literaturze, ale w po prostu szeroko pojętej kulturze popularnej, jak choćby w telewizji (serialach), filmach, komiksach, grach RPG oraz konwentach o tematyce popkulturowej i fantastycznej.

* University of Melbourne | kontakt: leigh.mclennon@gmail.com

Rozdział jest przekładem artykułu *Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: Crossing Boundaries of Genre, Media, Self and Other in New Supernatural Worlds*, który pierwotnie ukazał się w 2014 roku na łamach „Refractory: A Journal of Entertainment Media” (2014). Prezentowana wersja polska publikowana była po raz pierwszy na gruncie polskim w numerze czasopisma „Creatio Fantastica” poświęconym fantastyce miejskiej.

¹ W nomenklaturze polskiej dopuszcza się wymienne stosowanie nazw „romans paranormalny” i „romans metafizyczny” (przyp. tłumaczki).

Akademicy, pracownicy branży wydawniczej, a także czytelnicy bez wątpienia dostrzegli tę zmienną komercyjną przewagę i ogromny sukces nurtu. Przykładowo Angela Ndalians w pracy *The Horror Sensorium: Media and the Senses* podkreślała, że „romans paranormalny odniósł gigantyczny sukces w latach dziewięćdziesiątych” (NDALIANIS 2012: 76)², podobnie jak *urban fantasy* ciesząc się odtąd niesłabnącym powodzeniem. W 2010 roku Lucinda Dyer w artykule *P is for Paranormal – Still*³ z „Publisher’s Weekly” zapowiedziała, że:

Paranormalny to *le dernier cri*⁴ w kategorii romansu – jego utrzymanie się [na rynku — przyp. tłumaczki] i to zarówno w odniesieniu do czytelników, jaki wydawców jest sprzeczne z jakąkolwiek logiką lub wykładnią. W pierwszym roku [funkcjonowania w obiegu — przyp. tłumaczki] była to jedynie faza, która z czasem stała się wyraźnym trendem. Teraz zaś wiąże się z permanentną zmianą i brak dowodów, że to zainteresowanie kiedykolwiek osłabnie (DYER 2010).

Z kolei recenzent i krytyk literacki Paul Goat Allen stwierdzał, że „ostatnie dziesięciolecie wpłynęło na błyskawiczną zmianę fantastycznego krajobrazu”, sugerując, że od początku millenium aż po czasy obecne formował się „Złoty Wiek fantastyki paranormalnej” (ALLEN 2013). Jeszcze inne dane pochodzące z branży wydawniczej oraz internetowych recenzentów i fanów jednoznacznie wskazują na ogromny wpływ, jaki na producentach i konsumentach fantastyki wywarł romans paranormalny⁵.

² Ndalians przywołuje w szczególności dokonania takich autorów, jak Rebecca Paisley, Nora Roberts, Laurell K. Hamilton, Susan Sizemore, Christine Feehan czy Maggie Shayne jako dowody na istnienie nowego wariantu romansowego. Na temat wczesnego romansu paranormalnego przeczytać można więcej w tekście Jane Little, *The Pioneers of Paranormal Romance* (LITTLE 2018). W języku polskim przede wszystkim: Ksenia Olkusz, *Romans paranormalny – (Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”)*, opublikowany w czasopiśmie „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (OLKUSZ 2016: 104-110).

³ Co przełożyć można jako „Wciąż P, jak paranormalny” (przyp. tłumaczki).

⁴ Z francuskiego: najnowszy, ostatni krzyk mody (przyp. tłumaczki).

⁵ Podczas gdy romans paranormalny zrodził w latach dziewięćdziesiątych XX wieku bardzo wiele tytułów, dorabiając się nawet własnej marki wydawniczej – imprintu – (jak choćby seria *Silhouette Shadows* z wydawnictwa *Silhouette*), w swojej obecnej postaci gatunek skryzlował się dopiero po latach dwutysięcznych. Paule Goat Allen zauważa w tekście zatytułowanym *In LKH’s 21st Anita Blake Novel, Her Iconic Heroine – and Her Saga – Continue to Evolve*, że „popyt na fantastykę paranormalną” (ALLEN 2013) rozpoczął się w 2001 po sukcesie cyklu Laurell K. Hamilton, *Anita Blake, zabójca wampirów*. W 2006 roku Belinda Luscombe napisała na łamach czasopisma „Time”, że „na półki księgarskie trafiło w 2004 ponad sto siedemdziesiąt paranormalnych tytułów, dwa razy więcej niż dwa lata wcześniej” (LUSCOMBE 2006: 74), odnotowując, że popularna w tym czasie autorka, Christine Feehan, sprzedała około 500 000 kopii każdego z nowowydanych romansów metafizycznych. W tym samym roku Carol Memmot z „USA Today” zwróciła uwagę na nieustający *boom* na romanse paranormalne, wskazując, że „prawie 20% wszystkich romansów sprzedanych w 2005 roku miało paranormalne fabuły, by porównać to

Mimo tych bezsprzecznych dowodów, zarówno fantastyka miejska, jak i metafizyczna są zdumiewająco wprost niedoceniane jako spójny korpus tekstów gatunkowych. Podstawową trudnością w opracowaniu fantastyki miejskiej i paranormalnej jest fakt, że choć rozwinęły one własny zestaw łatwo rozpoznawalnych modeli charakterystycznych dla danej konwencji (w tym typów postaci, motywy literackie i konkretne tematy), nie zostały one stosownie omówione i przedstawione krytycznie. Branże popkulturowe rozpowszechniły, a nawet sparodiowały⁶ tę udaną formułę gatunkową, wszelako wśród fanów i badaczy panuje dość duży chaos poznawczy w wyróżnianiu cech dystyngowanych gatunków, odróżnianiu gatunków od subgatunków, a w konsekwencji także w jednoznacznym włączaniu lub wyłączaniu konkretnych tekstów w korpusy *urban fantasy*, romansu paranormalnego czy jeszcze innych wariantów realizacyjnych.

Biorąc pod uwagę nieobszerność tradycji fantastyki miejskiej i paranormalnej, a także brak pewności, co istotnie je obie konstituuje (lub też, co one ustanawiają), nie dziwi fakt, że do tej pory niewielu teoretyków miało okazję przedłożyć wyczerpującą i klarowną historię rozwoju gatunku. Jak zostanie wskazane w toku wywodu, gdy podejmują się już oni próby analizy tekstów przynależących do *urban fantasy* i romansu metafizycznego, to o ile nie są ujmowane one z perspektywy historii kształtowania gatunku, zdarza się często, że rozpatruje się je z wyłączeniem ujęcia intertekstualnego czy popkulturowego. Warto zauważyć, że owe intertekstualne wpływy obejmują rozmaite formy w różnych mediach (na przykład relacje od powieści do filmu lub od powieści do serialu czy telewizji). Wszelako badania prowadzone w obrębie jednego medium nieczęsto zostają rozbudowane do rozważań o transmedialnych adaptacjach czy remediacjach. W rezultacie nie prowadzi to do rozpoznania, które z tych konwencji są transmedialne,

z 14%z 2004, zgodnie z danymi zgromadzonymi przez stowarzyszenie Romance Writers of America" (MEMMOT 2006). Z kolei Tim Holman, wydawca z Orbit Books, odnotował, że w 2008 roku fantastyka miejska stanowiła 45% najlepiej sprzedającej się *science fiction* i *fantasy*, wyjaśniając, iż „rozwój miejskiej fantazji był bez wątpienia największą kategoryzacyjną zmianą w ciągu ostatnich 10 lat w USA na rynku SFF [*science fiction* i *fantasy* – przyp. tłumaczki]” (HOGAN 2009). W 2009 roku Tor Publishers oficjalnie uznało „urban fantasy” za imprint, sugerując, że pomimo długiej tradycji publikowania popularnych tytułów z zakresu *fantasy* i horroru, dopiero teraz fantastyka miejska zyskała rozpoznawalność jako marka wydawnicza. Natomiast w 2012 roku blogerzy z Allthingsuf.com wskazali, że liczba wydanych w ciągu roku utworów paranormalnych wzrosła do ponad siedmiuset, co stanowiło znaczący skok z około stu siedemdziesięciu cytowanych przez Luscombe w 2004 roku (zaznaczyć przy tym trzeba, że nie podano źródła tych statystyk). Powyższy wybór danych pochodzących z branży wydawniczej, internetowych recenzentów oraz fanów wyraźnie i jednoznacznie wskazuje, jak potężny był wpływ nowego gatunku na producentów i konsumentów beletrystyki.

⁶ Jako przykłady parodii *urban fantasy* i romansu paranormalnego wskazać serię mockumentalną *Death Valley* (stworzoną przez Spider One i innych w 2011), powieść *Team Human* (BRENNAN & LARBALESTIER 2012) czy serię *Ghost Ghirls* (wykreowaną przez między innymi Marię Blasucci).

a także w jaki sposób różne media mogą wpływać na cechy i treści niesione przez *urban fantasy* i romans paranormalny. Skutkiem tego jest brak spójnego, ogólnego krytycznego opracowania oraz analizy znaczących wpływów, które artefakty transmedialne i hybrydyczne wywierają na miejską fantastykę oraz romans metafizyczny. Teoretycy nie odnoszą się ponadto do tego, w jaki sposób konkretne utwory z zakresu *urban fantasy* i romansu metafizycznego funkcjonują jako wersje podtrzymujące lub podważające podstawy konstrukcyjne gatunku. Niełatwo jest tedy w szerszym ujęciu analizować, w jaki sposób gatunek jest modulowany oraz wyzyskiwany do diagnozowania zjawisk współczesnej kultury. Potrzeba zatem przedstawić poszerzoną historię fantastyki miejskiej i paranormalnej, co stanowi cel autorki niniejszego rozdziału.

Aby to uczynić, należy zapewnić podstawę, dzięki której łatwiejsze stanie się zanalizowanie, a przez to także eksplikacja sposobów, w jakie poszczególne teksty przynależące do gatunku mogą tworzyć lub przekraczać granice formalne oraz tematyczne w obrębie konwencji. Mając powyższe na uwadze, proponuje się tutaj skonkretyzowaną i integralną definicję *urban fantasy* oraz romansu paranormalnego, uwzględniającą pewne kluczowe dla nich parametry i konwencje, jednak otwartą przy tym na alternatywne podejścia, ujęcia historyczne czy lektury. Przede wszystkim ustanowi się tu ramy metodologiczne, a następnie dokona krytycznej analizy kilku różnych sposobów naukowego oglądu gatunku, by ostatecznie przedłożyć oryginalną, dopełniającą historię kształtowania się gatunku i jego definicji. Warto podkreślić, że celem rozdziału jest dowiedzenie, iż *urban fantasy* i romans metafizyczny zostały po części uformowane przez ogólnie rozumianą hybrydyczność. Pojawi się też założenie, że oba są formalnie i tematycznie związane są z zatraceniem płynności granic – gatunku, mediów i monstrialnego Innego. Tezy te podsumowane zostaną stwierdzeniem, że rozpoznanie, w jaki sposób fantastyka miejska i romans metafizyczny przekraczają bariery gatunkowe i medialne, staje się kluczowe dla wykładni jego obecnej popularności czy sukcesu komercyjnego.

Teoria gatunku. Ramy metodologiczne definiowania gatunku

Zanim przedłożona zostanie historia krystalizowania się definicji *urban fantasy* i romansu paranormalnego, warto dokonać krytycznego podsumowania definicji wytworzonych na potrzeby akademickie, branży wydawniczej oraz fanów. Ocena konkurencyjnych wykładni teoretycznych umożliwi stworzenie najbardziej wyczerpującej, wieloaspektowej definicji. Zgodnie bowiem z sugestią Ricka Altmanna, zadaniem teoretyka jest „rozstrzygnięcie, nie tyle polegające na odrzucaniu niesatysfakcjonujących stanowisk

spośród polemicznych ujęć, ile na konstruowaniu modelu, który odsłoni związek pomiędzy nimi w szerszym kontekście kulturowym” (ALTMAN 1984: 6). Podejście krytyczne sprzyja zatem dokonaniu oceny istniejących już definicji romansu paranormalnego i fantastyki miejskiej, dostarczając dowodów kontestujących ich zasadność lub potwierdzających ich słuszność.

Jeśli wziąć pod uwagę powstałe wcześniej definicje gatunków i rozważania o wykształcaniu się fantastyki miejskiej oraz romansu paranormalnego, pojawiają się dwa kluczowe problemy, mające dużą frekwencję w rozważaniach nad gatunkami (a których w tym artykule chciałoby się uniknąć). Chodzi tu przede wszystkim o dość niepokojącą tendencję badaczy do postrzegania gatunku w danym momencie jako formy całkowicie wymodelowanej i dopełnionej. Altman zauważa, że kwestie te biorą się z tradycyjnego, synchronicznego podejścia do teorii gatunku: „Gatunki były zawsze –i wciąż tak jest – postrzegane, jakby w pełni już uformowane wyskoczyły z głowy Zeusa”, co sprawia, pisze dalej Altman, że podlegają one analizie na tej same zasadzie, a więc tak, jakby „miały fundamentalnie ahistoryczną naturę”, istniejąc w abstrakcyjnej, idealnej formie, którą porównuje on do „kategorii platońskich” (ALTMAN 1984: 8). Bez właściwego zarysu gatunkowego trudno jest określić, czy poszczególne teksty podtrzymują, czy też podważają konwencje gatunkowe. Mimo to podobne modele wprowadzają jednak w błąd, sugerując, że struktury dowolnego gatunku są „ahistoryczne” i statyczne.

Kolejną przeszkodę stanowi predylekcja do przedstawiania procesu kształtowania się gatunku jako nieuniknionego i liniowego rozwoju tego, co stanie się z czasem kanonicznym korpusem tekstów w obrębie danego nurtu. Altman sugeruje tymczasem, że diachroniczne podejście w genologii powinno raczej koncentrować się na „odnotowywaniu etapów rozwoju, wdrażania i zanikania w obszarze tego samego konstruktu gatunkowego (ALTMAN 1984: 8). Innymi słowy, historia krystalizowania się gatunku powinna sugerować, że to, co określonym momencie wydaje się ustrukturyzowanym wzorcem gatunkowym, w rzeczywistości podlega zawsze dynamicznej fluktuacji. Altman w książce *Film/Genre* pisze, że gatunek nie pozostaje w stanie permanentnie statycznym, lecz podlega „procesowi wytwarzania się”, „ugatunkowywania [*genrification*]” (ALTMAN 1999: 70), które badacz opisuje jako „ciągłe” i „ustawicznie trwające” (ALTMAN 1999: 70). Z tego względu podejście diachroniczne wymaga, aby krytycy rozumieli gatunek jako rozwijający się zespół struktur, które ewoluują, uspołniają się i rozpraszają na przestrzeni czasu. Oznacza to, że historia gatunku nie powinna być po prostu omó-

wieniem etapów jego rozwoju oraz wywiedzionych zeń wykładni kilku form subgatunkowych, a w zamian raczej dopuszczać możliwość pojawienia się rozwiązań alternatywnych i analogicznych zmian w obrębie gatunku.

Oprócz tendencji do lekceważenia tego, w jaki sposób gatunki nieustannie podlegają procesowi formułowania się i/lub rozpadu, we wcześniejszych krytycznych próbach zdefiniowania fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego pomijano fakt, że proces ten polega, jak zauważa Altman, „na transakcyjności, w obrębie której zachodzą pomiędzy użytkownikami terminu konflikty i negocjacje, wpływające na ustawiczne przepostaciowywania ogólnych desygnacji” (ALTMAN 1999: 70). Badacz podkreśla również, że krystalizowanie się gatunku podlega metamorfozie angażującej wspomnianych użytkowników terminu, przynależących zarówno do grup „produkujących” teksty, jak tych, którzy są ich „odbiorcami” – innymi słowy więc tych, których członkami są pracownicy branżowi, akademicy i pozaakademiccy krytycy, a także szeroko pojęta publiczność czytelnicza (ALTMAN 1999: 166).

O ile ogląd Altmana zogniskowany jest na filmie i telewizji, o tyle Ken Gelder w książce *Popular Fiction* podkreśla relewantność ujmowania w analizie literaturze popularnej zarówno aspektów związanych z produkcją, jak i recepcją. Konstatuje on, że powstawanie tak zwanej prozy gatunkowej jest „nie tylko kwestią tekstualności, lecz całościowo potraktowanego mechanizmu produkcji, dystrybucji i konsumpcji” (GELDER 2004: 2), sugerując w ten sposób bardziej wieloaspektowe podejście do kwestii rozwoju gatunków. Zważywszy zatem na „transakcyjną” naturę procesu wyłaniania się gatunku poprzez „aparat produkcji”, przyjęta w tym rozdziale definicja różnić się będzie znacznie od wcześniejszych krytycznych prób dookreślenia *urban fantasy* i romansu paranormalnego, jako że wzięte zostaną także pod uwagę obserwacje i analizy różnych znaczących „grup użytkowników” – a zatem wspomnianych już osób ze środowiska akademickiego, autorów, branży wydawniczej, jak również czytelników.

Problemy definicyjne. Różnicew historii i definicji fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego

Warto zwrócić uwagę na kilka zasadniczych problemów, w które uwikłane są definicje i teoria formowania się *urban fantasy* i romansu paranormalnego. Przede wszystkim teoretycy przejawiają skłonność do ujmowania obydwu jako subgatunku zainspirowanego jednym gatunkiem rodzicielskim. Wychodząc z takiego stanowiska, i krytyka, i publiczność czynią założenie, przez pryzmat którego postrzegają historię i definicję gatunku

jako jednorodną, gdyż wywiedzioną wyłącznie z jednego źródła. Podejmując próbę zdefiniowania fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego w ten właśnie sposób, badacze często błędnie sugerują, że na powstanie obu konwencji wpływ wywarł tylko jeden gatunek, a mianowicie albo *fantasy*, albo romans, albo horror (w tym i gotycyzm). Przykładowo, wspomniana już Ndalianis zaprezentowała znakomitą analizę tego, „co dzieje się, kiedy romans spotyka się z horrorem” (NDALIANIS 2012: 80) w romansie paranormalnym jako gatunku⁷. Niemniej jednak, potraktowała ona romans metafizyczny jako „subkategorię”, funkcjonującą w planie ogólniej pojmowanej fikcji romansowej (NDALIANIS 2012: 78), pomijając tym samym znaczący wpływ innych gatunków na jego rozwój, jak choćby *fantasy* czy kryminał. W krytycznej dyskusji fanowskiej, przedłożonej w *Beyond Heaving Bosoms*, Sarah Wendell i Candy Tan również utrzymują, że *urban fantasy* jest „subgatunkiem” romansu paranormalnego (WENDELL & TAN 2009: 280). Inaczej ma się rzecz w *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, zawierającym hasła „urban fantasy” i „romans paranormalny” ujęte już jako kategorie gatunkowe w studiach nad *fantasy*, co dowodzi, że rozważać można oba te pojęcia w kontekście ich przynależności przede wszystkim do korpusu tego właśnie nurtu literatury (JAMES & MENDLESOHN 2012).

Jako jeden z przykładów tego, w jaki sposób preferencje gatunkowe mogą wpływać na definicje fantastyki miejskiej i romansu metafizycznego, niech posłuży tekst *Dark Fantasy and Paranormal Romance* Roz Kaveney, w którym podaje ona definicję gatunku skategoryzowanego jako *dark fantasy*, w obrębie którego osadzona miałyby być subkategoria romansu paranormalnego (KAVENEY 2012: 220). Jakkolwiek bardzo szeroka, przytoczona charakterystyka *dark fantasy* nie zawiera w sobie żadnego pogłębionego rozróżnienia pomiędzy tą konwencją a fikcją gotycką czy horrorem i grozą (KAVENEY 2012: 215) – a jej uszczegółowiona definicja opiera się na odwołaniach do zgoła odmiennych gatunków, jak choćby kryminał (KAVENEY 2012: 219)⁸. Kaveney utrzymuje nadto,

⁷ Warto przeczytać przywołaną tu książkę z uwagi na przydatną i szczegółowo podaną historię kształtowania się romansu paranormalnego, opracowaną w perspektywie zarówno historii gatunku romansu, jak i historii gotycyzmu literackiego.

⁸ W rzeczywistości wpływ prozy detektywistycznej i kryminalnej jest dość mocno niedoceniany nawet w tych opracowaniach, w których wspomina się o pokrewieństwie z tymi gatunkami. Na przykład pisarka Charlaïne Harris uznaje cykl *Southern Vampire Mysteries* (2001-2013) za powieści detektywistyczne. W wywiadzie dla *SFsite.com* przyznała ona, że: „Wszystkie książki z Sookie zawierają też [kryminalne – przyp. tłumaczki] zagadki. Nigdy nie myślę o nich jako horrorach i zawsze jestem zdumiona, widząc te książki uszeregowane na półkach z horrorami”

że romans paranormalny stanowi podkategorię *dark fantasy* definiowaną „zakresem, w jakim fabułę determinuje jej wymiar erotyczny” (KAVENEY 2012: 220), łącząc tym samym literaturę „erotyczną” z romansową, a rozróżnienie to jest bardzo znamienne⁹. Mimo to jednak idiosynkrazje Kaveney względem *fantasy* okrajają jej analizę – zamieszczoną przecież w antologii tekstów teoretycznych poświęconych temu gatunkowi – z istotnych, mimo wszystko, wpływów gotycyzmu, horroru, romansu i kryminału na *urban fantasy* i romans paranormalny (KAVENEY 2012: 215). Dokonane przez nią podziały na *dark fantasy* oraz *template dark fantasy*¹⁰ (włączonej w obręb *urban fantasy*) oraz romans paranormalny nie wydają się przeto przekonujące.

The Cambridge Companion to Fantasy Literature jest również doskonałym przejawem drugiej ze wskazanych uprzednio bolączek dotyczących akademickich obrachunków z fantastyką miejską i romansem metafizycznym, a więc całkowitego abstrahowania od kontekstów wydawniczych i percepcji czytelniczej. Wyraźnie widać zlekceważenie, a tym samym pominięcie przez autorów encyklopedii okoliczności, w których terminów tych używają producenci i konsumenci takich utworów¹¹. Przykładowo użycie przez Kaveney określenia *dark fantasy* na nazwę gatunku jest wysoce problematyczne, bowiem nie jest to termin używany czy rozpoznawany przez wielbicieli literatury spod znaku fantastyki miejskiej czy romansu metafizycznego¹². W rozdziale zatytułowanym

(McCUNE 2004). Więcej na temat *urban fantasy* i romansu paranormalnego jako prozie detektywistyczno-kryminalnej przeczytać można w analizie serii *Anita Blake, zabójca wampirów*, napisanej przez Lindę Holland-Toll's, pod tytułem *Harder than Nails, Harder than Spade: Anita Blake as 'The Tough Guy' Detective* (HOLLAND-TOLL 2004: 175-189).

⁹ Piszac głównie z perspektywy fanowskiej, Wendell i Tan podkreślali, że czytelnicy mogą dostrzegać wyraźną różnicę między romansami a literaturą o charakterze erotycznym (WENDELL & TAN 2009: 112-114).

¹⁰ Trudno w języku polskim oddać ten termin inaczej niż „szablonową”, „wzorcową” lub „prototypową *dark fantasy*”, jednak ekwiwalenty te nie wydają się dostatecznie wpisywać w specyfikę polskiego idiomu genologicznego. Polskiej genologii literatury fantastycznej mogłyby akurat bardzo zaszkodzić podobne wartościujące epitety, wskazujące na szablonowość opisywanej jej kategoriami literatury – czyli podnoszące ściśle ten zarzut, z którym polska teoria fantastyki musi się zwykle borykać (przyp. tłumaczki).

¹¹ Przykładów autorskich definicji gatunku szukać można między innymi w: Kerri Arthur, *Paranormal Romance & Urban Fantasy: Defining Two Popular Subgenres* (ARTHUR 2018), Carrie Vaughn, *The Long and Diverse History of Urban Fantasy* (VAUGHN 2012) oraz teź, *Carrie's Analysis of Urban Fantasy Part I* (VAUGHN 2009), jak również Laurel K Hamilton, *Vampires and Paranormal Thrillers* (HAMILTON 2009). Egzemplifikacje fanowskich definicji znaleźć można między innymi na blogach: Larissa Benoliel, *Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: What's the Difference?* (BENOLIEL 2011), Marsha A. Moore, *Urban Fantasy vs Paranormal Romance* (MOORE 2013).

¹² Przykładowo w 2013 roku organizatorzy DragonConu, największego w USA konwentu/ festiwalu o tematyce *science fiction* i *fantasy* rozdzielili blok programowy „dark fantasy” na dwa osobne, „horror” i „urban fantasy” z uwagi na lepszą rozpoznawalność tych terminów przez fanów. Jeden z organizatorów wyjaśniał: „Zwyczajnie

Urban Fantasy Alexander C. Irvine w podobny sposób pomija popularny uzus tego pojęcia, przedkładając niezwykle precyzyjną charakterystykę owej fantastyki miejskiej jako „zbioru tekstów [...], w których motywy idyllicznej lub heroicznej *fantasy* [*tropes of pastoral or heroic fantasy*] przeniesione zostały w przestrzeń zurbanizowaną” (IRVINE 2012: 200), dodając przy tym, że gatunek „szybko się rozwinął i objął również powieści historyczne, pokrywając się z [...] nową falą realizmu magicznego bądź New Weird” (IRVINE 2012: 200). Badacz podkreśla mocno rolę miasta w *urban fantasy* jako przestrzeni akcji i jako bohatera narracji, ubolewając wszelako, że „autorzy »romansów paranormalnych« zaanektowali termin »urban fantasy«” (IRVINE 2012: 200), stosując go w odniesieniu do zupełnie innych utworów. Pod tym względem zorientowanie Irvine’a na realizm magiczny i miejskie *weird fiction* stoi w jaskrawej sprzeczności z popularnym, wypracowanym przez odbiorców tej literatury ujęciem fantastyki miejskiej (IRVINE 2012: 200). Bardziej już stosowny wydaje się termin proponowany przez Kaveney, a więc *temple dark fantasy*, w większym stopniu korespondujący z koncepcją *urban fantasy* jako kategorii gatunkowej.

Trzecią istotną trudnością, która ujawnia się teoretycznoliterackich definicjach fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego, jest sposób, w jaki konsekwentnie są one od siebie separowane. Redaktorzy wspomnianego *The Cambridge Companion to Fantasy Fiction*, proponując podział na fantastykę miejską i romans paranormalny, zdecydowanie wskazują, że są to dwa różne tryby narracyjne. Wskazują na to także oburzone reakcje fanów tego nurtu literatury na przypadki niewłaściwego używania tych pojęć. Dobrym przykładem niech będą kontrowersje, które wzbudziło wśród czytelników przeklasyfikowanie dziesiątej części popularnej serii Laurell K. Hamilton, *Anita Blake, zabójca wampirów (Narcyz spętany)*, z *urban fantasy* na erotykę paranormalną. Autorka cyklu przez ponad dekadę spotykała się z poważną krytyką ze strony rozczarowanych tą zmianą fanów i anty-fanów¹³.

rzecz ujmując, zmęczyło mnie wyjaśnianie, co oznacza »dark fantasy«. Istnieje kilka różnych subgatunków określanych jako »dark fantasy« i konieczne stało się wybranie jednego” (Dark Fantasy Fan Track). To stwierdzenie sugeruje, że fani fantastyki miejskiej i horroru nie korzystają w dużym zakresie z terminu „dark fantasy”, co z kolei oznacza, że wyzyskanie go przez Kaveney wydaje się z tego względu nieodpowiednie

¹³ Zwięzłe streszczenie znaleźć można na blogu Paula Goata Allena w poście zatytułowanym: *Controversial Saga That’s Good for Genre Fiction—and Society* (ALLEN 2013). Warto też przeczytać odpowiedź na krytyczne uwagi fanów na blogu Laurell K Hamilton, we wpisie *Dear Negative Reader* (HAMILTON 2006).

Jedyną powszechnie uznawaną różnicą między fantastyką miejską a romansem paranormalnym jest dominanta kompozycyjna w postaci zagadki albo romansu. Ilustrując tę prawidłowość, można przywołać spostrzeżenie Gwendy Bond, że branża wydawnicza zwykle używa tych terminów zamiennie, lecz ile jest to powszechna praktyka, o tyle jednak wśród odbiorców funkcjonuje świadomość istotnej różnicy. Badaczka wspiera tę argumentację, cytując wypowiedź zastępcy dyrektora Avon Publications, Erikę Tsang, zgodnie z którą „Głównym motywem fabularnym jest w romansie paranormalnym związek [między dwójką bohaterów — przyp. tłumaczki]”, podczas gdy „*Urban fantasy* koncentruje się wokół świata, w którym ta para istnieje” (BOND 2009). Ujmując rzecz inaczej: to, w jakim stopniu romans determinuje narrację, decyduje o klasyfikacji tekstu jako romansu metafizycznego, natomiast utwory, w których dominantą fabularną jest zagadka bądź elementy horroru, grawitują już w stronę fantastyki miejskiej. Podejmując w tym samym artykule kolejną próbę rozróżnienia pomiędzy *urban fantasy* a romansem paranormalnym, Bond cytuje również Heather Osborn, redaktorkę specjalizującą się w romansach, a pracującą dla Tor Books, która ustala rozgraniczenie między nimi na podstawie tego, co wielbiciele romansu – jak choćby przywoływane już Wendell i Tan – określają mianem konwencji „i żyli długo i szczęśliwie” (WENDELL & TAN 2009: 142-143). Jak utrzymuje Osborn, jej „pierwszą zasadą jest określenie, czy w finale książki mamy zawiązany romans. Jeżeli nie, a utwór przypisany jest do tego gatunku, czytelnicy będą wściekli” (BOND 2009). Bond sugeruje tedy, że w optyce odbiorców o rozgraniczeniu decyduje przede wszystkim zakres reprezentacji komponentu romansowego – co wskazuje na to, że definicje gatunkowe muszą uwzględniać zarówno preferencje konsumenckie, jaki niuanse branży wydawniczej (BOND 2009).

Przytoczone tutaj przykłady dowodzą, że krytycy, autorzy oraz fani mogą mieć wkład w wykuwanie wykładni oraz tropienie historii kształtowania się fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego – i choć wiele z tych koncepcji zostało w niniejszym rozdziale potraktowanych w sposób polemiczny, nie wolno przy tym zapominać, że nie muszą one wcale być niesłuszne; są one po prostu nie dość wyczerpujące.

Kształtowanie się fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego

Zamiast zatem próbować dokonywać rozróżnienia na dwie osobne kategorie lub wprowadzać podkategorie *urban fantasy* i romans paranormalny z jednego tylko gatunku, przedstawi się tu historię ich krystalizowania się jako hybryd gatunkowych¹⁴. W ten sposób zapewniony zostanie całościowy i uzupełniający się ogląd definicji obydwu form narracyjnych. Termin *urban fantasy* pojawił się po raz pierwszy we wczesnych latach osiemdziesiątych, opisując nową formę popularyzującej się fantastyki, w której pierwiastek nadprzyrodzony miał przenikać przez mury miast istniejących w fikcyjnej wersji współczesności. W rzeczonej odmianie fantastyki ludzki protagonista konfrontował się z wrózkami czy elfami pochodzącymi z alternatywnego, magicznego świata. Pierwsze tego typu utwory wyszły w latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych spod piór północnoamerykańskich pisarzy, takich jak choćby Charles de Lint, Terri Windling, Emma Bull czy Mercedes Lackey. Obok współdzielenia fabularnego konceptu, wczesne teksty fantastycznomiejskie łączyła także tematyka, skupiona przede wszystkim wokół motywu destabilizacji granic pomiędzy tym, co realne, a tym, co fantastyczne, jak również między swojskim i Obcym. W relacji do tego protagonista zmuszony był kwestionować własną tożsamość oraz rolę społeczną, ostatecznie dokonując wyboru między odrzuceniem inności i utrzymaniem *status quo* w postaci wspomnianej diastazy realnego i fantastycznego, a skorzystaniem z szans, oferowanych przez ten drugi, nieograniczony polaryzacjami świat, w którym przyjąć można rozmaite kwantyfikatory¹⁵.

Z czasem jednak pojęcie *urban fantasy* zaczęto stosować w szerszym rozumieniu (niekiedy retroaktywnie) na opisanie innych fikcji spekulatywnych¹⁶. Obecnie wyzyskuje się go również do systematyzacji utworów niełatwych do gatunkowego skatalogo-

¹⁴ W polskiej terminologii używa się częściej pojęcia „gatunków zmąconych”, bliskich skądinąd rozumieniu *fuzzy set* u Attebery'ego. Warto przeczytać o tym w książce autorstwa Piotra Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy* (STASIEWICZ 2017: 296).

¹⁵ Inne powtarzające się motywy obejmują zburzenie różnicy między sielskością a miejskością, powodowanej przenikaniem tradycyjnych idyllicznych elementów narracji *fantasy* do współczesnych miast. Niektóre utwory przyjmują wobec podobnego rozłamu dyskurs ekokrytyczny, jak na przykład cykl *Knight of Ghost and Shadows* Mercedes Lackey, który stawia działającego na terenie współczesnego Los Angeles niecznego dewelopera przeciwstawia elfom, zamieszkującym ostatnie zalesione tereny.

¹⁶ Warto tutaj odwołać się do cytowanego już tekstu Irvine'a, w którym dokonany został podział i analiza podobnych formuł *urban fantasy* (Irvine 2012).

wania (*weird fiction*), jak choćby prozy Neila Gaimana czy *steampunkowych* narracji Ti-ma Powersa, Scotta Westerfielda czy Gail Carriger. Powszechne jest nadto wyzyskiwanie tego terminu do charakteryzowania wielu popularnych narracji obudowanych wokół obrazów istot nadnaturalnych – wilkołaków, czarownic, aniołów czy, ewidentnie nadreprezentowanych, wampirów.

Wskazać można także konkretne przykłady fikcji wampirycznych, które już pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych włączyć by można w obręb fantastyki miejskiej (nadając im to miano *post factum*) z uwagi na połączenie w nich elementów znamienych dla *fantasy*, horroru, literatury tajemnic czy przygodowej. Będą to na przykład powieści Lee Killough *Blood Hunt* oraz *Bloodlinks*, cykl *Vampire Files* autorstwa P.N. Elrod, serial *Forever Knight*, cykl Tanyi Huff *Blood*, a także pierwsze powieści Laurell K. Hamilton z cyklu *Anita Blake, zabójca wampirów*. Protagonistą tych wczesnych wersji wampirocentrycznej *urban fantasy* (włączając w to powieści Killough i Elrod, jak również serial *Forever Knight*) jest zazwyczaj przemieniony w wampira mężczyzna, podejmujący wysiłek rozwiązania serii zagadek.

Warto zaznaczyć, że niewielu badaczy zdołało jak dotąd uwzględnić korelację baśniowej konstytucji wczesnej fantastyki miejskiej a kryminałem wampirycznym u takich autorów, jak de Lint, Bull, Windling czy Lackey. Zamiast tego skłaniano się ku podziałowi na „tradycyjną” i „współczesną” *urban fantasy* bądź też sugerowano, że te terminologiczne etykiety dorobiono na siłę i niewłaściwie zastosowano (IRVINE 2012: 200). Jeżeli jednak wziąć pod uwagę hybrydyczność tematyczną oraz znamieną transgresywność granic [światów — przyp. tłumaczki] jako dystynktywne cechy tekstów spod znaku fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego, jasne stanie się, w jaki sposób te dwa wyraźnie odrębne trendy (elficki i wampiryczny) połączyły się ze sobą w szerszej kategorii *urban fantasy* po roku 2000¹⁷. Przykładowo we wczesnej fantastyce miejskiej ludzki protagonista pochodzący ze współczesnej rzeczywistości konfrontowany był z nadnaturalną wiedzą podważającą jego lub jej rozumienie świata czy postrzeganie własnej tożsamości. Podobnie rzecz się miała w literaturze wampirycznej, gdzie wywodzący

¹⁷ Wczesne utwory *urban fantasy* uznać należy za hybrydyczne, ponieważ stanowiły one połączenie tradycyjnego *high fantasy* z elementami horroru, wliczając tu nie tylko byty nadnaturalne, jak wiedźmy, lecz i charakterystyczny dla horroru sposób deskrypcji przemocy o magicznej proveniencji. Wiązały one również tradycję *questu* z narracją, w której śledczy rozwikłać musi jakąś tajemnicę, zwykle o charakterze kryminalnym. Współczesne kryminały wampiryczne również są gatunkiem hybrydycznym, spajają bowiem skonkretyzowane motywy zaczerpnięte z literatury wampirycznej z elementami powieści detektywistycznych i kryminalnych, jak choćby szczególnie typ protagonisty – postać twardziela czy *femme fatale* – oraz wątki związane z rozwikływaniem zagadek.

się człowieczego środowiska bohater, dowiedziawszy się o istnieniu krwio pijców, musiał stawić czoła własnym dotychczasowym światopoglądom. Obecność określonych postaci nadprzyrodzonych (jak elfów czy wampirów) jest jednak mniej znamienna, aniżeli połączenie z ogólniej pojmowaną strukturą hybrydyczną, modulującą zarówno formę (transgresyjne konwencje gatunkowe), jaki treść (kwestionowanie struktur władzy jaźni/ Innego)¹⁸.

Literatura wampiryczna lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dokonuje przede wszystkim introspekcji naruszenia granic pomiędzy fantastyką a realnością, pomiędzy swojskością a obcością za pomocą motywu „uczłowieczonego” czy „dobrego” wampira. Figura zbonizowanego, świadomego wartości etycznych i duchowych krwio pijcy pojawiła się po raz pierwszy na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w prozie Freda Saberhagena, Anne Rice, Chelsea Quinn Yarbro, Suzy McKee Charnas i George’a R. R. Martina. Jak trafnie podsumowują David Punter i Glennis Byron, rola tej postaci jako nośnika Obcości uległa w ciągu ostatniego stulecia znaczącej zmianie poprzez „współczesną humanizację wampira” (PUNTER & BYRON 2004: 272). Badacze wskazują, że „w dziewiętnastym wieku reprezentacje wampira jako istoty potwornej, złej i obcej służyły jako gwarant istnienia dobra, podpory [...] ceremonialnie dualistycznych struktur wiary [...] wciąż stanowiących dominujący światopogląd” (PUNTER & BYRON 2004: 270). Jednak w narracjach wampirycznych późnego XX wieku bohater taki staje się już „bardziej współczujący, bliższy człowiekowi i zdecydowanie mniej radykalnie »obcy«” (PUNTER & BYRON 2004: 271), gdy „opozycje między dobrem a złem były coraz silniej problematyzowane” (PUNTER & BYRON 2004: 270). Wampiry, wraz z innymi „zbonizowanymi” monstrami, pojawiły się więc w *urban fantasy* i romansie paranormalnym dzięki temu właśnie trendowi z końca lat siedemdziesiątych.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w podobny sposób destabilizują korelację między potwornością, złem i Innością. Za egzemplifikację takiej tezy posłużyć mogą wampiryczni bohaterowie książek Killough (Garreth Mikaelian), Huff (Henry Fitzroy) czy Nicholas Knight z serialu *Forever Knight*, którzy zmagają się z własną monstrualnością, by zasłużyć na miano „dobrych ludzi”. Wielu protagonistów literatury tamtego okresu musiało w okrutny sposób borykać się ze swą naturą, by wspomnieć

¹⁸ W tym znaczeniu „hybrydyczność” stanowi przedmiot krytyki postkolonialnej. Kluczową dla użycia tego terminu jest według autorki rozdziału praca *The Dialogic Imagination* Michaiła Bachtina (1981), a także artykuł Homi Bhabha pod tytułem *Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi* (BHABA 1985: 144-165).

choćby doskonale znanych wampirycznych estetów z *Wywiadu z wampirem* Anne Rice. Wszelako wampiry w *urban fantasy* z lat dziewięćdziesiątych różnią się od Lestata i Louisa, którzy muszą pić ludzką krew, jednym znaczącym szczegółem – otóż, aby pozostać po stronie dobra, muszą odmawiać jej przyjmowania. Dzięki swej wstrzeźliwości protagoniści wczesnej fantastyki miejskiej zapisali się w historii literatury, telewizji i filmu jako pierwsze prawdziwie „dobre” wampiry, pragnące takimi na stałe pozostać i zachowującymi się tak ludzko, jak to tylko możliwe. Przez całą dekadę panowała więc moda na wampirycznych abstynentów.

Również w latach dziewięćdziesiątych cykl Laurell K. Hamilton *Anita Blake...* oraz serial Jossa Whedona, *Buffy, postrach wampirów*, podążały wyznaczonym tropem, zakładającym, że bycie dobrym wampirem jest jednoznaczne z wyrzeknięciem się wampirzych nawyków i jak największym stopniem uczłowieczenia. Bohaterka powieści Hamilton, rozwiązująca kryminalne zagadki zabójczyni wampirów, we wczesnych latach dziewięćdziesiątych odczuwała wewnętrzny konflikt, wynikający z jej jednoczesnej słabości względem swych celów i przekonania, że muszą być one złe, skoro chcą same chcą na nią polować, aby się nią pożywiać¹⁹. Podobne wrażenie miała tytułowa bohaterka serialu Whedona, wikłająca się w romantyczne relacje wyłącznie z „dobrymi” potworami odmawiającymi żerowania na ludziach (na przykład z wampirem Angelem, którego dusza została przeklęta, oraz Spikiem, którego okoliczności zmusiły do rezygnacji z ludzkiego pokarmu).

Anita Blake i *Buffy* stanowią również najbardziej modelowe przykłady tekstów z lat dziewięćdziesiątych wprowadzających jedną z lepiej rozpoznawalnych konwencji tego gatunku tamtego okresu, a mianowicie silną postać kobiecą w roli prowadzącej śledztwo lub walkę. Bohaterki takie jak Vicki Nelson u Huff, Anita Blake u Hamilton czy Whedonowska Buffy Summers demonstrowały współczesne znaczenie *girl-power* oraz postfeminizmu i feminizmu trzeciej fali, które uobecniły się w tej dekadzie. Postacie te negocowały i odrzucały tradycyjną pozycję ofiary wyznaczoną im przez horror, a w *urban fantasy* i romansie paranormalnym przedzierzgnęły się ochoczo w agresywne, samowystarczalne heroiny²⁰.

¹⁹ Zwłaszcza powieści Hamilton z cyklu *Anita Blake, zabójca wampirów*, powstałe w latach 1993-1997.

²⁰ W szczególności Buffy analizowana była jako prefiguracja postfeminizmu i trzeciej fali feminizmu. Warto tu wymienić następujące prace: Irene Karras, *The Third Wave's Final Girl: Buffy the Vampire Slayer* (KARRAS 2002), Patricii Pender, *Kicking Assis Comfort Food: Buffy as Third Wave Feminist Icon* (PENDER 2004), Elany Levine, *Buffy and the 'New Girl Order': Defining Feminism and Femininity* (LEVINE 2007).

Jednak w tych nowych realiach, kwestionujących granice między fantastyką a rzeczywistością, bohaterki te zmuszone były także stawiać czoła wyzwaniu naruszenia bariery pomiędzy swojskością a obcością. Jak konstatuje Elaine Graham w *Representations of the Post/Human*:

[...] to, co odmienne, uległo patologizacji jako „potworne”, a zatem i niehumanitarne, możliwe do odrzucenia, niebezpieczne [...], w tym ujęciu więc także kobiety [...] są niehumanitarne z powodu nietożsamości z białym, rozumnymi krępkim męskim podmiotem (GRAHAM 2002: 53).

Badaczka wyjaśnia ponadto, w jaki sposób w patriarchalnym społeczeństwie kobieta ulokowana została na pozycji Obcego i jak Obcość owa przeistoczona została w monstrualność. Pisząc o roli protagonistki w horrorze, Linda Williams konstatuje, że doświadczająca ona „lęku przed dziwacznością potwora, lecz jednocześnie orientuje się, na ile owa dziwaczność podobna jest do jej własnej odmienności” (WILLIAMS 1986: 87-88) – odmienności kobiecej w kulturze patriarchy. Bohaterki *urban fantasy* i romansu paranormalnego lat dziewięćdziesiątych zmagają się tedy z napięciem wynikającym z uwikłania w funkcję heroiny, zmuszonej do pokonywania spotworniałych Innych, romantycznym upodobaniem do owych Innych a odkrywaniem własnej Inności w związku z własną feministyczną czy postfeministyczną interpretacją tożsamości w obrębie patriarchalnego społeczeństwa.

Od wczesnych lat dwutysięcznych w fantastyce miejskiej i romansie paranormalnym dominowały żeńskie bohaterki, pełniące dodatkowo rolę pierwszoosobowego narratora. To w tamtym czasie granice między swojskością a obcością, człowiekiem a monstrum, dobrem a złem uległy dalszemu rozmyciu. Protagonistki nie tylko zwalczały potwory, ale i same w pewnym stopniu się monstrualizowały. Na przykład po roku 2000 Anita Blake, znana z cyklu Hamilton, przeistacza się z ludzkiego nekromanty w pół-bestię, nosicielkę likatropicznego wirusa i jednocześnie sukkuba, żerującego na aktywności seksualnej. Z kolei heroinę cyklu Charlainy Harris, Sookie Stackhouse, poznajemy jako telepatkę (będącą wszelako człowiekiem), która dopiero później dowiaduje się, że wywodzi się z całkowicie nieczłowiecznej rasy wrózek. Warto też dodać, że wiele innych dwudziestopiętnastowiecznych protagonistek rozpoczynało swą karierę jako istoty nadnaturalnej proveniencji. Tak jest choćby w wypadku wilkołaczej bohaterki, Eleny Michaels w utworach Kelley Armstrong czy Mercy Thompson z cyklu Patricii Briggs – zmiennokształtnej i zmiennoskórej rdzennej Amerykanki.

Wraz z następującym po 2000 roku rozwojem *urban fantasy* i romansu metafizycznego, nadnaturalne bohaterki zazwyczaj zamieszkiwały zupełnie nowy świat, w którym

nadprzyrodzoność otwarcie już stawała się integralną częścią codzienności i gdzie wampiry oraz wilkołaki wraz z innymi niezwykłymi istotami, koegzystując ze społecznością ludzką, stanowiły jednocześnie mniejszości socjokulturowe. Prekursorski koncept podobnej rzeczywistości jako miejsca akcji przedstawiła Laurell K. Hamilton w serii o Anicie Blake jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. W okresie późniejszym ów światotwórca zamysł jedynie zyskiwał na popularności, co dokumentowała literacka aktywność między innymi Jima Butchera, Charlainę Harris, Kim Harrison, Carrie Vaughn, Patricii Briggs, Illony Andrews, Chloe Neill, Kelly Gay oraz Faith Hunter.

Warto zwrócić ponadto uwagę na fakt, że w rzeczywistości reprezentowanej przez nadprzyrodzoną „zwyczajność” u łowców i zabójców potworów następuje znaczące osłabienie kręgosłupa moralnego, przyczyniające się do dalszego załamывania się binarnych opozycji realności i fantastyczności, ludzkiego i nieludzkiego, a wreszcie dobra i zła. Jak pisze Graham:

[...] dyskurs „monstrualności” stanowi jeden ze szczególnych sposobów zatwierdzenia granic między ludźmi a prawie-ludźmi. Potwory zarówno konotują tutaj defektywność, jaki odwrotnie, sygnalizują kruchość takich podziałów (GRAHAM 2002: 12).

W światach tego rodzaju ludzie i monstra muszą zresztą te podziały ustawicznie re-negocjować, balansując pomiędzy swojskością a obcością w celu pomyślnego współtrwania. Podobne założenie światotwórcze powoduje, że bohaterki nie mogą już kierować się prawami ustanowionymi przez człowieka, bowiem reguły te są niekompatybilne z kulturowymi i etycznymi różnicami, jakie zachodzą pomiędzy istotami potwornej proveniencji a żyjącymi z nimi w kohabitacji ludźmi.

Jednocześnie w fantastyce miejskiej i romansie paranormalnym powstałym po roku 2000 wampiry oraz inne istoty monstrualne nie muszą już wstrzymywać swych drapieżnych predylekcyj (zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i w rejestrze erotycznym), aby można je było postrzegać jako „prawe”, poszukując w zamian spełnienia w postludzkich relacjach z innymi. Romanse metafizyczne kwestionują tedy istnienie granic pomiędzy swojskością a spotworniałym Innym, gdy wzajemne zauroczenie sprawia, że dwoje potencjalnych kochanków dokonuje ewaluacji swoich dotychczasowych tożsamości czy filozofii życiowych. Helen Bailie w *Blood Ties: The Vampire Lover in the Popular Romance*, zauważa, że: „zabieranie krwi [...] staje się nieodzownym elementem relacji seksualnej”, zaś „wampirze ukąszenie stanowi potwierdzenie [...] akceptacji wampirycznego kochanka i jego środowiska” (BAILIE 2011: 145) – co oznacza, że tego rodzaju pożywanie się nie jest już więcej waloryzowane jako inherentnie złe. Zamiast tego

wymiana krwi zostaje pozytywnie zweryfikowana jako akt wzajemnego połączenia, świadczącego o akceptacji Inności kochanka.

Popularność tych nowych konwencji w obrębie gatunku od 2000 roku wskazuje na znaczące przeobrażenie w granicach postczłowieczeństwa. David Held sugeruje, że „procesy myślowe prowadzone z punktu widzenia innego” (HELD 2000: 245-246) są istotną koniecznością w „nakładającej się na siebie wspólnocie losów” (HELD 2000: 254-246) stworzonej przez współczesną globalizację. Owe nakładające się na siebie geograficznie i społecznie zbiorowości dzielą również kulturę, technologię oraz środowisko, istniejąc w światach postludzkich, które wymagają, wedle Neila Badmingtona:

[...] ciągłego, ostrożnego [...] ponownego przemyślenia ludzkiej dominacji (czy antropocentryzmu) w opisie tego, kim jesteśmy jako ludzie. W świetle posthumanistycznej teorii kultury „my” nie jesteśmy tacy, za jakich się „uważaliśmy”. To samo tyczy się „naszych” innych (BANDMINGTON 2011: 374).

W świetle powyższego różnice pomiędzy białym, patriarchalnym, dominującym sobą a rasowym płciowym, queerowym, zwierzęcym, spotworniałym technologicznie Innym, zostają podważone we współczesnej rzeczywistości. Od 2000 roku *urban fantasy* i romans paranormalny rozpoznają możliwości tudzież problemy rozwijające się i ujawniające w różnych nowoczesnych wariantach – zglobalizowanych, spotworniałych, postludzkich światach. W XXI wieku fantastyka miejska i paranormalna wyzykuje społeczności monstrów do wskazywania, że choć powszechnie wymaga się od nas oglądania rzeczywistości oczami Innego, to mimo wszystko nie jesteśmy zdolni do utrzymania skonkretyzowanych granic pomiędzy tym, co jest swojskie, a tym, co Obce, kogo uwzględnić, a kogo wykluczyć, co jest właściwe, a co nie.

Definicja fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego

Jak wskazano w historii krystalizowania się fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego, podstawowe elementy tego gatunku można wyłożyć na wiele różnych sposobów. W celu bardziej funkcjonalnego i skonkretyzowanego podejścia warto połączyć chronologię krystalizowania się gatunku z Altmanowskim ustrukturyzowaniem składniowym i znaczeniowym. Badacz sugeruje bowiem, że w celu przedstawienia bardziej złożonego obrazu rozwoju i działania, gatunek można zdefiniować zarówno syntaktycznie, jaki semantycznie. Uważa tym samym, że:

[...] możliwe jest sformułowanie całościowego rozróżnienia pomiędzy definicjami ogólnymi, zależnymi od szeregu wspólnych cech, postaw, postaci, ujęć, lokalizacji, zbiorów i tym podobnych (podkreślając w ten sposób elementy semantyczne, które składają się na gatunek) a definicjami, które rozgrywają w zamian pewnymi konstytutywnymi relacjami między nieoznaczonymi i zmiennymi zastępczymi (czyli relacjami, które można nazwać fundamentalną składową gatunku). Podejście semantyczne akcentuje tedy elementy konstrukcyjne gatunku, podczas gdy ogląd syntaktyczny uprzywilejowuje struktury, w które je wkomponowano (ALTMAN 1999: 10).

Inaczej mówiąc, syntaktyczna definicja gatunku zarysowuje strukturę narracyjną, która powtarza się w obrębie gatunku, a definicja znaczeniowa odnosi się do rozpoznawalnych konwencji, tropów i motywów.

Ujęcie to umożliwia zatem zdefiniowanie *urban fantasy* oraz romansu paranormalnego pod kątem podstawowego paradygmatu narracyjnego w następujący sposób: fantastyka miejska oraz romans paranormalny łączą w sobie elementy romansu, horroru, powieści tajemnic i (lub) lub thrillerów, aby opowiedzieć historię konfliktu i (lub) przymierza między jednostką (lub frakcją) a potworem o nadnaturalnej proveniencji (lub takąż ich zbiorowością). Narracja podobna rozgrywa się w świecie, w którym granice między realnością a nadprzyrodzonością zostały naruszone lub całkowicie przeorientowane. Wraz z postępem fabularnym konflikt i (lub) alians pomiędzy odłamami narusza ukonstytuowane w tym świecie granice między swojskim a Obcym, prawym a złym.

Definicja ta z konieczności musi być szeroka, ponieważ teksty przynależące do *urban fantasy* i romansu metafizycznego są niezwykle pojemne i artykułować mogą struktury znaczeniowe na wiele różnych sposobów, wchodząc w hybrydyczne relacje z całą gamą konwencji wywiedzionych z innych gatunków.

Konkretniejszy paradygmat fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego ustalić można wskazując jego najbardziej znamienne elementy semantyczne:

- (1) jest to fikcja paranormalna. Narracje te zawierają elementy nadprzyrodzone, fantastyczne i potworne, zwykle występujące w dużym nagromadzeniu, jako że utwory tego typu zwykle nie prezentują jednego rodzaju istot lub odmian magii, a wiele różnych;
- (2) koncepcja światotwórcza, w której następuje zetknięcie się znanej nam współczesnej rzeczywistości z treściami o charakterze nadnaturalnym. Występuje ona w dwóch wariantach – w pierwszym to, co nadnaturalne jest ukryte przed zbiorowością ludzką, liminalne. W drugim zaś nadnaturalność jest akceptowalną

- częścią codzienności, funkcjonującą jawnie w ramach współczesnego społeczeństwa;
- (3) protagonistą jest zazwyczaj zabójca lub łowca potworów, śledczy bądź detektyw, co sprzyja prezentacji i wyzyskaniu wątków kryminalnych lub thrillerowych, a bohater musi rozwikłać konflikt, wykryć sprawcę zbrodni albo innego okrytego tajemnicą zdarzenia;
 - (4) z reguły protagonista obdarzony jest jakimiś nadnaturalnymi mocami czy potworną naturą, ewentualnie z czasem zyskuje moce lub nabywa cech monstrualnych;
 - (5) w rolach głównych bohaterów prezentuje się najczęściej kobiety;
 - (6) w przeważającej części utworów narracja prowadzona jest z perspektywy pierwszoosobowej;
 - (7) są to narracje hybrydowe i transmedialne, wyzyskujące elementy zaczerpnięte z wielu innych gatunków czy odmian. Z tego względu forma pełni rolę dopełniającą treści, tematycznie oscylujące pomiędzy realnością a fantastyką, swojskością a Innością.

Wraz z upływem czasu składniki, które fantastyka miejska i romans paranormalny zaadaptowały z innych gatunków, złożyły się na ich formułę, choć oczywiście nie we wszystkich realizacjach pojawia się ten sam stały zestaw elementów. Także nie każdy z cykli łączy te konwencje w identycznych proporcjach, co najczęściej staje się przyczyną niemożności rozróżnienia pomiędzy obydwiema omawianymi konwencjami. Przytoczona na potrzeby tego rozdziału szeroko zakrojona definicja wskazuje wszelako, że być może nadmiernie akcentuje się odmienności, jakie między nimi zachodzą.

Przykładowo nawet w tak ewidentnie wpisujących się w konwencje *urban fantasy* utwory, jak *Akta Dresdena* Jima Butchera, pojawiają się watki romansowe. A z kolei teksty uznawane za realizację gatunkową za romansu paranormalnego mogą wykorzystywać elementy typowe dla fantastyki miejskiej, tak jak ma to miejsce choćby w sadze *Zmierzch* Stephenie Meyer, gdzie główna narracja opierająca się na miłosnym trójkącie między człowiekiem, Bellą Swan, wampirem Edwardem Cullenem i wilkołakiem Jacobem Blackiem dopełniona zostaje różnymi elementami formalnymi i znaczeniowymi, charakterystycznymi dla fantastyki miejskiej. Podobnie jak większość protagonistek w fantastyce miejskiej i romansie paranormalnym, Bella nabywa nadprzyrodzonych mocy, stając się ostatecznie potężnym wampirem. Sama zaś saga opiera się na niezwykle rozbudowanym założeniu światotwórczym, w którym między innymi uwzględniono

konflikty w społecznościach istot nadnaturalnych, z jakimi zмага się główna bohaterka, zmuszona do mediowania w sporze między wampirami a wilkołakami, pośredniczenia w kontaktach między wampiryczną rodziną a niebezpiecznymi, wysoko postawionymi w politycznej hierarchii Volturi.

Z tych właśnie powodów wskazuje się więc w niniejszym rozdziale na zbędność różnienia między dwoma gatunkami czy subgatunkami, proponując w zamian wspólne ich definiowanie jako *urban fantasy* i romansu paranormalnego zarazem, co wydaje się bardziej pomocne w rozpatrywaniu obu kategorii w ramach obszerniejszego *continuum* gatunkowego. Ujęcie ich w jednym spektrum umożliwia analizowanie bardzo wielu utworów fantastycznomiejskich i romansów metafizycznych w perspektywie tych samych znaczeniowych i syntaktycznych odniesień gatunkowych. Usytuowanie jednak historycznej fikcji paranormalnej²¹ czy *retellingów* baśni²² również w takim kontekście jest już kwestią, która podlegać powinna dalszym analizom, gdyż nie sposób uwzględnić w jednym modelu genologicznym wszystkich możliwych kombinacji, przetworzeń czy iteracji. Wszelako skonceptualizowanie *urban fantasy* i romansu paranormalnego jako jednolitego *continuum* gatunkowego umożliwia pełniejszą wykładnię ich wzajemnej relacji.

Przekraczanie granic.

Transgresja tematyczna, hybrydyczność i transmedialność

Dostrzegając wpływ, jaki na fantastykę miejską i romans paranormalny wywarły inne gatunki, krytycy, autorzy oraz fani nie biorą jednak pod uwagę, w jak dużym stopniu można je rozpatrywać w kontekście hybrydyczności, jako twory więc równocześnie zacierające granice gatunkowe i, wchłaniające czy parodiujące inne konwencje²³. W podob-

²¹ Jak na przykład *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* Setha Grahama-Smitha (2010).

²² Przykładem mógłby być popularny serial telewizyjny *Once Upon a Time*, stworzony przez Edwarda Kitsisa i Adama Horowitza (ABC 2011-2018), nadto baśniowe *retellingi* Angeli Carter w powieści *The Bloody Chamber* (1979) oraz cyborgizacja Kopciuszka w *Cinder* Marissy Meyer (2012).

²³ Teoretycy, na czele z Jacquesem Derridą, Tzvetanem Todorovem czy Janet Staiger, kwestionowali użycie terminu „hybrydyczność” w genologii. W artykule *Hybridor Inbred* ta ostatnia w ogóle odrzuciła tę kategorię, argumentując, że „skoro już poststrukturaliści postulowali przełamywanie granic gatunkowych i mącenie czystości tekstu, to każda narracja instancjonowana w przestworze gatunkowym będzie *ipso facto* poza przestwór ten wykraczała” (STAIGER 1997: 9; 15-16). Staiger wskazuje tym samym na to, że każdy tekst może być odczytywany jako hybrydyczny gatunkowo. Analiza teoretyczki jest echem krytycyzmu gatunkowego Tzvetana Todorova, który również sugerował, że wszystkie gatunki z natury dążą do przekraczania oddzielających je granic, „po pierwsze

nym kontekście warto zwrócić uwagę na fakt, że, przykładowo, fantastyka miejska i romans paranormalny zapożyczyły z *fantasy* predylekcje światotwórcze, narracje opartą na *questach* czy formowanie grupy głównych bohaterów z mało do siebie pasujących indywiduów. Z kolei wrażliwe, podatne na emocje heroiny mają swój rodowód w fantastyce grozy, a z estetyki tzw. amerykańskiego gotyku (*American Gothic*) zaczerpnięte zostały fikcjonalne lokalizacje, konfrontowanie purytańskich wartości z dewiacjami erotycznymi czy dylematy dotyczące władzy społecznej. W inspiracji horrorową potwornością (*monstrous horror*) pojawiają się motywy tabu, abiektu, rozprzestrzeniającej się plagi czy utraty samokontroli. Obecność wampirów sugeruje natomiast powiązanie z literaturą wampiryczną – na przykład tą przynoszącą pod koniec XX wieku koncepcję krwiopijcy jako bohatera o wysokiej moralności lub idealnego kochanka – zaś pochodną fabuł romansowych jest motyw zakazanego uczucia (międzyrasowego, międzygatunkowego, międzyklasowego) i/lub miłosnego trójkąta. Dzięki konwencji *chick lit* protagonistki zyskały możliwość odczuwania społecznie warunkowanego nacisku na wybór między karierą zawodową a związkiem erotycznym, w związku czym pojawiły się też afektywne tropy wielkomiejskiej rodziny. Z modeli obecnych w prozie detektywistycznej i kryminalnej

dlatego, że złamanie reguły zakłada jej istnienie, czy nawet więcej: norma staje się widoczna – żyje tylko dzięki wykroczeniom" (TODOROV 1979: 308). Todorov sugeruje tym samym, że wyróżnienie ogólnych prawidłowości genologicznych możliwe jest jedynie na drodze zestawienia ze sobą różnych sposobów przełamywania ich przez kolejne powstające warianty gatunkowe. Pobrzmiwa tu także teza Derridy, utrzymującego, że: „[...] każdy tekst uczestniczy w jednym lub wielu trybach gatunkowych. Nie ma tekstu osieroconego gatunkowo (*there is no genreless text*): zawsze będzie jakiś gatunek i zawsze będą różne gatunki – jednak uczestnictwo w gatunku nie ma w sobie nic z przynależności (*yet such participation never amounts to belonging*). Dzieje się tak jednak nie tyle z uwagi na wybujały rozkwit wolnej, anarchistycznej i nieklasyfikowalnej produkcji gatunkowej, ile z racji rdzennej cechy samego uczestnictwa, wpływu kodu językowego oraz genologicznego oznakowania” (DERRIDA 1980: 65). Derrida sugeruje tu ponownie, że gatunek jest procesem, w którym uczestniczą teksty, odznaczające się, co więcej, tym, że przynależą do wielu gatunków. Oznacza to, że dla pojedynczego tekstu oczywiste jest przekraczanie ograniczających go obwarowań gatunkowych lub też mieszanie ze sobą na nowe sposoby elementów różnorodnych konwencji. Niemniej jednak, można w równym stopniu uznać hybrydyczność za immanentną cechę fantastyki miejskiej czy romansu paranormalnego, wyróżniających się nie tym, że poszczególne ich realizacje mają charakter hybrydyczny, lecz tym, że hybrydyczność jest cechą ich całościowej struktury gatunkowej. Można by-łoby nawet rzec, że narracje paranormalne, które nie hybrydyzują struktur innych popularnych gatunków, nie kwalifikują się do skategoryzowania ich fantastycznomiejskie czy romantyczno-paranormalne. W toku rewolucji tych ostatnich hybrydyczność stała się już wręcz bowiem oczywista, szczególnie gdy mowa o łączeniu ze sobą elementów romansu i konwencji literatury wampirycznej –i nikt nie wydaje się tego kwestionować. Na hybrydyczność wskazuje już zresztą praktyka nadawania tym narracjom złożonych nazw gatunkowych, jak właśnie fantastyka miejska (*urban fantasy*), romans popularny (*popular romance*), procedural paranormalny (*paranormal procedural*) – sugestywnie i zarazem jednoznacznie wskazujących, że ich immanentną cechą jest łączenie ze sobą różnych popularnych struktur gatunkowych.

skopiowana została ogólna formuła zagadki, a także wymóg realizmu w prowadzonym dochodzeniu i procedurach kryminalistycznych, opisach broni (palnej i innej) oraz prezentacji scen walk. Podobnie jak w konwencji *noir*, bohaterowie bywają często wyrzutkami społecznymi lub samotnikami, podkreślającymi potrzebę nieuginania się pod presją i kierującymi się własnym kodeksem moralnym, niekoniecznie pokrywającym się z tym pojętym konwencjonalnie. Fantastyka miejska i romans metafizyczny w perspektywie spekulatywnej czerpią też z narracji *science fiction*, pokazując zaawansowane technologie czy nowe procedury medyczne, a nawet budowanie futurystycznych, postkatastroficznych bądź postapokaliptycznych społeczeństw.

Szczególny przykład stapiania się różnych konwencji stanowi cykl Kim Harrison *Zapadlisko*, którego protagonistka, Rachel Morgan, łączy cechy postaci typowych dla horroru i fikcji kryminalnej, będąc wiedźmą i demonem korzystającym w pracy detektywistycznej ze zdolności nadprzyrodzonych. Założenie światotwórcze oparte zostało tutaj na tropie postkatastrofy. Rachel mieszka bowiem w Cincinnati po historycznym zdarzeniu zwanym „Zmianą”, kiedy partia genetycznie zmodyfikowanych pomidorów wytworzyła wirusa powodującego wymarcie jeden czwartej populacji ludzkości²⁴. Ujawnił on też przy okazji istnienie nadnaturalnych ras odpornych na działanie plagi, takich jak wiedźmy, wilkołaki, wampiry, elfy czy chochliki (*pixies*). Wyraźnie zatem widać, że koncepcja światotwórcza powieści Harrison nawiązuje do *science fiction*, *fantasy* czy horroru, tworząc spekulatywną wizję alternatywnej rzeczywistości, w której istoty rodem z fantastycznych fabuł dysponują zaawansowaną wiedzą z zakresu medycyny czy nauk

²⁴ W powieści czytamy: „Przed niemal czterdziestu laty jedna czwarta ludzkości umarła, zarażona zmutowanym wirusem zwanym Aniołem T4. [...] W latach pięćdziesiątych Watson, Crick i Franklin w ciągu pół roku rozwiązali wspólnie zagadkę DNA. [...] Na początku lat sześćdziesiątych mieliśmy insulinę produkowaną przez bakterie. Potem nastąpił zalew leków wytwarzanych dzięki bioinżynierii. [...] A potem, pod koniec dekady, ktoś popełnił błąd. [...] Gdzieś w zimnych laboratoriach Arktyki wymknął się spod kontroli zabójczy łańcuch DNA. Zostawił za sobą wąski ślad śmierci aż do Rio. Sprawę zatuszowano i większość opinii publicznej o niczym nie miała pojęcia. Lecz kiedy naukowcy pisali końcowe wnioski w swoich rejestrach badań i odstawiali je na półkę, wirus mutował. [...] Włączył się do wyhodowanego dzięki bioinżynierii pomidora poprzez słaby punkt w jego zmodyfikowanym DNA, który badacze uznali za zbyt drobny, żeby się nim przejmować. Pomidor był oficjalnie znany jako pomidor Anioł T4 – taki miał identyfikator laboratoryjny – i stąd się wzięła nazwa wirusa, Anioł. Nikt nie wiedział, że wirus używa pomidora jako bezpośredniego nosiciela i rozprzestrzenił się dzięki transportowi lotniczemu. Po szesnastu godzinach było już za późno. Ludność krajów trzeciego świata została zdiesiątkowana w ciągu przerażających trzech tygodni, a Stany Zjednoczone odizolowały się od świata w ciągu czterech. [...] Lecz najważniejszym powodem, z jakiego cywilizacja pozostała nienaruszona, było to, że większość niderlandzkich gatunków była odporna na wirusa Anioła” (HARRISON 2009: 61-63) (fragment ten tłumaczka pozwoliła sobie przytoczyć ze względów poznawczych).

ścisłych. Główna bohaterka prowadzi agencję detektywistyczną do spółki z Ivy, wampiryzką o homoerotycznych preferencjach, oraz chochlikiem imieniem Jenks. W cyklu, poza problemami kryminalnymi, pojawia się także narracja *questowa*, znana z konwencji *fantasy*, gdzie niezbyt fortunnie dobrana grupa bohaterów współpracuje już to przy rozwiązywaniu tajemniczych zbrodni, już ratując miasto i/lub świat przed magicznymi zagrożeniami. Zespół skupiony wokół Rachel tworzy także modelowy wzorzec darzącej się afektem, zróżnicowanej charakterologicznie wielkomiejskiej rodziny, w której grono przyjmowani są kolejni przyjaciele żyjących wspólnie Rachel, Ivy i Jenks. W cyklu Harrison pojawia się także wiele wątków romansowych, bowiem Rachel bez ustanku obdarza uczuciami niewłaściwych mężczyzn – czy, ujmując rzecz językiem romansu, *an homme fatal*. Protagonistka wciąga się także w homoseksualną relację z Ivy, przesuwając tym wyraźnie granice heteroseksualne ustalone w obrębie fikcji romansowej. Warto dodać, że tytuły kolejnych tomów – *Dobry, zły i nieumarły* (*The Good, the Bad and the Undead*) czy *Fora Few Demons More* – są czytelną parodią stylu nazewniczego wypracowanego w obrębie westernu, który autorka wyzyskuje intertekstualnie po to, by pokazać swoją heroinę właśnie jako odpowiedniczkę wyjętego spod prawa bohatera. Omawiany cykl jest więc wieloaspektową mieszanką konwencji horroru, *fantasy*, literatury wampirycznej, *science fiction*, prozy kryminalnej, romansowej, *chick lit*, a nawet westernu²⁵.

Zaznaczyć trzeba, że przykłady te nie stanowią tu kompleksowego katalogu różnych konwencji wykorzystywanych w fantastyce miejskiej i romansie paranormalnym; przedłożono je po to tylko, by pokazać, że *urban fantasy* wraz z romansem metafizycznym nie są jedynie subgatunkiem *fantasy*, horroru i/lub romansu, lecz po prostu hybrydą gatunkową. Czerpie ona więc obficie ze wzorców strukturalnych całej mnogości gatunków, jednak jedynie po to, by dokonywać już to wzmocnienia, już to subwersji pokładanych w nie oczekiwani odbiorczych. W utworach czy ich cyklach nie wszystkie te konwencje muszą zostać wyzyskane, lecz warto je mimo wszystko analizować zarówno w tym kontekście, jaki w innych. Hybrydyczność gatunkowa jest jednak na tyle wyraźna w *urban fantasy* i romansie paranormalnym, że trzeba uznać ją za jeden z istotniejszych wyróżników, podobnie jak zresztą przekraczanie barier międzymedialnych. Warto zwrócić szczególną uwagę na ten ostatni aspekt, ponieważ nie doczekał się on wartościowych analiz badawczych. Fantastyka miejska i paranormalna upowszechnia się przede wszystkim w ramach cykli literackich, warto wszelako przy tym pamiętać, że pojawia się

²⁵ W takim rozumieniu, w jakim przedstawia to Leszek Pułka w haśle w *Słowniku literatury popularnej* (PUŁKA 2006: 639-643) (przyp. tłumaczki).

także w antologiach opowiadań, przewodnikach po światach lub zawierających nowe wybrane materiały uzupełniające specjalnych e-bookowych edycjach opowiadań oraz rozmaitego rodzaju krótkich form narracyjnych (w tym także innych materiałów dostępnych na stronach autorskich), telewizji, filmie, grach RPG, powieściach graficznych, seriach internetowych, wreszcie przenikając nawet do marketingu wirusowego (*viral marketing*) czy rozmaitych form transmedialnego budowania świadomości marki. Lecz mimo to teoretycy rzadko zastanawiają się, w jaki sposób transmedialne adaptacje i remediacje czy transmedialne praktyki narracyjne (*transmedia storytelling*)²⁶ mogą wpłynąć na konstrukcję treści i ich recepcję.

Henry Jenkins, opisujący te zjawiska obszernie w *Kulturze konwergencji* (Jenkins 2007) oraz będącym kroniką jego badań blogu *Wyznania Aka-fana* (*Confessions of an Aca-fan*) (Jenkins 2018), definiuje narrację transmedialną jako „proces, w którym integralne elementy fikcji narracyjnej rozpraszają się systematycznie na przestrzeni różnorodnych kanałów komunikacyjnych w celu tworzenia zunifikowanego i skoordynowanego doświadczenia rozrywkowego” (JENKINS 2018). Proces ten, jak sugeruje dalej Jenkins, miałby inspirować „powstawanie takich obiegów wiedzy w społeczeństwie sieci [*networked society*]” (JENKINS 2018), w obrębie których możliwe było „folgowanie encyklopedycznym ambicjom tekstów transmedialnych w takim ich rozwoju, którego wynikiem mogą być luki lub naddatki fabularne, zachęcające odbiorców do uzupełniania lub kontynuowania angażujących ich historii” (JENKINS 2018). W tym sensie teksty transmedialne są w równej mierze produktem kultury uczestnictwa (*participatory*), co performatywem – sprzyjając spekulacjom i dyskusjom, a także takim praktykom zaangażowania, jak chociażby te realizujące się w fikcjach fanowskich (*fan fiction*) oraz mediach społecznościowych.

Jenkins odróżnia ponadto teksty o charakterze transmedialnym od tych, które podlegają prostej remediacji, twierdząc, że „istnieje pilna potrzeba oddzielenia adaptacji, reprodukcją oryginalną narrację przy maksymalnej minimalizacji różnic fabularnych (i tym samym drugorzędnej wobec oryginału) od fabularnej ekstensji [*extension*], poszerzającej rozumienie oryginału przez inkorporację nowych składników fikcji” (JENKINS 2007). Równocześnie wskazuje on także na „możliwość wystąpienia alternatywnych

²⁶ Polskie przekłady anglojęzycznych pojęć z zakresu narratologii transmedialnej przyjmuje się za założeniami poczynionymi w pierwszej polskiej monografii zbiorowej poświęconej tejże gałęzi postklasycznej teorii narracji pod redakcją Katarzyny Kaczmarczyk, pod tytułem *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Przede wszystkim warto zapoznać się z tekstem Krzysztofa M. Maja, *Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych* (Maj 2018: 286-289) (przyp. tłumaczkii).

wersji fikcyjnych postaci bądź równoległych światów narracji” (JENKINS 2007), które mogą pojawić się w miarę międzymedialnej migracji fabuły – a które przy tym „pozwalają fanom czerpać przyjemność z takich alternatywnych odczytań, umożliwiających ogląd znanych już dobrze postaci z zupełnie innej perspektywy” (JENKINS 2007). Przyjemność ta oczywiście może towarzyszyć też odbiorowi bardziej bezpośrednich remediacji. Jeśli bowiem spojrzeć na fantastykę miejską i romans paranormalny jako gatunek pełen tego rodzaju różnorodności, łatwo dostrzeże się jego potencjał tyleż transmedialny, ileż adaptacyjny.

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że *urban fantasy* i romans paranormalny to zasadniczo proste adaptacje, gdzie teksty bezpośrednio przechodzą z jednego medium do drugiego. Rzecz jednak w tym, że w rzeczywistości zatarte zostają granice między adaptacją a narracją transmedialną, odkrywając w tych wieloparametrowość możliwości prezentacji postaci i światów. Przykładowo trylogia Lisy Jane Smith *Pamiętniki wampirów* została zaadaptowana na serial o tym samym tytule, różniący się fabularnie od powieściowego pierwowzoru. Daleka od prostej adaptacji telewizyjnej produkcja zyskała ogromną popularność, co z kolei zaowocowało publikacją całego szeregu nowych powieści z cyklu. Co więcej, sukces serialu poskutkował też opublikowaniem na oficjalnej stronie autorki krótkich form prozatorskich, dostępnych wyłącznie online. Jeszcze bardziej zaskakujący jest fakt, że Smith, która zaniechała kontynuowania oryginalnego cyklu, zaczęła publikować własną *fan fiction* na Kindle Worlds – platformie wydawniczej fikcji fanowskich serwisu Amazon – oferując dzięki temu swym czytelnikom rozszerzenie narracyjne oryginalnych *Pamiętników*. Podobnie uczyniło wielu innych twórców fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego, przygotowując powieści, antologie krótkich form prozatorskich, przewodniki po światach, e-powieści i pomniejsze utwory dostępne online, a także powieści graficzne (wymienić tu można takich pisarzy, jak Laurell K. Hamilton, Kim Harrison, Marjorie Liu, Patricia Briggs czy Kelley Armstrong).

Warto przy tym wskazać, że cykl Charlainy Harris o Sookie Stackhouse stanowi jeszcze bardziej zadziwiający przykład tego, jak fantastyka miejska i romansowa może funkcjonować jako tekst transmedialny. Nie tylko bowiem znalazł on najróżniejsze literackie modele realizacyjne – od powieści, poprzez opowiadania, nowele czy projekt *Sookie Stackhouse Companion*, zawierający nowe „fakty” dotyczące się świata zaprojektowanego przez autorkę (a nawet przepisy kulinarne wspomniane w jej prozie), jak również serię encyklopedii (HARRIS 2012; 2013) – lecz zaczął funkcjonować także w innych mediach. Najbardziej znaną z nich jest serial *Czysta krew* (*True Blood*), którego twórcy nie tylko bazowali na materiale fabularnym stworzonym przez Harris, lecz rozwinęli zamysł

światotwórczy, wprowadzając nowe postaci czy wątki. *Czysta krew* zyskała też wersje e-bookowe i komiksowe. W 2008 roku ukazał się dostępny wyłącznie online *prequel* powieści graficznej (WOHL & BADOWER 2008), wydano też wiele innych tego typu utworów, których akcja rozgrywała się w świecie znanym z serialu, jako *spin-offy*, a wizerunki występujących w nich bohaterów korespondowały z wyglądem aktorów grających te postaci w serialu. Produkcja telewizyjna miała zresztą niebywale szeroko zakrojoną transmedialną kampanię reklamową, wybiegającą daleko poza granice tradycyjnych mediów narracyjnych. Ta wirusowa promocja obejmowała wykreowanie specjalnych plakatów, na jej potrzeby stworzono strony internetowe promujące fikcyjne lokacje i organizacje znane z produkcji, w jej ramach również reklamowano produkty faktycznie istniejących firm w powiązaniu ze światem serialu, prowadzono też kampanię w mediach społecznościowych, konkursy publiczności, dostarczano materiał z planu zdjęciowego, także w postaci dodatkowych scen dostępnych online (i na DVD), i sfingowano nawet blog, rzekomo prowadzony przez jedną z postaci, nastoletnią wampirzycę Jessikę Hamby²⁷. W przywoływanej już monografii *The Horror Sensorium* Angela Ndalianis przedstawiła niezwykle wartościową analizę tych działań marketingowych, pisząc, że jako tekst transmedialny, *True Blood*:

[...] bierze udział w przedstawieniu, w którym chodzi o meta-horror – czerpiemy w nim bowiem przyjemność z fikcji unaoczniającej, podobnie jak sam serial, że wampiry są częścią naszej społeczności [...]. Transmedialne fikcje zachęcają zatem odbiorców do responsywnej reakcji i poznawczej zabawy (NDALIANIS 2012: 181).

Ndalianis sugeruje tym samym, że także i metatekstualność umożliwia odbiorcom odnalezienie przyjemności poprzez rozmywanie granic między światem rzeczywistym a fantastycznym. Ta konstatacja współgra ponadto ze sposobem, w jaki fantastyka miejska i romans paranormalny funkcjonują jako gatunki hybrydyczne, również zacierające podobne bariery. Wszak zestawiają one konwencje znane horroru z naturalizmem i realizmem kryminałów czy prozy detektywistycznej bądź też prezentują to, co nadprzyrodzone lub fantastyczne, jako to, co przyziemne – i czasami piętrzące absurdalne przeszkody w budowaniu romantycznych relacji. Ta ogólna hybrydyczność również więc zachęca do „poznawczej zabawy”.

²⁷ Mowa o zarchiwizowanym już przez stację HBO blogu zawierającym wpisy i wideo z udziałem aktorki Deborah Ann Woll, grającej Jessikę w serialu *True Blood*. Zob. *Jessica. Confessions of a Good Girl Gone Vampire*.

Postrzeganie *urban fantasy* i romansu paranormalnego jako przekraczających granice gatunkowe i medialne umożliwia zyskanie kluczowej wiedzy o podejmowanej w tych narracjach problematyce. Charakterystyczne dla obydwu jej upostaciowań wykraczanie poza ustalone ramami konwencji bariery powielone zostaje w postaci podejmowanej w nich tematyki transgresji czy zanegowania binarnych opozycji w świecie. Z uwagi na fakt zacierania linii demarkacyjnych między horrorem, *fantasy* czy romansem, a także rozmaitymi mediami, powiedzieć można, że teksty te w ogóle przekraczają granice wytyczone przez szeroko pojęte kategorie realności i fantastyczności. Aby badać nienormalne nadprzyrodzone światy w niepokojąco normalatywnej rzeczywistości, zakłócić jednak trzeba ustalone kategorie społeczne, takie jak – przede wszystkim – swojskość czy inność.

Podsumowanie

W ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat fantastyka miejska rozwinęła się w spójny i rozpoznawalny gatunek. Bardzo prawdopodobne, że u tej popularności leży charakterystyczna dlań zdolność do rejestrowania i odzwierciedlania współczesnych lęków socjokulturowych, takich jak zmiany dokonujące się w związku z postfeminizmem i trzecią falą feminizmu, globalizacją i postludzkimi przeobrażeniami w zakresie technologii, środowiska i aparatu społecznego – jedynie zarysowanymi w niniejszym rozdziale. Jednak kompleksowa analiza fantastyki miejskiej i romansu paranormalnego musi również obejmować wyjaśnienie jej popularności komercyjnej i branżowej.

Cykliczność, hybrydyczność gatunku, zdolność do adaptowania w obrębie rozmaitych formatów medialnych są aspektami kluczowymi dla wyjaśnienia fenomenu sukcesu takich utworów. Przede wszystkim – jako gatunkowa hybryda – fantastyka miejska i romans metafizyczny stają dostępne dla większego grona odbiorców czytających *fantasy*, romanse czy kryminały, którzy w związku z tym mogą przejawiać zainteresowanie tekstami łączącymi te konwencje. Po wtóre, narracje cykliczne i seryjne wywołują potrzebę stałego z nimi kontaktu, trwającego niekiedy wiele lat, a czasem i dekad. Jak pisze Jenkins, otwarte zakończenie zserializowanego tekstu wywołuje poczucie obcowania ze „znaczącą zagadką, która inspiruje czytelnika do absorbowania historii nawet wówczas, gdy jest to równoznaczne z odroczeniem jego poczucia spełnienia” (JENKINS 2009). Po trzecie, serializacja i transmedialność skłaniają odbiorców do zaangażowania i uczestniczenia w otwartych narracjach. Po czwarte, jako gatunek wysoce adaptowalny i transmedialny, fantastyka miejska i romans paranormalny są również powszechnie dostępne.

Jenkins sugeruje, że opowieść transmedialna „odzwierciedla ekonomię konsolidacji mediów” (JENKINS 2009) i jako taka „może rozszerzyć potencjalny rynek własności poprzez tworzenie różnych punktów dostępu dla różnych typów odbiorców” (JENKINS 2009). Oprócz silnego impulsu światotwórczego, otwarte narracje sprzyjają więc także poszukiwaniu przez odbiorców nowych punktów dostępowych do znanego już im świata. Najprościej mówiąc, serializacja, hybrydyzacja, adaptowalność i format transmedialny w znacznej mierze przyczyniają się do komercyjnego sukcesu gatunku, sprzyjając potencjalnemu zainteresowaniu nim miłośników innych konwencji oraz mediów i stanowiąc zaproszenie do długotrwałej partycypacji.

Od lat osiemdziesiątych *urban fantasy* i romans paranormalny przerodziły się w spójny i niebywale popularny nowy gatunek. Wskazując na przekraczanie granic jako powtarzający się motyw element tematyczny, rozważać można, w jaki sposób utwory tego typu rejestrują aktualne i autentyczne lęki społeczne dotyczące rozmywania się barier. Rozpoznanie fantastyki miejskiej i romansu metafizycznego w perspektywie hybrydyczności, serializacji, adaptacyjności i transmedialności sprzyja lepszemu zrozumieniu, jakimi metodami przyswoić można współczesna kultura tak obszerne i wysoce skomplikowane konstrukty gatunkowe, które kształtują powszechne wyobrażenia o monstrach i nadnaturalności. Lecz dopiero wraz z upływem czasu będzie można określić, jak długo fantastyka miejska i romans paranormalny cieszyć się będą popularnością w swojej obecnej formie, zanim przekształcą się lub zanikną całkowicie.

Przełożyła Ksenia Olkusz

Źródła cytowań

- ALLEN, PAUL GOAT (2013A), *The 20 Best Paranormal Fantasy Novels of the Last Decade*, online: *Barnes And Noble*, <http://www.barnesandnoble.com/blog/the-20-best-paranormal-fantasy-novels-of-the-last-decade/> [dostęp: 1.II.2018].
- ALLEN, PAUL GOAT (2013B), *In LKH's 21st Anita Blake Novel, Her Iconic Heroine—and Her Saga — Continue to Evolve*, online: *Barnes and Noble*, online: <http://bookclubs.barnesandnoble.com/t5/Explorations-The-BN-SciFi-and/In-LKH-s-21st-Anita-Blake-Novel-Her-Iconic-Heroine-and-Her-Saga/ba-p/1347550> [dostęp: 1.II.2018].
- ALLEN, PAUL GOAT (2013C), *The Controversial Saga That's Good for Genre Fiction—and Society*, online: *Barnes and Noble*, <http://www.barnesandnoble.com/blog/the-controversial-saga-thats-good-for-genre-fiction-and-society/> [dostęp: 1.II.2018].
- ALTMAN, RICK (1984), 'A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre', *Cinema Journal*: 3, ss. 6-18.
- ALTMAN, RICK (1999), *Film/Genre*, London: BFI Publishing.
- ANDREYKO, MARC (2011), *True Blood Volume 2: Tainted Love*, San Diego: IDW Publishing.
- AUERBACH, NINA (1995), *Our Vampires, Ourselves*, London: University of Chicago Press.
- BACHTIN, MICHAEL (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, przekł. Caryl Emerson, Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.
- BADMINGTON, NEIL (2011), 'Posthumanism,' w: Bruce Clarke, Manuela Rossini (red.), *The Routledge Companion to Literature and Science*, New York: Routledge 2011, ss. 374-384.
- BAILIE, HELEN T. (2011), 'Blood Ties: The Vampire Lover in the Popular Romance', *Journal of American Culture*: 2, ss. 141-148.
- BENOLIEL, LARISSA (2011), *Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: What's the Difference?*, online: *Heroes and Heartbreakers*,

<http://www.heroesandheartbreakers.com/blogs/2011/05/defining-urban-fantasy-and-paranormal-romance> [dostęp: 1.11.2018].

BHABHA, HOMI K. (1985), 'Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi', *Critical Inquiry*: 1, ss. 144-165.

BOND, GWENDA (2009), *When Love Is Strange: Romance Continues Its Affair with the Supernatural*, online: *Publisher's Weekly*, <http://www.publishersweekly.com/pw/print/20090525/12458-when-love-is-strange-romance-continues-its-affair-with-the-supernatural.html> [dostęp: 1.11.2018].

BRABON, BENJAMIN A., STEPHENIE GENZ (2007), *Postfeminist Gothic: Critical Interventions in Contemporary Culture*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.

BRABON, BENJAMIN A., STEPHANIE GENZ (2009), *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

BRENNAN, SARAH REES, JUSTINE LARBALESTIER (2012), *Team Human*, New York: Harper.

DAY, WILLIAM PATRICK (2002), *Vampire Legends in Contemporary America: What Becomes a Legend Most*, Lexington: The University Press of Kentucky.

DERRIDA, JACQUES (1980), 'The Law of Genre', *Critical Inquiry*: 1, ss. 55-81.

DONOHUE, NANETTE WARGO (2008), 'Urban Fantasy: The City Fantastic | Collection Development', w: *Library Journal*, online: <https://reviews.libraryjournal.com/2008/06/collection-development/urban-fantasy-the-city-fantastic/> [dostęp: 1.11.2018].

DYER, LUCINDA (2010), *P is for Paranormal — Still*, online: *Publishers Weekly*, (<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/new-titles/adult-announcements/article/43272-p-is-for-paranormal-still.html>) [dostęp: 1.11.2018].

Escape to Romance: Paranormal Romance vs Urban Fantasy, online: *Book Savvy Babe*, <https://web.archive.org/web/20130527050148/http://www.booksavvy-babe.com/escape-to-romance-paranormal-romance-vs-urban-fantasy/> [dostęp: 1.11.2018].

FAQ: Dark Fantasy Fan Track, online: *Dark Fantasy Fan Track*, <http://darkfantasy.dragoncon.org/dark-fantasy-faq/> [dostęp: 1.11.2018].

- GAMBLE, SARAH (2001), 'Postfeminism', w: Sarah Gamble (red.), *The Routledge Companion to Feminism and Post-Feminism*, New York: Routledge, ss. 36-45.
- GELDER, KEN (2012), *New Vampire Cinema*, London: BFI.
- GELDER, KEN (2004), *Popular Fiction: the Logics and Practices of a Literary Field*, New York: Routledge.
- GENZ, STEPHANIE (2009), *Postfeminities in Popular Culture*, New York: Palgrave Macmillan.
- GORDON, JOAN, VERONICA HOLLINGER (1997), 'Introduction: The Shape of Vampires', w: Joan Gordon, Veronica Hollinger (red.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, ss. 1-7.
- GRAHAM, ELAINE L. (2002), *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press.
- HAMILTON, LAURELL K. (2009), *Vampires and Paranormal Thrillers*, online: *Official Site of New York Times Bestselling Author Laurell K. Hamilton*, <http://www.laurellkhamilton.org/2009/08/vampires-and-paranormal-thrillers/> [dostęp: 1.II.2018].
- HAMILTON, LAURELL K. (2006), *Dear Negative Reader*, online: *Official Site of New York Times Bestselling Author Laurell K. Hamilton*, <http://www.laurellkhamilton.org/2006/12/dear-negative-reader/> [dostęp: 1.II.2018].
- HELD, DAVID (2000), 'Regulating Globalization?', w: David Held, Anthony McGrew (red.), *The Global Transformations Reader: An Introduction to the Globalization Debate*, Malden: Polity Press, ss. 420-430.
- HOGAN, ROY (2009), *Urban Fantasy: Science Fiction's Future?*, online: *Media Bistro*, http://www.mediabistro.com/galleycat/urban-fantasy-science-fictions-future_b9904 [dostęp: 1.II.2018].
- HOLLAND-TOLL, LINDA (2004), 'Harder than Nails, Harder than Spade: Anita Blake as 'The Tough Guy' Detective', *Journal of American Culture*: 2, ss. 175-89.
- IRVINE, ALEXANDER C. (2012), 'Urban Fantasy', w: Edward James, Farah Mendlesohn (red.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.

- JENKINS, HENRY (2009), *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*, online: *Confessions of an Aca-fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html [dostęp: 1.11.2018].
- JENKINS, HENRY (2007), *Transmedia Storytelling 101*, online: *Confessions of an Aca-fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html [dostęp: 1.11.2018].
- JENKINS, HENRY (1992), *Textual Poachers: Television, Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge.
- Jessica. *Confessions of a Good Girl Gone vampire*, online: <https://web.archive.org/web/20160311063723/http://www.babyvamp-jessica.com/> [dostęp: 1.11.2018].
- KARRAS, IRENE (2002), 'The Third Wave's Final Girl: Buffy the Vampire Slayer', *Third Space :a Journal of Feminist Theory & Culture*: 2, online: <https://web.archive.org/web/20100305101531/http://thirdspace.ca:80/journal/article/viewArticle/karras/50> [dostęp: 1.11.2018].
- KAVENEY, ROZ (2012), 'Dark Fantasy and Paranormal Romance', w: Edward James, Farah Mendlesohn (red.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, red., Cambridge: Cambridge University Press, ss. 214-223.
- LEVINE, ELANA (2007), 'Buffy and the 'New Girl Order': Defining Feminism and Femininity', w: Elana Levine, Lisa Ann Parks (red.), *Undead TV: Essays on Buffy the Vampire Slayer*, Durham, NC: Duke University Press, ss. 168-189.
- LITTLE, JANE (2018), *The Pioneers of Paranormal Romance*, online: *Dear Author*, <http://dearauthor.com/features/letters-of-opinion/the-pioneers-of-paranormal-romance/> [dostęp: 1.11.2018].
- LUSCOMBE, BELINDA (2006), 'Books: Well, Hello, Suckers', *Time*: 9, ss. 74-75.
- MATTHEWS, PATRICIA (2011), *Fantastic Fiction: Twenty-First Century Paranormal Reads*. Chicago: ALA Editions.
- MCCUNE, ALISA (2004), *A Conversation with Charlaïne Harris*, online: *SFSite.com*, <http://www.sfsite.com/05a/ch175.htm> [dostęp: 1.11.2018].
- MCMILLIAN, MICHAEL (2013), *True Blood Volume 4: Where Were You?*, San Diego: IDW Publishing.

- MEMMOTT, CAROL (2006), *Romance Fans: Vampires Are Just Our Type*, online: *USAToday.com*, http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2006-06-28-vampire-romance_x.htm [dostęp: 1.II.2018].
- MOORE, MARSHA, A. (2013), *Urban Fantasy VS Paranormal Romance*, online: *Fantasy Faction*, <http://fantasy-faction.com/2013/urban-fantasy-vs-paranormal-romance> [dostęp: 1.II.2018].
- NDALIANIS, ANGELA (2012), *The Horror Sensorium: Media and the Senses*, Jefferson: McFarland.
- NEALE, STEVE (2000), 'Questions of Genre', w: Robert Stam, Toby Miller (red.), *Film and Theory: An Anthology*, New York: Blackwell, ss. 157-178.
- New Tracks for 2013*, online: *Daily Dragon*. <http://dailydragon.dragoncon.org/dc2013/new-tracks-for-2013/> [dostęp: 1.II.2018].
- Paranormal Picks: The 10 Best Urban Fantasy Series*, online: *All Things Urban Fantasy*, <http://allthingsuf.com/2012/11/paranormal-picks-uf.html> [dostęp: 1.II.2018].
- PENDER, PATRICIA (2004), 'Kicking Ass is Comfort Food: Buffy as Third Wave Feminist Icon', w: Stacy Gillis, Gillian Howie (red.), *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*, New York: Palgrave-Macmillan Press, ss. 164-174.
- PICKER, LENNY (2012), *The New (Para)Normal*, online: *Publisher's Weekly*, <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/new-titles/adult-announcements/article/51394-the-new-para-normal.html> [dostęp: 1.II.2018].
- PUNTER, DAVID, GLENNIS BYRON (2004), *The Gothic*, Malden: Blackwell.
- STAIGER, JANET (1997), 'Hybrid or Inbred: the Purity Hypothesis and Hollywood Genre History', *Film Criticism*: 1, ss. 5-20.
- TASKER, YVONNE, DIANNE NEGRA (2007), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham: Duke University Press.
- Tor Books Now Offering Urban Fantasy Novels, But They Always Have, Too!*, online: *PRWeb*, <http://www.prweb.com/releases/2009/07/prweb2639804.htm> [dostęp: 1.II.2018].
- VAUGHN, CARRIE (2012), *The Long and Diverse History of Urban Fantasy*, online: *Filling the Well*, <http://carriev.wordpress.com/2012/04/16/the-long-and-diverse-history-of-urban-fantasy/> [dostęp: 1.II.2018].

- VAUHGN, CARRIE (2009), *Carrie's Analysis of Urban Fantasy Part I: The Formula*, online: *Filling the Well*, <http://carriev.wordpress.com/2009/01/05/carries-analysis-of-urban-fantasy-part-i-the-formula/> [dostęp: 1.11.2018].
 - WENDELL, SARAH, CANDY TAN (2009), *Beyond Heaving Bosoms: The Smart Bitches' Guide to Romance Novels*, New York: Touchstone.
 - WILLIAMS, LINDA (1986), 'When the Woman Looks', w: Linda Williams, Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp (red.), *Re-Visions: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick: The University Publications of America and the American Film Institute, ss. 83-99.
 - WILLIAMSON, MILLY (2005), *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy the Vampire Slayer*, London: Wallflower.
 - WOHL, DAVID, JASON BADOWER (2008), *True Blood: The Great Revelation*, Top Cow Productions Inc and Spacedog Entertainment.
 - ZANGER, JULES (1997), 'Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door', w: Joan Gordon, Veronica Hollinger (red.), *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, ss. 17-26.
- * * *
- JENKINS, HENRY (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przekł. Małgorzata Bernatowicz i Mirosław Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
 - MAJ, KRZYSZTOF M. (2018), *Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych*, w: Katarzyna Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, Kraków: Universitas, ss. 283-308.
 - OLKUSZ, KSENIA (2016), 'Romans paranormalny (Materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”)', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1, ss. 104-110.
 - PUŁKA, LESZEK (2006), *Western*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żab-ski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 639-643.
 - STASIEWICZ, PIOTR (2017), *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
 - TODOROV, TZVETAN (1979), 'O pochodzeniu gatunków', przekł. Alberta Labuda, *Pamiętnik Literacki*: 3, ss. 307-321.

Ezoteryka a popkultura – przenikanie symboliki ezoterycznej do strefy kultury masowej (zarys problematyki)

ZBIGNIEW ŁAGOSZ*

Kultura popularna

Pojęcie kultury popularnej jest zapewne w równej mierze tak samo szerokie, a także nie do końca zdefiniowane, jak w wypadku pola znaczeniowego ezoteryki. Jak zauważa Zbyszko Melosik, we współczesnych badaniach kulturoznawczych wyodrębnić można trzy zasadnicze warianty badań nad kulturą popularną. Pierwszy to model konsensusowy, ujmujący kulturę popularną jako płaszczyznę rytualnego odgrywania różnic kulturowych, czego efektem finalnym jest „harmonia”. Drugi model, określany mianem strukturalnego, sytuuje kulturę popularną w ramach stosunków władzy, wykazując wszechobecność i niepodważalność zjawisk dominacji z taką mocą, iż ludzie traktowani są w nim jako manipulowane „ofiary”. Trzeci – i ostatni – to model poststrukturalny, w nim to kultura popularna interpretowana jest jako miejsce walki i wytwarzania heterogeniczności. Ukazuje on również konieczność dążenia do odnalezienia możliwości przeciwstawiania się dominacji, poststrukturaliści kładą zatem duży nacisk na swoistego rodzaju oddolne „taktyki”, mogące spowodować erozję istniejących stosunków władzy (MELOSİK 2010: 9).

* Uniwersytet Jagielloński | kontakt: lagoszbigniew@gmail.com

Kulturę popularną częstokroć identyfikowano z kulturą masową (przyjmując oba pojęcia jako synonimy), a tę drugą jako przeciwieństwo kultury wysokiej. Podział taki wytworzyła opozycja estetyczna (sztuka „wysoka” – kontra kicz), dla pewnego „uporządkowania” obrazu zjawisk kulturowych, przy równoczesnym wskazywaniu podziału na obszary zjawisk „pozytywnych” – kultura wysoka, elitarna i zjawisk „negatywnych” – kultura masowa, ludowa, niska. Podobieństwo kultury popularnej do kultury ludowej sugeruje John Fiske, wskazując kilka charakterystycznych cech tej drugiej. Definiuje ona tożsamość grupy i jednostki, przekazywana jest w sposób nieformalny, co powoduje brak wyrazistego odróżnienia nadawców od odbiorców, funkcjonuje poza ustalonymi instytucjami społecznymi (Kościół, media, system edukacyjny), ale może wchodzić z nimi w interakcje. Jak zaznacza Fiske, kultura popularna może być rozumiana jako kultura ludowa społeczeństw postindustrialnych, ale w jego przeświadczeniu kultura popularna nie jest kulturą masową (FISKE 1998: 172-175). Dla Fiskego kultura popularna to źródło społecznego postępu i optymizmu, a jej kształt jest rezultatem złożonych procesów tworzenia i krążenia znaczeń i przyjemności (FISKE 1998: 19-21).

Całkowicie odmienne (pesymistyczne i deterministyczne) spojrzenie na kulturę masową reprezentuje Theodor W. Adorno, który opiera analizę kwestii badania przemysłu kulturalnego, narzucającego – jego zdaniem – swoje wytwory masom, które nie mają świadomości tego faktu. W przekonaniu badacza, przemysł kulturalny nierozdzielnie związany, a zatem całkowicie tożsamy z kulturą popularną, lansuje pustkę, banalność i konformizm, jego ideologia zaś jest fałszywa i manipulacyjna. Ludzkie masy są całkowicie bezbronne w konfrontacji z owymi wytworami przemysłu kulturalnego, a ów „intencjonalnie integruje swoich konsumentów przez swoje odgórne działanie [*The culture industry intentionally integrates its consumers from above*]” (ADORNO 1975: 12). Konsument produktów przemysłu kulturalnego jest zredukowany do abstrakcyjnej teraźniejszości, „nie pamięta niczego, co się zdarzyło i nie potrafi się skoncentrować na niczym innym niż to, co jest mu prezentowane w danym momencie [*no one is trusted to remember anything that has already happened or to concentrate upon anything other than what is presented to him in the given moment*]” (ADORNO 2001: 69). Badacz wskazuje również na pozorną różnorodność wytwarzaną przez przemysł kulturowy:

[...] reprezentuje ona magiczną powtarzalność mechanicznych procedur, w których identycznie to samo jest reprodukowane w czasie, co stanowi dokładną alegorię rozwiniętego kapitalizmu, który

demonstruje swój dominujący charakter, nawet jeśli wprowadza w życie swoją konieczność poprzez wolność zabawy (ADORNO 2001: 70)¹.

Jak podsumowuje to Zbyszek Melosik: „Pozorując odmienność, pseudoindywidualizacja sprawia, że odbiorcy nie zdają sobie sprawy, iż to, czego słuchają, i to, co oglądają, stanowi spreparowaną papkę” (MELOSIK 2010:17).

By przybliżyć postrzeganie kultury masowej przez autora rozdziału, koniecznie do dalszych dywagacji, posłużyć się należy słowami przywołanego już Melosika:

Kultura masowa czy popularna konstruowana jest zgodnie z zasadą „najniższego wspólnego mianownika”: Odwołuje się do doświadczeń, praktyk kulturowych i form przyjemności czy emocji, które są wspólne dla niemal wszystkich, niezależnie od miejsca jednostki w stratyfikacji społecznej. Afektywne bądź estetyczne zaangażowanie jest tutaj bardzo podobne – jeśli nie identyczne – zarówno w treści, jak i w „napięciu”. Dotyczy to i fanów klubu piłkarskiego, i fanek popowego gwiazdora. W tym pierwszym przypadku ważne jest zwycięstwo ukochanej drużyny, w tym drugim – konsumowanie wizerunku czy słuchanie ekscytującego głosu. Adwokat i brukarz, studentka prawa i kasjerka w supermarkecie odczuwają w tych sytuacjach bardzo podobne przyjemności (MELOSIK 2010:44).

Ezoteryka i symbolika

Równie trudnym pojęciem do zdefiniowania jest ezoteryka, która w swym prymarnym znaczeniu (gr. *ἐσώτερος*, *esoterikos*) oznacza to, co ‘należące do wewnętrznego kręgu’ czy ‘ukryte’. Według koncepcji jednego z pierwszych jej badaczy, Antoine’a Faivre’a, ezoterykę zachodnią charakteryzują cztery istotne cechy plus dwie mniej istotne, które nie muszą występować. Są to:

(1) wiara w niewidzialny, pozaprzyczynowy układ odpowiedników pomiędzy widzialnymi i niewidzialnymi wymiarami kosmosu, (2) postrzeganie natury jako przenikanej i ożywianej boską obecnością albo siłą życiową, (3) koncentracja na wyobraźni religijnej jako mocy dającej dostęp do światów i poziomów rzeczywistości pośredniczących między światem materialnym a Bogiem (4) wiara w proces przemiany duchowej, dzięki której dochodzi do odnowy wnętrza człowieka i nawiązania przezeń ponownego związku z boskością. Dwie inne cechy, niemające charakteru obligatoryjnego, ale często pojawiające się w kontekście „ezoteryzmu” to: (1) wiara w podstawowe podobieństwo licznych czy nawet wszystkich tradycji duchowych, oraz (2) przekonanie o istnieniu mniej lub bardziej tajemnego przekazu wiedzy duchowej (HANEGRAAFF 2006: 340).

¹ Przekład własny za: „[...] represented the magical repetition of the industrial procedure in which the selfsame is reproduced through time – the very allegory of high capitalism which demonstrates its dominating character even as it appropriates its necessity as the freedom of play”.

Wouter Hanegraaff wskazuje wszelako, iż koncepcja Faivre’a nie przystaje do zjawisk współczesnych, a jedynie do pewnych renesansowych i być może jeszcze osiemnastowiecznych zjawisk kulturowych, wykazując równocześnie „heurystyczną wartość” Faivre’owskich kategorii (to znaczy, że niczego tak naprawdę nie wyjaśniają, ale są pomocne we wprowadzaniu w krąg pojęć, którymi tu trzeba operować) (HANEGRAAFF 2006: 340). Definiuje zatem Hanegraaff ezoterykę jako „wiedzę odrzuconą”, stając w opozycji do koncepcji Faivre’a, poprzez ukazanie owego mechanizmu odrzucenia, które w łonie protestantyzmu „stopiły” luźne wcześniej wątki ezoteryczne w jeden, odrzucony właśnie wtedy kłęb idei (HANEGRAAFF 2010: 197-216). Powstało zatem nowe podejście uwolnione od kategoryzacji Faivre’a, zdefiniowane jako empiryczno-historyczne.

Niezwykle trafnie ezoterykę dookreśla Maciej B. Stępień pisząc, że:

Jest to [zachodnia ezoteryka — Z.Ł.] zbiór idei ukształtowany przez zderzenie biblijnej i pogańskiej tradycji oraz długofalowe skutki tego spotkania, do którego należą wielorako powiązane ze sobą nurty religijno-filozoficzne o charakterze alternatywnym i dysydenckim w stosunku do głównego nurtu nauki i religii w kulturze zachodniej (STĘPIEŃ 2015: 88).

By dopełnić obrazu, trzeba jeszcze przybliżyć pojęcie symbolu. Etymologia tego terminu wywodzi się z greckiego słowa *symbolon* (σύμβολον), oznaczającego swoisty znak rozpoznawczy czy też znak przyjaźni. Znak ów to przełamany na pół przedmiot (z metalu, kości, gliny, i tym podobnych), dla dwójki osób mający stanowić znak rozpoznawczy wiązania ich poprzez przyjaźń, pokrewieństwo, wspólny interes. Od samego początku słowo „symbol” było więc wieloznaczne i takim też pozostaje po dziś dzień. Jak zauważa Władysław Kopaliński, definiowanie symbolu nastroczało zawsze poważnych kłopotów, a to z racji nieodłącznie towarzyszącemu symbolowi elementu tajemniczości. W ujęciu Kopalińskiego symbol to „przedmioty, pojęcia, wyobrażenia, przeżycia związane jakimś wewnętrznym stosunkiem (współbrzmiające, kojarzące się, mające »wspólny rytm«) z innym przedmiotem, pojęciem itd.” (KOPALIŃSKI 1990D: 4). W wykładni Paula Ricoeura symbol odsyła do czegoś więcej, a jego dosłowny poziom nie wyczerpuje całości znaczenia. Owo znaczenie dosłowne symbolu jest zdecydowanie mniej istotne, funkcjonuje bowiem nie tylko jako podstawa, udostępniająca wyższe znaczenie (RICOEUR 2003: 11). Interesujące również, iż wielu znanych filozofów czy pisarzy (Martin Heidegger, Johann Goethe, Immanuel Kant czy Carl Gustav Jung) opracowywało własne koncepcje symbolu. Podsumować więc można rzeczzone pojęcie jego definicją, stworzoną przez Friedricha Schellinga, zgodnie z którą symbol jest syntezą ogólnego i szczególnego, stanowiących w nim absolutną „niezróżnicowaną” jedność (SPITZER 2015: 312).

To krótkie, ujęte w niezwykle uproszczony sposób przybliżenie tych podstawowych definicji wykazuje z jak szerokim problemem interpretacyjnym spotykać się można podczas badania lokowania symboli ezoterycznych w kulturze popularnej. Dochodzi do tego jeszcze jeszcze jeden ważny aspekt: otóż znaczenie danego symbolu zmienia się tak w czasie, jak i w danej kulturze, a co może i najbardziej interesujące z obecnej perspektywy, zmienia się również w zależności od tego, jaka część twórców i odbiorców kultury masowej go używa. By przedstawić, do czego zmierza niniejszy wywód, autor posłuży się trzema przykładami symboli: jednoroźca, motyla i pentagramu, nie definiując ich jeszcze jako symboli ezoterycznych.

Jednorożec

W katolickim piśmie „Któż jak Bóg” opublikowana została tablica ukazująca „symbole okultystyczne”, opatrzona czerwonym napisem: „Uwaga! Niebezpieczne!”. Na owej tablicy widnieją trzy wymienione uprzednio symbole, uznane za niebezpieczne, a krótka informacja obok tabeli zawiera tekst następującej treści: „Odwołania demoniczne symboli pozostają aktywne, nawet jeśli Twoje dziecko przyozdabia się nimi nieświadomie, choćby na fali mody” (WIĘCZKOWSKA 2015: 5). Zdaniem autorów przywołanego tekstu symbole (ich wymowa nie jest niestety szczegółowo opisana) są powiązane z okultyzmem i mają również działanie demoniczne, które aktywizuje się nawet bez naszej świadomości. Jeśli dobrze rozumieć, nosząc dla ozdoby na przykład symbol jednoroźca, zostajemy narażeni mimowolnie na działanie obcej, zdecydowanie złej mocy demonicznej.

W książce Grzegorza Bacika i Józefa Witko pod tytułem *Okultyzm. O zagrożeniach płynących z uwikłania w spirytyzm, magię i wróżby*, znaleźć można wykładnie znaczeń poszczególnych symboli, uznawanych przez autorów za okultystyczne. I tak jednorożec to „symbol wolności seksualnej, miłości homoseksualnej” (BACIK & WITKO 2009:193); motyl – „jest symbolem zwolenników New Age. Ma oznaczać wyjście ze starej epoki w nową. Z chrześcijaństwa do New Age. Oznacza odejście od tradycji” (BACIK & WITKO 2009: 194); pentagram – „z tylko jednym wierzchołkiem skierowanym ku górze należy do ważniejszych symboli masonerii. Bywa interpretowany jako symbol człowieka (dla tego w pentagram często wpisana jest postać ludzka), który zmierza do »ubóstwienia«. Niektórzy mówią o tym znaku, że jest znakiem »dobrego« Lucyfera” (BACIK & WITKO 2009: 186).

Jean C. Cooper zauważa, iż jednorożec wraz ze swą mitologią i wieloznacznością należy do symboli skrajnie zawitych. Występuje on w legendach ludów niemal całego świata,

odnaleźć go można w Chinach, Mongolii, Babilonie, Asyrii, Persji, Ziemi Świętej, Afryce, Polsce, Skandynawii, Indiach i wielu innych częściach świata. Jednorożec potrafił bezbłędnie trafić do wodopoju, jego róg zaś, zwany alikornem, był probierzem trucizn i jednocześnie antidotum na nie. Pojawia się już w *Starym Testamencie*, w jego przekładzie na grecki (łac. *monoceros* – ‘jednorogi’) i jest uosobieniem srogości. Ale, co najważniejsze, legedzie o jednorożcu:

Chrześcijaństwo nadało [...] większy zasięg: czystość i „dziewicze sidła” sprawiły, że zaczęto wiązać jednorożca z Marią Dziewicą, jednak jego głównym odniesieniem był sam Chrystus. Według św. Ambrożego „tymże jednorożcem jest jedyny Syn Boga”. Także Chrystus jest tym, który „podniósł róg odkupienia”, on też powiedział „Ja i Ojciec jesteśmy Jednym”. Róg, antidotum na trucizny, symbolizuje Chrystusową moc niszczenia grzechu. Jednorożec samotnik, opisany przez Pliniusza i Eliana, został wykorzystany jako emblemat życia klasztornego. Jako symbol cnoty powiązano go z dwiema świętymi Justynami – z Antiochii i Padwy (COPER 1998: 89-93).

W *Leksykonie symboli* przeczytać można, iż dla chrześcijaństwa jednorożec jest symbolem czystości i siły (JAROSIŃSKI 1991: 59). W sztuce chrześcijańskiej częstokroć prezentowany jest jako spoczywający głową na łonie Marii Dziewicy, co ma stanowić aluzję do Niepokalanego Poczęcia Syna Bożego. Władysław Kopaliński pisze także, że róg jednorożca wyobrażał miecz lub Słowo Boże oraz przenikanie elementu Boskiego do ludzkiej duszy. Jednorożca lokowano na obrazach również w scenach zwiastowania, symbolizuje także miłość „wyrzekającą się spełnienia fizycznego, przenoszącą poezję wyrzeczenia nad poezję posiadania” (KOPALIŃSKI 1990A: 233). Autor wskazuje na konotacje rogu jednorożca z fallusem, pojawiają się takie określenia, jak fallus czołowy lub psychiczny, co należy rozumieć w kategoriach uwznioślenia popędu płciowego, emblematu związku platonicznego bądź zapłodnienia duchowego (KOPALIŃSKI 1990A: 234). Tymczasem w *Świecie symboliki chrześcijańskiej* Dorothei Forstner, wydanym przez katolicki Instytut Wydawniczy PAX, w ogóle nie ma wzmianek o jakichkolwiek erotycznych konotacjach symboliki jednorożca. Przytacza się tu natomiast interpretacje Justyna Męczenika, który w rogu jednorożca widzi poprzeczną belkę krzyża oraz jednego z ojców kościoła, Orygenes, dla którego róg jednorożca jest symbolem panowania Chrystusa nad światem (FORSTNER 1990: 265-267). Carl Gustav Jung, jako jeden z niewielu autorów, podkreślał, iż symbol jednorożca nie jest jednoznacznie pozytywny, ponieważ może również oznaczać zło, cytuje przy tym słowa św. Bazylego, który mówi: „Spójrz tylko człowiecze, i strzeż się jednorożca, to jest demona. Albowiem jest on źle usposobiony do człowieka i jest przebiegły w czynieniu zła” (JUNG 1990: 500). Uświadamia to też ważne znaczenie konotacji jednorożca u gnostyków i alchemików, dla których róg jednorożca

był symbolem Merkuriusza. Konkluzja Junga na temat symbolu jednorożca jest nader interesująca, bo w podsumowaniu sformułowany zostaje wniosek, iż róg, jako znak mocy i siły, ma charakter męski, jednocześnie jest pucharem, a zatem, ze względu na to, co zawiera, ma charakter żeński. Jest to więc – zdaniem szwajcarskiego psychiatry – wyrażający dwubiegunowość archetypu symbol łączący. Jednorożec stanowi dla Junga doskonały przykład ścisłych i zawiłych związków łączących alchemię, gnostycyzm i filozofię natury z tradycją kościelną (JUNG 1990: 529).

Motyl

Kolejny z symboli, motyl, był dla starożytnych symbolem duszy. Jego grecka nazwa, *psyche* (ψυχή), oznacza bowiem zarówno ‘duszę’, jak i gatunek motyla. Konotuje on dążenie do światła, życie, śmierć, zmartwychwstanie, duszę, swawolę, niestałość, przemijanie czy marność (KOPALIŃSKI 1990C: 236-237). W Japonii, ze względu na swą lekkość i piękno, jest symbolem kobiety. Najbardziej znaczące odczytanie tkwi w metamorfozie motyla – jajo, gąsienica, wreszcie zwrócony ku słońcu piękny kolorowy owad. Symbolika marzeń sennych utożsamia z kolei motyla z wyzwoleniem i nowym początkiem (JAROSIŃSKI 1991: 101). W ujęciu chrześcijańskim owad ten z jednej strony reprezentuje niestałość, krótkie życie i światowe usposobienie, a z drugiej zarówno św. Bazyli, jak i św. Ambroży podkreślali związaną z nim symbolikę zmartwychwstania. Z tego względu motyl często pojawia się w sztuce chrześcijańskiej na kamieniach grobowych (FORSTNER 1990: 282). J. C. Cooper w książce *Zwierzęta symboliczne i mityczne* zauważa, iż u chrześcijan biały motyl miał oznaczać duszę dziecka, które zmarło nieochrzczone. Etapy przeobrażeń symbolizują z kolei życie, śmierć i zmartwychwstanie, dlatego też w ikonografii pojawia się motyl siedzący na ręce Dzieciątka Jezus.

W Chinach uskrzydłone owady uznawane są za symbol nieśmiertelności, u Indian zaś uważa się te owady za dusze zmarłych (COOPER 1998: 165). W tradycji europejskiej z kolei rozpowszechniona jest też i mroczna interpretacja motyla, zgodnie z którą czarownica podczas dnia chętnie wciela się właśnie w motyla, a nocą – najczęściej w ćmę. Podobnie jak w kontaktach z duszami ludzkimi, należy unikać styczności z motylami-demonami, a pod żadnym pozorem nie wolno ich zabijać (mogło to bowiem narazić na zemstę demona). Postać motyla mogła przybierać zmore, demon mający siadać na pierśsiach ofiary i dusić ją. Gdy ofiara umierała lub nastawał świt, zmora uciekała, przybierając kształt motyla lub sowy (KOWAŁSKI 2007: 362-367).

W ruchu kulturowym New Age motyl nie ma konotacji demonicznych, jest uważany prawdopodobnie za symbol nowego początku i przebudzenia nowej świadomości, co oczywiście może być kojarzone z wyjściem człowieka z ery chrześcijaństwa. Pytanie, na które trudno uzyskać odpowiedź, brzmi zatem: jak jednak odróżnić motyla New Age od motyla choćby w interpretacji chrześcijańskiej? Motyl New Age nie różni się przecież niczym w warstwie ikonicznej od każdego innego przedstawienia motyla. Tylko założenie symboliczne, z jakim się go używa, może być wyznacznikiem interpretacji, a to oznacza, iż w odbiorze innego człowieka, oglądającego zastosowany przez kogoś symbol, jest on właściwie nieinterpretowalny. Nie jest jasne, skąd autorzy katoliccy czerpią swą wiedzę na temat symboliki New Age, nie podają oni bowiem w publikacjach żadnych przypisów, a ruch New Age jest niezwykle zróżnicowany. Jak ujął to Adam Zamojski:

Ruch Nowej Ery (*New Age Movement*) nie jest zjawiskiem statycznym, lecz dynamicznym, będącym właśnie „w ruchu” (*to move*), zorientowanym na przyszłość (*ku nowej erze procesyjnej*, millenaryzm), a zarazem, jak odnotował J. Drane, jest jak odkurzacz, który wciąga w siebie wszystko, co zostało wymiecione ze wszystkich wieków (ZAMOJSKI 2002: 11).

Pentagram

Symbol pentagramu (gwiazdy pięcioramiennej) również może mieć rozmaite interpretacje. U pitagorejczyków był symbolem zdrowia i poznania. Jako gwiazda był w antyku wyobrażeniem Hestii i Afrodyty, na której cześć żeglarze wykonywali tatuaż z tym właśnie znakiem (KOPALIŃSKI 1990B: 107). Pentagram jest symbolem wielokrotnionego złotego podziału (doskonałości) i mikrokosmosu człowieka. Jako symbol zdrowia był niezwykle rozpowszechniony, a w armii cesarzy bizantyjskich nosili go żołnierze idący na pierwszą linię walki. Zdaniem Corneliusa a Lapide, znak pentagramu odwoływał także do postaci Chrystusa, symbolizując jego pięć świętych ran (FORSTNER 1990: 61-62). Jako amuletu chroniącego przed złem używał go cesarz Konstantyn, a legendarny rycerz króla Artura, Sir Gawain, nosił pentagram na tarczy jako symbol pięciu cnót rycerskich.

Znak ten może również odzwierciedlać pięć zmysłów człowieka (stąd często spotykany jest w wolnomularstwie) czy pięć żywiołów (ziemię, wodę, wiatr, ogień i światło). Pentagram był znany również jako Gwiazda Izdydy i rzeczywiście w wielu kulturach uważany był za, niezwykle pomocny w działaniu ochronnym, symbol magiczny. Jeden z najstarszych pentagramów został odnaleziony już w starożytnym mieście Ur (centrum mezopotamskiej cywilizacji), gdzie prawdopodobnie używany był w charakterze pieczęci królewskiej. Wyraźnie zatem widać, że występuje on na przestrzeni czasów w religiach

pogańskich (znak ten miał pochodzić od Bogini Kore), u Celtów (symbol Bogini Podziemi – Morgany), a także Izraelitów (król Salomon panował nim nad demonami).

Powiązanie pentagramu ze złem nastąpiło podczas działalności świętej inkwizycji. Kościół uznał wtedy pentagram za symboliczne wyobrażenie diabła, którego rzekomo mieli czcić templariusze – Baphometa. Dopiero w XIX wieku dokonano rozgraniczenia w symbolice pentagramu, klasyfikując go na dobry (biały) i zły (czarny), święte jagnię św. Jana lub diabelskiego kozła z Mendes. Podziału owego dokonał Alphonse Louis Constant, znany powszechniej jako Éliphas Lévi (1810-1875). Tak oto pisał na temat pentagramu:

Jest on gwiazdą magów, znakiem „Słowa, które stało się ciałem” i zależnie od kierunku ułożenia jego promieni symbol ten przedstawia w magii dobro albo zło, porządek albo nieporządek [...]. Jest to albo wyświęcenie albo obraza boska, Lucyfer albo Vespór, gwiazda poranna albo gwiazda wieczorna. Jest Marią albo Lilith, jest zwycięstwem albo zagładą, światłem albo ciemnością, dniem albo nocą. Jeżeli pentagram dwoma swymi promieniami skierowany jest w górę, wtedy przedstawia Szatana albo kozła Sabatu, jeżeli skierowany jest ku górze jednym tylko promieniem, wtedy pentagram oznacza Zbawiciela (LEVI 1993: 61).

Jak widać, jeden z protoplastów współczesnej ezoteryki pentagram biały uważał za symbol Zbawiciela. Nie ma mowy o jakiegokolwiek symbolice zła w jego pierwotnej pozycji (jednym wierzchołkiem do góry). Używana przez Bacika i Witko wykładnia, „że jest znakiem »dobrego« Lucyfera” (BACIK & WITKO 2009: 205), jest nie dość, że wewnętrznie sprzeczna, to na dodatek całkowicie niepokrywająca się w warstwie symbolicznej ze znaczeniem pentagramu.

Muzyka popularna

Zauważyć trzeba, iż wszystkie trzy symbole wymienione przez autorów katolickich jako ezoteryczne, a zatem w pryzmacie teologii zdecydowanie złe, mają swoje zaczepienie i mocne ugruntowanie w tradycji symboliki chrześcijańskiej. Tam gdzie symbolika uznawana przez Kościół za właściwą przegrywa z interpretacją inną (nie właściwą dla Kościoła, a przecież niekoniecznie złą), wartość symbolu ulega deprecjacji, zyskuje on powiązanie ze złem i okultyzmem.

Są jednak (bardzo częste) przypadki celowego używania symboliki okultystycznej jako propagowania idei ezoterycznych, których rozsądnikiem jest kultura popularna. Symbole te są często kamuflowane, ale równie często celowo eksponowane. Prawdopodobnie eksponowanie symboli ezoterycznych w popkulturze najbardziej widoczne jest

w muzyce, a zwłaszcza w pochodnej muzyki rockowej zwanej *heavy metalem* (i jej licznych odmianach: *thrashmetal*, *blackmetal*, *gothicmetal*, *death metal*), której utwory teledyski czy nawet informacje o liderach czy członkach zespołów trafiają do odbiorców całkowicie nieorientowanych na ten gatunek muzyczny, wywołując tym samym duże zainteresowanie nimi oraz specyficzny rodzaj promocji. I tak na przykład odbiorca muzyki pop z pewnością słyszał utwory i obejrzał teledyski zespołów Metallica, AC/DC czy Ozzy'ego Osbourne'a. Nie każdy w Polsce zna zespół Kat, ale z pewnością wiele osób spoza kręgu muzyki metalowej wie, kim jest lider zespołu Behemoth, Adam „Nergal” Darski. Rzecz jasna nie każdy z wymienionych zespołów czy wokalistów epatuje w twórczości symboliką ezoteryczną, choć bez wątpienia czyni to Darski, tak poprzez okładki swych płyt, teledyski, jak i oprawę artystyczną koncertów. Na przykład na okładce płyty *Zos Kia Cultus* ulokowana jest zreinterpretowana postać kojarzonego (niekoniecznie zasadnie) z satanizmem symbolu Baphometa (jednoznacznie symbolu ezoterycznego), otoczona magicznym kręgiem. Sam tytuł *Zos Kia Cultus*, nawiązuje do systemu magicznego zapoczątkowanego przez artystę i ezoteryka Austina Osmana Spare (1886-1956). Oprawa wizualna koncertów zawiera z kolei czytelne nawiązania do symboliki ezoterycznego systemu magicznego – *thelemy* – którego twórcą był Aleister Crowley (1875-1947), najśłynniejszy współczesny mag i ezoteryk. Symbolem przewodnim jest częstokroć heptagram, charakterystyczny dla pieczęci Babalon, oraz wspominany już pentagram odwrócony.

Oczywiście na długo przed tym, zanim powstał zamysł o zawiązaniu grupy Behemoth, na okładki płyt zespołów metalowych trafiały symbole ezoteryczne, jednoznacznie kojarzone z satanizmem. Były to przede wszystkim: odwrócony pentagram, liczba sześćset sześćdziesiąt sześć i głowa kozła (często wpisana w odwrócony pentagram). Liczba sześćset sześćdziesiąt sześć – z racji jej umieszczenia w *Apokalipsie* jako liczby Bestii – od dawna znajdowała się w centrum uwagi numerologów (FEUERSTEIN 1995: 63, 305). Często przypisywano ją komuś, kto nie cieszył się sympatią historyczną (przykładowo Neronowi). Interesująca jest pod tym względem dyskusja, jaka rozwinęła się w XVI wieku między luteranśkim matematykiem Michaeliem Stifelem a katolickim numerologiem Bungiem. Pierwszy z nich wykazywał, że Bestię (czyli sześćset sześćdziesiąt sześć) jest papież Leon X, natomiast drugi – że jest nią Marcin Luter. Warto dodać, iż symbolikę liczby sześćset sześćdziesiąt sześć próbował też rozszyfrować Andrzej Wierciński w artykule *666: liczba imienia Bestii* (WIERCIŃSKI 1995). Owo nawiązywanie do apokaliptycznej Bestii ma specyficzną wymowę. W *Apokalipsie* (13) pojawia się Antytrójca: Smok, Bestia i Fałszywy Prorok. Ludzie stają więc przed wyborem: Baranek (Chrystus)

lub Bestia. Wizja rządów Bestii mówi, iż ci, którzy nie czczą Baranka, zostaną zmuszeni do czczenia Bestii, a to doprowadzi ich do potępienia (WIATER 2006: 434).

Kozioł to mitologiczny reprezentant świty bogów uosabiający moce seksualne. Był zatem wcieleniem męskich sił seksualnych, tak w pozytywnym, jak i w negatywnym znaczeniu. Kozła dosiadała Afrodyta, której to zwierzę było składane jako ofiara. Półkoziół, półczłowiek gonił nimfy, ale również ochoczo spółkował z chłopcami (Faun). Olbrzymią zmysłowością i aktywnością seksualną cechował się grecki Pan. Z kolei egipskie kobiety w trosce o potomka zanosili swe modły do koźlego boga. Także w obrzędowości słowiańskiej występował kozioł, pierwszego stycznia lub pierwszego marca oprowadzano to zwierzę po wsi, co miało pobudzić płodność ziemi i kobiet. Wykładnikami nieczystości kozła są jego zmysłowość, rogi i przykry zapach, był on również postrzegany jako reprezentant świata zaświatów (występuje wiele opowieści mówiących, iż kozła stworzył diabeł (KOWALSKI 2007: 249-250)). Żydowskie święto Jom Kippur celebryceremonię „kozła ofiarnego”, gdzie na wyznaczonego losowo kozła kapłan nakładał ręce na jego głowę i „przenosił” wszelkie grzechy ludu Izraela, poczym kozła wypędzano na pustynię do upadłego anioła Azazela (Kpł 16,10). Kozioł był ulubionym zwierzęciem diabła i czarownicy, ale w pewnych sytuacjach mógł też bronić przed złem. Przed zmorą miało chronić spanie na kocu z sierści białej kozy, także czarny kozioł swym smrodem i rogami odganiał zmy. Interesujący wydaje się też fakt, iż według siedemnastowiecznego podręcznika inkwizycji (*Czarownica powołana*), podczas egzorcyzmów człowieka opętanego przez diabła należało mu wepchnąć do ust kawałek koziny, ponieważ diabeł miał obawiać się kozła (KOWALSKI 2007: 250).

Badacz satanizmu, Massimo Introvigne, wskazuje, iż pierwsza fala muzyki *heavy-metalowej* (zwłaszcza w nurcie *death* i *black metalu*), symbolikę ezoteryczną i satanistyczną propagowała najczęściej w celach komercyjnych, obliczonych na zwiększenie sprzedaży płyt i biletów na koncerty. Dopiero druga fala (zarzucająca komercyjność pierwszej), która zrodziła się w Norwegii, by przeniknąć później do Szwecji i Finlandii, przyniosła ze sobą niesłychany radykalizm (włącznie z paleniem kościołów, samobójstwami i zabójstwami) wynikły z przekonania, że „prawdziwy satanizm nie tworzył nastroju szczęścia, lecz rozpacz i trwogi, zbrodni i samobójstwa; jego wyznawcy z dumą łamali prawo i pragnęli, aby każdy, kto stykał się z satanistami, »drżał ze strachu«” (INTROVIGNE 2014: 563)².

² Jednymi z najmroczniejszych zespołów drugiej fali były Mayhem i Burzum (MOYNIHAN & SODERLIND 2016). W tym miejscu przestrzec należy przed uproszczeniem łączenia satanizmu z muzyką i subkulturą metalową, co często

Kinematografia

Kino, podobnie jak i muzyka, obfituje w symbolikę okultystyczną, przy czym nie idzie tutaj tylko o przywoływanie ogólnie znanych motywów ezoterycznych czy satanistycznych, są bowiem filmy, które w całości opierają się na przesłaniu idei ezoterycznych. Najbardziej znanym reżyserem w tym nurcie kinematografii jest Kenneth Anger, członek Kościoła Szatana, producent, scenarzysta, pisarz i aktor. Jest on twórcą takich filmów jak *Lucifer Rising* czy *Invocation of My Demon Brother*, nieustannie oddziałującym przy tym na współczesną sztukę filmową, jak i popkulturę. Do bezpośredniej inspiracji jego sztuką przyznawali się Martin Scorsese, David Lynch czy Derek Jarman. Jak pisze Renata Wieczorek:

Anger był zawsze niezależny i bezkompromisowy w swojej sztuce i życiu. Miał też szczęście spotkać i w wielu przypadkach blisko współpracować z osobami, które wpłynęły na rozwój szeroko rozumianej (pop)kultury, a co za tym idzie – zmianę sposobu postrzegania dotychczasowych norm i wartości. Do jego współpracowników i/lub znajomych należeli między innymi: Jean Cocteau, jeden z najbardziej cenionych przez Angera twórców i mentorów artystycznych, Mick Jagger, który stworzył muzykę do *Invocation of My Demon Brother*, Marianne Faithful, która zagrała Lilith w *Lucifer Rising* (WIECZOREK 2013: 172).

Filmy Angera były często oskarżane o demoralizację i szerzenie pornografii, z tego powodu zdarzały się ich konfiskaty lub niszczenie. Motywem przewodnim życia i artystycznych dokonań Angera stała się główna teza *thelemy* Crowleya „Czyni wedle swej woli niech będzie całym prawem”. Przez wyznawców tego ezoterycznego systemu Anger uznawany jest za jego artystycznego apostoła. Wskazywanie przy tym symboliki ezoterycznej w filmach tego twórcy miałoby się z celem, są one bowiem niemal w każdej sekwencji nią nacechowane.

Jednak nazwisko Angera i jego filmy to – mimo ogromnego wpływu na niezwykle znanych reżyserów – jednak kultura wysoce wysublimowana i nie bardzo rozpowszechniona. Inaczej – jeśli idzie o rozpoznawalność – kojarzyć się będą nazwiska Romana Polańskiego, Stanleya Kubricka czy Sama Mendesa. *Dziecko Rosemary* Polańskiego obfituje w symbolikę ezoteryczną, u Kubricka w *Oczach szeroko zamkniętych* zaprezentowany zostaje tajemniczy ezoteryczny rytuał, a filmowy James Bond w *Spectre* Mendesa

ma miejsce. Oczywiście często zespoły metalowe posługują się symboliką ezoteryczną i satanistyczną, ale często właśnie w celach czysto komercyjnych, zupełnie nie podciągając pod to wierzeń czy ideologii (ZAWADZKI 2005).

spaceruje w orszaku Santa Muerte. Przesycony symboliką ezoteryczną jest również popularny serial *Stranger Things* autorstwa braci Matta i Rossa Dufferów zrealizowany dla Netflixa.

Symbolika ezoteryczna bardzo mocno przeniknęła do popkultury, nie tylko jednak za sprawą sztuki, znaleźć ją można przecież w muzyce, kinie, komiksie czy literaturze. Nośnikiem idei ezoterycznych i jej symboliki jest również polityka. Dość wspomnieć o mariażu III Rzeszy z okultyzmem czy rządzącym na Haiti François Duvalierze, implementującym religię *voodoo*.

Podsumowanie

Niniejszy rozdział nie sposób określić mianem szkicu dotyczącego tematyki przenikania symboliki ezoterycznej do popkultury. Zamiarem autora była chęć zwrócenia uwagi, iż częstokroć uważane za symbole okultystyczne i szeroko deprecjonowane jako złe, mają swoje zakorzenienie w symbolice chrześcijańskiej, gdzie ich interpretacja jest zgoła odmienna. Wydaje się, iż niektórzy krytycy symboliki ezoterycznej zapominają o tym całkowicie. Powstają różnego rodzaju strony internetowe śledzące spiski iluminatów mających celowo lokować symbolikę okultystyczną w popkulturze, celem podprogowego manipulowania umysłami odbiorców. Przykładem tego może być strona VigilantCitizen.com, która – gdyby nie jej spiskowe podejście do zagadnienia – byłaby całkiem rzetelnym *vademecum* lokowania symboliki ezoterycznej w popkulturze. Bardzo często dochodzi do przejawskrawień, które nie mogą być traktowane w sposób poważny, jak choćby ogłoszony na portalu Fronda.pl i szybko usunięty tekst demaskujący animowany serial dla dzieci *Reksio* jako satanistyczny (sic!) czy opinia wypowiedziana przez egzorcystę, księdza Pawła Popielnickiego, zgodnie z którą maskotka Hello Kitty jest „piekielną zabawką” (NOCH 2013). Wprawdzie zdarza się, że symbolika ezoteryczna jest celowo używana jako nośnik idei przez danego artystę, w większości jednak – w opinii autora rozdziału – jest to wytwór komercjalizacji, mający przynieść określone profity, a nie konwersję umysłu odbiorcy na wiarę w ezoterykę i okultyzm.

Źródła cytowań

- ADORNO, THEODOR W. (1975), 'Culture Industry Reconsidered', *New German Critique*: 6, ss. 12-19.
- ADORNO, THEODOR W. (2001), *Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, London: Routledge.
- BACIK, GRZEGORZ, JÓZEF WITKO (2009), *Okultyzm. O zagrożeniach płynących z uwikłania w spirytyzm, magię i wróżby*, Kraków: Wydawnictwo Esprit .
- COOPER, J.C. (1998), *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przekł. Anna Kozłowska-Ryś, Leszek Ryś, Poznań: Rebis.
- FEUERSTEIN, GEORG (1995), *Na początku była liczba: duchowe tradycje świata w języku liczb*, przekł. Maja Hądzlik-Margańska, Bydgoszcz: Limbus
- FISKE, JOHN (1998), *Understanding Popular Culture*, London-New York: Routledge.
- FORSTNER, DOROTHEA (1990), *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Beata Kulesza-Damaziak, Warszawa: PAX.
- HALL, DOROTA (2007), *New Age w Polsce. Lokalny wymiar globalnego zjawiska*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- HANEGRAAFF, WOUTER J. (2010), 'The Birth of Esotericism from the Spirit of Protestantism', *Aries*: 2 (10), ss. 197-216.
- INTROVIGNE, MASSIMO (2014), *Satanizm, historia, mity*, przekł. Anna Gogolin, Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM Archidiecezji Krakowskiej.
- JUNG, CARL GUSTAV (1990), *Psychologia a alchemia*, przekł. Robert Reszke, Warszawa: Sen.
- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW (1990A), 'Jednorożec', w: Władysław Kopaliński (red.) *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna, ss. 123-125.
- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW (1990B), 'Gwiazda', w: Władysław Kopaliński (red.) *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna, ss. 105-108.
- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW (1990C), 'Motyl', w: Władysław Kopaliński (red.) *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna, ss. 236-237.

- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW, (1990D), 'Wstęp', w: Władysław Kopaliński (red.) *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna, ss. 7-9.
- KOWALSKI, PIOTR (2007), *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- LÉVI, ÉLIPHAS (1993), *Wysoka Magia. Część praktyczna: Rytuał*, przekł. Z. Enigmuski i A. Enigmuski, Gdańsk: Mefis.
- ŁUBA, DAGMARA (2016), 'Stranger Things a myślenie magiczne', *Fragile. Pismo Kulturalne*: 4, ss. 74-79.
- MELOSİK, ZBYSZKO (2010), 'Kultura popularna, walka o znaczenie i pedagogika', w: Agnieszka Gromkowska-Melosik, Zbyszko Melosik (red.), *Kultura popularna: konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Implus”, ss. 45-59.
- MELOSİK, ZBYSZKO (2013), *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Implus”.
- MOYNIHAN, MICHAEL, DIDRICJH SÖDERLIND (2016), *Władcy chaosu. Krwawe powstanie satanistycznego metalowego podziemia*, przekł. Bartosz. Donarski, Poznań: Wydawnictwo Kagra.
- NOCH, JAKUB (2013), 'Hello Kitty to demon, czyli jak nowocześni egzorcyści zbyt zaufali internetowi', *NaTemat.pl*, online: <http://natemat.pl/58017,hello-kitty-to-demon-czyli-jak-nowoczesni-egzorcyści-zbyt-zaufali-internetowi> [dostęp: 1.II.2018].
- RICOEUR, PAUL (2003), *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przekł. Ewa Bieńkowska, Stanisław Cichowicz, Warszawa: De Agostini.
- SPITZER, MICHAEL (2015), *Metaphor and Musical Thought*, Chicago: The University of Chicago Press.
- STAUDENMAIER, PETER (2014), *Between Occultism and Nazism. Anthroposophy and the Politics of Race in the Fascist Era*, Boston: Brill.
- STĘPIEŃ, MACIEJ B. (2015), *Okultyzm. Studium ezoteryki zachodniej*, Lublin: Wydawnictwo Naukowe Academic.

- WIATER, ELŻBIETA (2006), *Apokalipsa św. Jana jako chrześcijańska interpretacja historii*, w: Elżbieta Przybył (red.), *Religia wobec historii, historia wobec religii*, Kraków: Nomos, ss. 429-435.
- WIECZOREK, RENATA (2013), 'Kenneth Anger i światło magicznej latarni', *Hermaion*: 2, ss. 171-181.
- WIĘCZKOWSKA, MAŁGORZATA (2015), 'Symbole okultystyczne', *Któż jak Bóg*: 5 (137), ss. 34-35.
- WIERCIŃSKI, ANDRZEJ (1995), '666: liczba imienia Bestii', *Nomos. Kwartalnik Religioznawczy*: 10, ss. 6-29.
- ZAMOJSKI, ADAM (2002), *New Age, filozofia, religia i paranauka*, Kraków: Nomos.

Opowieści z cenzorskiej krypty. Komiksowa panika lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku na przykładzie *Tales from the Crypt*

WOJCIECH LEWANDOWSKI*

Wprowadzenie

Jeśli przyjmiemy, że komiks to „celowa sekwencja sąsiadujących ze sobą obrazów plastycznych i innych, służąca przekazywaniu informacji i/lub wywoływaniu reakcji estetycznej u odbiorcy” (McCLOUD 2015: 9), to medium to wydaje się stworzone do prezentacji opowieści grozy. Czytelnika komiksów można bowiem przestraszyć zarówno korzystając ze słów, jak i obrazów, a przede wszystkim z połączenia siły oddziaływania ich obu. Z drugiej strony można postawić pytanie, czy wizualizacja tego, co ma przerażać, nie osłabia grozy, jaka miała stać się udziałem czytelnika. Wydaje się, że wszystko zależy od umiejętności twórców oraz znalezienia formuły czy konwencji opowiadania, która pozwoli wzbudzić lęk czytelnika rozumiejącego jej reguły.

Twórcom komiksów grozy pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XX wieku udało się stworzyć konwencję, która trafiła do czytelników, o czym świadczyć może popularność takich magazynów, jak „Tales from the Crypt”, „The Haunt of Fear” czy „Chamber of Chills”. Ich poczytność oraz drastyczne nieraz treści wzbudziły czujność krytyków kultury masowej upatrujących w obrazkowych opowieściach symptomów upadku kultury

* Uniwersytet Warszawski | kontakt: w.lewandowski@uw.edu.pl

wysokiej. Popularność komiksów, zwłaszcza kryminalnych i grozy, w których pojawiały się obrazy pełne przemocy oraz erotyzmu, wydawały się im niewłaściwe dla młodych czytelników, których mogły, ich zdaniem, sprowadzić na złą drogę. Efektem tego była moralna panika, która doprowadziła do podjęcia działań mających ograniczyć szkodliwy wpływ nowego wtedy medium, a skutkujących wprowadzeniem autocenzury przez wydawców opowieści obrazkowych.

Celem autora niniejszego rozdziału jest ukazanie mechanizmu takiej społecznej reakcji na komiksy grozy poprzez odwołanie do przykładu prawdopodobnie najbardziej znanej serii tamtego okresu, jaką były „Tales from the Crypt” („Opowieści z Krypty”). Tytuł ten stanowi egemplifikację społecznych obaw wobec treści i estetyki zawartych w tych komiksach opowieści oraz ich potencjalnego wpływu na młodego czytelnika wyrażonych przez Fredrica Werthama w książce *Seduction of the Innocent* (1954). Jego zdaniem prowadziły one do wzrostu przestępczości wśród młodocianych odbiorców.

Koniecznym dla realizacji powyższego celu będzie umiejscowienie komiksów grozy lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku w kontekście historycznym i społecznym. Wydarzenia tamtych lat sprzyjały popularności pewnych gatunków, co wykorzystali wydawcy, tacy jak choćby EC. Aby zrozumieć ówczesny opór wobec komiksów grozy, konieczna będzie skrótowa analiza treści wybranych fabuł publikowanych w magazynie „Opowieści z krypty” w kontekście metod wzbudzania grozy u czytelników. Ponadto konieczne będzie prześledzenie argumentów przeciwników komiksów, zarówno jako elementu popkultury, jak i ich potencjalnie negatywnego oddziaływania na młodych ludzi. Równie istotne będzie przyjrzenie się argumentom wydawców opowieści obrazkowych, których najbardziej dotknęły skutki moralnej paniki.

Atom Age

Historię amerykańskiego komiksu zwykło dzielić się na epoki, których nazwy zapożyczono od metali (RHODES 2008: 4-7)¹. Najbardziej syntetyczna periodyzacja ewolucji komikсового medium zakłada istnienie pięciu występujących po sobie epok: platynowej lub przed-złotej (1897-1937), złotej (1938-1955), srebrnej (1956-1972), brązu (1973-1985) oraz współczesnego komiksu (od 1986) (RHODES 2008: 4). Każdą z tych epok charakteryzowało pojawienie się określonego rodzaju bohaterów lub szczególna popularność

¹ Shirrel Rhodes prezentuje kilka możliwych ujęć dotyczących periodyzacji historii komiksu.

pewnych gatunków, a także ich przemiany. Podział na epoki ma charakter płynny, a ich liczba i granice okazują się być kwestią sporną.

Epoka złota to czas narodzin klasycznych superbohaterów, takich jak Superman czy Batman. Opowieści z ich udziałem stworzyły dominujący do dziś gatunek komiksowych opowieści (RHODES 2008: 21-55). Epoka złota przypadła także na czas drugiej wojny światowej, podczas której powołano do życia narodowych superbohaterów, takich jak Kapitan Ameryka. Ich zadaniem było wspieranie ducha narodu oraz propagowanie patriotycznych postaw wśród Amerykanów (WRIGHT 2003: 35-36 i 43-54; STRÖMBERG 2010: 42-43). Po zakończeniu drugiej wojny światowej klasyczne opowieści o superbohaterach ustąpiły pola innego rodzaju historiom.

W ramach złotej epoki wyróżnia się także podokres zwany epoką atomu (*Atom Age*), który datuje się na lata 1946-1955 (RHODES 2008: 6)². To wtedy szczególną sympatią czytelników cieszyły komiksy kryminalne, grozy i *science fiction*. Nazwa tej epoki wzięła się od obaw związanych z możliwościami broni jądrowej, nad wytworzeniem której pracowały oba zimnowojenne mocarstwa. Komiksy tej epoki powstały w cieniu pierwszych konfliktów (wojna w Korei) doby zimnej wojny, a ich tematyka często oscylowała wokół rywalizacji mocarstw. Komiksy tego okresu ukazywały także podziały w amerykańskim społeczeństwie, które były z jednej strony rezultatem toczącej się globalnej rywalizacji, a z drugiej problemów o charakterze wewnętrznym jak ograniczanie praw czarnoskórej ludności (WRIGHT 2003: 109-153).

Szczególnie popularnymi gatunkami komiksowymi w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku były: kryminał (na przykład magazyn „Crime Does Not Pay”), western („Kid Colt Outlaw”) czy komiks wojenny („G.I. Combat”, „Blackhawk”). Popularnością cieszyły się także komiksy przygodowe („Jungle Comics”, „Jumbo Comics”), często rasistowskie w wymowie, których akcja osadzona była w dżungli, gdzie biali bohaterowie zmagali się z przeciwnościami, niosąc cywilizację lokalnym społecznościom. Lęki związane z niszczycielską mocą atomu miały wpływ na popularność komiksów *science fiction* (przykładowo „Mystery in Space” czy „Mysteries of Unexplored Worlds”). Z jednej strony pozwalały one czytelnikom uciec od bieżących problemów współczesnego świata, z drugiej – ośwoić niczym nieograniczony postęp technologiczny (RHODES 2008: 47-55; WRIGHT 2003: 121).

Gatunkiem, który ze względu na działalność przeciwników komiksów wydawał się symbolem tamtej epoki, był horror. Magazyny takie jak „Chamber of Chills”, „Ghost

² Okres ten bywa także wyróżniany jako odrębna epoka (RHODES 2008: 5).

Comics”, lub „Adventures in Terror” cieszyły się dużym uznaniem czytelników. Jednak najbardziej nowatorskie opowieści grozy publikowane były w magazynach wydawnictwa Entertaining Comics znanego jako EC Comics.

EC

Założycielem wydawnictwa Educational Comics był dobrze znany w ówczesnym komiksowym świecie Maxwell Charles Gaines. W 1933 roku stworzył on format wydawniczy, który stał się obowiązujący na komiksowym rynku. Wydany w tym roku tom *Funnies on Parade* bywa wymieniany jako pierwszy komiks, choć stanowił jedynie antologię wcześniej publikowanych opowieści (RHODES 2008: 10-11). Gaines był także współtwórcą, wraz z Jackiem Liebowitzem, wydawnictwa All-American Publications, w którego komiksach zadebiutowali tacy bohaterowie jak Green Lantern, Wonder Woman czy Hawkman (RHODES 2008: 28). Kiedy w 1944 roku Harry Donenfeld wykupił udziały Gainesa w All-American Publications i doprowadził do połączenia tego wydawnictwa z National Allied Publications, były właściciel podjął decyzję o zakończeniu kariery wydawniczej³.

Po trwającej zaledwie dwa tygodnie emeryturze M. C. Gaines powrócił do wydawania komiksów. Założone przez niego wydawnictwo Educational Comics miało na celu publikowanie komiksów edukacyjnych, opowieści obrazkowych oraz przełożenie Biblii na język nowego medium. Drugie z tych zamierzeń realizowane było na łamach „Picture Stories from the Bible”, do którego publikacji Gaines odzyskał prawa od dawnych współników. Po śmierci M. C. Gainesa, który zmarł 20 sierpnia 1947, kierowania zadłużonym wydawnictwem podjął się jego syn, William Maxwell „Bill” Gaines (HAJDU 2008: 89-91).

Bill Gaines musiał zmienić oblicze wydawnictwa, aby przyciągnąć nowych czytelników i wyprowadzić EC Comics z finansowych problemów. Gaines zatrudnił więc Al Feldsteina, który stał się jedną z najważniejszych postaci wydawnictwa odpowiedzialną za powstanie wielu historii publikowanych w komiksowych magazynach wydawnictwa⁴. Wydawnictwo zaczęło także kierować swoje komiksy do nowych odbiorców, wraz z rozpoczęciem publikacji westernów i kryminałów. Od roku 1950 flagowym przejawem

³ Wspomniane wydawnictwa stanowiły podstawę przyszłego komiksowego giganta DC Comics.

⁴ Al Feldstein i Bill Gaines wymyślali wspólnie opowieści, do których scenariusze pisał, a czasem także je ilustrował, sam Feldstein.

tego „Nowego Trendu” („New Trend”) stały się komiksy grozy (NYBERG 2009: 58-59; SABIN 2010: 154), które zapewniły wydawnictwu mocną pozycję na rynku. W ramach odświeżenia profilu wydawniczego EC Comics ofertę wydawnictwa wzbogaciły następujące tytuły: „The Vault of Horror” (dwadzieścia dziewięć numerów), „Crime SuspensStories” (dwadzieścia siedem numerów), „The Haunt of Fear” (dwadzieścia osiem numerów) czy „Shock SuspenStories” (osiemnaście numerów).

Pod kierownictwem Billa Gainesa wydawnictwo EC zapoczątkowało także nowe praktyki związane z uznaniem autorstwa tworzonych dla magazynów komiksów. Scenarzyści i rysownicy w epoce złotej nie mogli liczyć na uznanie ze strony czytelników, gdyż ich nazwiska nie pojawiały się w komiksowych czasopismach. Autorów wielu komiksów z tamtych czasów nie sposób do dziś ustalić. EC wyprzedziło swoje czasy, czyniąc zwłaszcza ze swoich rysowników gwiazdy (COCHRAN 2006B: 144 I 178).

Opowieści z krypty

Początki magazynu komiksowego „Tales From the Crypt” sięgają 1947 roku. Zanim jednak otrzymał on ten tytuł, ukazywał się w kilku postaciach. Pierwszą z nich był kwartalnik „International Comics”, którego opublikowano pięć numerów. W 1948 magazyn został przekształcony w „International Crime Patrol”, by po zaledwie jednym numerze przyjąć nazwę „Crime Patrol”. Pod tym szyldem magazyn ukazywał się w latach 1948-1950 (numery 7-16). Zmiana nazwy wynikała ze wzrostu zainteresowania czytelników komiksami kryminalnymi, co wiązało się między innymi z sukcesem czasopisma „Crime Does Not Pay”. Wydawcy podjęli też decyzję o zmianie cyklu wydawniczego magazynu na dwumiesięcznik (COCHRAN 2006A: 10).

W piętnastym numerze „Crime Patrol” pojawiła się pierwsza opowieść z narracją Strażnika Krypty (*Crypt-Keeper*). Jego pojawienie się zapowiadało kierunek ewolucji magazynu, którego numer siedemnasty ukazał się pod nazwą „The Crypt of Terror” (COCHRAN 2006: 10). Od numeru dwudziestego z października/listopada 1950 roku nosił on swój finalny tytuł „Tales From the Crypt”. Ostatni numer wydany przez EC ujrzał światło dzienne w 1955 roku (luty/marzec). Wydawanie kolejnych numerów stało się niemożliwe po przyjęciu przez amerykańskich wydawców opowieści obrazkowych *Kodeksu Komiksowego*, który skutecznie uniemożliwił publikowanie horrorów.

Każdy numer „Tales from the Crypt” składał się z czterech komiksowych opowieści, mieszczących się zwykle na sześciu do ośmiu plansz. Ponadto w magazynie zamieszczano krótkie, zazwyczaj jednostronicowe, opowiadania grozy. Jedną z najważniejszych

cech magazynu była strona poświęcona korespondencji z czytelnikami, Kącik Strażnika Krypty (*The Crypt-Keepers Corner*), którzy na jej łamach wyrażali swoje opinie odnośnie pojawiających się w kolejnych numerach komiksów. Ich wypowiedzi komentował Strażnik Krypty, a od czasu do czasu polecał młodym odbiorcom lektury z kanonu literatury grozy (THE CRYPT-KEEPER 2006: 130)

Publikowane w „Tales from the Crypt” historie odwoływały się do typowych motywów literatury grozy takich jak zemsta z za grobu, duchy, zombie, wilkołaki, wampiry czy nawiedzone domy. Część fabuł odwoływała się bezpośrednio do klasyki horroru. Przykładowo opublikowany w numerze dwudziestym czwartym komiks *The Living Death* zainspirowany był opowiadaniem Edgara Allana Poe’go, *Prawdziwy opis wypadku z p. Waldemarem*, z kolei *Mirror, Mirror on the Wall* nawiązywał do opowiadania Howarda Phillipsa Lovecrafta *Wyrzutek* (*The Outsider*)⁵. Tym, co mogło się podobać czytelnikom w komiksach publikowanych na łamach „Tales from the Crypt”, był też sposób opowiadania, który charakteryzował się częstymi zwrotami akcji oraz nieoczekiwanymi zakończeniami. Ponadto wydawcy dbali o wizualną stronę opowieści, którą cechowało zachowanie proporcji pomiędzy rysunkami przywołującymi nastrój grozy a obrazami pełnymi makabry i okrucieństwa.

Ważną rolę w pozyskiwaniu czytelników dla magazynu „Tales From the Crypt” miała wspomniana już postać Strażnika Krypty, który pełnił rolę gospodarza tytułowej Krypty, a zarazem narratora prezentowanych komiksów. W kolejnych numerach czasopisma dołączyli do niego gospodarze innych komiksowych magazynów grozy wydawnictwa EC („The Vault of Horror” i „The Haunt of Fear”), a Strażnik Krypty zawitał w ich tytułach. Specyficzny, pełen mrocznego humoru sposób opowiadania Strażnika Krypty dodawał uroku mrocznym historiom obrazkowym.

Wpływ na utrwalenie znaczenia komiksu „Tales From the Crypt” miał emitowany w latach 1989-1996 serial telewizyjny wyprodukowany przez HBO. Na siedem sezonów serialu składały dziewięćdziesiąt trzy odcinki, z których część stanowiła bezpośrednią adaptację obrazkowych opowieści. Twórcom serialu udało się znakomicie oddać atmosferę komiksowych opowieści i specyficzny humor, który w nich się pojawiał. Okładki wydań DVD kolejnych sezonów serialu nawiązywały do klimatu komiksowej serii.

⁵ Opowiadanie to ukazywało się w Polsce pod następującymi tytułami: *Obcy*, *Przybysz* oraz *Odszczepieniec*. W rozdziale wykorzystuje się tytuł w najnowszym przekładzie Macieja Płazy ze zbioru *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści* (LOVECRAFT 2012: 29).

Komiksowa krypta

Komiksy wydawnictwa EC inspirowały licznych twórców kultury popularnej, którzy czytali fabuły pochodzące z magazynu „Tales from the Crypt”. Jak wspominał reżyser John Carpenter we wstępie do pierwszego tomu zbiorczego wydania „Tales From the Crypt”:

Kilka komiksów z wczesnych lat pięćdziesiątych pochłonęło mnie bez reszty, ponieważ były tak nietypowe: mroczne, wywrotowe i niezwykle drastyczne. Oczywiście mówię o komiksach EC, publikowanych przez znanego Billa Gainesa. Choć najbardziej kochałem *Weird Science*, jeszcze jeden tytuł się wyróżniał: *Tales from the Crypt*” (CARPENTER 2006: 7).

Do fascynacji komiksami grozy publikowanymi przez Gainesa przyznawał się Stephen King, który w *Danse Macabre* napisał:

W dzieciństwie do moich ulubionych lektur należały komiksy grozy Williama M. Gainesa – *The Haunt of Fear* (*Kraina strachu*), *Tales from the Crypt* (*Opowieści z krypty*), *The Vault of Horror* (*Lochy grozy*) – oraz wszystkich imitatorów Gainesa (podobnie jak w wypadku dobrych płyt Elvisa, jego magazyny miały wiele naśladownictw, ale nikt im nie dorównywał) (KING 2005: 46-47).

We wspomnianej książce King, odwołując się między innymi do komiksów wydawnictwa EC, analizował trzy poziomy, na których swe istnienie opiera horror: grozę, strach i obrzydzenie. W przekonaniu autora rozdziału wszystkie trzy występowały w komiksach EC, choć sam King ukazywał te komiksy jako źródło horroru opartego jedynie na strachu i obrzydzeniu (KING 2005: 46-50).

Najbardziej wyrafinowanym poziomem horroru jest, według Kinga, groza. Zasadza się ona na tym, co „dostrzega umysł” (KING 2005: 46), na przerażeniu wywołanym przez uświadomienie sobie niedostrzegalnego zagrożenia. Na tego rodzaju grozie zbudowana jest fabuła *House of Horror*, która została opublikowana w dwudziestym pierwszym numerze „Tales From the Crypt”. Opowiada ona o grupie studentów, którzy w ramach inicjacji do studenckiego bractwa muszą dotrzeć na strych nawiedzonego domu. Kiedy kolejni uczestnicy tej makabrycznej próby nie wracają z tajemniczego domostwa, pomysłodawca takiego sposobu inicjacji postanawia odnaleźć tchórzliwych kolegów. Zaalarmowani jego zniknięciem pozostali członkowie bractwa wchodzą do domostwa i odnajdują swojego przywódcę w stanie skrajnego przerażenia w pomieszczeniu na strychu. Z ostatniego kadru dowiadujemy się, że dom został spalony na polecenie urzędników hrabstwa, ale zabrał wraz z sobą prawdę (FELDSTEIN & KURTZMAN 2006: 165-170). Faktyczna natura zagrożenia pozostaje nieznana, sugerowana jest tylko klimatycznymi

rysunkami Harveya Kurtzmana, natomiast czytelnikowi podczas lektury towarzyszy jedynie podskórny lęk.

Mniej wyrafinowanym poziomem horroru jest strach. Dla Kinga „owe komiksowe horrory z lat pięćdziesiątych nadal stanowią [...] idealny przykład literatury budzącej strach, czyli uczucie leżące u podstaw grozy, nieco mniej subtelne, ponieważ jego źródłem nie jest wyłącznie umysł” (KING 2005: 47). W horrorze opartym na strachu mamy do czynienia ze zwizualizowaną grozą, która odwołuje się tego, co „w sensie fizycznym budzi w nas lęk” (KING 2006: 47). Przykładem tego typu opowieści jest *The Thing from the Sea* zamieszczona w dwudziestym numerze „Tales From the Crypt”. Kajuta nr trzyście to miejsce, w którym spokojna podróż wydaje się niemożliwa. Każdej nocy słychać tam zawodzenie, poprzedzające pojawienie się ludzkiej postaci pokrytej wodrostami. Pechowy pasażer, któremu przyszło odbyć podróż w budzącej grozę kajucie, musi stawiać czoła niewyjaśnionemu fenomenowi. Tajemnicza istota pragnie pomścić morderstwo, którego ofiarą padła z rąk kapitana statku. Ten zaś, nieświadom przyczyny tajemniczych zjawisk, decyduje się spędzić noc w nawiedzanej kajucie wraz z dociekliwym pasażerem (FELDSTEIN 2006: 113-119). Al Feldstein, autor opowieści, buduje horror z jednej strony na tajemnicy, z drugiej na fizycznym strachu przed potworem.

Najmniej wyrafinowanym poziomem horroru jest, zdaniem Stephena Kinga, poziom obrzydliwości. Opiera się on na epatowaniu obrazami, które mają odrzucić czytelnika, wzbudzić nim odczucie obcowania z czymś niesmacznym, ograniczają się do ukazania fizycznego okropieństwa. Co interesujące, ten typ fabuły pojawiał się w „Tales From the Crypt” dość rzadko. W numerze dwudziestym piątym magazynu znalazła się narysowana przez Jacka Davisa historia zatytułowana *The Trophy*. Głównym bohaterem komiksu jest Clyde Franklin, bogaty i zarozumiały myśliwy, który uwielbia chwalić się swoimi trofeami. Ściany jego domu pokryte są pogłowiem zwierząt, które udało mu się upolować. Jednak ostatnia jego wyprawa kończy się tragicznie, Clyde ulega bowiem wypadkowi samochodowemu, a ocalawszy, sam staje się dość specyficznym trofeum, szalonego „naukowca”, który opracowuje sposób na zachowanie zakonserwowanych głów swoich ofiar przy życiu (FELDSTEIN & DAVIS 2007: 79-86).

Najwięcej historii zawartych w „Tales From the Crypt” opartych jest na strachu, choć w innych tytułach wydawnictwo EC odwoływało się także do innych form przerażania. Jedną z tych fabuł, *Foul Play*, opublikowana w magazynie „The Haunt of Fear”, opowiadająca o makabrycznej zemście w wykonaniu drużyny baseballowej, spowodowała sporo kontrowersji w latach pięćdziesiątych. Opowieść o meczu rozgrywanym na

boisku wyznaczonym przez narządy wewnętrzne ofiary, dostarczyła argumentów przeciwnikom komiksów i przyczyniła się do ograniczenia wolności twórczej autorów opowieści obrazkowych.

Moralna panika

W latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku komiks nadal był medium młodym, które nie pokazało jeszcze tkwiącego w nim potencjału. Postrzegany był on jako element kultury masowej, rozrywka, która umożliwiała łatwe zaspokojenie gustów mało wyrobionych czytelników. Jak zauważył Bart Beaty, krytyka komiksów w tamtym okresie stanowiła element negatywnej oceny kultury masowej jako całości (BEATY 2005: 104-166).

Główne argumenty, które wytaczali przeciw komiksom ich przeciwnicy, wpisywały się w krytykę kultury masowej dwudziestego wieku. Upatrywano w nich więc łatwej rozrywki, która odciąga młodych czytelników od bardziej wartościowych lektur. Obawa o czytelnicze preferencje młodzieży wydaje się jednym z najczęstszych argumentów podnoszonych przez środowiska niechętne tej formie rozrywki (BEATY 2005: 105-108). Stopniowo, pod wpływem pojawiających się w prasie popularnej i naukowej analiz dotyczących zawartości obrazkowych opowieści⁶, komiksy zaczęły być wiązane z przestępczością wśród młodocianych.

Ofiarą tego typu analiz najczęściej padały komiksy kryminalne i horrory, które, zdaniem przeciwników komiksów, zapewniały jedynie pustą rozrywkę zamiast kierować uwagę młodych czytelników ku kulturze wysokiej. O popularności komiksów, a zatem także o zasięgu tworzonego przez nie zagrożenia, świadczyły wysokie nakłady tych publikacji sięgające w 1953 roku siedemdziesięciu milionów egzemplarzy miesięcznie (WRIGHT 2004: 155). W prasie amerykańskiej pojawiły się alarmistyczne artykuły dotyczące szkodliwości tego typu lektury dla młodych czytelników, którzy nie są zdolni do krytycznej oceny pokazywanych w nich wzorców. Nie brakowało też tekstów polemicznych (BEATY 2005: 104-166), próbowano także doprowadzić do ustawowego ograniczenia dostępu młodych czytelników do opowieści obrazkowych, jednak próby te nie przeszły oceny zgodności z konstytucją (NYBERG 2005: 33)⁷. Dochodziło także do publicznego

⁶ Liczne przykłady tego typu publikacji przywołuje i szczegółowo omawia Bart Beaty w książce *Frederic Wertham and the Critique of Mass Culture* (BEATY 2005: 104-166).

⁷ Przykładem tego typu działań było rozporządzenie władz hrabstwa Los Angeles z września 1948 roku, na mocy którego sprzedaż komiksów kryminalnych została ograniczona jedynie do osób, które ukończyły osiemnaście lat. Sąd najwyższy stanu Kalifornia uznał to rozporządzenie za niezgodne z konstytucją (NYBERG 2005: 33).

palenia komiksów (WRIGHT 2003: 86). Do łagodniejszych głosów niechętnych nowemu medium zaliczyć można te, w których ograniczano się do zachęcania rodziców, aby proponowali oni dzieciom dobrą literaturę przygodową zamiast opowieści obrazkowych (BEATY 2005: 107-108; WARSHOW 1970: 207 I 211).

Niechęć wobec komiksów potęgował fakt, że ich odbiorcami w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku byli głównie ludzie młodzi. Dziewięćdziesiąt procent Amerykanów poniżej osiemnastego roku życia było czytelnikami komiksów (WRIGHT 2003: 155). „Mój syn Paweł – pisał Robert Warshow – który ma jedenaście lat, należy do klubu miłośników rozrywki pod nazwą »E.C.«, szeroko rozgałęzionej organizacji założonej dla celów reklamy przez Stowarzyszenie Wydawnictw Komiksowych” (WARSHOW 1970: 204). W artykule *Paweł, komiksy grozy i dr Wertham* autor analizuje komiksowe opowieści grozy i kryminalne, zastanawiając się nad ich wpływem na młodego czytelnika, a także nad oskarżeniami, które wysuwał przeciw obrazkowym opowieściom psychiatra Fredric Wertham.

W wydanej 19 kwietnia 1954 roku książce *Seduction of the Innocent* psychiatra podsumował swoje doświadczenia związane z pracą z młodocianymi przestępcami, w której za jeden z czynników ich deprawacji uznawał lekturę komiksów. W książce, obok rozważań dotyczących wpływu komiksów na młodych ludzi, którzy popadli w konflikt z prawem, autor zamieścił liczne komiksowe kadry zaczerpnięte z komiksów kryminalnych, przygodowych i horrorów. Obrazy te, choć sugestywne, były jednak wyrwane z kontekstu, co umożliwiało ich nadinterpretację.

Seduction of the Innocent było książką wymierzoną w komiksy i ich wydawców. Ostrze swojej krytyki Wertham skierował ku opowieściom kryminalnym, jednak termin ten w jego wywodach odnosił się także do horrorów czy historii o superbohaterach. Komiksy kryminalne to dla Werthama wszystkie gatunki prezentujące przemoc oraz działania niezgodne z prawem (WRIGHT 2003: 159). Uważał on historie obrazkowe za źródło przemocy wśród nieletnich, powołując się na przypadki ze swojej praktyki medycznej (WERTHAM 1954: 170-171). Ponadto zarzucał on opowieściom obrazkowym promocję zachowań rasistowskich, co dotyczyło zwłaszcza komiksów przygodowych, tak zwanych *jungle comics*, superbohaterskich czy wojennych. Główni bohaterowie komiksów to biali, natomiast przedstawiciele innych ras prezentowani byli poprzez pryzmat negatywnych – najczęściej – stereotypów (WERTHAM 1954: 31-32 I 105).

Wertham oskarżał także wydawców komiksów o nadmierne epatowanie treściami erotycznymi. Kobiety w komiksach, zdaniem psychiatry, prezentowane były jako obiekty seksualne. Według autora *Seduction...* ich obrazy były nadmiernie stymulujące dla

młodych mężczyzn, a erotyka przesiąknięta przemocą (WERTHAM 1954: 177-183). Z kolei kobiece bohaterki były, jego zdaniem, nazbyt wyemancypowane, co zaprzeczało społecznemu ideałowi kobiecości (WERTHAM 1954: 34). Ponadto, w opinii Werthama, komiksy promowały także relacje homoseksualne, czego przykładem miały być postaci Batmana i Robina (WERTHAM 1954: 189-192)⁸.

Podsumowując, zdaniem Werthama, komiksowe historie prezentowane w powojennych komiksach publikowanych w Stanach Zjednoczonych zawierały głównie przemoc oraz promowały zachowania niezgodne z prawem. Przemoc prezentowana była w nich jako cel sam w sobie. W mniemaniu psychiatry zabijanie jest jednym z dominujących wątków w komiksach kryminalnych. Krótko mówiąc zatem, komiksy stanowią instruktaż dla młodocianych przestępców (WERTHAM 1954: 170-171). Prezentowane w magazynie „Tales From the Crypt” horrory, w których postaci ginęły, a przemoc wpisywała się w gatunkową konwencję, skazane były w oczach Werthama na jednoznaczne potępienie.

Pracy Werthama zarzuca się jednostronne podejście do tematyki przestępczości wśród młodocianych. Krytycy psychiatry zarzucają mu, że wyolbrzymił znaczenie zaledwie jednej z wielu przyczyn tego złożonego zjawiska (WRIGHT 2003: 164). Krytykowano ponadto naukową wartość badań Werthama, którego obserwacje bazowały jedynie na kontaktach z młodymi obywatelami, którzy popadli w konflikt z prawem (BEATTY 2005: 152-155; SABIN 2010: 157-158). Opinie wyrażane przez Werthama uwiarygodniłoby pokazanie wpływu, jaki komiksy wywierają na młodzież, która nie popełniła przestępstw.

Fredric Wertham w swojej antykomiksowej krucjacie, na co zwrócił uwagę Robert Warshaw (1970: 217), uznał wszystkie komiksy za jednakowo złe. Warshaw, który sam nie był zwolennikiem tego medium, dostrzegał jednak jego rolę jako ważnego elementu współczesnego mu świata. Dla liczного grona odbiorców stanowiły one przecież jedyną możliwość kontaktu z kulturą (WARSHOW 1970: 222). Dla wielu, jak dla jego syna Pawła, stanowiły jedno z licznych źródeł rozrywki. Warshaw uważał też, że fascynacja komiksami potrwa u młodzieży niezbyt długo. Podzielał on niechęć krytyków kultury masowej do komiksu, jednak doceniał także ich znaczenie jako elementu własnego świata, którego potrzebuje młody człowiek (WARSHOW 1970: 223).

⁸ O relacjach między Batmanem a Robinem z innej perspektywy można przeczytać w tekście Catherine M. Vale „*The Loyal Heart*”: *Homosocial Bonding and Homoerotic Subtext Between Batman and Robin, 1939-1943* (VALE 2015: 94-109).

Cenzorska krypta

Narastająca moralna panika wyrażana wobec komiksów grozy, której kulminacją była publikacja książki Fredrica Werthama, doprowadziła do włączenia opowieści obrazkowych w obszar zainteresowania Podkomisji Senatu ds. Przestępczości Młodocianych. Podkomisja miała na celu zbadanie przyczyn przestępczości wśród młodocianych, w tym także tych, które mają swoje źródło w kulturze masowej (WRIGHT 2003: 165). Biorąc pod uwagę narastające kontrowersje wokół komiksów, Podkomisja zdecydowała się na przesłuchania, które miały zbadać ich rolę w badanym zjawisku. Przesłuchania poświęcone opowieściom obrazkowym odbyły się 21 i 22 kwietnia oraz 4 czerwca 1954 roku.

Jak zauważyła Amy Kiste Nyberg, stanowisko, jakie ostatecznie zajmie Senacka Podkomisja można było wyczytać już w dokumentach, które poprzedzały formalne przesłuchania (NYBERG 2009: 59-60). Fredric Wertham i Bill Gaines zeznawali tego samego dnia. Jako pierwszy przesłuchiwany był psychiatra, który powtórzył swoją argumentację, znaną z książki *Seduction of the Innocent*. Dodatkowo Wertham przywołał wspomnianą wcześniej historię *Foul Play* pochodząca z dziewiętnastego numeru magazynu „The Haunt of Fear”. Komiks ten opowiadał o zemście dokonanej przez drużynę baseballową na zawodniku drużyny przeciwnej, który zabił ich kolegę. Rozegrali oni mecz ludzką głową, a linie boiska wytyczyli za pomocą wnętrza ofiary. *Foul Play* została zilustrowana dość makabrycznymi rysunkami, które nie odbiegały od typowej dla EC Comics stylistyki. Według Werthama dla tego typu opowieści nie powinno być miejsca na amerykańskim rynku. Ponadto oskarżył on także komiksowy przemysł o rasizm.

William Gaines zeznawał po Fredericu Werthamie. Przyjęta przez właściciela EC Comics linia obrony koncentrowała się wokół kwestii smaku. Uważał on, że każda opowieść powinna być odbierana w kontekście gatunku, który reprezentuje (NYBERG 2009: 61-62). To stwierdzenie spowodowało natychmiastową reakcję ze strony senatora Estesza Kafauvera, późniejszego przewodniczącego Podkomisji. Ten fragment przesłuchania Billa Gainesa przeszedł do historii komiksu:

Senator KEFAUVER: Oto Pański magazyn z 22 maja. Jak sądzę, widzimy mężczyznę z zakrwawionym toporem trzymającego głowę kobiety, odłączoną od jej ciała. Czy Pana zdaniem to właśnie jest w dobrym guście?

Mr. GAINES: Tak, panie Senatorze; tak właśnie sądzę, gdy chodzi o okładkę komiksowego horroru. Okładka w złym guście mogłaby dla przykładu ukazywać głowę nieco wyżej, tak, że widoczna byłaby krew kapiąca z szyi oraz ciało – nieco dalej, aby widoczny był drugi krwawy fragment szyi.

Senator KEFAUVER: Z jej ust wypływa krew.

Mr. GAINES: Odrobina.

Senator KEFAUVER: A oto krew na toporze. Sądzę, że to szokuje większość dorosłych (THECOMICBOOKS.COM 2016)⁹.

Przyjęta przez Williama Gainesa linia obrony okazała się nieskuteczna. Senatorów nie przekonały także argumenty dotyczące braku elementów rasistowskich w komiksach wydawnictwa EC. Niefortunne zeznania Gainesa pośrednio doprowadziły do konsolidacji wydawców opowieści obrazkowych w celu uniknięcia potencjalnych działań ze strony władz państwowych.

Powołane 17 sierpnia 1954 roku Stowarzyszenie Wydawców Magazynów Komiksowych (Comics Magazine Association of America; CMAA) ustanowiło organ Comics Code Authority, który miał wydawać rekomendacje dotyczące zgodności komiksów z przyjętym przez Stowarzyszenie *Kodeksem komiksowym*. Dokument ten regulował między innymi treści, których nie wolno było zamieszczać w komiksach. Magazyny, które uzyskały aprobatę Comics Code Authority, oznaczano specjalną pieczęcią. Na mocy umów z dystrybutorami, do obrotu mogły trafić tylko te magazyny komiksowe, które miały na okładce wspomnianą pieczęć. Bez tej umowy *Kodeks komiksowy*, przejaw autocenzury środowiska wydawniczego, pozostałby tylko nieprzestrzeganą deklaracją dobrych praktyk (NYBERG 2005: 42).

Od 1954 roku *Kodeks* podlegał licznym korektom pod wpływem przemian zachodzących w amerykańskim społeczeństwie. Kolejni wydawcy szukali sposobów na ominięcie krępujących ich norm, czego przejawem była choćby decyzja Stana Lee dotycząca publikacji trzech zeszytów serii *The Amazing Spider-Man* bez pieczęci Stowarzyszenia (ADKINSON 2008: 241-261). W 2011 roku *Kodeks komiksowy* przestał obowiązywać. Ostatnimi wydawnictwami, które podążały za jego wytycznymi były DC Comics i Archie Comics. *Kodeks komiksowy* pozostaje natomiast najbardziej widocznym efektem moralnej paniki wywołanej wokół jednego z przejawów kultury popularnej.

⁹ Przekład własny za: „Senator KEFAUVER: Here is your May 22 issue. This seems to be a man with a bloody ax holding a woman's head up which has been severed from her body. Do you think that is in good taste? Mr. GAINES: Yes, sir; I do, for the cover of a horror comic. A cover in bad taste, for example, might be defined as holding the head a little higher so that the neck could be seen dripping blood from it and moving the body over a little further so that the neck of the body could be seen to be bloody. Senator KEFAUVER.: You have blood coming out of her mouth. Mr. GAINES: A little. Senator KEFAUVER: Here is blood on the ax. I think most adults are shocked by that”.

Podsumowanie

Komiksy grozy publikowane w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku przyczyniły się do ograniczenia artystycznej wolności komiksowych twórców. Moralna panika, która narosła wokół młodego medium, doprowadziła do autocenzury w amerykańskim przemyśle wydawniczym. Podobne kontrowersje wokół komiksów pojawiły się także w innych krajach, gdzie opowieści grozy czy historie kryminalne potraktowano jako zagrożenie dla młodzieży (LENT 2009: 69-78; CHAPMAN 2011: 47-53).

Pomijając wspomniane powyżej przyczyny, jednym z możliwych wyjaśnień fenomenu popularności komiksowych opowieści grozy i oporu dorosłych wobec nich był konflikt pokoleń. Jak zauważyła Linda Adler-Kassner, analizując korespondencję młodych czytelników z redaktorami wydawnictwa EC, młodzi odbiorcy znakomicie rozumieli konwencję historii publikowanych na łamach magazynów komiksowych. Dorosli, którzy nie mogli się odnaleźć w proponowanej przez te wydawnictwa formule, odczuwali ich wpływ na młodzież jako zagrażający tradycyjnym wartościom (ADLER-KASSNER 1995).

Niezależnie od przyczyn moralna panika wokół komiksów oznaczała koniec pewnej epoki w ewolucji medium. Wprowadzone ograniczenia wpłynęły na sposoby komiksowego opowiadania, a także na powstanie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych linii wydawniczych adresowanych do dorosłych odbiorców. Choć politykom i aktywistom udało się, przynajmniej tymczasowo, wstrzymać publikację komiksów grozy, to magazyny takie jak „Tales From the Crypt” uzyskały status kultowych, nadal są wzniwane i czytane.

Źródła cytowań

- ADKINSON, CARY D. (2008), 'The *Amazing Spider-Man* and the Evolution of the Comics Code: A Case Study in Cultural Criminology', *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*: 3 (14), ss. 241-261.
- ADLER-KASSNER, LINDA (1995), "Why Won't You Just read It?": *Comic Books and Community in the 1950s*, Washington: Annual Meeting of the Association for Education in Journalism and Mass Communication [referat].
- BEATY, BART (2005), *Frederic Wertham and the Critique of Mass Culture*, Jackson: University of Mississippi Press.
- CARPENTER, JOHN (2006), 'Foreword', w: *Tales from the Crypt*, t. 1, EC Archives, Timonium, West Plains: Gemstone Publishing, ss. 7.
- CHAPMAN, JAMES (2011), *British Comics: A Cultural History*, London: Reaktion Books.
- COCHRAN, RUSS (2006A), 'The Evolution of Tales From the Crypt', w: *Tales from the Crypt*, t. 1, EC Archives, Timonium, West Plains: Gemstone Publishing, ss. 10.
- COCHRAN, RUSS (2006B), 'How EC Made "Stars" of their Artists', w: *Tales from the Crypt*, t. 1, EC Archives, Timonium, West Plains: Gemstone Publishing, ss. 144, 178.
- FELDSTEIN, AL (SCEN. IRYS.) (2006), 'The Thing from the Sea!', w: *Tales from the Crypt*, t. 1, EC Archives, Timonium, West Plains: Gemstone Publishing, ss. 113-119.
- FELDSTEIN, AL (SCEN.), DAVIS JACK (RYS.) (2007), 'The Trophy', w: *Tales from the Crypt*, t. 2, EC Archives, Timonium, West Plains: Gemstone Publishing, ss. 79-86.
- FELDSTEIN, AL (SCEN.), KURTZMAN HARVEY (RYS.) (2006), 'House of Horror', w: *Tales from the Crypt*, t. 1, EC Archives, Timonium, West Plains: Gemstone Publishing, ss. 165-170.
- HAJDU, DAVID (2008), *The Ten-Cent Plague. The Great Comic Book Scare and How It Changed America*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- KING, STEPHEN (2005), *Danse Macabre*, przekł. Paulina Braiter, Paweł Ziemkiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- LENT, JOHN A. (2009), 'The Comics Debates Internationally', w: Jeet Heer, Kent Worcester (eds.), *A Comics Studies Reader*, Jackson: University Press of Mississippi, ss. 69-78.

- LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS (2012), *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przekł. Maciej Płaza, Poznań: Vesper.
- MCCLOUD, SCOTT (2015), *Zrozumieć komiks*, przekł. Michał Błażejczyk, Warszawa: Kultura Gniewu.
- NYBERG, AMY KISTE (2005), '„No Harm in Horror”: Ethical Dismensions of the Postwar Comic Book Controversy', w: Jeff McLaughlin (red.), *Comics as Philosophy*, Jackson: University Press of Mississippi, ss. 27-45.
- NYBERG, AMY KISTE (2009), 'William Gaines and the Battle over EC Comics', w: JeetHeer, Kent Worcester (red.), *A Comics Studies Reader*, Jackson: University Press of Mississippi, ss. 58-68.
- RHOADES, SHIRREL (2008), *A Complete History of American Comic Books*, New York: Peter Lang Publishing.
- SABIN, ROGER (2010), *Adult Comics. An Introduction*, Routledge: London and New York.
- STRÖMBERG, FREDRIK (2010), *Comic Art Propaganda: A Graphic History*, Lewes: ILEX.
- THECOMICBOOKS.COM (2016), *Testimony of William M. Gaines, Publisher*, <http://www.thecomicbooks.com/gaines.html> [dostęp: 1.11.2018].
- THE CRYPT-KEEPER (2006), 'The Crypt-Keeper's Corner', w: *Tales form the Crypt*, t. 1, EC Archives, Timonium, West Plains: Gemstone Publishing.
- VALE, CATHERINE M. (2015), '„The Loyal Heart”: Homosocial Bonding and Homoe-rotic Subtext Between Batman and Robin, 1939-1943', w: Kristen L. Geaman (ed.), *Dick Grayson, Boy Wonder. Scholars and Creators on 75 Years of Robin, Nightwing and Batman*, Jefferson: McFarland, ss. 94-109.
- WARSHAW, ROBERT (1970), *Paweł, komiksy grozy i dr Wertham*, przekł. Wiesław Górnicki, w: Wiesław Górnicki, Jerzy Kossak (red.), *Super-Ameryka, Szkice o kulturze i obyczajach*, t. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 204-224.
- WERTHAM, FREDRIC (1954), *Seduction of the Innocent*, New York, Toronto: Rhinehart & Company.
- WRIGHT, BRADFORD W. (2003), *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Przez ciemne zwierciadło – światy paraliżu przysennego

BOGUSŁAW OLSZEWSKI*

Rzeczywistość to jest coś, co nie znika,
kiedy przestaje się w to wierzyć
Philip K. Dick

Uwagi wstępne

Na przestrzeni wieków w różnych kręgach cywilizacyjnych pojawiły się przekazy posiadające wspólny, charakterystyczny rdzeń. Jego istotę stanowią spotkania z przerażającymi archetypowymi formami, zachodzące w szczególnych okolicznościach związanych ze stanem snu. W trakcie owych wizyjnych kontaktów śpiący zostaje skonfrontowany z bytami przybierającymi kształt postaci znanych z mitologii danej grupy etnicznej. Tym, co odróżnia je od zwyczajnych marzeń i koszmarów sennych, jest fakt, że występują one na granicy snienia przy zachowaniu pełnej świadomości podmiotu, generując zwykle skrajne przeżycie doświadczającej ich osoby¹.

* Uniwersytet Wrocławski | kontakt: boguslaw.olsz@gmail.com

¹ Zdaniem niektórych badaczy występują częściej u osób ze zdiagnozowanym zespołem stresu pourazowego (YEUNG, XU & CHANG 2005: 141; HINTON 2005: 47).

Te kulturowe aspekty snu pojawiają się w legendach wielu ludów świata. Inuici rozpoznają w marze sennej złego szamana lub demona², na Nowej Fundlandii występuje archetyp Starej Wiedźmy (*Old Hag*) (HUFFORD 1982: 2), japoński *Kanashibari* jest duchem przodka nawiedzającym śniących, Chińczycy uważają paraliż przysenny za efekt oddziaływania nieżyjących ludzi (PROUD 2009: 17), podobnie Irlandczycy³ są świadkami nocnych marszów swoich zmarłych – tak zwanych *Sidhe*; ponadto folklor irlandzki obfituje w wyobrażenia elfów, a niemieckie określenie na koszmar senny to właśnie „elfi sen”, *Albtraum*. Legendy skandynawskie mówią o *svartálfar* lub *myrkálfar*, czarnych, mrocznych elfach zamieszkujących Svartálfaheim, rażących śpiącego paraliżującymi strzałami, a następnie szepczących mu do ucha przerażające rzeczy. Ich opis zawarty jest w *Snóraedda* (*Edda młodsza prozaiczna*, *Edda Snorriego*) autorstwa Snorriego Sturlussona (Sturluson 1916), w jej drugiej części zatytułowanej *Skáldskaparmál*. Alfheim z kolei jest krainą zamieszkaną przez jasne (światliste) elfy, zaś pod ziemią żyją *Dökkálfar*⁴, które, jak wierzyli jeszcze osiemnastowieczni mieszkańcy południowych Niemiec: „[...] przychodzą w nocy i kładą się na tych, którzy śpią na plecach; i w ten sposób powodują ten rodzaj duszności, który nazywamy koszmarem sennym” (STURLUSON 1770)⁵.

Polska tradycja ludowa posiada ich odpowiednik w postaci zmory (mary), która sadowi się na klatce piersiowej śpiącego (GAJ-PIOTROWSKI 1993: 159-163; ZYCH, VARGAS 2012: 204; PEŁKA 1987: 153-162). Duże znaczenie przypisywane tym archetypowym spotkaniom na granicy jawy i snu znalazło odzwierciedlenie nie tylko w lokalnym folklorze, ale także w procesie kształtowania kultury snu i demonologii. Interesujący pozostaje brak podobnych elementów w przekazach Aborygenów, w których osiowy element – mityczny Czas Snu – stanowił niegdyś wspólny, ogólnodostępny obszar położony na granicy światów (SZYJEWSKI 2014).

² Mowa o *tuurngaq*, morderczym duchu, który nigdy nie posiadał ciała fizycznego. Według Inuitów w stanie paraliżu przysennego jest możliwa podróż do krainy umarłych Adlivun (*Idliragijenet*), gdzie przodkowie przesypiają jeden rok w oczekiwaniu na podróż do Księżycowej Krainy (*Quidlivun*); niektórzy ludy określają rezydenta Adlivun mianem *tupilaq* (Boas 1888).

³ Podobne marsze przodków według lokalnych podań mają odbywać się na Hawajach.

⁴ Opis elfów *Dökkálfar* (śniadych, czarnych) jest zawarty w siedemnastym rozdziale pierwszej księgi *Eddy* zatytułowanej *Gylfaginning*, gdzie napisano, że są one „czarniejsze niż smoła [*darker than pitch*]” (STURLUSON 1916).

⁵ Przekład: „come by night, and lay themselves on those they find sleeping on their backs; and thus produce that kind of suffocation which we call the Night Mare”.

Pod tą wielością form charakterystycznych dla danego obszaru kulturowego kryje się zjawisko paraliżu przysennego (*sleep paralysis*⁶), które dotyka według statystyk pięć do sześćdziesięciu dwóch procent populacji (DAHLITZ & PARKES 1993: 406)⁷, zaś czterdzieści procent ludzi doświadczyło go przynajmniej raz w życiu (DE JONG 2005: 80). Jego wystąpieniu sprzyjają dodatkowe czynniki, jak: zasypianie na plecach, bezsenność, dłuższy brak snu, stres, nadużywanie psychostymulantów zaburzających naturalny okres czuwania, niestabilne życie osobiste, wyczerpanie fizyczne, kryzys wiary i epizody seksualnego molestowania w dzieciństwie. Szczególnie mają być nań narażone pewne grupy społeczne i zawodowe, a więc na przykład: kierowcy, lekarze i personel medyczny, osoby zatrudnione w systemie zmianowym czy uczące się w godzinach nocnych. Zaburzony rytm dobowy i niewystarczająca ilość snu w fazie REM (*Rapid Eye Movement*) sprawiają, że występuje jej ponadnormatywna obecność w pozostałych cyklach snu.

Neurofizjologia paraliżu przysennego

Badania nad paraliżem przysennym podjęte w latach siedemdziesiątych XX wieku rzuciły nieco światła na biologiczny mechanizm powstawania tego zjawiska. Ma ono być efektem autonomicznego unieruchomienia śpiącego pozostającego w fazie marzeń sennych, czego celem jest zabezpieczenie ciała przed niekontrolowanym ruchem i ewentualnymi obrażeniami. Oprócz atonii do głównych składowych somatycznych tego fenomenu, zaliczanego w medycynie do mniej znanych i łagodnych form parasomni (ogółu zaburzeń snu) – włącza się takie objawy, jak poczucie przygniatającego ciężaru na klatce piersiowej lub brzuchu, nieznośne gorąco, przyspieszona akcja serca, trudności w oddychaniu, wrażenie wyładowań elektrycznych przepływających przez ciało i poczucie unoszenia się oraz fizyczne odczucie dotyku niewidocznych dłoni. Tym efektom towarzyszą zjawiska dźwiękowe: głosy wołające leżącego, szepty, śpiewy lub narastające niskotonowe wibracje podobne do dźwięków emitowanych przez stacje transformatorowe czy szeleszczący papier (HURD 2011: 1). Faza REM – pokrywająca się w tym przypadku z wczesnymi

⁶ Jako równoważną stosuje się również nazwę *isolated sleep paralysis*; porażenie przysenne, paraliż senny. Rozróżnienie dotyczy korelacji z narkolepsją (*sleep paralysis*): *isolated sleep paralysis* występuje w pozostałych przypadkach (CONESA-SEVILLA 2004: 19-20).

⁷ Dolna granica procentowa oznacza najczęściej przypadki paraliżu, którym towarzyszą realistyczne halucynacje.

stadium snu lub wybudzeniem – ma sprawiać, że nakładają się na siebie dwie rzeczywistości: efemeryczna przestrzeń marzeń sennych oraz materialne otoczenie, w którym znajduje się śpiący. Sparaliżowana osoba budzi się na granicy dwóch światów, niezdolna powrócić w pełni do rzeczywistości, pozostając jednocześnie zanurzona w hipnagogicznych czy, o wiele częściej, hipnopompicznych⁸ halucynacjach towarzyszących trwającej fazie REM.

Doświadczenie paraliżu przysennego, które w ciągu życia danej osoby może posiadać incydentalny charakter bądź występować wielokrotnie z określoną częstotliwością w ciągu jednego cyklu snu, oznacza zatem *de facto* czasową niezdolność do ruchu bezpośrednio przed zaśnięciem lub w trakcie przebudzenia, której to niezdolności towarzyszą hiperrealistyczne halucynacje, przyjmujące w przeważającej mierze postać niezwykle sugestywnego koszmaru. Rozpoczyna się on utratą kontroli nad sparaliżowanym ciałem i narastającą świadomością niezrozumiałych zdarzeń rozgrywających się wokół, określanych często przez relacjonujących jako bardziej realne niż rzeczywistość. Na gruncie psychologii poznawczej tłumaczy się je plastyczną konkretyzacją abstrakcyjnego niebezpieczeństwa, dokonywaną przez autonomiczny system identyfikacji zagrożeń. Za ten proces odpowiedzialna jest nadaktywność ciała migdłowego, funkcjonującego w czasie trwania całej fazy REM. Towarzysząca jej hipersensytywność, przy równoczesnym braku zewnętrznych sygnałów pozwalających zlokalizować źródło zagrożenia, prowadzi w tym przypadku do narastającego ataku paniki, wpływającego ostatecznie na treść trwającego równolegle marzenia sennego (CHEYNE, RUEFFER & NEWBY-CLARK 1999: 319-337; HURD 2011: 3). Niezwykłość paraliżu przysennego współgra zatem ze stanem podwyższonej mobilizacji organizmu, a niemożność precyzyjnej identyfikacji opresyjnych czynników skutkuje obecnością w wizji elementów znanych z rzeczywistości jako potencjalnie zagrażające. Realistyczne projekcje wciągają śpiącego w otchłań horroru, jako że „groza jest powszechna i może ulec intensyfikacji przez typowe trudności z oddychaniem i wizualne halucynacje [*Terror is common and may be intensified by the typical respiratory difficulty and visual hallucinations*]” (DAHLITZ & PARKES 1993: 406). Abstrahując od ściśle biologicznych hipotez wyjaśniających intensywność obrazów towarzyszących paraliżowi przysennemu, warto przyrzeć się bliżej temu fenomenowi w nieco szerszym kontekście, tym bardziej że problematyczna pozostaje kwestia nie tylko jego

⁸ Halucynacje hipnagogiczne występują tuż przed zaśnięciem, zaś hipnopompiczne przed całkowitym przebudzeniem i to im najczęściej towarzyszy paraliż przysenny.

swoistej obiektywności, ale i personifikacji uogólnionego zagrożenia, przyjmującego ostatecznie humanoidalną formę.

Przez ciemne zwierciadło

Najczęściej jako jedno z pierwszych pojawia się przytłaczające wrażenie bycia obserwowanym przez nieokreśloną obecność znajdującą się w pomieszczeniu, które to odczucie – bazując na relacjach osób dotkniętych paralizem przysennym – można określić mianem „złowieszczego lub zagrażającego [*ominous or threatening*]” (CHEYNE 2001: 135). Przebudzony jest przeświadczony o tym, że ktoś lub coś mu towarzyszy, jak określił to jeden z doświadczających tego stanu:

Czułem się jak człowiek, którego celowo pochowano żywcem. Byłem uwięziony wewnątrz ciemnej trumny, tysiące metrów pod ziemią [...] była tam zła, bezwzględna rzecz na zewnątrz, próbująca nieustępliwie przeniknąć cienkie jak papier ściany wokół mnie (PROUD 2009: 27)⁹.

W stanie paraliżu przysennego niejednokrotnie zdarza się, że doświadczająca go osoba może otworzyć oczy; zauważa wówczas ruch na peryferiach pola widzenia, rejestrując niewyraźny kształt poruszający się w pomieszczeniu, który ostatecznie okazuje się być ciemną postacią stojącą nad posłaniem lub unoszącą się w pobliżu. Jednocześnie badania przeprowadzone wśród osób niewidomych na gruncie zjawisk związanych z przeżyciami z pogranicza śmierci sugerują, że proces widzenia nie jest związany wyłącznie z ciałem fizycznym (RING & COOPER 1999), stąd ogląd ten może posiadać charakter wizyjny. W stanie poszerzonej świadomości podmiot odczuwa próby penetracji umysłu, nazywane przez Louisa Proudą smakowaniem (*taste*) lub węszeniem (*smell*) (PROUD 2009: 29)¹⁰.

W niektórych przypadkach coraz bardziej świadomy i jednocześnie unieruchomiony śpiący, znajdujący się w paradoksalnym stanie, z którego nie może się wyzwolić, słyszy najpierw zbliżające się kroki, a sama przytłaczająca obecność nabiera coraz realniejszych

⁹ Przekład własny za: „I felt like a man who had been intentionally buried alive. I was trapped inside a dark, cramped coffin, thousands of meters underground [...] then was an evil, vicious thing outside, trying its hardest to penetrate the paper-thin walls surrounding me”.

¹⁰ Nieodmiennie nasuwa to skojarzenie z tak zwanym latawcem, opisanym w cyklu Carlosa Castanedy. Znany czarownik starożytnego Meksyku, ma stanowić obcą, nieorganiczną formę życia, żerującą w sensie energetycznym na gatunku ludzkim i pozbawiającą człowieka szerszej świadomości, redukując go do istoty funkcjonującej w oparciu o schematy i trywialne oczekiwania względem rzeczywistości (CASTANEDA 2000: 240-250).

kształtów dopiero później. Innym fenomenem występującym w tej fazie paraliżu przysensownego jest uczucie fizycznego oddziaływania wywieranego na leżącego i jego najbliższe otoczenie. Poza wspomnianym już dotykem dłoni, osoby doświadczające owego stanu mówią o przytrzymywaniu ciała, potrząsaniu nim oraz odczuciu, niewidocznej początkowo dla leżących, osoby siadającej obok. Powszechne jest odbieranie wrażeń słuchowych, w tym logicznych wypowiedzi, relacjonowanych jako element towarzyszący wstępnemu etapowi paraliżu i posiadających enigmatyczne znaczenie dla odbiorcy, na przykład: „Teraz nadszedł czas zagrać w gry [*It's time to play games now*]” (CONESA-SEVILLA 2004: 67); inny relacjonujący to zjawisko słyszał „kobięcy głos mówiący mi, że umrę, jeżeli się nie obudzę [*women's voice telling me I was going to die if I didn't wake up*]” (CHEYNE 2001: 142).

Czarna, niejednokrotnie zakapturzona sylwetka, nazywana Nieznajomym (*the Stranger*), jest najczęściej przytaczaną w relacjach osób przeżywających opisywany paraliż formą. O destrukcyjnej sile owej manifestacji świadczy choćby to, iż pojawienie się złowrogiej obecności i ostatecznie pełnowymiarowej demonicznej postaci, stanowiącej w oczach skonfrontowanych z nią osób uosobienie zła, sprawia, że cierpią one w codziennym życiu na zaburzenia lękowe, a niejednokrotnie zdarza się, że także na zespół stresu pourazowego.

Z uwagi na niecodzienny wymiar tych spotkań, wszystkim ich wariacjom towarzyszy ekstremalny strach, jak opisuje to jedna z osób: „uznaję to za całkowicie przerażające, poza czymkolwiek, co mogę sobie wyobrazić doświadczając realnego świata [*I find this utterly terrifying, beyond anything I can imagine experiencing in the real world*]” (CHEYNE 2001: 139). Nieznajomy staje tuż obok sparaliżowanej osoby, czasami przeistaczając się ostatecznie w jedną z archetypowych postaci znanych z ludowych przekazów lub współczesnej mitologii, zmarłego, ewentualnie przyjmuje wygląd prześladowcy spotkanego na wcześniejszym etapie realnego życia. W przytoczonych na wstępie przykładach, umieszczonych w perspektywie historycznej, Nieznajomy przyjmował postać ducha, wiedźmy, demona, diabła czy znanego z mitologii ludów nordyckich czarnego elfa. Osobną kategorię stanowią ataki charakteryzowane jako napaść o podłożu seksualnym (wtedy pojawia się inkub lub sukkub), co z dużym prawdopodobieństwem może dotyczyć osób, które w przeszłości były molestowane lub zgwałcone¹¹. Na gruncie psychologicznym daje to asumpt do traktowania zakamuflowanych personifikacji występujących w roli

¹¹ Wiele relacji dotyczących uprowadzeń przez Obcych również zawiera ten komponent (McNALLY & CLANCY 2005: 113).

archetypów jako szczególnie traumatyzujących, rzeczywistych postaci z życia osoby doświadczającej paraliżu przysennego.

Widmo wchodzi często w kontakt fizyczny z bezbronny leżącym, dusząc go i przyniatając swoim ciężarem, ewentualnie aktywnie działając przeciwko niemu w kontekście uznawanym przez ofiary za ontologiczny czy mistyczny, próbując zawładnąć ich ciałem lub wydobyć zeń jaźń czy duszę. W niektórych przypadkach podmiot – pozostający wciąż w fazie REM – zapada ponownie w coraz głębszy sen (niejednokrotnie jest on weń wciąż gany przez atakującą zjawę), znajdując się nieoczekiwanie w coraz bardziej zagmatwanym i złowieszczym świecie wizji sennych. Przeżywający paraliż senny twierdzą jednak, że na każdym z wymienionych etapów można zatrzymać narastającą falę terroru. Aby ją całkowicie przełamać, zaleca się poruszenie palcem lub stopą, zaciśnięcie pięści albo przywrócenie kontroli nad oddechem – wówczas wizja znika i odzyskuje się panowanie nad ciałem, przekraczając ostatecznie granicę między snem a jawą. Istnieje jednak potencjalna możliwość przebudzenia się w stanie kolejnego snu, kiedy to znajome elementy otoczenia stanowią strukturę marzenia sennego.

Po drugiej stronie lustra

Peter Berger i Thomas Luckmann posługują się zaczerpniętym z dzieł Karla Jaspersa terminem „sytuacje graniczne”, oznaczającym „sytuacje wykraczające poza granice porządku [...] takie jak sen, fantazje [...] wyposażone we własną, szczególną realność” (ZAJĄC 2004: 34-35). Charakterystyczne dla nich „poczucie zagrożenia i groźba anomii” (ZAJĄC 2004: 35) są aż nadto widoczne w relacjach osób doświadczających paraliżu. Postrzegając porażenie przysenne jako fazę liminalną, nie dziwi jego obecność w ludowym obrazie wszechświata, gdzie „granice są szczelinami, poprzez które »nieoswojone« wdziera się do uporządkowanego ludzkiego świata, są obszarem ambiwalentnym, na którym [...] istnieje możliwość kontaktu z nieobliczalną mocą zaświatów” (ZAJĄC 2004: 88). Czytamy dalej: „Granice są niebezpieczne nie tylko z tego powodu, że część z nich oddziela świat od zaświatów. Są niebezpieczne, gdyż same w sobie są »zaświatami«” (ZAJĄC 2004: 89). Wtargnięcie porządku rzeczy właściwego rzeczywistości nadprzyrodzonej do sfery znanej i oswojonej¹² codzienności budzi grozę i strach. Owe przejawy *numinosum* sprawiają, że w dziedzinie paraliżu przysennego w naturalny sposób dochodzi do zwrotu w kierunku

¹² Paweł Zajac zalicza do kategorii „nieoswojonego” zjawiska i przestrzenie przekraczające ustalony porządek, stanowiące jednocześnie pożądane źródło mocy; komplementarnie: takim źródłem mocy jest archetyp.

wiary, jako że „we wszystkich tych zjawiskach [...] tak dalekich od rzeczywistej religii, przewija się jednak wyczuwalny już, łatwo uchwytny element numinotyczny [...] stanowią one [zjawiska — B.O.] przedsionek religii” (OTTO 1993: 135). Dlatego osoby religijne odnajdują w porażeniu sennym pierwiastek demoniczny czy diabelski¹³, a wśród sposobów na przerwanie narastającego poczucia terroru wymienia się wezwanie siły najwyższej – to, co nieznane, nabiera wymiaru sakralnego.

Osoby doświadczające porażenia sennego podejmują często wysiłki, aby ów nieznany czy, jak chce Paweł Zając, nieoswojony świat wizji wykorzystać do zapanowania nad nim samym, czyli poznać na tyle, aby utracił element grozy i tajemnicy – najczęściej przez stopniowe eliminowanie strachu i wpływanie na kształt marzenia sennego (przejście w świadome śnienie). Wydaje się jednak, że takie działanie stanowi formę ucieczki od treści przekazywanych przez jungowską nieświadomość indywidualną i zbiorową. Jest niemal narcystycznym przejęciem kontroli nad paralelną rzeczywistością opartą na holistycznym oglądzie świata. Przerwanie lub modyfikacja tego procesu sprawia, że pozostaje on niezakończony, skłaniając podmiot do przyjęcia interpretacji opartej o źródła zewnętrzne (autorytety religijne, naukowe, popkulturowe), w miejsce bezstronnego i angażującego indywidualnego poznania. Podobne antidotum ma stanowić włączanie światła, wykonywanie ćwiczeń fizycznych i tym podobne zabiegi porządkujące czy apotropiczne dokonywane przed ułożeniem się do snu – wszystko to ugruntowuje znaną rzeczywistość na tyle, aby niezauważenie przemknąć w sen z pominięciem wszelkiego ryzyka prowadzącego do epizodu paraliżu przysennego. Rytuały w postaci skrupulatnego przygotowania miejsca odpoczynku (odpowiednie światło, świeża pościel, wietrzenie pomieszczenia, urządzenia generujące tak zwany biały szum, drzemki w ciągu dnia, czytanie w łóżku, ograniczenie stymulantów i tym podobne) w połączeniu z regularnymi godzinami snu mają rzekomo uspokoić stykających się z tym zjawiskiem.

Transformacyjna natura wyraża się jednak w jego przezwyciężeniu, przez co najrozsądniejszym działaniem podejmowanym przez osoby doświadczające paraliżu przysennego jest zwalczanie strachu i udanie się za Nieznajomym, co generuje sny o zupełnie nowej jakości. W wypadku poddania się biegowi zdarzeń następuje istotna przemiana śniącego, oparta na wglądzie w nieuświadomione treści własnej psyche. Z podobnym do

¹³ Działa tutaj mechanizm spłycenia czy też oswojenia sytuacji liminalnej – „z racji naturalnej skłonności umysłu do organizowania doświadczenia w postaci opozycji binarnych” (ZAJĄC 2004: 39).

występującego w paraliżu przysennym efektem można spotkać się podczas eksperymentów z substancjami psychodelicznymi, w trakcie których zdarza się, że lawinowo narastające subiektywne odczucia indukują ostatecznie stan całkowitej utraty kontroli nad przytłaczającą sytuacją, przez co sesja przyjmuje intensywnie mroczny odcień i kończy się stanem psychozy (MASTERS & HOUSTON 2000: 175). Jednak to właśnie świadoma konfrontacja z ciemną stroną osobowości, jungowskim Cieniem indywidualnym i zbiorowym, dokonywana w odmiennych stanach świadomości, w istotny sposób modyfikuje psychikę (JESSO 2014: 68; JESSO 2015).

W przypadku porażenia sennego kluczowe znaczenie ma przeniesienie akcentu z *tremendum* na *mysterium* lub *mirum* (dziwność)¹⁴; posiada on inicjacyjny charakter jako epizod symbolicznej śmierci i przejścia do świata leżącego poza granicami znanej rzeczywistości; jak pisze były profesor Australian National University, mający za sobą trzy doświadczenia okołosmiertne: „Zostać poddanym inicjacji oznacza odrodzić się do głębszego życia, co zawsze wymaga przejścia przez śmierć [*To be initiated is to be reborn into a deeper life, and this always requires a passage through death*]” (MOSS 2005: 8). Poza tą granicą rozpościera się obszar, do którego przynależą zjawiska z zakresu postrzegania pozazmysłowego (*extrasensory perception*), na którym – oprócz obecności wspomnianych bóstw chtonicznych lub reprezentacji znanych z lokalnego folkloru – mają miejsce doświadczenia poza ciałem (*out-of-body experience*), spotkania ze zmarłymi¹⁵ i bytami określonymi jako pozaziemskie.

Największą przeszkodą w dotarciu do tego obszaru jest strach przed niemożnością obudzenia się, obawa przed ewentualną śmiercią w przeżywanym stanie porażenia przysennego: „Czuję też obecność w moim umyśle (jak coś złowieszczonego lub złego), która próbuje wciągnąć mnie w wyjątkowo głęboki, trwały sen. Czuję, że jeśli ulegnę, nigdy się nie obudzę [*I also feel a presence in my mind (like something sinister or evil) that is trying to draw me into an extremely deep, permanent sleep. I feel that if I succumb, I will never wake up*]” (CHEYNE 2001: 140). Dlatego też uprawniona wydaje się teza, że część przypadków paraliżu przysennego może być podświadomym mechanizmem bezpieczeństwa,

¹⁴ Szczególnie podkreślana przez Whitleya Striebera (1993: 17); w oryginale *strangeness*, w polskim przekładzie: „niesamowitość”.

¹⁵ Na przykład u Huculów „zmarli (*mercji*) pokazują się w snach” (ZAJĄC 2004: 109); funkcjonuje u nich kategoria „bezosobowej mocy określanej mianem »strachy«” (ZAJĄC 2004: 111), co przypomina doświadczenie nieokreślonej obecności podczas epizodu porażenia sennego.

aktywowanym w przypadku wystąpienia bezdechu sennego czy patologicznego zwolnienia akcji serca, chroniącym śpiącego przed zgonem poprzez zmuszenie go do ucieczki przed koszmarem sennym i obudzenia się; w jednym z przytaczanych opisów wizji hipnopompicznych śpiący usłyszał słowa: „To twoja podświadomość przemawiająca do ciebie [*This is your subconscious speaking to you*]” (CHEYNE 2001: 143).

Interesujący pozostaje fakt, że medycyna zna przypadki gwałtownej śmierci w czasie snu. Zjawisko noszące nazwę *Sudden Unexpected Nocturnal Death Syndrome*¹⁶, któremu towarzyszy paraliż przysenny, jest przez członków grupy etnicznej Hmong „rozpatryw[an]e jako nieudana próba zabicia śniącego przez demona [*consider SP/HH an unsuccessful attempt by a demon to kill the dreamer*]” (HURD 2011: 44). W jednej z relacji kobieta z ludu Hmong stwierdziła: „Leżałam na plecach [...] to było coś, co nazywamy *tsog tsuam* [...]. Duch przyszedł do mnie i wystraszył mnie [...] wyglądał jak człowiek w czarnym ubraniu [*I was on my back [...] it was what we call tsog tsuam [...]. The spirit came to me and made me scared. [...] It was like a man in black clothes*]” (ADLER 2011: 111)¹⁷. Co interesujące, w Stanach Zjednoczonych wśród emigrantów należących do tego etnosu zarejestrowano wysoką liczbę zgonów spowodowaną genetycznie uwarunkowaną niewydolnością krążenia. W latach 1977-2011 zmarło sto siedemnaście osób, w tym tylko jedna kobieta (ADLER 2011: 94). Ponadto prowadzone obecnie badania nad doświadczeniem śmierci klinicznej sugerują, że towarzyszące jej wizje mogą być wynikiem wtargnięcia fazy REM do świadomości umierającego (NELSON, MATTINGLY, LEE & SCHMITT 2006: 1003) – oznaczałoby to, że paraliż przysenny stanowi odwracalne, wstępne stadium procesu umierania, które w przypadku *Sudden Unexpected Nocturnal Death Syndrome* kończy się ostatecznie śmiercią.

Spotkania na granicy światów

Numinalny charakter przeżyć towarzyszących paraliżowi przysennemu skłania ku nadzwyczaj adekwatnemu wyjaśnieniu bazującym na systemie Carla Gustava Junga. Nieznane dotychczas treści indywidualnej i zbiorowej nieświadomości, owo „ciemne podłoże zjawiska świadomości” (JUNG 2014: 309), które jego zdaniem mamy możliwość po-

¹⁶ Zespół naglej, nieoczekiwanej nocnej śmierci, znany także jako syndrom Brugady (OMIM.ORG 2016); ten motyw został przedstawiony w thrillerze *Shadow People* (ARNOLD 2013).

¹⁷ Innym określeniem tej postaci jest *dab tsog*.

znawać pośrednio, staje się dostępne pod wpływem gwałtownego wstrząsu spowodowanego niecodziennym wymiarem porażenia sennego. Paraliż stwarza zatem możliwość zalewu treściami nieświadomymi, pojawiającymi się najczęściej właśnie w stanach liminalnych (tutaj: we śnie), przebijającymi się do warstwy codziennej aktywności, a które „jako ciała obce nigdy do końca nie zostaną w pełni zrozumiane i zasymilowane z ego” (JACOBI 2014: 50).

Wyparte doświadczenia molestowania seksualnego, przebytych zabiegów operacyjnych (także z epizodem śmierci klinicznej) czy też samego doświadczenia z pogranicza śmierci ujawniałyby się wówczas w wymiarze indywidualnym w postaci obrazów charakterystycznych dla paraliżu przysennego. Treści nieświadomości kolektywnej są z kolei źródłem halucynacji i stanów wizyjnych, nadając temu przeżyciu archetypowy charakter sprawiający, że przyjmuje on między innymi postać nawiedzenia przez sukkuby i inkuby, a współcześnie – porwania przez UFO¹⁸. Archetyp (praobraz) stanowi dowód na „inwazyjny charakter głębszych warstw nieświadomości” (JACOBI 2014: 60), a „rozumiany jest tu jako cenna zdobycz doświadczenia wzbogacająca ludzkość” (JACOBI 2014: 65). Archetyp jest „wieczną obecnością” (JACOBI 2014: 65) i jest „transcendentnie świadomy” (JACOBI 2014: 65), metafizyczny, a wielość form przejawiających się w trakcie paraliżu przysennego wynika z faktu, że „potrafi ujawnić się w rozmaitych konstelacjach na wielu psychicznych płaszczyznach” (JACOBI 2014: 66). Wrażenie nieokreślonej obecności w początkowym stadium porażenia sennego wynikałoby zatem z pochodzenia archetypu, rezydującego w głębokiej warstwie nieświadomości, „gdzie symbole w początkowej fazie występują tylko jako »system osiowy«, niewypełniony jeszcze indywidualną treścią” (JACOBI 2014: 66). Paraliż przysenny w kontekście kompensacyjnej, regulacyjnej funkcji snu (wizji sennej) miałby zatem szczególnie istotne znaczenie w procesie indywidualizacji.

Sztandarowym przykładem obcowania z tym fenomenem jest opracowanie (STRIEBER 1993)¹⁹, które powstało w latach osiemdziesiątych XX wieku. Większość incydentów

¹⁸ Jung uważał zjawisko UFO za faktycznie istniejące, nie wypowiadając się jednak co do jego ostatecznej natury. Problematyka UFO i archetypów związanych z istotami pozaziemskimi została szeroko opisana przez Junga w osobnej publikacji (JUNG 1982). Takie przeżycia tłumaczy się również hipermnezją i mają to być pierwsze wspomnienia sali porodowej (CONESA-SEVILLA 2004: 85-86).

¹⁹ Jej autor, piszący powieści grozy, twierdzi, że jest ono prawdziwe i nie stanowi fikcji literackiej. Autora poddawano wielu testom medycznym i badaniom na wariografie (UNKNOWNCOUNTRY.COM 2016; CONROY 1989). Zgadzałoby się to z koncepcją Junga – proza Striebera (1993, 1997, 2012) stanowiłaby skanalizowaną formę ujawniania nieświadomych treści.

z udziałem istot uważanych za pozaziemskie, opisanych przez Whitley Striebera następowwała po udaniu się na spoczynek:

W środku nocy z 26 na 27 grudnia – nie wiem dokładnie, o której godzinie – zostałem gwałtownie wyrwany ze snu. Przyczyną tego były osobliwe odgłosy: krzątanie się i szuranie dochodzące z pokoju na parterze. Nie było to raptowne skrzypnięcie wywołane osiadaniami budynku, lecz wrzawa wywołana myszkowaniem wielu osób jednocześnie po całym domu (STRIEBER 1993: 16).

W dalszej części autor opisuje jedną z kolejnych wizyt, z charakterystycznym paralizmem występującym w jej trakcie:

Spróbowałem poruszyć ręką, by dosięgnąć wyłącznika nocnej lampki i sprawdzić, która godzina. Towarzyszące temu uczucie mogę porównać jedynie do machnięcia ręką zanurzoną w znajdującej się pod napięciem gęstej smole. Zainicjowanie ruchu pochłonęło każdy gram mojej koncentracji [...]. Z wysiłkiem, cał po cału, moje drżące palce zbliżały się do wyłącznika. Odwróciłem głowę, pokonując opór równy ciężarowi ołowianej zbroi i dostrzegłem w ciemności wyłącznik. Patrzyłem, jak moja dłoń powoli go dosięga, wyczułem go palcami, usłyszałem pstryknięcie i... nic [...]. Poczucie ich obecności w mojej sypialni było przytłaczające i niesamowite. Chciałem obudzić Annę, lecz nie mogłem otworzyć ust (STRIEBER 1993: 149-150).

Co ciekawe, wizje hipnagogiczne i hipnopompiczne mogą obejmować także zapachy – taki epizod występuje w relacji samego Striebera, który wacha ubranie i rękę przybysza, wyczuwając:

[...] delikatny zapach tektury, jak gdyby rękaw kombinezonu, przytknięty do mej twarzy, wykonany był z jakiejś substancji podobnej do papieru. Sama zaś dłoń wydzielala lekki, lecz wyraźnie organiczny, kwaśnawy odór. Nie był to zapach człowieka, ale z całą pewnością jakiejś żywej istoty, z subtelnym aromatem przypominającym trochę cynamon (STRIEBER 1993: 23).

Na tym polu genezę przeżyć towarzyszących paraliżowi przysennemu można rozpatrywać również w kontekście najnowszych odkryć w dziedzinie kosmologii. Badania skoncentrowane wokół ciemnej materii i ciemnej energii prowadzą do wniosku, iż:

[...] nasz w zasadzie poprawny obraz lokalnego wszechświata jest zanurzony w znacznie większym kosmosie oraz że głównymi składnikami tego wyłaniającego się świata są nowe, dziwne siły i substancje, natomiast znane nam z poprzedniego modelu składniki rzeczywistości okazują się stosunkowo mało istotnymi elementami lokalnymi (OSTRIKER & MITTON 2015: 17).

Wizje przybierające formę uprowadzenia dokonywanego przez Obcych, występujące w stanie porażenia sennego, są zaliczane do kategorii tak zwanych wymuszonych podróży, a niektórzy badacze (PENDERGRAST 1996) dostrzegają w nich zamaskowane

wspomnienia związane z seksualnym wykorzystywaniem w dzieciństwie. Śpiący posiadający za sobą tego rodzaju traumę, po odzyskaniu świadomości w stanie paraliżu stwierdzali, że przez ich ciało przepływa ładunek elektryczny, zaś w pomieszczeniu znajdują się istoty pozaziemskie (McNALLY & CLANCY 2005: 116). Paraliż przysenny był też interpretowany jako „nocny nawrót zdysocjowanych fragmentów kazirodczych wspomnień” (McNALLY & CLANCY 2005: 118) – ta freudowska perspektywa nie wydaje się być jednak wystarczającą przesłanką tłumaczącą ostatecznie mechanizm porażenia przysennego. Nawet jeżeli podlegały mu osoby wcześniej molestowane, nie oznacza to bynajmniej prostej zależności, ale może stanowić wyłącznie okoliczność towarzyszącą.

Mroczna strona poznania

W odniesieniu do paraliżu przysennego nie bez znaczenia pozostają również aspekty natury filozoficznej. W świetle przytoczonych powyżej relacji, dotyczących przeżyć w tym stanie, rodzi się przede wszystkim pytanie nie tyle o ich ontologiczny charakter, ile raczej o naturę aksjologiczną. Przyjęcie tej perspektywy wiąże się z koniecznością uzyskania odpowiedzi na pytanie o etyczny charakter przeżyć w świadomej fazie REM, które – jak wypada zauważyć – posiadają przede wszystkim wydźwięk negatywny. Można przyjąć, że to immanentne, a zarazem wyparte, archetypiczne i mistyczne Zło, z którym śpiący nie chce się konfrontować, manifestuje się ostatecznie w postaci demonicznych figur hipnagogicznych/hipnopompicznych: „obecność była ZAWSZE zła i mogłem zawsze poczuć ją próbującą wtargnąć w moje ciało [*The presence was ALWAYS evil, and I could always feel it trying to enter my body*]” (PROUD 2009: 28). W kontekście predyspozycji osobowościowych do mistycyzmu mówi się o transliminalności – „tendencji treści psychicznych do przekraczania (*trans*) progów (*limines*) do wewnątrz lub na zewnątrz świadomości [*tendency for psychological material to cross (trans) thresholds (limines) into or out of consciousness*]” (THALBOURNE & HOURAN 2000: 853); inaczej mówiąc: zdolności do przenikania w obie strony treści psychicznych przez granicę między nieświadomością i świadomością. Dlatego też „współcześnie panuje w psychologii religii tendencja wychwytywania wspólnych elementów różnych doświadczeń mistycznych i paramistycznych (wgląd, marzenia dzienne, stany relaksacji, sen, stany psychotyczne, halucynogenne, transgresyjne, oceaniczne, i tak dalej)” (IPRI.PL 2016). Transliminalność jest zatem warunkiem koniecznym doświadczenia mistycznego Zła, bez którego niemożliwy jest całościowy ogląd świata. Negacja nie daje się zredukować do stanu statycznego

i jako autonomiczna (archetyp Cienia) znajduje ujście we wspomnianych szczelinach rzeczywistości, jaką stanowi także paraliż przysenny.

U Gabriela Marcela²⁰ „spotkanie ze Złem odbywa się pod postacią groźby” (MUKOID 1999: 118), która ma charakter relacji i „może także stanowić zagrożenie dla istnienia bytu w porządku duchowym. [...] może równie dobrze cziąć się wewnątrz zagrożonego bytu, pod postacią [...] jego wewnętrznych sił, takich możliwości, nad którymi nie ma pełnej kontroli” (MUKOID 1999: 11)²¹. Zło „zaskakuje nas nieprzygotowanych i wpędza w pułapkę”, a „efektem spotkania ze Złem jest dezorientacja, popłoch” (MUKOID 1999: 121). Archetypowy charakter spotkania z Cieniem sprawia, że u Marcela odnajdujemy wszystkie elementy znane z paraliżu przysennego: „W kontekście zła-tajemnicy [...] Marcel sygnalizuje pewne najogólniejsze cechy zjawiska, takie jak niemożność lokalizacji, niejasność” (MUKOID 1999: 117), a ponadto: „Spotkanie ze złem odbywa się pod postacią groźby. [...] [ta zaś — B.O.] odnosi się zawsze do jakiejś *integralności*, która może ulec naruszeniu lub uszkodzeniu. [...] istnieje specyficzna korelacja między intensywnością czy jakością groźby a nieumiejętnością jej umiejscowienia, jej rozproszeniem [...] zakamuflowaniem tożsamości” (MUKOID 1999: 118-119).

Przywołując ponownie Junga, autonomiczny kontakt między świadomością a nieświadomością wyraża się przez archetypowe formy znane z mitologii i folkloru: Mędrca, Wiedźmy, Dziecka, Anioła, Demona i tak dalej (JUNG 1993). Ich obecność podczas stanu porażenia przysennego odnotowana na gruncie przekazów wielu grup etnicznych wynika z faktu, że „motywy archetypowych obrazów w każdej kulturze są takie same i odpowiadają filogenetycznemu, warunkowemu, strukturalnemu udziałowi człowieka. Odnajdujemy je we wszystkich mitologiach, bajkach, religijnych przekazach i misteriach” (JACOBI 2014: 69); archetyp „zawiera w sobie immanentnie zarówno ciemną, jak i jasną stronę” (JACOBI 2014: 64).

Można zatem przyjąć, że paraliż przysenny – jako stan liminalny – jest symboliczną konfrontacją z jungowskim Cieniem (indywidualnym i zbiorowym), reprezentującym wyparte treści, eksternalizowane aż do postaci autonomicznego bytu pozaziemskiego lub demona. Niezgoda na ich internalizację sprawia, że jawią się one jako kwintesencja mistycznego Zła, jakkolwiek Cień „nie jest absolutnie czymś złym” (JACOBI 2014: 152). W tym kontekście zanurzenie się w epizodzie porażenia sennego jest okazją do jego przepracowania poprzez rozpoznanie w nim wypartych części własnej osobowości i jednocześnie

²⁰ Z perspektywy filozoficznej, fenomenologicznej i egzystencjalnej.

²¹ Znamienne jest, że Marcel nazywa spotkanie ze Złem „spotkaniem w ciemności” (Mukoid 1999: 120).

akceptację wpływu wywieranego na nią przez nieświadomość zbiorową, która to zgoda stanowi punkt wyjścia do prób odczytania przekazywanych przez nią symboli, co w dalszej perspektywie prowadzi do indywiduacji. Cień jako antyteza Ego jest źródłem strachu graniczącego z poczuciem bliskiego unicestwienia, śmierci, gdy wyparte treści (osobowe, społeczne, kulturowe) i najbardziej skrywane lęki manifestują się na oczach doświadczającego paraliż: „Cień dobitnie pokazuje, że dopóki świadomie nie uznamy ciemności jako części nas samych, to wszystko, co nie jest świadome, zostanie wyprojektowane na inne obiekty” (JACOBI 2014: 153). A zatem przyjmując jungowską perspektywę: Nieznajomy pojawiający się w sytuacji liminalnej związanej z paraliżem przysennym stanowi personifikację Cienia tkwiącego w nas samych.

Gubiąc drogę powrotną

Osobnym zagadnieniem dotyczącym wizji przysennych jest ich korelacja ze zjawiskami postrzegania pozazmysłowego (*extrasensory perception*) (SHERWOOD 2002: 127-150)²², co w niniejszym rozdziale zostanie tylko zaakcentowane, bez zagłębiania się w szczegóły materii obejmującej świadome śnienie, telepatię, stany transowe, doświadczenia przebywania poza ciałem czy przeżycia okołośmiertne. Z uwagi na aspekt neurologiczny (zapis elektroencefalografu jest podobny dla stanu głębokiej medytacji) i towarzyszące mu mistyczne tło, paraliż przysenny kwalifikuje się nieraz jako zjawisko paranormalne. Część doświadczających go osób opracowuje techniki pozwalające nie tylko indukować ten stan, ale także przechodzić zeń do płaszczyzny świadomego snu (*lucid dream*) czy eksterioryzacji. Przejęcie kontroli nad porażeniem sennym prowadzi do wystąpienia odmiennych stanów świadomości, dla których staje się ono punktem wyjścia. Niektórzy badacze umieszczają je w szerszym kontekście, jak chociażby Jorge Conesa-Sevilla, reprezentujący nurt ekopsychologii, podkreślający korelacje paraliżu przysennego i anomalii geologicznych (CONESA-SEVILLA 2004: 53-64). Nie jest to nowatorskie ujęcie, jako że już wcześniej wiązano wszelkie zjawiska paranormalne (głównie typu *poltergeist*) z aktywnością sejsmiczną czy geomagnetyczną Ziemi (HOURAN & LANGE 2001: 150-152).

Pojawiają się także relacje osób doświadczających porażenia sennego, które są utrzymane w tonie poddającym w wątpliwość rzetelność i czysto informacyjne intencje autorów, podejrzewanych w komentarzach czytelników ich książek o zespoły urojeniowe czy

²² Więcej na ten temat można przeczytać w artykule *Relationship Between the Hypnagogic/hypnopompic States and Reports of Anomalous Experiences* (SHERWOOD 2002).

schizofrenię: „zastanawiam się, czy autor jest schizofrenikiem [*wonder if the author is schizophrenic*]” (AMAZON.COM 2013). Światy paraliżu przysennego doświadczane i opisywane przez tych autorów, traktowane są przez nich jak pełnoprawna, alternatywna rzeczywistość o nawet wyższym niż materialna priorytecie, a niektórzy z nich operują całym fantasmagorycznym systemem odniesienia zbudowanym na kanwie swoich przeżyć, sugerując na przykład istnienie dodatkowych, niewidocznych naturalnych satelitów Ziemi czy zagrożenie w skali kosmicznej ze strony bytów nawiedzających ludzi podczas ataków porażenia przysennego (AUSTIN 2010).

Przyjmując tu perspektywę Pawła Zająca i Carla Gustava Junga, można założyć, że w powyższych przypadkach podmiot przeciwstawiający się aktywnie eksternalizowanemu, pozaosobowemu i archetypowemu Złu, staje się strażnikiem (Mędrce, Zbawicielem) oswojonego świata porządku (indywidualnego i zbiorowego). Owładnięty archetypem czerpie energię z nieświadomości, jako że zasada porządkująca „uosabiana może być również przez pewne jednostki” (ZAJĄC 2014: 37), przy czym pozostaje jednocześnie „wyposażony we właściwości zbliżone do »nieoswojonych« sił” (ZAJĄC 2014: 37), posiada moce magiczne. Uwikłany w archetypowe wizje przeciwstawia się sile dezorganizującej znany mu kosmos i wyrzucającej go w liminalne przestrzenie. Niezdolne do zakończenia procesu indywiduacji Ego, pozostające w kontakcie z symbolami i archetypami nieświadomości zbiorowej, traci (najczęściej tymczasowo) swoją autonomię i taka osoba popada w stany psychotyczne. Dlatego tak istotne jest przepracowanie nieświadomych treści występujących w trakcie paraliżu przysennego, dającego sposobność dotarcia do pełni jungowskiej Jaźni.

Uwagi końcowe

Pomimo prób deprecjonowania lub nadmiernego psychologizowania treści wyłaniających się podczas paraliżu przysennego, zjawisko to stanowi wciąż tajemnicę. Co prawda fizjologiczny mechanizm jego powstawania jest znany, jednak głębsze tło pozostaje w dużej mierze niewyjaśnione – chyba że za zadowalające uzna się wnioski wynikające z teorii Junga, czy wręcz przeciwnie – umieści się zagadnienie w katalogu nerwic i psychopatologii (załamanie psychotyczne). Hipnagogiczne i hipnopompiczne wizje tłumaczy się najczęściej jako indukowane przez paniczny strach towarzyszący unieruchomieniu, stanowiące podświadome reminiscencje podobnych, realnych zdarzeń z przeszłości (jest to tak zwany efekt oczekiwania (HURD 2011: 27-28)). Pomijając solidne przesłanki wynikające

z koncepcji archetypów, brakuje jednak ostatecznego wytłumaczenia, dlaczego ów wizyjny stan, pomimo że jest pełen metafor bazujących na życiu emocjonalnym i historii jednostki czy zbiorowości, przyjmuje w paraliżu przysennym taką, a nie inną postać – zwłaszcza pomimo wcześniejszego braku wiedzy na ten temat lub późniejszych prób negowania tych przeżyć. Wydaje się, że są one uniwersalne dla kondycji ludzkiej i stanowią doświadczenie, które Rudolf Otto lokowałby na granicy poznania, w „luce kognitywnej”, za którą rozpościera się tak niewysłowiony obszar, że nawet narracja kulturowa musi kształtować jego swojskość. W tym niekończącym się procesie doświadczania „paraliż przysenny jest portalem do wszystkich światów snienia” (HURD 2011: 83). Sen jest przejawem tajemniczego, mrocznego oblicza rzeczywistości, którego człowiek stanowi nierozzerwalną część, co generalnie rodzi pytanie dotyczące ludzkiej predyspozycji do postrzegania fantomowych bytów (WINKELMAN 2004: 59-96).

Kontrola strachu i introspekcja są przedstawiane jako najlepszy sposób na przetrwanie grozy, owego ottowskiego *tremendum* świata porażenia sennego powstającego w świadomości śpiącego. Omamy hipnagogiczne i hipnopompiczne (przebudzeniowe) mają charakter inicjacyjny, przyczyniając się do integracji osobowości, zwłaszcza, że mają być przejściem do zbiorowej nieświadomości. Cień wydaje się zatem odgradzać nas od „»wiedzy absolutnej«, czyli poznania niezapśredniczonego przez narządy zmysłowe” (JUNG 2014: 524). Wynikiem tego wglądu może być ugruntowana wiedza na temat potencjalnego istnienia pozafizycznej formy świadomości, funkcjonującej na polu paralelnej rzeczywistości rozciągającej się poza granicami codziennej percepcji. Jung daje w tym kontekście jednoznaczną odpowiedź: „Ostatnia forma bytu może być tylko formą *transcendentalną*” (JUNG 2014: 524).

Źródła cytowań

- ADLER, SHELLEY R. (2011), *Sleep Paralysis: Night-mares, Nocebos, and the Mind-Body Connection*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- ADLER, MATTHEW, REŻ. (2013), *The Door aka Shadow People*, Infinity Media, Upload Films.
- AMAZON.COM (2013), *Thirdeye and the Boogieman: Sleep Paralysis? Ike Austin* [komentarz: elisabeth], online: <https://www.amazon.com/Thirdeye-Boogieman-Paralysis-Ike-Austin/dp/1452864691> [dostęp: 1.11.2018].
- AUSTIN, IKE (2010), *Thirdeye and the Boogieman. Sleep Paralysis?*, CreateSpace Independent Publishing Platform.
- BOAS, FRANZ (1888), *The Central Eskimo Sixth Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1884-1885*, Washington: Government Printing Office, ss. 399-670.
- CASTANEDA, CARLOS (2000), *Aktywna strona nieskończoności*, przekł. Sebastian Musielak, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- CHEYNE JAMES A., STEVE D. RUEFFER, IAN R. NEWBY-CLARK (1999), 'Hypnagogic and Hypnopompic Hallucinations During Sleep Paralysis: Neurological and Cultural Construction of the Night-Mare', *Consciousness and Cognition*: 3 (8), ss. 319-337.
- CHEYNE, JAMES A. (2001), 'The Ominous Numinous. Sensed Presence and 'Other' Hallucinations', *Journal of Consciousness Studies*: 8 (5-7), ss. 133-150.
- CONESA-SEVILLA, JORGE (2004), *Wrestling With Ghosts. A Personal And Scientific Account of Sleep Paralysis*, Philadelphia: Xlibris.
- CONROY, ED (1989), *Report on Communion: An Independent Investigation of and Commentary on Whitley Strieber's Communion*, New York: Morrow.
- DAHLITZ, MERYL, JOHN D. PARKES (1993), 'Sleep paralysis', *Lancet*: 341 (8842), ss. 406-407.
- DE JONG, JOOP T. V. M. (2005), 'Cultural Variation in the Clinical Presentation of Sleep Paralysis', *Transcultural Psychiatry*: 1 (42), ss. 78-92.

- GAJ-PIOTROWSKI, WILHELM (1993), *Duchy i demony w wierzeniach ludowych z okolic Stalowej Woli, Rozwadowa i Tarnobrzega*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- HINTON, DEVON E. ET AL. (2005), 'Sleep Paralysis Among Cambodian Refugees: Association with PTSD Diagnosis and Severity', *Depression and Anxiety*: 2 (22), ss. 47-51.
- HOURLAN, JAMES, RENSE LANGE (2001), *Hauntings and Poltergeists: Multidisciplinary Perspectives*, Jefferson: McFarland.
- HUFFORD, DAVID J. (1982), *The Terror That Comes in the Night: An Experience-Centered Study of Supernatural Assault Traditions*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- HURD, RYAN (2011), *Sleep Paralysis: A Guide to Hypnagogic Visions & Visitors of the Night*, Los Altos: Hyena Press.
- IPRI.PL (2016), *Doświadczenia mistyczne*, online: <http://www.ipri.pl/doswiadczenia-mistyczne> [dostęp: 1.11.2018].
- JACOBI, JOLANDE (2014), *Psychologia C. G. Junga*, przekł. Grażyna Głodek i Gregor Głodek, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- JESSO, JAMES W. (2014), *Decomposing The Shadow. Lessons From The Psilocybin Mushroom*, Calgary: Soulslantern Publishing.
- JESSO, JAMES W. (2015), *The True Light of Darkness*, Kitchener, Ontario: Soulslantern Publishing.
- JUNG, CARL G. (1982), *Nowoczesny mit. O rzeczach widywanych na niebie*, przekł. Jerzy Prokopiuk, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- JUNG, CARL G. (1993), *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przekł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik.
- JUNG, CARL G. (2014), *Dynamika nieświadomości*, przekł. Robert Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- MASTERS, ROBERT, JEAN HOUSTON (2000), *The Varieties of Psychedelic Experience. The Classic Guide to the Effects of LSD on the Human Psyche*, Rochester: Park Street Press.

- McNALLY, RICHARD J., SUSAN A. CLANCY (2005), 'Sleep Paralysis, Sexual Abuse, and Space Alien Abduction', *Transcultural Psychiatry*: 1 (42), ss. 113-122.
- MOSS, ROBERT (2005), *The Dreamer's Book of the Dead: A Soul Traveler's Guide to Death, Dying, and the Other Side*, Rochester: Destiny Books.
- MUKOID, EWA (1999), *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur*, Kraków: Universitas.
- NELSON, KEVIN, MICHELLE MATTINGLY, SHERMAN LEE, FREDERICK SCHMITT (2006), 'Does the Arousal System Contribute to Near-death Experience?', *Neurology*: 1 (66), ss. 1003-1009.
- OMIM.ORG (2016), *Brugada Syndrome 1; BRGDA1*, online: <http://omim.org/entry/601144> [dostęp: 1.11.2018].
- OSTRIKER, JEREMIAH P., SIMON MITTON (2015), *Jądro ciemności. Ciemna materia, ciemna energia i niewidzialny wszechświat*, przekł. Bogumił Bieniok i Ewa L. Łokas, Warszawa: Prószyński Media.
- OTTO, RUDOLF (1993), *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przekł. Bogdan Kupis, Wrocław: Thesaurus Press.
- PEŁKA, LEONARD J. (1987), *Polska demonologia ludowa*, Warszawa: Iskry.
- PENDERGRAST, MARK (1996), *Victims of Memory: Incest Accusations and Shattered Lives*, London: Harper Collins.
- PROUD, LOUIS (2009), *Dark Intrusions. An Investigation Into the Paranormal Nature of Sleep Paralysis Experiences*, San Antonio: Anomalist Books.
- RING, KENNETH, COOPER SHARON (1999), *Mindsight. Near-Death and Out-Of-Body Experiences in the Blind*, Palo Alto: William James Center for Consciousness Studies.
- SHERWOOD, SIMON J. (2002), 'Relationship Between the Hypnagogic/hypnopompic States and Reports of Anomalous Experiences', *Journal of Parapsychology*: 2 (66), ss. 127-150.
- STRIEBER, WHITLEY (1993), *Wspólnota. Prawdziwa opowieść*, przekł. Maciej Kański, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- STRIEBER, WHITLEY (2012), *2012: Wojna o dusze*, przekł. Maria Stadniczenko-Wróbel, Katowice: Sonia Draga.

- STRIEBER, WHITLEY (1997), *Zakazana strefa*, przekł. Robert P. Lipski, Poznań: Zysk i S-ka.
- STRIEBER, WHITLEY (1993), *Wilkołaki*, przekł. Włodzimierz Nowaczyk, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- STURLUSON, SNORRI (1770), 'Gylfaginning', przekł. Percy Thomas, *GermanicMythology.com*, online: <http://www.germanicmythology.com/ProseEdda/Mallet1770Edda.html> [dostęp: 1.11.2018].
- STURLUSON, SNORRI (1916), 'Skáldskaparmál', przekł. Gilchrist Brodeur Arthur, *GermanicMythology.com*, online: <http://www.germanicmythology.com/ProseEdda/BRODEURSkaldskaparmal.html> [dostęp: 1.11.2018].
- SZYJEWSKI, ANDRZEJ (2014), *Mitologia australijska jako nośnik tożsamości*, Kraków: Nomos.
- THALBOURNE, MICHAEL A., JAMES HOURAN (2000), 'Transliminality, the Mental Experience Inventory and Tolerance of Ambiguity', *Personality and Individual Differences*: 5 (28), ss. 853-863.
- UNKNOWNCOUNTRY.COM (2016), *Striebers Test Results Show Normal Adult Telling Truth*, online: <http://www.unknowncountry.com/whitleys-space/striebers-test-results-show-normal-adult-telling-truth> [dostęp: 1.11.2018].
- WINKELMAN, MICHAEL (2004), 'Spirits as Human Nature and the Fundamental Structures of Consciousness', w: Houran James (ed.) (2004), *Shaman to Scientist. Essays on Humanity's Search for Spirits*, Lanham Md.: Scarecrow Press, ss. 59-96.
- YEUNG, ALBERT, YONG XU, DORIS F. CHANG (2005), 'Prevalence and Illness Beliefs of Sleep Paralysis Among Chinese Psychiatric Patients in China and the United States', *Transcultural Psychiatry*: 1 (42), ss. 135-145.
- ZAJĄC, PAWEŁ (2004), *O zaświatach niedalekich i cudach nienadzwyczajnych. „Nadprzyrodzone” w kulturze ludowej na przykładzie Huculszczyny*, Kraków: Nomos.
- ZYCH, PAWEŁ, WITOLD VARGAS (2012), *Bestiariusz słowiański. Rzecz o skrzatach, wodnikach i rusalkach*, Olszanica: Bosz.



Klasyka grozy — warianty, realizacje, propozycje

CZĘŚĆ DRUGA

Romantyczny świat iluzji w twórczości E.T.A. Hoffmanna

BEATA KOŁODZIEJCZYK-MRÓZ*

Wprowadzenie

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, jeden z prekursorów europejskiej literatury fantastycznej, nadal uważany jest za mistrza tajemniczych narracji. W swoich dziełach celowo dekonstruuje on uporządkowane struktury narracyjne tworząc nowe formy ekspresji tak, aby wygenerować między tekstem a czytelnikiem harmonijny związek oparty na wzajemnym doświadczaniu iluzji. W ten sposób odbiorcę od początku konfrontuje się z niesamowitymi przeżyciami protagonistów utworów pisarza, który świadomie nie pomaga w odszyfrowaniu, często zagmatwanej, fabuły.

W utworach Hoffmanna pojawiają się po raz pierwszy elementy niesamowitości (*das Unheimliche*) pochodzące z głębi duszy, z ludzkiej podświadomości. Stąd też zamiarem pisarza jest opisanie owej chorej duszy, pewnych patologii w szerokim sensie ich rozumienia. Odnaleźć tu można wiele alternatywnych stanów ludzkiego rozumu, takich jak sen, marzenia, hipnozę lub szaleństwo. Hoffmann z pewnością nie jest pierwszym autorem, który zajmował się znaczeniem snów i roli ludzkiej podświadomości, ale to właśnie on jest prekursorem literatury opisującej psychogeny symbolizm i niezredukowanej jedynie do psychoanalizy. Autorka niniejszego rozdziału stawia sobie za cel przedstawienie i zinterpretowanie romantycznych obrazów fenomenu obcości (*das Fremde*)

* Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej | kontakt: beata.kolodziejczyk-mroz@up.krakow.pl

w twórczości niemieckiego pisarza, polegającego na permanentnym wnikanii elementów niesamowitości do świata przedstawionego. Analiza literacka oparta będzie na dwóch nowelach: najbardziej znanym w Polsce utworze Hoffmanna *Piaskun* (1817), jak i również mniej popularnej u nas noweli kryminalnej *Panna de Scudéry* (1819-1821)¹.

Dualizm świata przedstawionego w noweli *Piaskun*

– groza czarnej magii czy triumf rozsądku?

Jednym z najbardziej znanych utworów Hoffmanna jest nowela *Piaskun*, utrzymana w stylistyce baśni czarnego romantyzmu. Utwór ukazał się anonimowo w Berlinie w 1817 roku i był dziełem otwierającym zbiór *Opowieści nocne*. Jest to jedna z najważniejszych prac pisarza, dająca czytelnikowi wiele możliwości interpretacji. Nowela przedstawia historię protagonisty Nataniela, kroczącego między halucynacjami a rzeczywistością. Całe życie zmaga się ze wspomnieniem traumatycznego epizodu z dzieciństwa skupionego wokół postaci tajemniczego Piaskuna, którego liczne wcielenia – tak pozytywne, jak i negatywne – Nataniel napotyka jako mały chłopiec, a potem dorosły mężczyzna. Zgodnie z postulatami romantycznej ironii do końca utworu pozostaje niejasne, czy doświadczenia protagonisty były prawdziwe, czy też tylko śniły się one młodemu Natanielowi. W samym tekście pozostaje to kwestią otwartą, ponieważ z jednej strony pojawia się przekonanie głównego bohatera, że ciemne moce mają nad nim kontrolę, z drugiej zaś istnieje postulat ukochanej Klary, mówiący, że jest to tylko kwestia jego wybujałej wyobraźni. Natanielowi nie udaje się znieść traumatycznych (wymagających czy też nie) doświadczeń rzeczywistości i odnaleźć szczęścia osobistego. Trauma owa jest związana z postacią tajemniczego Piaskuna, który pojawia się w bajce opowiadanej Natanielowi przez nianię:

— Piaskun? — rzekła. — Nie wiesz jeszcze, co to za jeden? To taki niegodziwiec, który przychodzi na zawołanie, kiedy dzieci spać iść nie chcą, i rzuca im garściami piasek w oczy, aż im z orbit wychodzą; wtedy je pakuje do worka i zanosi na Księżyc swoim dzieciom do zjedzenia. Te zaś nie wyłazą nigdy z gniazda i mają jak sowy ogromne dzioby zakrzywione, którymi łapczywie zjadają oczy, powydierane nieposłusznym dzieciom (HOFFMANN 1999: 100).

Nataniel z postacią Piaskuna utożsamia tajemniczego adwokata Coppeliusa, który przeprowadza z jego ojcem eksperymenty alchemiczne. Nie mogąc poskromić dziecięcej

¹ Nowela *Panna de Scudéry* należy do zbioru dzieł opublikowanych w czterech tomach w latach 1819-1821 w Berlinie pod nazwą *Bracia Serafińscy*.

ciekawości, chłopiec zakrada się do pomieszczenia, w którym jego rodzic i jego towarzysz uprawiają czarną magię. Po tym, jak zostaje przez nich odkryty, Coppelius krzyczy:

— Oczu! Oczu! – wołał ciągle Coppelius głosem zarazem głuchym i grzmiącym. [...] — Ach! Mamy teraz oczy, śliczną parę dziecięcych oczu! — mruknął do siebie, biorąc w palce rozżarzone węgle, z zamiarem przytknięcia mi ich do oczu (HOFFMANN 1999: 102-103).

Kiedy podczas jednego z takich alchemicznych eksperymentów ginie ojciec chłopca, Coppelius znika bez śladu. Natanielowi w ciągu następnych lat udaje się odzyskać równowagę psychiczną, jednakże jako dorosły człowiek zostaje ponownie skonfrontowany z traumą z lat dziecięcych – jest bowiem przekonany, że w postaci optyka Giuseppe Coppoli spotyka znienawidzonego Coppeliusa. Także w wypadku tego bohatera imię oraz wykonywany zawód wzbudzają u czytelnika niepokój oraz pytanie, czy obawy Nataniela są uzasadnione.

Również rozsądna Klara, która ze wstrętem odpycha cały fantastyczny mistycyzm, nie jest w stanie zrozumieć nawet swojego narzeczonego Nataniela, gdyż zakłada możliwość istnienia demona wyłącznie w jego wyobraźni. Dlatego stwierdza on, że Klara jest istotą zimną i nieczułą, a jej dusza i serce są zamknięte dla głębokich tajemnic.

Niezrozumienie przez Klarę skutkuje poszukiwaniem substytutu kobiety, którą może obdarzyć uczuciem. Ową wymarzoną relacją staje się nieszczęśliwa i bezkrytyczna miłość, jaką Nataniel darzy Olimpię, córkę profesora Spalanzanego. Wzbudza ona szczególny zachwyt młodzieńca, kiedy obserwuje ją przez lornetkę, kupioną od optyka Coppoli:

Olimpia siedziała jak zwykle, z rękoma założonymi na stoliku. Teraz mógł dopiero przyjrzeć się jej cudownie pięknej twarzy. Tylko oczy wydawały się dziwnie nieruchome i martwe. Jednak w miarę, jak się jej przypatrywał, wyraźnie budziły się w nich wilgotne jakieś blaski, jakby promienie wstającego księżyca. Powiedziałbyś, że zdolność widzenia rodziła się dopiero w tej postaci. Stopniowo oczy jej ożywiały się coraz mocniej. Nataniel stał jakby przykuty do okna, nie umiejąc oderwać wzroku od widoku bosko pięknej Olimpii (HOFFMANN 1999: 117).

W przywołanej scenie nie byłoby nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że Olimpia jest w rzeczywistości mechaniczną, drewnianą lalką, która ożywa dzięki spojrzeniu Nataniela. Jest to jednakże możliwe tylko wtedy, gdy wielbiciel patrzy na nią przez lornetkę, zniekształcającą rzeczywisty obraz widoczny gołym okiem, umożliwiając spojrzenie na nią z innej perspektywy. Ogarnięty miłością do Olimpii Nataniel wydaje się być całkowicie przez nią rozumiany, i, mimo że obiekt jego uwielbienia wydaje z siebie jedynie

dźwięki „Ach, ach”, postanawia się jej oświadczyć. W kluczowej scenie epizodu o Olimpii protagonista jest jednak świadkiem kłótni profesora Spalanzanego i optyka Coppoli, w wyniku której boleśnie doświadcza prawdy o ukochanej:

Spalanzani trzymał jakąś figurę kobiecą za ramiona, Coppola za nogi, i z największą zawziętością wydzielali ją sobie, ciągnąc każdy w swoją stronę. Nataniel odrętwiał z grozy, poznawszy w tej figurze Olimpię. Oszałały z gniewu już miał się rzucić, kiedy nagle Coppola z taką siłą wydarł ją z rąk ojca, że ten zmuszony był puścić ofiarę. Jednocześnie tak silnie ciałem jej uderzył go w piersi, że profesor padł na wznak [...]. Wtedy Coppola, przerzuciwszy sobie Olimpię przez plecy, zaczął schodzić, śmiejąc się przeraźliwie; drewniane nogi figury zwisały obrzydliwie, objijając się po schodach. Nataniel stał jak skamieniały. Aż nazbyt dokładnie zobaczył trupioblada, woskową twarz Olimpii; w miejscach, gdzie były oczy, widział tylko czarne wgłębienia. Była pozbawioną życia lalką (HOFFMANN 1999: 124).

Na widok leżących na podłodze zakrwawionych oczu Olimpii, „które w niego bystro patrzyły” (HOFFMANN 1999: 124), Nataniel wpada w szal, próbując udusić profesora Spalanzanego. Po nieudanej próbie zabójstwa protagonista zostaje zabrany do zakładu dla psychicznie chorych, a Coppola, podobnie jak wcześniej Coppelius, znika bez śladu. Nataniel wraca do zdrowia, planuje poślubić dawną ukochaną Klarę i wieść szczęśliwe, normalne życie. Podczas spaceru zakochani wchodzą na wieżę miejską, by rozkoszować się pięknym widokiem miasta. Kiedy Nataniel wyciąga lornetkę chcąc spojrzeć przez nią na Klarę, wpada ponownie w obłęd, będąc przekonany, że dostrzega wśród ludzi na dole Coppeliusa i z okrzykiem „Oczy, oczy! Przecież, cudowne oczy” (HOFFMANN 1999: 128) rzuca się z wieży.

Nowela *Panna de Scudéry* –

Cardillac jako romantyczny geniusz i szalony morderca

Pochodzący ze zbioru dzieł *Bracia Serafiońscy* (*Die Serapionsbrüder*), opublikowanych w czterech tomach w latach 1819-1821, utwór *Panna de Scudéry* (*Das Fräulein von Scuderi*) przedstawiany jest w literaturze przedmiotu jako pierwsza niemiecka nowela kryminalna (KAUBE 2012). Jej akcja rozgrywa się w roku 1680 w Paryżu, który jest miejscem licznych morderstw. W tajemniczych okolicznościach pchnięci sztyletem w serce giną tu bowiem mężczyźni szlacheckiego pochodzenia, a biżuteria, którą adoratorzy niosą swym ukochanym w prezencie, znika bez śladu. Dziwne wydarzenia mają również miejsce w życiu tytułowej bohaterki, siedemdziesięcioletniej pisarki, panny de Scudéry – pewien nieznany mężczyzna przynosi jej nocą szkatułkę z kosztownymi klejnotami i lis-

tem. Jest w nim wiadomość, że „Niewidzialni” (HOFFMANN 1999: 166) – najprawdopodobniej poszukiwani mordercy – dziękują pannie de Scudéry, że nie poparła mobilizacji sił paryskiej policji ścigającej owych złoczyńców. Jak się okazuje, biżuteria pochodzi od René Cardillaca, genialnego paryskiego złotnika.

Przerażenie starszej kobiety, wywołane przypuszczeniem, jakoby stała się ona powierniczką morderców, potęguje dodatkowo spotkanie młodzieńca, od którego dostała szkatułkę; przekazuje on pisarce kartkę z wiadomością, w której błaga bohaterkę o oddanie biżuterii Cardillacowi w przeciągu dwóch dni pod groźbą zagrożenia jej życia. Kobieta decyduje się jednak na wizytę u złotnika dopiero po trzech dniach, a po przybyciu na miejsce odkrywa, że został on zasztyletowany. O zamordowanie Cardillaca oskarżony zostaje jego uczeń, Olivier Brusson, ukochany Madelon, córki złotnika. Jedyną osobą, która ma – słuszne zresztą – wątpliwości co do winy Oliviera, jest tytułowa bohaterka, kierująca się w tym przypadku jednak bardziej przeczuciem niż rozsądkiem. Ostatecznie doprowadza ona do odkrycia tajemnicy okrutnych morderstw zakochanych mężczyzn, jak i dziwnych okoliczności śmierci Cardillaca.

W noweli Hoffmanna, będącej jedynie pozornie utworem jednowymiarowym, autor realizuje postulat dwudzielnosci świata przedstawionego, polegający na zestawieniu ze sobą elementów racjonalnych i fantastycznych. Przeprowadzona pod kątem hermeneutyki dualizmu analiza protagonistów utworu – panny de Scudéry oraz René Cardillaca – zakłada poddanie w wątpliwość występujących w tekście elementów racjonalnych i irracjonalnych. Konfrontacja świata codzienności ze światem niesamowitości najdobitniej przedstawiona jest w postaci utalentowanego złotnika René Cardillaca, który to, wyobcowany z życia mieszczańskiego Paryża, przez nikogo niezrozumiany, znajduje się na granicy szaleństwa, wpisując się tym samym w Hoffmannowski model genialnego artysty romantycznego. Postać złotnika od początku noweli jawi się czytelnikowi ambiwalentnie:

René Cardillac był naówczas najbieglejszym złotnikiem w Paryżu, jednym z najznamienitszych i zarazem najniezwykleszych ludzi swego czasu. Był raczej mały niż wysoki, ale miał szerokie barki i silną, muskularną budowę ciała. Mimo przeszło pięćdziesięciu lat posiadał jeszcze siłę i zwinność młodzieńca. O sile jego, którą można by nazwać niezwykłą, świadczyły także gęste, kędzierzawe rude włosy i czerstwa, błyszcząca twarz. Gdyby cały Paryż nie znał go jako uczciwego człowieka, szczerego, bezinteresownego, zawsze gotowego spieszyc z pomocą, można by go posądzić o tajemną chytrą i złośliwość, ze względu na szczególne spojrzenia małych, głęboko osadzonych zielonkawych oczu (HOFFMANN 1999: 167).

Ten szanowany paryski złotnik nie umie rozstać się jednak ze swoimi arcydziełami, więc kiedy po wielu miesiącach przesuwania terminu nadchodzi czas ostatecznego przekazania biżuterii zamawiającemu, Cardillac zaczyna zachowywać się dziwnie, staje się mrukliwy i głęboko niezadowolony, zamyka się w swojej pracowni i nie chce z nikim rozmawiać.

Jego zachowanie czytelnik jest w stanie zrozumieć dopiero pod koniec utworu, kiedy to w rozmowie panny de Scudéry z Olivierem (okazującym się być tajemniczym mężczyzną dostarczającym pisarce klejnoty i listy), na jaw wychodzi fakt, że za morderstwami zakochanych młodzieńców stoi właśnie Cardillac. Olivier relacjonuje pannie de Scudéry przebieg swojej rozmowy ze złotnikiem po tym, jak odkrywa straszny sekret swojego pracodawcy. Cardillac opowiedział mu historię swojej matki, która – będąc w ciąży – spotkała byłego absztyfikanta:

Nim przyszedłem na świat, matka moja, będąc w ciąży, przyglądała się wraz z wielu innymi kobietami świętej uroczystości dworskiej, urządzanej w Trianon. Wtem wzrok jej padł na młodzieńca w hiszpańskim stroju, ze wspaniałym, błyszczącym łańcuchem z klejnotów na szyi. Nie mogła od niego odwrócić oczu. Całą jej istotę przeniknęło pożądanie tych błyszczących kamieni, które wydały się jej nadziemskim dobrem. Tenże młodzieniec przed wielu laty, gdy moja matka nie była jeszcze zamężna, nastawał na jej cnotę, ale ze wstrętem został odepchnięty. Matka moja poznała go, ale teraz w blasku lśniących diamentów wydał jej się istotą nadziemską, kwintesencją wszelkiej piękności. Kawaler dostrzegł pożądliwe, ogniste spojrzenia mej matki. Sądził, że teraz będzie mieć więcej szczęścia niż poprzednio. Udało mu się zbliżyć do niej, co więcej, odciągnąć ją od znajomych i zwabić w usztronne miejsce. Tam namiętnie zamknął ją w ramionach, moja matka chwyciła za piękny łańcuch, ale w tejże chwili młodzieniec zachwiał się i upadł na ziemię, pociągając ją za sobą. Nie wiadomo, co mu się stało, jaka była tego przyczyna – padł nieżywy (HOFFMANN 1999: 192).

Swoje przedziwne upodobania Cardillac próbuje więc wyjaśnić złą gwiazdą², która rozpałała w nim wtedy zbrodnicze namiętności:

Słyszałem ciągle ów tajemniczy głos, jak szydził ze mnie i wołał: „Ho, ho! umarły nosi twoje klejnoty!”. Nie wiem, jak do tego doszło, ale zacząłem z czasem bezgranicznie nienawidzić każdego człowieka, dla którego wykonałem jakąś pracę. Tak. Wówczas już w najtajniejszych głębiach serca rodziła się z wolna ta żądza mordu, która mnie samego przeraża (HOFFMANN 1999: 193)³.

² „Zła gwiazda” to tłumaczenie zwrotu użytego w noweli, *der böse Stern*; chodzi tutaj o fatum.

³ Przekład własny za: „Jene unheimliche Stimme ließ sich dennoch vernehmen und höhnte mich und rief: »Ho ho, dein Geschmeide trägt ein Toter!« – Selbst wußte ich nicht, wie es kam, daß ich einen unaussprechlichen Haß

Automatycznie narzuca się tu pytanie, czy Cardillac, który najwyraźniej przeżył traumę już w fazie prenatalnej (DETERDING 2007: 230), jest winien wszystkich popełnianych przez siebie morderstw. Hoffmann celowo prowadzi narrację w ten sposób, aby można było usprawiedliwić straszne zbrodnie artysty działaniem złej gwiazdy, na którą nie ma on żadnego wpływu⁴.

Hoffmannowski świat iluzji romantycznej

W teorii fantastyki twórczość Hoffmanna interpretuje się w głównej mierze w oparciu o klasyczne definicje Rogera Cailloisa i Tzvetana Todorova. Caillois definiuje fantastykę jako nieznośną ingerencję pierwiastka niesamowitego w naturalny porządek rzeczy (CAILLOIS ZA FÖRSTER 1999: 105). Fabuła literatury fantastycznej dzieje się w sferze fikcji i jest wynikiem konfliktu dwóch przeciwstawnych sobie światów: naturalnego i nadprzyrodzonego. Niezwykłe wydarzenia powodują rysę, zachwianie ogólnie przyjętych reguł. Bohater odczuwa strach na myśl, że jego dotychczasowy świat, dający się w pełni zdefiniować, wymyka się spod kontroli. Wtargnięcie elementu nierealności wprowadza destrukcję, niszczy poczucie bezpieczeństwa bohatera i oswojenie z naturą.

Podobnie jak Caillois (a więc jako specyficzny gatunek literacki wynikający z konfliktu dwóch antynomicznych sfer) traktuje fantastykę również filozof i krytyk literatury Todorov. Zasadniczą różnicę definicji fantastyki w jego koncepcji stanowi jednak stosunek czytelnika (jak i bohatera utworu) do obydwu przedstawianych światów. Fantastyka jest bowiem stanem przejściowym między czystą niesamowitością a czystą cudownością i polega na wahanii się (TODOROV 1992: 26) wobec dwóch możliwości sklasyfikowania fenomenu wzbudzającego wątpliwość. Może on być przyporządkowany do grupy zjawisk realnych, choć niesamowitych lub też nierealnych, a więc cudownych. Niesamowitość jest według Todorova charakterystyczną cechą dreszczowców, które przedstawiają wypadki wywołujące lęk, ale niebudzące wahania co do możliwości ich wystąpienia w rzeczywistości pozaliterackiej. Cudowność jest natomiast rozumiana jako przeciwieństwo niesamowitości i stanowi kategorię przynależną do gatunku baśni i *science fiction*, przedstawiających zjawiska, które nie wzbudzają żadnych wątpliwości co do swego nadnaturalnego charakteru. Kluczowa w koncepcji jest więc ciągła niepewność czytelnika

auf die warf, denen ich Schmuck gefertigt. Ja! im tiefsten Innern regte sich eine Mordlust gegen sie, vor der ich selbst erbehte (HOFFMANN 2006A: 56).

⁴ Tematyka winy Cardillaca została dokładniej omówiona w artykule: *Das Fräulein von Scuderi von E.T.A Hoffmann – zum Verhältnis zwischen Realem und Dämonischem* (Kołodziejczyk-Mróz 2012: 230-234).

wobec wymienionych wyżej możliwości zaklasyfikowania występującego w utworze zdarzenia.

Do obszernej dyskusji na temat literatury fantastycznej *sensu stricto* dołącza się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku także wybitny niemiecki literaturoznawca Hans Richard Brittnacher. Opiera się on wprawdzie na wnioskach Cailloisa i Todorova, skutecznie jednak je krytykując. Jako pomyłkę bowiem określa on stwierdzenie Cailloisa na temat baśni jako źródła pochodzenia omawianej konwencji. Według Brittnachera literatura taka w kwestii realizowanej techniki narracji, przebiegu fabuły, charakterystyki protagonistów i atmosfery utworów jest bliższa legendzie, a podobieństw estetycznych należy upatrywać raczej w horrorze niż w cudowności baśni. Uznaje on definicje Cailloisa i Todorova jako jedne z ważniejszych w dyskusji na temat literatury fantastycznej, próbując jednakże zrehabilitować fantastykę, dostrzegając w niej przede wszystkim estetykę brzydoty (BRITTNACHER 1994: 16), która równie silnie, jak wahanie czy cudowność pobudza wyobraźnię czytelnika. Zarzuca on tym samym francuskim teoretykom, że w definicjach nie uwzględnili elementów strachu, bezwstydu, brzydoty rozumianej jako coś złego, zepsutego i chorobliwego. Tym samym podejście Brittnachera do fantastyki wydaje się być dziś jak najbardziej pełne i aktualne, jeżeli chodzi o zastosowanie klucza interpretacyjnego dzieł Hoffmanna.

Świat Hoffmanna jest bez wątpienia dualistyczny – realnej rzeczywistości nieustannie równolegle towarzyszy fantastyczna – i wydaje się być prowadzony przez dwie antagonistyczne siły: dobra i zła. W większości dzieł autora pojawia się sugestia, że człowiek, okresowo lub stale, pada ofiarą demonicznych mocy, które ostatecznie prowadzą go do błędu, zła, grzechu⁵. Świadoma dekonstrukcja świata przedstawionego w utworach pisarza powstała w wyniku zastosowania nowych środków wyrazu artystycznego i ma na celu wytworzenie specyficznego rodzaju relacji⁶ pomiędzy tekstem a jego czytelnikiem w postrzeganiu świata. W ten sposób od początku lektury odbiorca ma ułatwiony/jasny/prosty odbiór przeżyć protagonistów, którzy są permanentnie narażeni na kontakt z Niesamowitym, które potęguje sam pisarz, nie pomagając swojemu czytelnikowi w odnalezieniu klucza interpretacyjnego dzieł.

Warto przypomnieć, że to właśnie w oparciu o nowelę *Piaskun* Zygmunt Freud zdefiniował kluczowe dla zrozumienia Hoffmannowskiej – i nie tylko – twórczości pojęcie niesamowitości: „niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym,

⁵ Inne utwory autora o tej tematyce to między innymi *Ślub*, *Złoty gamek* czy *Diable eliksiry*.

⁶ Można nazwać ją iluzją.

lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia” (FREUD 1997: 243).

Hoffmann próbuje radzić sobie na swój sposób ze zjawiskiem niesamowitości. Choć powodów dla wniknięcia rzeczywistości nadprzyrodzonej w realny jest mnóstwo (miłość, chęć przewyciężenia złego losu czy chęć odnalezienia spełnienia jako artysta), autor stara się nieprzerwanie – choć dość utopijnie⁷ – o to, aby zjednoczyć oba przeciwstawne światy: sfera wyobraźni stanowi tu swoistego rodzaju schronienie skazanych na doświadczanie realnej rzeczywistości, banalnej i nudnej. Dostęp do sfery fantastycznej mają u Hoffmanna jedynie romantyczni artyści geniusze, tacy jak Nataniel i Cardillac, którzy czują się wyobcowani w codzienności mieszczańskiej. To właśnie poetycka dusza, czyniąca ich podatnymi na świat niesamowitości, powoduje również ich balansowanie na granicy szaleństwa. To rozdarcie wewnętrznie indywidualności, których życie, w mniejszym lub większym stopniu, naznaczone jest obecnością złowrogich mocy, mających nad nimi kontrolę, których doświadczają oni nie tylko jako dorośli czy dzieci (Nataniel), ale nawet już w fazie prenatalnej (Cardillac).

Podsumowanie

Analiza romantycznych obrazów obcości w twórczości E.T.A. Hoffmanna koncentrowała się w znacznej mierze na odszyfrowaniu literackiego zamiaru pisarza, w wyniku którego w świat realny konsekwentnie wnikają elementy sfery obcości. Omówione utwory bez wątpienia są przykładami literatury fantastycznej, czy to w ujęciu klasycznym (Todorov, Caillouis), czy bardziej nowoczesnym (Brittnacher). Fantastyka, jako część składowa modelu strukturalnego w twórczości Hoffmanna, może być rozumiana jako wniknięcie do świata znanego i oswojonego ciemnych, groźnych i niedefiniowalnych mocy. Powstające w ten sposób swoistego rodzaju pęknięcia na powierzchni codzienności⁸ wynikają z podstawowej koncepcji pisarstwa Hoffmanna: agresywnej konfrontacji dwóch przeciwstawnych sobie rzeczywistości. Fantastyka rodzi się tu „nie w wynaturzonym i zamkniętym w sobie świecie, [...] lecz wynika z kontrastu pomiędzy tym co anormalne a zwykłe, znane i postępujące według reguł [*daß es nicht auf der Basis des Entwurfs einer völlig anders gearteten und in sich geschlossenen Welt konstituiert..., sondern aus dem*

⁷ W tym sensie, że ponieważ jest to cel nieosiągalny dla bohatera romantycznego, ponosi on klęskę bo za bardzo „tkwi” w sferze fantastyki, nie umiejąc egzystować w świecie realnym.

⁸ Słowo „pęknięcie” zaczerpnięte zostało z teorii Caillouisa – Riss (rysa).

Kontrast des Abnormen zum Gewohnten, Vertrauten, Regellhaften entspringt]” (SCHMITZ-EMANS 1986: 85).

Hoffmannowska fantastyka jest niczym innym jak ponownym odkrywaniem przez artystę Niesamowitości istniejącej permanentnie w zastałej rzeczywistości. Literatura przedmiotu nazywa ten proces ponownego odkrywania „otwarcie poetyckiej przestrzeni [*Öffnung des Poetischen Raums*]” (DETERDING 1991: 284), który należy rozumieć jako przezwycięzenie dualizmu⁹ świata przedstawionego na rzecz jego dwoistości: koegzystencji sfery realnej i fantastycznej. Fantastyka niemieckiego pisarza odzwierciedla wykreowany przez niego świat, w którym obowiązujący porządek nie polega na prostym rozróżnieniu między dobrem a złem. Zło u Hoffmanna jest oczywiście obecne jako zagrożenie, ale pochodzi nie z zewnątrz, lecz ze świadomości, z duszy, umysłu bohaterów utworów.

Niesamowitość rozumiana jako element groźny i obcy jawi się czytelnikowi ekscytująco i przerażająco równocześnie. I chociażby z tego powodu trudno przychodzi jednoznaczna interpretacja działań protagonistów, ponieważ przeważnie są to figury ambiwalentne: pozytywne i negatywne. Tak więc prawdziwym problemem twórczości autora nie jest dualizm przeciwstawnych sobie światów, a także postaci, ale dwoistość ich istnienia, rozumiana jako logiczne rozszerzenie pojęcia dualizmu. Opowiadanie się przez bohaterów utworów tylko za jedną sferą egzystencji (realną bądź nierealną), oznacza życie niepełne, skazane na porażkę. Dualizm opiera się bowiem na sprzeczności bycia, na kontraście pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co nierzeczywiste; dwoistość za to jest sumą tych sprzeczności. Tak więc dwoistość świata przedstawionego wykracza znacznie poza pojmowanie go jedynie w kategorii dualizmu i tylko ona według opinii E.T.A. Hoffmanna zapewnia życie w harmonii, życie spełnione (DETERDING 1991: 268).

⁹ Dualizm (*Dualismus*) zakładał istnienie dwóch przeciwstawnych światów, dwoistość (*Duplizitaet*) – ich koegzystencję, dzięki której świat realny i fantastyczny nawzajem profitują. Temat omówiony szeroko w pracach teoretycznych Deterdinga.

Źródła cytowań

- BRITTNACHER, HANS RICHARD (1994), *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- DETERDING, KLAUS (1991), *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen. Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte*, t. 15, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- DETERDING, KLAUS (2007), *Hoffmanns Erzählungen – eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- FÖRSTER, NIKOLAUS (1999), *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- FREUD, SIGMUND (1997), *Pisma psychologiczne*, t.3, przekł. Robert Reszke, Warszawa: KR.
- FREUD, SIGMUND (2016), 'Das Unheimliche', *Gutenberg.org*, online: <http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> [dostęp: 1.II.2018].
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (1999), 'Piaskun', w: *Klasyka krótkiej prozy. E.T.A. Hoffmann. Opowiadania fantastyczne*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (2006A), *Das Fräulein von Scuderi*, Stuttgart: Philipp Reclam.
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (2006B), *Der Sandmann*, Stuttgart: Philipp Reclam.
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (1999), 'Panna de Scudéry', w: *Klasyka krótkiej prozy. E.T.A. Hoffmann. Opowiadania fantastyczne*, Warszawa: Prószyński i S-ka, ss. 46-61.
- KOŁODZIEJCZYK-MRÓZ, BEATA (2012), 'Das Fräulein von Scuderi von E.T.A. Hoffmann – zum Verhältnis zwischen Realem und Dämonischem', *Roczniki Humanistyczne*: LX (5), ss. 230-234.
- KAUBE, JÜRGEN (2012), 'Geburt des Kriminalromans. Der Krimi um den ersten Krimi', w: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/geburt-des-kriminalromans-der-krimi-um-den-ersten-krimi-11974842.html> [dostęp: 1.II.2018].

SCHMITZ-EMANS, MONIKA (1986), 'Der durchgebrochene Rahmen. Überlegungen zu einem Strukturmodell des Phantastischen bei E.T.A. Hoffmann', w: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft e.V.* 32, Bamberg, ss. 75-88.

TODOROV, TZVETAN (1992), *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Wielowymiarowość grozy w noweli *Jeździec na siwym koniu* Theodora Storma

PIOTR MAJCHER*

Wprowadzenie

Theodor Storm (1817-1888) był niemieckim pisarzem i poetą epoki poetyckiego realizmu. Jest on uznawany za jednego z najwybitniejszych jej przedstawicieli. Oprócz wierszy sławę przyniosły mu przede wszystkim jego nowele. Najbardziej znaną z nich jest *Jeździec na siwym koniu* (1888). Utwór bazuje na podaniu, którym autor był zafascynowany przez wiele lat i koncentruje się na postaci wójta grobelnego, Haukego Haiena.

Celem rozdziału jest ukazanie grozy w noweli Storma *Jeździec na siwym koniu* – będącej wiodącym motywem¹ utworu i znajdujące swoje odzwierciedlenie na wielu jego płaszczyznach. Widoczna jest między innymi na płaszczyźnie społeczno-egzystencjalnej, psychologicznej i światopoglądowej, jednak przede wszystkim na płaszczyźnie literackiej, gdzie interpretowana może być jako jeden z elementów niesamowitości (*das Unheimliche*).

* Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej | kontakt: piotr.majcher@up.krakow.pl

¹ W literaturze niemieckojęzycznej przyjęte jest definiowanie grozy jako motywu. Autor rozdziału, jako germanista, z tego też względu tak to pojęcie definiuje.

Zarys treści noweli

W 1881 roku Storm sformułował teoretyczne podstawy noweli. Według niego:

Współczesna nowela to siostra dramatu i najbardziej surowa forma prozatorska. Tak jak dramat, nowela zajmuje się najgłębszymi zagadnieniami życia ludzkiego; tak jak dramat również nowela, aby osiągnąć doskonałość, musi zawierać w centrum konflikt, organizujący całość. Tym samym nowela wymaga najbardziej zwartej formy i usunięcia wszelkich nieistotnych elementów. Nie tylko uwzględnia, ale również i sama stawia sztuce najwyższe wymagania (RANICKI 1958: 319-320).

Wszystkie te cechy znalazły odzwierciedlenie w ostatnim utworze Storma *Jeździec na siwym koniu*. Jego akcja rozgrywa się wprawdzie w małej miejscowości nad Morzem Północnym, ale przedstawiony w nim konflikt odnosi się do znacznie szerszej i ogólniejszej problematyki i w istotny sposób wykracza poza życie mieszkańców tej miejscowości (RANICKI 1958: 323). Utwór charakteryzuje się trójstopniowym sposobem prowadzenia narracji. Na początku narrator opowiada o tym, jak dowiedział się o historii, a następnie skonstruowane zostają zasadnicze ramy noweli (*Rahmenhandlung* – opowiadanie zewnętrzne), w których pewien podróżujący relacjonuje, jak jadąc od swego kuzyna konno wzdłuż północnofryzyskiej tamy podczas trwającego na morzu sztormu, spostrzegł nagle ciemną postać na chudym koniu. Przemknęła ona dwa razy zupełnie bezgłośnie tuż obok niego. Mężczyzna zatrzymał się następnie w gospodzie i opowiedział obecnym tam gościom o swej dziwnej przygodzie. Historia ta zaniepokoiła obecnych, wskutek czego również i jego samego „ogarnęła niewczesna groza” (STORM 1958: 204). Pod wpływem usłyszanych słów i za namową wójta grobelnego przebywający wraz z pozostałymi nauczyciel zaczął opowiadać historię jeźdźcy na siwym koniu, która tworzy trzecią płaszczyznę utworu Storma, a więc opowiadanie wewnętrzne (*Binnengeschichte*). Jej głównym bohaterem jest Hauke Haien, który jako dziecko zafascynowany był morzem i tamami. Często obserwował fale uderzające w groblę i zastanawiał się, jak najlepiej zapewnić ochronę miejscowej ludności przed ich niszczycielską siłą. Kiedy miejscowy wójt grobelny, Tede Volkerts, zwolnił swojego parobka, na jego miejsce przyjęty został Hauke, który ostatecznie przejął stanowisko wójta.

Pewnego razu zakupił on od spotkanego wędrowca siwego konia w bardzo złym stanie. Mieszkańcy wioski utożsamiali go ze szkieletem konia, który znikł nagle z kępy Jeversa. Tymczasem Haukemu udało się wznieść nową tamę, zaprojektowaną jeszcze w dzieciństwie. Z racji tego, że podczas jej budowy uniemożliwił on – wbrew zwyczajowi nakazującemu umieszczenie w konstrukcji czegoś żywego – pogrzebanie żyjącego psa, wśród społeczności lokalnej utwierdziło się przekonanie, że nad wznoszoną tamą

ciężać będzie klątwa. Kiedy kilka lat później nadszedł przypływ stulecia, Hauke zabronił przebicia swej tamy, co uniemożliwiło ochronę starej, w konsekwencji czego powstał wyłom, poprzez który zaczęła wdzierać się woda. Widząc, jak żywioł zabiera jego żonę Elke i córkę Wienke, sam Hauke, jadąc na swoim siwku, rzucił się w odmęty, krzycząc: „Panie Boże, zabierz mnie, oszczędź innych!” (STORM 1958: 311).

Groza w noweli *Jeździec na siwym koniu*

Według *Słownika współczesnego języka polskiego* groza jest właściwością rzeczy i zjawisk, która „wywołuje w ludziach przerażenie, silny strach, poczucie niebezpieczeństwa, zagrożenia” oraz rozumiana jest ona także jako „uczucie przerażenia, intensywnego strachu, lęku” (DUNAJ 1998: 288-289)², które spowodowane może być jakimś niebezpieczeństwem. Immanentną cechą noweli Storma jest występowanie grozy na różnych płaszczyznach. Wskazać wszakże należy, że w określonych wypadkach jest ona rezultatem bezpośredniego (bardzo często fizycznego) zagrożenia, w innych zaś jest wynikiem pewnego określonego kontekstu sytuacyjnego, związanego z niepewnością i niesamowitością niepoznanego (*das Unheimliche*).

W *Jeźdźcu na siwym koniu* stwierdzić można głównie istnienie grozy społeczno-egzystencjalnej, która związana jest przede wszystkim z czynnikami fizycznymi i przyrodniczymi zagrażającymi ludzkiemu życiu. W noweli Storma mieszkańcy wioski boją się niszczycielskiej siły wody, a morze wzbudza w nich strach i przerażenie, ponieważ wiedzą oni, że w konfrontacji z jego niszczycielską siłą skazani są na porażkę. Morze wywołuje uczucie grozy nawet u samego Haukego Haiena, który w utworze jest przecież reprezentantem racjonalnej postawy umysłowej. Przykładem takiej postawy wójta grobelnego może być następujący opis:

Od morza zawył straszliwie wicher, a koń i jeździec pędzili ku morzu ścieżyną wiodącą na tamę. Gdy przybyli na szczyt, Hauke zatrzymał gwałtownie konia. Gdzie było morze? Gdzie kępa Javersa? Gdzie podział się przeciwny brzeg? Widział przed sobą tylko zwały wody, unoszące się z hukiem ku nocnemu niebu; w przerażającym mroku bałwany piętrzyły się i przewalały, uderzając całą siłą o ląd. Nadpływały z białymi grzywami i wyciem, jak gdyby niosły z sobą wrzask wszystkich okropnych drapieżników puszczy. Skroś nocnej wrzawy siwek grzebał przednimi kopytami i parskał, ale jeźdźca

² Z racji tego, że zamiarem badawczym autora niniejszego rozdziału pozostaje przedstawienie różnych wymiarów grozy, za zasadne uznano przytoczenie bardzo ogólnej definicji grozy.

[Haukego Haiena — P.M.] ogarnęło nagle uczucie, że oto nadszedł kres wszelkiej ludzkiej władzy, że teraz musi nastąpić noc, śmierć i nicość (STORM 1958: 306).

Groza wywołana potęgą morza widoczna jest nie tylko w opowiadaniu wewnętrznym, lecz także w tym zewnętrznym. Podróżujący podczas sztormu konno mężczyzna, który następnie przybywa do gospody, w następujący sposób przedstawia swoje doświadczenia:

Wprawdzie z tamy winny być widoczne kępy i wyspy, ja jednak nie widziałem nic, oprócz żółtoszarych fal, które z wściekłym wyciem waliły bezustannie w tamę, obryzgując niekiedy mnie i konia brudną pianą; za spienioną kipiela roztaczał się tylko groźny mrok, który nie pozwalał odróżnić nieba od ziemi. [...] Nie słyszałem nic, oprócz świstu wichru, szumu wody i krzyku ptaków. [...] I rzeczywiście, przez chwilę, gdy czarna warstwa chmur roztoczyła wokół mnie nieprzeniknione ciemności, a wyjący, porywisty wicher próbował zepchnąć mnie z tamy razem z kłaczą, przemknęło mi przez myśl: „Nie bądź głupcem! Wracaj i siedź w ciepłym gnieździe u boku przyjaciół!” (STORM 1958: 201-202).

Oprócz tego, że przytoczone powyżej opisy zjawisk przyrodniczych wywołują uczucie grozy i przerażenia u osób będących ich naocznymi świadkami, w noweli Storma spełniają one także rolę zwiastunów zdarzeń niesamowitych lub tragicznych. W wypadku pierwszego opisu wydarzeniem takim jest śmierć żony i córki Haukego Haiena, natomiast drugiego – spotkanie podróżującego z tajemniczym jeźdźcem.

Oprócz grozy społeczno-egzystencjalnej w noweli Storma stwierdzić można jej wymiar psychologiczny. Związany jest on przede wszystkim z wójtem grobelnym Haukiem Haienem i wyraża się między innymi w jego obawach o to, czy jest on w stanie zapewnić bezpieczeństwo mieszkańcom wioski. Jako przykład ilustrujący wskazane okoliczności można przytoczyć następujący fragment noweli:

Raz jeszcze objechał nową tamę aż po jej północno-zachodni kraniec i z powrotem, obserwując nieustannie świeżo wyżłobione koryto, widoczne wyraźnie na odsłoniętej przez odpływ płyciznie. Siwek parł naprzód, par skał i grzebał przednimi kopytami, lecz jeździec powstrzymywał konia, chciał jechać wolno, chciał poskromić też wewnętrzny niepokój, ogarniający go z coraz większą siłą. A jeśli znowu zjawi się fala sztormowa, jaka nawiedziła ich w roku 1655, pochłaniając nieprzeliczoną ilość ludzi i wszelkiego dobra? [...] Gorący dreszcz wstrząsnął jeźdźcem. [...] Co wtedy, co się wtedy stanie? [...] Haukemu zdawało się, że serce ustaje mu w piersi, i poczuł zamęt w swej tak mocnej zazwyczaj głowie. [...] Hauke przybył do domu z głową pełną wewnętrznej trwogi i bezładnych planów (STORM 1958: 295-296).

Groza na tej płaszczyźnie wynika więc z lęku spowodowanego odpowiedzialnością za życie i dobroć wielu ludzi i jest naturalną konsekwencją sprawowania przez Haukego

Haiena funkcji wójta grobelnego. Wynika ona także z poczucia wyższości Haukego wobec ludzi, którym chciał udowodnić, że jest w stanie samodzielnie poskromić naturę. Z psychologicznego punktu widzenia taki stan rzeczy musiał wywołać u wójta uczucie lęku. Dlatego, chcąc się od niego uwolnić, „Hauke Haien, który decydował zawsze o wszystkim sam, pragnął usłyszeć teraz zdanie ludzi, uważanych przezeń zazwyczaj za niegodnych zabierania głosu” (STORM 1958: 296). W analizowanym utworze Storma wyróżnić można także wymiar grozy światopoglądowej, który związany jest przede wszystkim z przesadami i wierzeniami mieszkańców wioski. Kwestia ta łączy się zasadniczo z wykonywanymi przez nich czynnościami mającymi na celu zapewnienie im szczęścia. Są one jednak często brutalne i wywołać mogą uczucie przerażenia oraz strachu. W przeciwieństwie do racjonalnej postawy Haukego, w hierarchii innych członków społeczności wyżej od argumentów rozumowych plasują się te oparte na mocy tradycji, intuicji czy emocji. Charakterystyczne w tym kontekście jest również to, że pomimo faktu, iż osoby zamieszkujące miasteczko są wierzące, starają się wypełniać zalecenia znane z zabobonów. Jako przykład budzącego grozę zachowania spowodowanego wyznawanym światopoglądem służyć może próba zakopania żywego psa w budowanej tamie w celu zapewnienia jej właściwego funkcjonowania. Sytuacja ta opisana została w noweli w następujący sposób:

— Stójcie, powiadam! — krzyknął znów Hauke. — Przynieście mi tego psa! Niech nie skazi naszego dzieła — zbrodnia!

Ale nikt nawet ręką nie ruszył i parę łopat gliny przeleciało tuż obok wrzeszczącego stworzenia [...].

— Psa! — krzyczał Hauke. — Dajcie mi tego psa! [...]

[...] Hauke nachylił się do starego:

— Chcecie potrzytać mi konia, Harke Jens? — A ledwie starzec ujął cugle, Hauke wskoczył w przepaścistą wyrwę, chwycił piszczącego psiaka na ręce i niemal w tej samej chwili siedział znów na siodle i gnał z powrotem na tamę.

— Który z was wrzucił tam to stworzenie? — zawołał.

Milczeli wszyscy. [...] Po chwili jakiś tegi drab wyszedł spomiędzy fur i stanął przed Haukem.

— Ja nie zrobiłem tego, panie wójcie. [...] Ale ten, co to zrobił, zrobił słusznie, bo jeśli tama wasza ma się ostać, trzeba wkopać w nią coś żywego!

— Coś żywego? W jakim katechizmie się tego uczyłeś?

— W żadnym, panie! [...] Wiedzieli to już nasi dziadowie, którzy co do chrześcijaństwa mogą się chyba z wami równać! Dziecko nadawałoby się jeszcze lepiej, ale skoro go nie ma, musi wystarczyć pies! (STORM 1958: 281-282).

Oprócz opisanych powyżej aspektów grozy, w *Jeźdźcu na siwym koniu* stwierdzić można jednak przede wszystkim istnienie takiego jej wymiaru, który wynika z niesamowitości (*das Unheimliche*). Jedną z najważniejszych teoretycznych koncepcji dotyczących tego fenomenu stworzona została w 1919 roku przez Sigmunda Freuda. W tekście o *Das Unheimliche* wychodzi on od etymologii niemieckich słów *heimlich*³ oraz *unheimlich*⁴ i na podstawie analizy noweli *Piaskun* (*Der Sandmann*) Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna dochodzi do wniosku (ZONDERGELD 1983: 295-296), że „niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia” (FREUD 1997: 243). Niesamowitość jest oczywiście fenomenem wywołującym uczucie strachu i niepokoju. Dzieje się tak dlatego, że dane zjawisko posiada zarówno cechy obcości, jak i takie, które są dobrze znane jednostce. Strach jest więc wynikiem dysonansu poznawczego w odbiorze danego zjawiska (SELIGMAN 2003: 181). Należy jednak podkreślić, że niesamowitość może powstać tylko wtedy, gdy odbiorca skonfrontowany zostaje ze zjawiskami niewpisującymi się w znaną mu rzeczywistość. Freud stwierdza:

Pisarz też może sobie stworzyć świat, który [...] różni się od świata realnego tym, że znajdują się w nim wyższe istoty duchowe, demony lub duchy zmarłych. Wszelka niesamowitość, jaka mogłaby się wiązać z tymi postaciami, niknie tam, gdzie sięgają przesłanki tej realności poetyckiej. [...] Inaczej jednak przedstawia się sprawa, jeśli pisarz podług wszelkiego pozoru stoi na gruncie zwykłej realności. Wtedy przyjmuje on również wszystkie warunki, jakie obowiązują przeżywanie w sytuacji, gdy ma dojść do powstania niesamowitego uczucia, wszystko zaś, co w życiu sprawia wrażenie niesamowitego, oddziałuje tak również w świecie fikcji literackiej. Atoli w tym wypadku pisarz może nasilić i piętzyć niesamowite znacznie ponad miarę możliwą w przeżywaniu, w ten mianowicie sposób, że każe zachodzić takim wydarzeniom, jakie w rzeczywistości nigdy by nie zaszły lub zaszłyby bardzo rzadko (FREUD 1997: 260).

Niesamowitość jako kategoria powstała na gruncie psychoanalizy istnieje więc także na gruncie literatury. Odnosi się ona tutaj do motywów tajemniczości, niepewności i niepokoju. Pojawia się ona wtedy, gdy w warunkach znanej obiektywnie rzeczywistości

³ We współczesnym języku niemieckim słowo *heimlich* oznacza ‘skryty, potajemny, tajny’. Jednak w języku średnio-wysoko-niemieckim oznaczało ono ‘coś dobrze znanego, swojskiego’, a w języku staro-wysoko-niemieckim – ‘coś związanego z domem’ (DUDEN 2016A). Słowo *das Heim* we współczesnym języku niemieckim oznacza ‘dom’.

⁴ Słowo *unheimlich* we współczesnym języku niemieckim oznacza ‘niesamowity, budzący grozę’. Należy jednak zwrócić uwagę na przedrostek *un-*, który w języku niemieckim umożliwia utworzenie formy przeczącej przymiotnika. Mając na uwadze przedstawioną w przypisie trzecim etymologię słowa *heimlich*, termin *unheimlich* można rozumieć jako zaprzeczenie czegoś dobrze znanego. Potwierdza to również Duden, który wskazuje, że w języku średnio-wysoko-niemieckim słowo *unheimlich* oznaczało ‘coś nieznanego’ (DUDEN 2016B).

nagle pojawiają się elementy nieznane i odbiegające od oczekiwanych (GEISENHANS-LÜKE & RAUCH 2013: 580).

W noweli Storma *Jeździec na siwym koniu* niesamowitość w opowiadaniu wewnętrznym koncentrującym się na postaci Haukego Haiena pojawia się w momencie zakupu konia (SCHIMMELREITER.WEEBLY.COM 2016), który opisany został w następujący sposób: „Zwierzę było szorstkowłose i tak chude, że można by mu policzyć żebra, a oczy miało matowe i zapadnięte w głąb czaszki” (STORM 1958: 262-263).

Jednak już wcześniej pojawiają się informacje jednoznacznie wskazujące na to, że pojawienie się siwka w życiu wójta grobelnego odegra negatywną rolę i doprowadzi do nieszczęścia. Przesłanką taką jest na przykład następujący opis kępy Jeversa:

Kiedy od wschodu oświeślał kępę księżyc, widniały tam pono szkielety zatopionych owiec, a także kościotrup jakiegoś konia, chociaż nikt nie pojmował, skąd on mógłby się tam wziąć. [...] [P]ewnego wieczoru po robocie wyrobnik z domu Tede Haiena oraz Iven Johns, parobek młodego wójta, przystanęli na tamie i patrzyli nieruchomo w stronę majaczącej w poświacie księżyca kępy; zatrzymało ich snadź coś niezwykłego. Wyrobnik wsunął ręce do kieszeni i potrząsnął głową.

— Chodź, Iven — powiedział — to nic dobrego, wróćmy do domu.

Lecz drugi zaśmiał się, acz w głosie jego wciąż jeszcze brzmiała groza.

— Ach, to jakieś żywe stworzenie, i to duże! Któż, u licha, zapędził się na to trzęsawisko! Spójrz, teraz wyciąga ku nam szyję! Nie, pochyla łeb i żre! (STORM 1958: 258-259).

Kiedy chwilę później parobek spotyka Karstena, chłopca służącego u wójta, ten stwierdza: „Tam biegnie jakiś koń, siwek, chyba sam diabeł na nim jeździ, bo skąd by się wziął koń na kępie Jeversa?” (STORM 1958: 259).

Oprócz tego, że przytoczone powyżej opisy w istotny sposób przyczyniają się do powstania grozy wynikającej z niepewności i tajemniczości, gdyż przedstawione zjawiska odbiegają od powszechnie znanych, przepowiadają one także tragiczny finał historii Haukego Haiena. Również sama chwila zakupu konia przez wójta interpretowana może być w kategoriach niesamowitości. Przedstawiona jest ona w następujący sposób:

Zeskoczyłem tedy z wałacha, zająłem siwkowi do pyska i spostrzegłem, iż zwierzę jest jeszcze młode. „Ile ma kosztować?” — zawołałem, bo koń znowu spojrzał na mnie jak gdyby błagalnie. „Panie, weźcie go za trzydzieści talarów — powiedział obdartus — a uzdę dodam wam na przyczynę!” No cóż, dobiłem targu, uściśnięm brunatną rękę draba, a wyglądała niemal jak kopyto. [...] Dziwne było tylko, że kiedy już odjeżdżałem z końmi, usłyszałem za sobą śmiech, a gdy odwróciłem głowę, ujrzałem tego Słowaka, jak stał rozkraczony z rękami na plecach i śmiał się jak sam diabeł! (STORM 1958: 265).

Przytoczony powyżej fragment niewątpliwie budzić może grozę, u której podstaw leży niesamowitość. Będącemu racjonalistą i odrzucającemu wszelkie zabobony wójtowi grobelnemu nie sposób byłoby zaakceptować faktu, że poprzez zakup konia zawarł swego rodzaju pakt z diabłem, jednak w jego relacji dostrzec można zdziwienie i niepokój.

Połączenie w całość wszystkich faktów dotyczących siwka tworzy bez wątpienia atmosferę grozy wynikającą z niesamowitości. Oczywiście nigdzie nie jest powiedziane wprost, że wójt zakupił konia od szatana. Z całą pewnością można jednak mówić o tajemniczości, niepokoju i niepewności w tej kwestii, a elementy te zgodnie z freudowską definicją niesamowitości wywołują strach. Zagadkowa i w zasadzie niemożliwa do identyfikacji jest przecież postać zwierzęcia na kępie Jevera. Tak samo tajemniczy wydaje się być zdradzający pewne diabelskie cechy sprzedawca siwka, na przykład jego ręka przypominała kopyto. W całym kontekście sytuacyjnym na uwagę zasługuje też kwota, jaką Hauke zapłacił za konia. Było to trzydzieści talarów, co jednoznacznie odnosi się do trzydziestu srebrników. Podkreślić w związku z tym należy, że atmosfera grozy związana jest tutaj z wystąpieniem w obiektywnie znanym świecie obcych zjawisk, które zakłócają jego bezpieczny obraz i wywołują strach i przerażenie.

Należy także zwrócić uwagę na to, że w noweli Storma groza wynikająca z niesamowitości pojawia się także w opowiadaniu zewnętrznym. Podróżujący konno w następujący sposób relacjonuje swoje spotkanie z jeźdźcem na siwym koniu:

Teraz jednak ktoś pędził tamą w moją stronę; nie słyszałem nic, ale w wątlym świetle księżycza zdawało mi się, że dostrzegam coraz wyraźniej jakąś ciemną postać, a gdy się niebawem zbliżyła, ujrzałem ją naprawdę. Na wysokonogim, chudym koniu siedział jakiś człowiek; ciemny płaszcz łopotał wokół jego ramion, a gdy mijał mnie galopem, z bladej twarzy wyjrzało ku mnie dwoje gorejących oczu.

Kto to był? Czego chciał? I nagle zdałem sobie sprawę, że nie słyszałem ani tętentu, ani sapania rumaka, a przecież koń i jeździec przemknęli tuż obok mnie! (STORM 1958: 202-203).

Fakt, że mężczyzna nie usłyszał żadnych odgłosów mknącego tuż obok niego konia, wprowadza niepokój i niepewność do zastanej i znanej mu rzeczywistości. Sytuacja ta prowadzi do dysonansu poznawczego, który odpowiada z kolei za powstanie uczucia strachu.

Zakończenie

Upiorne historie od zawsze interesowały Theodora Storma. W okresie, kiedy zbierał legendy ze Szlezwika-Holsztynu, napotkał kilka podań o duchach, które zebrał w formie manuskryptu. Nie zawiera on jednak historii jeźdźcy na siwym koniu, gdyż według pisarza nie należy ona do jego ojczyzny. Faktycznie wykorzystany przez niego przekaz ma

swój początek nad Wisłą i opublikowany został po raz pierwszy w 1838 roku (LEFEBVRE 2009).

Jeździec na siwym koniu jest jednak najbardziej znaną nowelą Storma. Może ona być interpretowana na wiele różnych sposobów, na przykład jako konfrontacja dokonująca się pomiędzy czysto racjonalnym a irracjonalnym postrzeganiem rzeczywistości. Autor niniejszego rozdziału skoncentrował się jednak na ukazaniu zjawiska grozy w analizowanym utworze. Okazuje się bowiem, że w *Jeźdźcu na siwym koniu* występuje ona na różnych płaszczyznach. Na każdej z nich powodowana jest ona przez różne czynniki. Mogą one być natury czysto fizycznej lub przyrodniczej, jak w przypadku grozy społeczno-egzystencjalnej. Może ona wynikać też z obaw jednostki, czy podoła stawianym jej wymaganiom (groza psychologiczna) lub też z filozofii życia poszczególnych osób (groza światopoglądowa). Grozę w utworze powodują wreszcie pojawiające się w zastanej i znanej rzeczywistości nieznane elementy i zjawiska, które odpowiedzialne są za niepewność, niepokój i tajemniczość. Taki stan rzeczy w istotny sposób przyczynia się do powstania niesamowitości.

Źródła cytowań

- STORM, TEODOR (1958), 'Jeździec na siwym koniu', przekł. Izabella Czermakowa, w: Teodor Storm, *Wybór opowiadań*, Warszawa: Nasza Księgarnia, ss. 199-313.
- STORM, THEODOR (2016), *Der Schimmelreiter*, online: http://www.digbib.org/Theodor_Storm_1817/Der_Schimmelreiter, [dostęp: 1.11.2018].
- DUDEN (2016A), online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/heimlich> [dostęp: 1.11.2018].
- DUDEN (2016B), online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/unheimlich> [dostęp: 1.11.2018].
- DUNAJ, BOGUSŁAW I IN., RED. (1998), *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa: Przegląd Reader's Digest.
- FREUD, SIGMUND (1997), *Pisma psychologiczne*, t. 3, przekł. Robert Reszke, Warszawa: KR.
- FREUD, SIGMUND (2016), *Das Unheimliche*, online: <http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>, [dostęp: 1.11.2018].
- GEISENHANSLÜKE, ACHIM, MARJA RAUCH (2013), 'Das Unheimliche', w: Hans Richard Brittnacher, Markus May (red.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, ss. 52-67.
- LEFEBVRE, J. (2009), *Interpretation und didaktische Hinweise zur Rahmenhandlung*, online: <http://w3.storm-gesellschaft.de/> [dostęp: 1.11.2018].
- SCHIMMELREITER.WEEBLY.COM (2016), *Interpratation*, online: <http://schimmelreiter.weebly.com/interpretation1.html> [dostęp: 1.11.2018].
- RANICKI, MARCELI (1958), 'O Teodorze Stormie i jego twórczości', w: Teodor Storm, *Wybór opowiadań*, Warszawa: Nasza Księgarnia, ss. 314-323.
- SELIGMAN, MARTIN, ELAINE WALKER, DAVID ROSENHAN (2003), *Psychopatologia*, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- STORM, THEODOR, HEYSE PAUL (1970), *Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Zweiter Band: 1876-1881*, Clifford Albrecht Bernd, Berlin: Schmidt.
- ZONDERGELD, REIN A. (1983), *Lexikon der phantastischen Literatur. Phantastische Bibliothek. Band 91*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Horror zwierzęcego dziedzictwa człowieka. Darwinizm i jego wpływ na literaturę grozy przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku

MICHAŁ WAGNER*

Wprowadzenie

Teoria ewolucji Charlesa Darwina pozostaje jedną z najważniejszych koncepcji naukowych ostatnich dwóch stuleci. Stanowi ona ciągle przedmiot dyskusji nie tylko społeczności akademickiej, ale jest również obiektem zainteresowania opinii publicznej, co czasami prowadzi do kontrowersji natury politycznej (jak na przykład ostatni zakaz jej nauczania w Turcji), prawnej (słynny amerykański „małpi proces”¹) czy religijnej. W niniejszym rozdziale darwinizm będzie rozpatrywany jednak w innym świetle, konkretniej zaś jako źródło inspiracji literackich. Skupiając się na okresie największego zainteresowania pracami Darwina (koniec dziewiętnastego i początek dwudziestego wieku), zostanie podjęta próba prześledzenia potencjalnych motywów literackich, które mogły być przez niego zainspirowane. Jako że problem ten został już obszernie omówiony w literaturze

* Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego | kontakt: michaljakubwagner@gmail.com

¹ Proces wytoczony przeciwko nauczycielowi biologii Johnowi Scopesowi w 1925 roku w Tennessee. Scopes został oskarżony o nielegalne nauczanie teorii ewolucji, czego wówczas zabraniały władze stanowe. Zakaz ten został zniesiony dopiero w 1967 roku (BROWNE 2008: 9).

zagranicznej i polskiej², autor rozdziału skupi się na wykazaniu motywów darwinowskich w literaturze fantastycznej, w szczególności zaś w literaturze grozy.

Scjentyistyczne inspiracje literatury końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku

Dziewiętnasty wiek był okresem dynamicznego rozwoju literatury popularnonaukowej, a powstanie nowego rynku czytelnictwa i udoskonalenie techniki drukarskiej pozwalało na publikację większej ilości literatury i periodyków poświęconych nauce, co w konsekwencji zaowocowało wzrostem zainteresowania opinii publicznej odkryciami naukowymi. Darwińscy, z Thomasem Huxleyem na czele, wykorzystali ten moment, by spróbować wyznaczyć linię demarkacyjną pomiędzy nowym pokoleniem naukowców-empirystów a dominującymi do tej pory teologami naturalnymi (BOWLER 2009: 623-625). Warto zaznaczyć, że okres ten stanowił również początek nauki (*science*) we współczesnym rozumieniu. W 1831 roku, wraz z uformowaniem się British Association for the Advancement of Science, zaczęto rozumieć naukę jako dziedzinę zajmującą się badaniem świata fizycznego za pomocą metod empirycznych. Na pierwszym ze spotkań stowarzyszenia Samuel Taylor Coleridge zabronił członkom ugrupowania nazywać się filozofami, co z kolei skłoniło Williama Whewella do ukucia słowa *scientist*, które początkowo zostało uznane za niepotrzebny neologizm (DAWSON 2010: 170). Nie dziwi więc fakt, iż Huxley, jako oddany zwolennik darwinizmu, postanowił wykorzystać nowy rynek czytelniczy, by promować naukowe, „scjentyistyczne” ujęcie rzeczywistości. W drugiej połowie XIX wieku, wraz z coraz intensywniejszym oddziaływaniem darwinizmu, angielski uczyony zaczął nawoływać również do tego, by literatura, podobnie jak teologia, wyzbyła się swoich metafizycznych dywagacji i zaczęła odwoływać się do nauk empirycznych. Historyk literatury, Gowan Dawson, zauważa jednak, że scjentyistyczny zwrot, do którego nawoływał Huxley, zaczął się dokonywać już wcześniej. Jeżeli na początku stulecia pisarze stwierdzali, iż poezja jest naturalnym przeciwnikiem świata nauki, to już z początkiem drugiej jego połowy można było zauważyć inkorporację elementów naukowych w poezji, choćby w dziełach Alfreda Tennysona, odwołującego się do prac geologicznych Charlesa Lyella (DAWSON 2010: 167). Jednak to nie geologia stała się źródłem

² Można tu wymienić między innymi książkę *Literature After Darwin* Virginii Richter (2011) oraz monografię *Reflecting on Darwin* pod redakcją Eckarta Voigsta, Barbary Schaff i Moniki Pietrzak-Franger (2016). W literaturze polskiej wpływ Darwina na literaturę omawia Dominika Oramus w *Darwinowskich paradygmatach* (2015).

największych inspiracji literackich – miano to przypaść bowiem teorii ewolucji Darwina. Wynikiem tego wpływu była rosnąca popularność tak zwanej „powieści realistycznej”, w której losy postaci były wpisane bezpośrednio w kauzalny schemat dyktowany przez prawa biologii i socjologii. Inspiracje tymi naukami były na tyle duże, iż krytycy narzekali, że literatura stała się jedynie echem prac Darwina i Huxleya. Czołowi pisarze tego okresu, tacy jak George Eliot czy Thomas Hardy, bronili się, stwierdzając, iż teorie naukowe stały się czymś więcej niż jedynie źródłem inspiracji, były wręcz motorem napędowym fabuły (DAWSON 2010: 167-168).

Okres największego wpływu nauki na kształtowanie się literatury wiktoriańskiej (czyli dwóch ostatnich dekad dziewiętnastego wieku) jest też zwrotem ku bardziej pesymistycznej i redukcjonistycznej wizji rzeczywistości. Przyczyniali się do tego sami biolodzy (na czele z współtwórcą teorii ewolucji, Alfredem Russellem Wallacem), którzy zaczęli postulować, by ludzkie uczucia traktować jako wynik działania praw przyrody (KUCICH 2001: 224). Ten zwrot ilustrują między innymi powieści Thomasa Hardy’ego, w których podkreślona jest małość człowieka względem całej natury oraz podjęty został motyw redukcji najważniejszych uczuć ludzkich, takich jak altruizm i miłość, do naturalnych, fizycznych odruchów. Mała wartość ludzkiego życia i zło drzemiące w ludzkiej naturze stanęły się głównymi motywami w książkach autorów takich jak Henry R. Haggard, Olive Schreiner czy George Gissing. Brytyjski literaturoznawca John Kucich stwierdza nawet, iż ten pesymizm naukowy stanowi największe dziedzictwo literatury wiktoriańskiej tamtego okresu (KUCICH 2001: 224-226).

Andrew Sanders w historii literatury angielskiej zauważa, że pesymistyczny okres literatury wiktoriańskiej przejawia się skupieniem uwagi autorów na motywach takich jak zbrodnia, degeneracja społeczna, dekadencja czy w końcu strach przed anarchią (SANDERS 1994: 486). Sanders łączy również niepokoje pisarzy z pomysłami Darwina, a wskazując na nie stara się wytłumaczyć obecne w ówczesnym pisarstwie wątki degradacji cywilizacji, której upadek miałby być spowodowany przez siły darwinowskich praw adaptacji (SANDERS 1994: 458). Redaktorzy *The Cambridge Companion to American Science Fiction*, Eric Link i Garry Canavan, również Darwinowi przypisują zainspirowanie amerykańskiego nurtu literatury utopijnej i dystopijnej dziewiętnastego i pierwszych lat dwudziestego wieku. W tym okresie pojawiają się takie książki jak *A Traveler from Altruria* Williama D. Howella, *Herland* Charlotte’y Perkins Gilman, *Looking Further Forward* Richarda C. Michaelisa czy *Looking Further Backward* Arthura D. Vintona (LINK & CANAVAN 2015: 7-8). Wpływ ten jest szczególnie widoczny w powieściach, w których inspiracje ewolucjonistyczne spotykały się z ideami socjalistycznymi – przykładowo

w utopijnych *News from Nowhere* Williama Morrisa, dystopijnym *The Inner House* Waltera Besanta oraz satyrycznym *Erewhon* Samuela Butlera. Książki te łączy motyw naukowej kontroli procesów ewolucyjnych które doprowadzają do powstania państwa socjalistycznego (CLAEYS 2010: III; HALE 2010: 31-32)³.

Darwinizm miał być również powodem wzrostu zainteresowania tak zwaną spekulatywną fantastyką naukową, w której próbowano opisać życie na innych planetach oraz przedstawiano scenariusze kontaktu z cywilizacjami pozaziemskimi. Pod koniec dziewiętnastego wieku powstały takie książki, jak *Plunge into Space* Roberta Cromiego, *Two Planets* Kurda Lasswitza, a także słynna *Wojna światów* Herberta G. Wellsa (Evans 2009: 19-20). Wells miał również udział w kreacji innego podgatunku fantastyki, zwanego *lost-race fiction*, w ramach którego pisarze starali się przedstawić życie ludzi prehistorycznych. Wellsowskie *The Grisl yFolk* czy *A Story of a Stone Age* stanowią tego doskonały przykład (EVANS 2009: 21). Książki te, obok Vernowskiego *Journey to the Center of the Earth* czy *The Worldbefore the Creation of Men*, często inkorporowały wiele z odkryć ówczesnej prężnie się rozwijającej paleontologii i archeologii, przyczyniając się tym samym do wzrostu zainteresowania obiema dziedzinami (BOWLER 2009: 626-627).

Można jednak poddać w wątpliwość, ile spośród wymienionych inspiracji należy rzeczywiście przypisać Darwinowi. Literatura *lost-race* była również przecież popularna we Francji, gdzie najsłynniejsze dzieła tego gatunku, jak *Omega: The Last Day of the World* czy *Le Gueredufeu* inspirowane były raczej ewolucyjnymi koncepcjami Jeana Baptiste'a Lamarcka (SLONCZEWSKI & LEVY 2003: 177). Francja stanowi jednak wyjątek, w którym lamarkizm cieszył się o wiele większą popularnością niż darwinizm, w związku z czym miał również większą siłę oddziaływania. Nie inaczej było w ojczyźnie Darwina. Paleontolodzy byli sceptycznie nastawieni do darwinowskiej teorii ewolucji, zaś największe autorytety w tej dziedzinie, jak Richard Owen (RAINER 2009: 192), bezpośrednio się jej sprzeciwiali. Na gruncie tej negacji w Anglii popularne stawały się teorie nawiązujące do prac Lamarcka. W Stanach Zjednoczonych z kolei pojawiła się teoria ortogenezy, której zwolennicy twierdzili, iż ewolucyjna droga gatunku musi się skończyć jego degeneracją i wymarciem. Oba te ruchy wpisywały się w większym stopniu

³ Kenneth M. Roemer nazywa wiek XIX złotym okresem idei utopistycznych, głównie dlatego, iż współwystępują w nim wszystkie trzy oblicza utopii wymienione przez Lymana Towera Sargenta (ROEMER 2010: 79). Sargent owe oblicza charakteryzował w sposób następujący: utopia jako gatunek literacki, jako teoria społeczna oraz jako sposób funkcjonowania wspólnoty (komunitarianizm) (SARGENT 1994: 4). W rozdziale utopia rozumiana będzie jedynie w pierwszym znaczeniu.

w pesymistyczne nastroje ówczesnych futurystów, aniżeli miało to miejsce w wypadku neutralnego pod tym względem darwinizmu (BROWNE 2008: 114-115).

Wspomniany wcześniej Dawson ma również wątpliwości co do upatrywania w teorii Darwina źródła inspiracji w pesymistycznej literaturze przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Przestrzega on historyków przed zbyt pochopnym postrzeganiem ówczesnej literatury jako *stricte* darwinowskiej (DAWSON 2010: 181-182). Zwłaszcza iż główne dzieło Darwina – *O powstawaniu gatunków* – radziło sobie w sprzedaży zdecydowanie gorzej od literatury popularnonaukowej, jak choćby *A Guide to the Scientific Knowledge of Things Familiar* autorstwa Ebenezera C. Brewera czy *Vestiges of the Natural History of Creation* Roberta Chambersa (DAWSON 2010: 174). Sama *Vestiges...* była książką prezentującą konkurencyjną do darwinowskiej (a także chronologicznie pierwszą) wizję ewolucji gatunków, pozbawioną charakterystycznego dla tej drugiej elementu doboru naturalnego. Jak wskazuje historyk biologii, Peter Bowler, popularność *Vestiges...* wśród laików miała duży wpływ na to, w jaki sposób koncepcja Darwina była później interpretowana (BOWLER 2003: 624-625). Kwestia ta może więc tłumaczyć, dlaczego w literaturze rzekomo inspirowanej darwinizmem przedstawia się ewolucję jako proces linearny, zwykle pozbawiony elementu selekcji naturalnej.

Kolejnym faktem przemawiającym za postulatem Dawsona jest to, iż okres przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, czyli czas rozkwitu „darwinistycznej” literatury, to również moment „zaćmienia darwinizmu”. Był to moment w historii biologii, w którym teoria ewolucji Darwina straciła na popularności na rzecz hipotez antydarwinistycznych, takich jak wcześniej wspomniane ortogeneza i neolamarkizm czy, w końcu, mutacjonizm⁴ (BOWLER 1983: 4-6). Teoria Darwina odzyskała popularność dopiero w latach czterdziestych dwudziestego wieku wraz z powstaniem syntetycznej teorii ewolucji, łączącej kluczową ideę Darwina – dobór naturalny – z ustaleniami nowoczesnej genetyki. Wtedy też pojawił się nowy motyw w horrorze *science fiction* – motyw walki o przetrwanie z gatunkiem postawionym wyżej w hierarchii rozwoju. W latach pięćdziesiątych powstało *The Thing From Another World*, w którym potwór stanowi wyższy stopień ewolucji, przez co ludzie zmuszeni są do darwinowskiej „walki o byt” (WARD 2015: 181-182). Późniejszy horror również eksplorował motyw człowieka jako części procesu selekcji naturalnej, w której on sam nie stoi na szczycie łańcucha pokarmowego. Walka o przetrwanie toczona jest z reguły z gatunkiem pozaziemskim (wcześniej wspomniany *The*

⁴ Koncepcja ewolucji inspirowana się odkryciami Gregora Mendla. Mutacjoniści uważali, iż ewolucja przebiega w sposób skokowy (a nie stopniowy, jak pisał Darwin) poprzez mutacje materiału dziedzicznego (BOWLER 1983: 198-209).

Thing..., ale także *Invasion of Body Snatchers*), nowopowstałą ziemską rasą (jak w *I Am Legend*) (WARD 2015: 184-186), prehistorycznym gatunkiem, który wrócił do życia (najlepszym przykładem będzie tu *Park Jurajski* Michaela Crichtona) czy też w końcu między ludźmi, których załamanie cywilizacji zmusiło do adaptacji do nowych warunków (jak ma to miejsce choćby w *Bastionie* Stephena Kinga) (SŁONCZEWSKI & LEVY 2003: 178-179)⁵. Pomysł walki ludzkości o przetrwanie nie jest jednak motywem nowym, a jego źródła można odnaleźć już w literaturze końca dziewiętnastego wieku.

Odwrócony kolonializm i Herbert George Wells

Wiek dziewiętnasty jest czasem rodzenia się pojęcia „cywilizacja” i utożsamienia go z Zachodem, któremu przeciwstawiano barbarzyński Wschód i kraje skolonizowane. „Cywilizowany”, jako opis wartościujący, staje się częścią samoświadomości społeczeństw europejskich – w szczególności Francji i Wielkiej Brytanii – pod koniec osiemnastego wieku, zaś w dziewiętnastym stuleciu osiąga moment szczytowy. W praktyce oznaczało to wiarę, iż kraje „barbarzyńskie” można było ucywilizować za pomocą europejskich metod pedagogicznych, co opierało się na założeniu istnienia uniwersalnego modelu rozwoju społeczeństwa, gdzie kraje uznane za cywilizowane (z reguły kraje posiadające kolonie) były przykładem szczytowego momentu ewolucji, zaś wszystkie pozostałe stanowiły jej wczesne fazy (OSTERHAMMEL 2013: 1093-1107). Wizję tę promowali ówcześni antropologowie, którzy traktowali kultury „dzikie” jako przykłady „żywych skamielin” reprezentujących wczesne etapy ludzkiej ewolucji (BOWLER 1988: 139). Idea hierarchizacji społeczeństw natomiast znajdowała potwierdzenie w pracach z zakresu kranioometrii, w których udowodniano, iż jedynie rasa biała posiadała wyższe zdolności umysłowe (BOWLER 1990: 192-194). Jeden z głównych motywów grozy w ówczesnej literaturze oparty był na strachu przed zdominowaniem przez „barbarzyńców” świata cywilizowanego. Motyw ten pojawia się w powieściach nazwanych przez Patricka Brantlingera „imperialnym gotykiem” (BRATLINGER 1988: 229). Główną cechą tego gatunku było

⁵ Bardziej bezpośrednim sposobem, w jaki współczesna literatura fantastyczna nawiązuje do darwinizmu, jest konwencja *steampunk*. Zgodnie z definicją Natalii Lemann: „steampunk eksploruje przeszłość, głównie wiek XIX, opisując i badając konsekwencje alternatywnego i shiperbolizowanego w stosunku do rzeczywistego przebiegu rewolucji przemysłowej (wiek pary: maszyna parowa i mechanika)” (LEMANN 2014: 341). Darwinizm (jak i inne teorie tamtego okresu) staje się w tego typu powieściach sposobem na odczytanie i modyfikację rzeczywistości. Najbardziej interesującym przykładem takiego zastosowania darwinizmu jest seria książek *Leviathan* Scotta Westerfielda, w której frakcja Darwinistów tworzy zmutowane zwierzęta-machiny bojowe, by walczyć z sojuszem Niemiec i Austro-Węgier (MIELKE & LAHAIE 2014: 242-256).

odwrócenie roli kolonizowanego i kolonizatora. W konsekwencji to przedstawiciele świata cywilizowanego musieli walczyć o przetrwanie z silniejszymi od nich barbarzyńcami (BRATLINGER 1988: 230-231). Motyw ten odnaleźć można na przykład w znanej powieści podróżniczej Henry'ego R. Haggarda pod tytułem *Kopalnie Króla Salomona* i apokaliptycznym *After London; or, Wild England* pióra Richarda Jefferiesa, w którym imperium brytyjskie pod wpływem katastrofy środowiskowej cofa się w rozwoju do czasów średniowiecznych i zaczyna być rządzone przez barbarzyńskich tyranów. Imperialny gotyk staje się pierwowzorem późniejszych wizji najazdu kosmitów, które opierają się na tym samym motywie odwróconego kolonializmu (PYKETT 2001: 209-210).

Najsłynniejszą powieścią tego typu jest wspomniana wcześniej *Wojna światów* Welsa, pisarza uważanego za pioniera literatury *science fiction* (PARRINDER 2010: 240), będącego również autorem, w twórczości którego można najpełniej zaobserwować wpływ myśli darwinowskiej. *Wojna światów* przedstawia upadek cywilizacji europejskiej spowodowany przez najazd lepiej rozwiniętych istot z Marsa⁶. Oprócz wątku odwróconego kolonializmu (potęga brytyjskiego imperium musi ulec pod naciskiem potężniejszego marsjańskiego najeźdźcy) znajdujemy tu motyw darwinowskiej walki o byt z gatunkiem stojącym wyżej w ewolucyjnej hierarchii. W przeciwieństwie jednak do podobnych wątków znanych z dwudziestowiecznego horroru *science fiction*, w *Wojnie światów* dobór naturalny jest po stronie ludzkości. Gatunek z Marsa okazuje się niedostosowany do ludzkiego środowiska i ginie w zetknięciu z ziemskimi zarazkami (WELLS 2017: 174-175).

Warto zauważyć, że teorią ewolucji Darwina Wells zaczął się interesować już w 1884 roku, kiedy uczęszczał na wykłady z biologii do wspomnianego wcześniej Thomasa Huxleya. Później sam nauczał biologii i, pomimo ukończenia studiów jedynie na poziomie licencjackim, napisał wielokrotnie wznawiany podręcznik do nauk przyrodniczych (PARRINDER 2010: 241-242). To zainteresowanie biologią znalazło później refleksy w jego piśarstwie. Stąd w powieściach Welsa zagrożenie dla ludzkości nie zawsze musi pochodzić z kosmosu – na Ziemi również istnieją gatunki, z którymi człowiek musi walczyć o przetrwanie i nie zawsze pochodzą one z królestwa zwierząt. W opowiadaniu *The Flowering of the Strange orchid* tajemniczy gatunek storczyka atakuje i prawie zabija niepodjętą rzewającego ogrodnika-amatora (WELLS 1969: 166-168). Historia ta nawiązuje bardzo

⁶ Co interesujące, sprawę zamieszkania Marsa rozważa w dwóch książkach (w *Man's Place In the Universe* i *Is Mars Habitable?*) współtwórca teorii ewolucji, Alfred Russel Wallace, w których jednoznacznie stwierdza on, iż na tej planecie nie może rozwijać się życie (RYSZKIEWICZ 2008: 41-61).

ewidentnie do rozwoju botaniki, której badacze zaczęli wtedy odkrywać, że rośliny nie są jedynie pasywnymi organizmami, za jakie uważano je do tej pory. Eksperymenty prowadzone przez ewolucjonistów, z Darwinem na czele, zaowocowały ideą bliskiego pokrewieństwa królestwa roślin i zwierząt⁷ oraz wskazywały na liczne przejawy aktywności roślin. Te więc zaczęły być traktowane jako organizmy w pewnym stopniu świadome własnego otoczenia (ENDERSBY 2016: 205-211). Motyw drapieżnej rośliny zostanie jeszcze wielokrotnie wykorzystany w literaturze fantastycznej i podróżniczej – pojawiać się więc będą między innymi drzewa-ludożercy, jak to ma miejsce choćby w *Sea and Land* Jamesa W. Buela i *Madagascar Land of the Man-Eating Tree* autorstwa Chasea Osborna, a także przerosnięte rośliny owadożerne, jak w *Reluctant Orchid* Arthura C. Clarke’a (CHASE, CHRISTENHUSZ I IN. 2009: 329-332).

Najsłynniejsze powieści Wellsa – *Wehikuł czasu* i *Wyspa doktora Moreau* – opierają się na jeszcze innym wątku ewolucjonistycznym, a zatem strachu przed retrogresywnością ludzkości i w konsekwencji jej zezwierzęceniu. W *Wehikule czasu* anonimowy bohater (w powieści nosi on po prostu miano „podróżnika w czasie”) przenosi się do przyszłości, w której gatunek ludzki podzielił się na dwie rasy: brutalnych Morloków i zniewolonych przez nich Elojów (WELLS 2017: 279). Protagonista czuje do Morloków instynktowny wstręt, czego dowodzi między innymi taki *passus*: „Czułem szczególną odragę do tych białych ciał, które istotnie miały półspłowiłą barwę robaków tudzież innych rzeczy przechowywanych w spirytusie w muzeum zoologicznym i były odrażająco zimne w dotknięciu” (WELLS 2017: 261). Opowiadając o jednym ze swoich noclegów na ziemiach Elojów, tak opisuje polujących na nich Morloków: „W ciągu kilku ostatnich dni księżyc przebył właśnie ostatnią kwadrę, noce były coraz ciemniejsze i zaraz też owe brzydkie twory podziemi, te białe lemury, to nowe robactwo ukazywało się tłumniej” (WELLS 2017: 262).

Z kolei w *Wyspie...* Wells ponownie eksploruje wątek zagłady ludzkości. Oto zmodyfikowani przez Moreau ludzie-zwierzęta wracają do swojego pierwotnego stanu, przy czym równocześnie także ludzie zamieszkujący wyspę ulegają zdziczeniu (WELLS 2014: 429-455). Twórca kwestionuje tym samym optymistyczne wizje ewolucjonistów, którzy uważają, że znajomość biologii (a przez to zwierzęcej genezy pochodzenia człowieka) mo-

⁷ Wcześniejsze teorie ewolucyjne, jak na przykład koncepcja Lamarcka, odrzucały możliwość takiego pokrewieństwa, opierając się na stwierdzeniu, iż niereagujące na bodźce zewnętrzne rośliny są zbyt odległe od zwierząt, by mieć wspólnego z nimi przodka (LAMARCK 1960: 97).

że mieć zbawcze działanie dla ludzkości jako gatunku – przykłady Moreau i bezimien-
nego podróżnika prognozują pesymistyczny koniec ludzkości, która zmierza w stronę
zdziczenia i zagłady pod dyktando nieubłaganych praw natury.

Małpia natura człowieka: Robert Louis Stevenson i Howard Phillips Lovecraft

Pisarstwo Wellsa dość jasno wskazuje, w stronę jakich gatunków zbliży się zdegenerowa-
ny w procesie ewolucji człowiek. Morlokwie nieprzypadkowo zostają nazwani lemu-
rami⁸, a stosunek Marsjan do ludzi porównany zostanie do tego, jaki przejawiają ludzie
do małp i lemurów (WELLS 2017: 8-9). Idea ewolucyjnego pokrewieństwa ludzi i małp,
która wybrzmiewa u Wellsa, jest zgodna z teoriami antropogenezy wysuwanymi przez
darwinistów. Już w 1860 roku Thomas Huxley w kontrowersyjnej książce *Evidence as to
Man's Place In Nature* ogłosił, iż człowiek posiada wspólnego przodka z małpami. Dar-
win z poruszeniem tematu ewolucji człowieka wstrzymuje się do roku 1871, czyli do mo-
mentu publikacji *O pochodzeniu człowieka*, w którym również potwierdza małpi rodo-
wód ludzi. Swoje poglądy na ten temat podkreśli jeszcze w *O wyrazie uczuć u człowieka
i zwierząt* z 1872 roku. Kwestia ewolucji człowieka stanie się na tyle kontrowersyjna, iż
doprowadzi do rozłamu wśród samych darwinistów (BOWLER 1983: 22). Równie moc-
no zareaguje opinia publiczna – gazety zaczną wyśmiewać teorię Darwina, tworząc ka-
rykatury przedstawiające go jako małpę (BROWNE 2001: 506-508).

Szczególnie problematyczne stanie się powiązanie przez Darwina początków ludz-
kich z goryłami, które jego zdaniem mogą stanowić naszego najbliższego przodka (DAR-
WIN 1960: 405). Problematyczność tej opinii wynikać będzie z negatywnego wizerunku
goryla, jaki utrwali się w świadomości wiktoriańskiej społeczności. Pierwszy opis goryla,
który dociera do brytyjskiego czytelnika, pochodzi z książki *Stories of the Gorilla Coun-
try*, napisanej przez Paula du Chaillu. Już pierwsze wspomnienie du Chaillu na temat
goryli przywodzi na myśl powieść grozy – gdy bohater opowiada, jak wraz ze swoją kom-
panią natknął się na zrujnowaną przez „monstra” (bo tak opisuje zwierzęta) wioskę, któ-
rej mieszkańcy żyją w panicznym strachu przed tymi drapieżnikami. Jeden z tubylców

⁸ „Lemur” odnosi się nie tylko do zwierzęcia z rodziny lemurowatych (Lemuridae) należącego do ssaków naczel-
nych z podrzędu lemurowych (*Strepsirrhini*). W dziewiętnastym wieku pojęcie to mogło być również użyte na
określenie kopalnych naczelnych, które zamieszkiwały obecny Madagaskar i Indie. W takim rozumieniu pojęcia
tego użył Phillip Sclater w pracy *Mammals of Madagascar*, gdzie zaproponował istnienie zatopionego kontynentu
„Lemurii”, którą później wskazywano jako miejsce narodzin gatunku ludzkiego (RYSZKIEWICZ 2013: 126-129).

przestrzega du Chaillu, że jeżeli spotka goryla, musi dokładnie celować z karabinu, bo ten nie da mu nawet okazji do przeładowania broni (DU CHAILLU 1869: 64-65). Dalej, gdy udaje mu się stanąć oko w oko z samym zwierzęciem, w du Chaillu zderzają się dwa odmienne uczucia – z jednej strony jest on przerażony „diabelskim” rykiem goryla, z drugiej odnajduje w nim coś ludzkiego, co tłumaczy mu, dlaczego goryl przez tubylców jest nazywany „dzikim, leśnym człowiekiem” (DU CHAILLU 1869: 68). Strach przed małpim rodowodem człowieka idealnie wpisze się w obawę przed degeneracją i upadkiem obyczajów, jaki panuje w literaturze końca dziewiętnastego wieku. Zagrożenie dekadencją i subwersywnością staje się motywem takich książek, jak *Portret Doriana Greya* Oscara Wilde’a czy *Niezwykły przypadek doktora Jekylla i pana Hyde’a* Louisa Stevensona. David Punter w pracy *The Literature of Terror* twierdzi, że są one wynikiem poczucia zagrożenia przed anonimowymi sprawcami, którzy czają się w dużych metropoliach (PUNTER 1996: 1-2), natomiast Dominika Oramus źródła strachu przed upadkiem obyczajów upatruje w naukowych podwalinach darwinizmu, które pozwalają połączyć degenerację społeczną z degradacją gatunkową (ORAMUS 2015: 127-128). Głównym zagrożeniem w literaturze grozy tego okresu staje się więc człowiek, w którym zostaje uwolniona zwierzęca natura czy, jak to określi krytyk literacki tamtego okresu, Max Nordau – „uwolnienie bestii w człowieku” (NORDAU 1968: 5).

W kontekście tego opisu staje się zrozumiałe, z jakiego powodu zdegenerowane moralnie oblicze doktora Jekylla – Mr. Hyde, przejawiać będzie małpie cechy. W słynnej powieści grozy Stevenson często posługuje się podobną metaforą przy opisie zachowania Hyde’a. W ten sposób przedstawia na przykład pierwsze morderstwo antagonisty: „Potem jak rozjuszona małpa skoczył na ofiarę i depcząc ją nogami tłukł raz po raz, aż słychać było chrzęst łamanych kości” (STEVENSON 1994: 26). Sam Hyde ma również wygląd bardziej małpy niż ludzki – jest niskiego wzrostu, szkaradnego oblicza, jednak Jekyll opisuje go jako bardzo ludzkiego. Degeneracja moralna połączona z degeneracją estetyczną jest także widoczna we wcześniej wspomnianym *Portrecie Doriana Greya*, a także w powieści Arthura Machena *The Great God Pan*. W tej drugiej na matce bohaterki, Helen Vaughan, przeprowadzono eksperyment medyczny, w trakcie którego zobaczyła ona bożka Pana (będącego, zgodnie z mitologią grecką pół-człowiekiem i pół-kozłem) i została przez niego zapłodniona. Nieszczęśliwy rodowód Helen doprowadza do jej upadku moralnego, zaś jej degeneracja zostaje podkreślona, gdy w momencie śmierci przemienia się w zwierzę (MACHEN 1926: 86). Motyw połączenia zła z degeneracją fizyczną tłumaczy się często wpływem popularnych w tamtym okresie teorii eugenicznych i frenologicznych. Jednym z ciekawszych przykładów tego typu inspiracji jest

Dracula Brama Stokera. Według interpretacji Valerie Nicol De Courville, prof. van Helsing jest przykładem naukowca-eugenika, który próbuje wyeliminować ze społeczeństwa zdegenerowane jednostki – hrabiego Draculę i osoby, które zaraził wampiryzmem. Wampir staje się więc człowiekiem-bestią, od którego trzeba uwolnić społeczeństwo, by odzyskało zaburzoną przez niego równowagę (NICOL 2002: 216-219). Jak udowadnia duński badacz horroru, Mathias Clasen, Bram Stoker tworzy Draculę jako postać, w której granice między tym co ludzkie a zwierzęce się zacierają – co wskazuje nie tylko na drażliwy charakter hrabiego, ale również umiejscowienie nisko na drabinie ewolucyjnej (CLASEN 2007: 76-80). Przekonanie o wyższości jednych ludzi nad drugimi, które mogło być dowiedzione na podstawie określonych cech fizycznych, nie tylko inspirowało ówczesnych pisarzy grozy, ale stało się również naukową podstawą dla rasizmu i ksenofobii (BROWNE 2008: 101-102, 115).

W interesujący sposób ten dualistyczny charakter inspiracji darwinowskich przedstawia twórczość Howarda Phillipsa Lovecrafta. Na ogół wskazuje się na motywy rasistowskie jako główny przejaw jego „darwinizmu”, który objawi się między innymi w opowiadaniu *Koszmar w Red Hook* (HOUELLEBECQ 2007: III-117). Lovecraft, podobnie jak Wells, pozostawał pod dużym wpływem Thomasa Huxleya i zapewne to z jego twórczości czerpał wiedzę na temat ewolucji (JOSHI 2010: 351). Ważny wpływ na poglądy biologiczne pisarza wywarły również dzieła niemieckiego darwinisty Ernsta Haeckela (JOSHI 2010: 343), a także wspomniane *Vestiges of Creation...* Chambersa (jak sugeruje Sunand Joshi, biograf Lovecrafta, zapewne książka ta utwierdziła twórcę w jego rasistowskich poglądach; JOSHI 2010: 129). Jednym z pierwszych „darwinistycznych” utworów Lovecrafta było wczesne opowiadanie zatytułowane *Bestia w jaskini*, nawiązujące do literatury *lost-race*, a także noweli *Morderstwa przy Rue Morgue* Edgara Allana Poea. Główny bohater staje do walki o życie z, wydawałoby się małopodobną istotą, która jednak w końcu okazuje się człowiekiem (JOSHI 2010: 132-133). Najpełniej jednak inspiracje darwinowskie widoczne są w późniejszym utworze, to znaczy *Ustaleniach dotyczących zmarłego Arthura Jermyna i jego rodu*. Tu z kolei tytułowy bohater odkrywa, iż jego ród został zapoczątkowany przez krzyżówkę człowieka i małpy (LOVECRAFT 2012: 28). Strach przed zamazywaniem się granic tego, co ludzkie i tego, co zwierzęce, dominujący w wyżej wymienionych opowiadaniach ma niewątpliwie związek z postulatami darwinowskiej biologii, co podkreśla również sam Lovecraft we wstępie do *Ustaleń...*:

Nauka, której rewelacje zdążyły wstrząsnąć nami do głębi, koniec końców przyniesie pewnie zgubę ludzkiemu gatunkowi – o ile rzeczywiście jesteśmy odrębnym gatunkiem – gdyby bowiem świat poznał skrywaną przed nią w zanadru bezmiar nieodgadnionych zgróź, żaden śmiertelnik nie ostał się przy zdrowych zmysłach (LOVECRAFT 2012: 18).

Wnioski i interpretacje

Niniejszy rozdział jest próbą przedstawienia możliwych sposobów, w jakie teoria Karola Darwina mogła zainspirować literaturę fantastyczną w okresie drugiej połowy dziewiętnastego wieku i w pierwszej połowie dwudziestego. Kilka problematycznych kwestii nie pozwala wszakże w jednoznaczny sposób rozstrzygnąć o wpływie teorii ewolucji na wspomnianą twórczość pisarską. Pierwsza dotyczyła wzmiankowanego już postulatu Gowana Dawsona, który podważał ten wpływ. Wydawałoby się, iż fakt istnienia tak zwanego „zaćmienia darwinizmu” potwierdza tezę Dawsona, zwłaszcza że motywy literackie utożsamiane z darwinizmem można wytłumaczyć w alternatywny sposób. Na przykład przyjmująca perspektywę freudowską Lyn Pykett przekonuje, że niektóre powieści miały charakter moralnych alegorii, które obrazowały hipokryzję i represje wiktoriańskiej Anglii (PYKETT 2001: 206-207). Nie odcina się ona jednak od pomysłu, iż to wpływ myśli ewolucyjnej mógł zainspirować tworzenie takiej alegorii (PYKETT 2001: 209). Kolejnym argumentem, który przemawia za tezą Dawsona, jest oparcie większości z motywów na nie-darwinowskich ideach ewolucyjnych, takich jak linearny charakter rozwoju, istnienie hierarchii gatunków czy ich degeneracja, polegająca na cofnięciu się do wcześniejszego etapu ewolucji. Elementy te rzeczywiście nie występowały w pismach Darwina, należy jednak pamiętać, co w dziewiętnastym wieku rozumiano przez „darwinizm”. Mark Largent zauważa, że darwinistą mógł nazwać się każdy naukowiec, który uznawał teorię ewolucji (LARGENT 2009: 8-15). Peter Bowler również wskazuje, iż wczesna szkoła darwinistyczna nie miała skryształizowanych poglądów na temat ewolucji i jej wyznawców łączyła jedynie wiara w tezy Darwina dotyczące transmutacji gatunków. Pozostałe elementy, jak mechanizm ewolucji, jej kierunek i tym podobne były kwestią dyskusyjną (BOWLER 1983: 28). W zbliżony sposób rozumuje Ernst Mayr, który stwierdza, że w dziewiętnastym wieku tylko jedna z tez Darwina została w pełni zaakceptowana – ta dotycząca wspólnego przodka organizmów żywych (MAYR 1983: 510-515).

Jeżeli więc trzeba byłoby stwierdzić, iż dziewiętnastowieczna literatura fantastyczna była „darwinowska”, to jedynie w tym sensie, że jej autorzy inspirowali się bez wątpienia popularną w tamtym okresie koncepcją ewolucji. Tłumaczyłoby to ilość rozwiązań i mechanizmów, które trudno przypisać Darwinowi, a które bez wątpienia kojarzą się

z procesem ewolucji. Warto zauważyć, iż pomimo tego, że motyw apokaliptycznej przyszłości ludzkości czy degradacji gatunków łatwiej znaleźć w pismach biologów albo tych antydarwinistycznych, albo mało związanych z tą szkołą, istnieje pewien szczególny wątek wspólny, który pozwala na rozpoznanie darwinowskiego czynnika użytego w budowaniu nastroju grozy w literaturze odwołującej się do niedarwinowskich mechanizmów.

Jak pisze Samuel Butler, popularyzator myśli ewolucyjnej tworzący za czasów „zaćmienia darwinizmu”, koncepcja Darwina, w przeciwieństwie do innych teorii ewolucyjnych (Lamarcka, Buffona czy Erasmusa Darwina), zakładała zupełną losowość modyfikacji organizmów. Ten element „losowości” myśli darwinowskiej rzeczywiście odróżniał ją od wcześniej przyjętej wizji natury, która albo miała charakter statyczny, rządzony prawami nadanymi przez Boga (jak miało to miejsce w koncepcjach teologów naturalnych), albo rządzona była przez jedno ewolucyjne prawo, które pozwalało na teleologiczny rozwój natury (jak w teoriach pre-darwinowskich). Przyroda Darwina natomiast, pomimo tego, że również posiadała jedno nadrzędne prawo – dobór naturalny – była nieukierunkowana, zaś skutki jej działania były całkowicie losowe (BUTLER 1911: 31-33, 335-344). Wizja przyrody, która wbrew podleganiu prawom nadal jest nieprzewidywalna, rozwija się, ale może dążyć w stronę zagłady, tworzy środowisko, które za Noëlem Carrollem można nazwać „paradoksalnym”. W *Filozofii horroru* badacz identyfikuje horror, za antropolożką Mary Douglas, jako utwór oparty na motywie paradoksalności, czyli pomieszania sprzecznych kategorii poznawczych (CARROLL 2004: 61-66)⁹. Podobnie jak niewiedzony dom, który miesza w sobie dwie różne kategorie – „schronienia” i „niebezpieczeństwa” – przyroda post-darwinowska jest czymś poznawalnym naukowo, podlegającym określonym zasadom. Z drugiej strony, reguły te opierają się na przypadkowości rozwoju i niemożliwości przewidzenia kolejnych wydarzeń. Łączy więc ze sobą całkowitą determinację przez prawa przyrody i chaotyczny charakter tych praw. Stąd rozwój, kojarzący się do tej pory z pozytywną ideą postępu, może teraz oznaczać drogę do degeneracji, co ma miejsce na przykład w *Wehikule czasu*, a cechy, na podstawie których rozpoznawano wyższość jednego gatunku nad drugim (czy jednej rasy lub nacji), mogą okazać się przejawami jego słabości – jak w „imperialnym gotyku”. Motyw nieprzewidywalnej natury staje się też wspólnym mianownikiem wielu opowiadań Lovecrafta (PŁAZA

⁹ Carrol, pisząc o paradoksalności, odnosi się głównie do tego, iż „...ludzie reagują emocjonalnie (na przykład przestraszeniem) na coś, w czego istnienie nie wierzą” (CAROL 2004: 270). Tu jednak używa się pojęcia paradoksalności w ogólnym jego znaczeniu – jako określenia na współistnienie dwóch sprzecznych ze sobą kategorii, co dla Carrola definiuje potwora/antagonistę horroru, który musi być „nieczysty” czyli wewnętrznie sprzeczny (CARROLL 2004: 78-93).

2012: 781-782), zaś niemożność pełnego zrozumienia przyrody – przyczyną tragicznych eksperymentów zarówno doktora Jekylla u Stevensona, jak i doktora Moreau z powieści Wellsa.

Paradoksalność świata post-darwinowskiego nie ogranicza się jednak do praw rządzących przyrodą. Sam człowiek staje się istotą wewnętrznie sprzeczną, łączącą w sobie „cywilizowany” pierwiastek ludzki i nieokrzesany element zwierzęcy. Małpi charakter Mr. Hyde’a, Arthura Jermyna czy ogólnie zwierzęca strona hrabiego Draculi i lady Vaughan stają się głównym narzędziem, za pomocą którego pisarze próbują przerazić swoich czytelników. A wszystko to prowadzi się do nowej wizji przyrody, którą odsłania teoria ewolucji. Post-darwinowska przyroda staje się niebezpiecznym, nieprzewidywalnym środowiskiem, którego zasady działania wykraczają poza rozumowanie ludzkie, zaś post-darwinowski człowiek jest niczym więcej, jak zwierzęciem, którego bestialską naturę trzyma w okowach jedynie cienka zasłona kultury.

Źródła cytowań

- BOWLER, P.J. (1988), *The Non-darwinian Revolution. Reinterpreting a Historical Myth*, London, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BOWLER, PETER J. (1983), *The Eclipse of Darwinism. Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades Around 1900*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- BOWLER, PETER J. (1990), *Charles Darwin. The Man and Influence*, Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- BOWLER, PETER J. (2009), 'Popular Science', w: Peter J. Bowler, John V. Pickstone (red.) *The Cambridge History of Science. Vol. 6 The Modern Biological and Earth Sciences*, New York: Cambridge University Press, ss. 622-634.
- BRATLINGER, PATRICK (1988), *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- BROWNE, JANET (2001), 'Darwin in caricature: A Study in the Popularisation and Dissemination of Evolution', *Proceedings of the American Philosophical Society*: 4 (145), ss. 496-509.
- BROWNE, JANET (2008), *Darwin o powstawaniu gatunków. Biografia*, przekł. Piotr Jarstrzębiec, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA.
- BUTLER, SAMUEL (1911), *Evolution Old and New; or, the Theories of Buffon, Dr. Erasmus Darwin, and Lamarck, as Compared With That of Charles Darwin*, New York: E.P. Dutton & Company .
- CARROLL, NOËL (2004), *Filozofia horror albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przypilak Gdańsk: Słowo/obraz terytoria
- CHASE, MARK W., MAARTEN J. M. CHRISTENHUSZ I IN. (2009), 'Murderous plants: Victorian Gothic, Darwin and Modern Insights Into Vegetable Carnivory', *Botanical Journal of the Linnean Society*: 4 (161), ss. 329-356.
- CLAEYS, GREGORY (2010), 'The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell', w: Gregory Claeys (red.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 107-131.

- CLASEN, MATHIAS F. (2007), *Darwin and Dracula: Evolutionary Literary Study and Supernatural Horror Fiction* [praca dyplomowa], online: http://www.horror.dk/mathias/clasen_MA_thesis.pdf [dostęp: 1.11.2018].
- DARWIN, KAROL (1960), *Dzieła wybrane. Tom V. Dobór płciowy*, przekł. Krystyna Zaćwilichowska, Warszawa: Państwowe Wydawnicze Rolnicze i Leśne.
- DAWSON, GOWAN (2010), 'Science and its Popularization', w: Joanne Shattock (red.) *The Cambridge Companion to English literature 1830-1914*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 165-183.
- DE COURVILLE, NICOL VALÉRIE (2002), 'Teorie eugeniczne i behawiorystyczne w gotycyzmie wiktoriańskim', przekł. Magdalena Jabłkowska, Agata Nowak, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), Kraków: Universitas, ss. 211-219.
- DU CHAILLU, PAUL (1869), *Stories of the Gorilla Country. Narrated for Young People*, New York: Harper & Brothers Publishers.
- ENDERSBY, JIM (2016), 'Deceived by Orchids: Sex, Science, Fiction and Darwin', *The British Journal for the History of Science*: 2 (49), ss. 205-229.
- EVANS, ARTHUR B. (2009), 'Nineteenth-Century SF', w: Mark Bould, Andrew M. Butler i inni (red.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, ss. 13-22.
- HALE, PIERS J. (2010), 'Of Mice and Men: Evolution and the Socialist Utopia. William Morris, H.G. Wells, and George Bernard Shaw', *Journal of the History of Biology*: 1(43), ss. 17-66.
- HOUELLEBECQ, MICHEL (2007), *H.P. Lovecraft. Przeciw światu i przeciw życiu*, przekł. Jacek Giszczak, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- JOSHI, SUNAND T. (2010), *H.P. Lovecraft. Biografia*, przekł. Mateusz Kopacz, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- KUCICH, JOHN (2001), 'Intellectual Debate in the Victorian Novel: Religion, Science, and Professional', w: Deirdre David (red.) *The Cambridge Companion to The Victorian Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 212-233.
- LAMARCK, JEAN-BAPTISTE (1960), *Filozofia zoologii*, przekł. Krystyna Zaćwilichowska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- LARGENT, MARK (2009), 'The So-Called Eclipse of Darwinism', w: Joe Cain, Michael Ruse (red.) *Descended from Darwin. Insights into the History of Evolutionary Studies, 1900–1970*, Philadelphia: American Philosophical Society, ss. 3-21.
- LEMANN, NATALIA (2014), 'Materiały do Słownika Rodzajów Literackich – Steampunk', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 57/113, ss. 344-349.
- LINK, ERIC C., GERRY CANAVAN (2015), 'Introduction', w: Eric Carl Link, Gerry Canavan (red.), *The Cambridge Companion to American Science Fiction*, New York: Cambridge University Press, ss. 1-16.
- LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS (2012), 'Ustalenia dotyczące zmarłego Arthura Jermyna i jego rodu', w: Howard Phillips Lovecraft, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przekł. Maciej Płaza, Czerwonak: Wesper, ss. 17-28.
- MACHEN, ARTHUR (1926), *The Great God Pan*, London: Martin Secker
- MAYR, ERNST (1983), *The Growth of Biological Thought. Diversity, Evolution, and Inheritance*, Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- MIELKE, TAMMY L., JEANNE M. LA HAIE (2014), 'Theorizing Steampunk in Scott Westerfeld's YA Series *Leviathan*', w: *Children's Literature in Education*: 3 (46), ss. 242-256.
- NORDAU, MAX (1968), *Degeneration*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- ORAMUS, DOMINIKA (2015), *Darwinowskie paradygmaty. Mit teorii ewolucji w kulturze współczesnej*, Kraków: Copernicus Center Press.
- OSTERHAMMEL, JURGEN (2013), *Historia XIX wieku. Przeobrażenia świata*, przekł. Izabela Drozdowska-Broering, Jerzy Katążny i inni, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- PARRINDER, PATRICK (2010), 'H.G. Wells (1866-1946)', w: Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint (red.), *Fifty key figures in Science Fiction*, London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, ss. 240-244.
- PŁAZA, MACIEJ (2012), 'W przeddzień potwornego zmartwychwstania', w: Howard Phillips Lovecraft, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, Czerwonak: Wesper, ss. 761-792.
- PUNTER, DAVID (1996), *The Literature of terror, vol.2: A history of gothic fictions from 1765 to present day*, New York: Longman.

- PYKETT, LYN (2001), 'Sensation and the Fantastic in the Victorian Novel', w: Deirdre David (red.), *The Cambridge Companion to The Victorian Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 192-211.
- RAINER, RONALD (2009), 'Paleontology', w: Peter J. Bowler, John V. Pickstone (red.), *The Cambridge History of Science. Vol. 6 The Modern Biological and Earth Sciences*, New York: Cambridge University Press, ss. 185-204.
- RICHTER, VIRGINIA (2011), *Literature After Darwin*, London: Palgrave Macmillan.
- ROEMER, KENNETH M. (2010), 'Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias', w: Gregory Claeys (red.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 79-106.
- RYSZKIEWICZ, MARCIN (2008), 'Alfred Russel Wallace, czyli darwinizm antropiczny', w: Alfred Russel Wallace, *W cieniu Darwina*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss.13-66.
- RYSZKIEWICZ, MARCIN (2013), *Homo Sapiens. Meandry ewolucji*, Stare Groszki: Wydawnictwo Cis.
- SANDERS, ANDREW (1994), *The Short Oxford History of English Literature*, New York: Oxford University Press Inc.
- SARGENT, LYMAN TOWER (1994), 'The Three Faces of Utopianism Revisited', *Utopian Studies*: 1 (5), ss. 1-37
- SLONCZEWSKI, JOAN, LEVY MICHAEL (2003), 'Science fiction and the life sciences', w: Edward James, Farah Mendlesohn (red.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, New York: Cambridge University Press, ss. 174-185.
- STEVENSON, ROBERT L. (1994), *Doktor Jekyll i Mr Hyde*, przekł. Wanda Stawinowska-Dehnel, Poznań: Zys i S-ka Wydawnictwo.
- VOIGTS-VIRCHOW, ECKART, BARBARA SCHAFF, MONIKA PIETRZAK-FRANGER, RED. (2016) *Reflecting on Darwin*, London: Routledge.
- WARD, PRISCILLA (2015), 'Science, technology and the Environment', w: Eric Carl Link, Gerry Canavan (red.) *The Cambridge Companion to American Science Fiction*, New York: Cambridge University Press, ss. 179-193.

- WELLS, HERBERT G. (1969), 'The Flowering of the Strange orchid', w: *Shapes of the Supernatural*, Seon Manley, Gogo Lewis (red.), Garden City, New York: Doubleday & Company Inc., ss. 161-168
- WELLS, HERBERT G. (2014), 'Wyspa doktora Moreau', przekł. Ewa Kasińska, w: Herbert G. Wells *Niewidzialny Człowiek*, Stawiguda: Solaris, ss. 283-454.
- WELLS, HERBERT G. (2017), *Wehikul czasu*, przekł. Feliks Wermiński, online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wells-wehikul-czasu.html> [dostęp 1.II.2018].
- WELLS, HERBERT G. (2017), *Wojna światów*, przekł. Stefan Barańczyk, Warszawa: Wydawnictwo CM.

Tajemniczy portret enklawą złych duchów – przedmioty, postaci i przestrzenie nawiedzone w powieści *Przypadek Charlesa Dextera Warda* H.P. Lovecrafta

EWELINA JUSTYNA KRZYKAŁA*

Wprowadzenie

Niewytłumaczalne, nieodkryte, nadludzkie – zjawiska paranormalne towarzyszą człowiekowi od zarania dziejów. Wszystko, czego nie jesteśmy w stanie pojąć rozumem, co wykracza poza nasze możliwości racjonalizowania (a tym samym konwencjonalizowania), jest przez nas marginalizowane i poddawane procesom transpozycyjnym. Rezultatem prób oswojenia tabu ze sfery pozaziemskiej są liczne demonologie, bestiariusze oraz utwory *stricte* literackie, narzucające temu, co niewidzialne, iluzję namacalności.

Płatająca figle wyobraźnia i wysoka wrażliwość na bodźce z otoczenia przyczyniają się do tworzenia postaci o rzekomej pozaziemskiej genealogii. Przykładem może być postrzeganie starej, bezlistnej gałęzi drzewa jako zarysu trupiej dłoni pukającej w okna domu. Nierzadko motywacją do budowania opowieści o stworach z zaświatów stają się też koszmarnie wizje senne czy niezbadane procesy przyrodnicze i fizyczne, jak wywołująca

* Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie | kontakt: ewelakm@gmail.com

drgania żyła wodna¹. Przemozna potrzeba porządkowania otaczającej rzeczywistości oraz lęk zmuszają do nazywania i nadawania owym kreacjom osobliwych kształtów, co objawia się wielością krwiożerczych kreatur o ohydnej fizjonomii²: pokracznych bab wodnych, trupiosinych utopców, nierzucających cienia wampirów (STRZELCZYK 2007). Z drugiej strony dostrzegamy nieustanne zainteresowanie tym, co nie mieści się w ścisłych granicach rzeczywistości – przykładowo, niegdyś zimowe wieczory spędzano przy kominku i opowiadano sobie przerażające historie pełne stworów i straszylek, a współcześnie ich rolę przejmują horrory filmowe i grove czy wreszcie szeroko pojęta literatura grozy.

Istnieje kilka powodów, dla których historie podszyte grozą są tak bardzo pociągające. Pierwszym z nich jest fakt, iż w każdym z nas tkwi pierwiastek nieprawości, a jego odzwierciedleniem stają się osobliwe indywidua, będące efektem twórczej pracy wyobraźni. Potwory, które imaginacja przyobлека w zatrważające kształty, stanowią niejako lustrzane odbicie nas samych – naszego negatywnego *alter ego*, będącego nieodłącznym komponentem złożonej ludzkiej natury. Opowiadając o strachach, odnosimy się do tej refleksji, która rzadko dochodzi do głosu, pozwalając jej niejako na przejęcie kontroli nad codziennym, zwyczajnym „ja”. Drugim przyczynkiem nieustannego zainteresowania sferą pozaziemską jest próba oswojenia z zakorzenionymi głęboko lękami i przestraszeniem. Nadanie im formy, choćby najbardziej przerażającej, jest nie tylko zwróceniem się ku własnemu wnętrzu, lecz przede wszystkim okiełznaniem paraliżujących obaw. To, co niewidzialne (i tym samym przeraźliwe), staje się widzialne, dając nam namiastkę poczucia bezpieczeństwa. Wydaje nam się bowiem, że widząc mamy większe szanse na ucieczkę bądź ukrycie się przed demonami. Natomiast trzecim czynnikiem wpływającym na niegasnącą fascynację złem jest pragnienie wychodzenia poza znaną, otaczającą nas rzeczywistość, jej koloryzowanie i „upiększanie” istotami spoza świata realnego. Ich nadprzyrodzona proveniencja oraz związane z nią właściwości i umiejętności, które ludziom, bytom w pełni ziemskim, są niedostępne (nieokreślony status ontologiczny, otwartość na inne wymiary i przenikanie do nich, niewidzialność lub straszliwa powierzchowność, wreszcie nieśmiertelność lub możliwość powracania po śmierci w innych wcieleniach),

¹ Jan Mitarski pisze: „W lęku wypełnia się pustkę nieznanego niebezpieczeństwa obrazami własnej imaginacji. Wydaje się, że w minionych wiekach wyobraźnia ludzka zagrożona przez tajemnicze dla niej siły natury wolała zmaterializować tę pustkę, zaludniając ją przerażającymi nawet stworami, niż pozostawić nieznaną, a tym samym bardziej groźną i niepokojącą” (MITARSKI 1995: 327).

² Jolanta Maćkiewicz cytuje znamienne słowa S. A. Tylera, który tłumaczy: „Klasyfikujemy, ponieważ życie w świecie, gdzie nic nie jest takie samo, byłoby nie do zniesienia. Właśnie przez nazywanie i klasyfikację cały ten bogaty świat nieskończonej zmienności kurczy się do uchwytnych rozmiarów i staje się znośny” (MAĆKIEWICZ 1990: 56).

stanowią sedno marzeń i dążeń człowieka. Bowiem choć wolimy wierzyć, iż są to wyłącznie ludowe bajania, historia podsuwa bogate *exemplum* sławetnych postaci, które chcąc poznać tajemnice wszechświata, trudniły się porozumiewaniem z mocami pozaziemskimi w celu unieśmiertelnienia bądź zdobycia wiedzy pozwalającej na powrót w późniejszym pokoleniach, jak choćby kontrowersyjny alchemik i czarnoksiężnik hrabia Alessandro di Cagliostro, długowieczny prekognita, hrabia de Saint-Germain czy rzekomy wynalazca kamienia filozoficznego, alchemik Nicolas (lub Nicholas) Flamel. Wszyscy oni parali się naukami tajemnymi i oskarżani byli o konszachty z diabelskimi mocami przypieczętowane cyrografem i krwią. Za cenę własnej duszy mieli oddawać się praktykom czarnoksięskim, równocześnie, jeszcze za życia, zaburzając swój status ontologiczny (RUDWIN 1999: 191).

Konspiracja z siłami demonicznymi stanowi główny temat jednej z nielicznych powieści Howarda Phillipsa Lovecrafta, zatytułowanej *Przypadek Charlesa Dextera Warda* (1941). Mistrz literatury grozy, w oparciu o popularny od czasów średniowiecza motyw paktu z Szatanem, buduje dzieło nietuzinkowe, przesyczone nastrojem lęku i niejednoznaczności. Pojawia się tutaj wiele ukrytych sensów i rozdzźwięków, które wzmagają w czytelniku poczucie swoistej destabilizacji semantycznej. Marek Wydmuch, podejmując się próby opisu koncepcji Lovecrafta, pisał:

Zdarza się, że Lovecraft bywa konkretny: wtedy mianowicie, gdy przedmiot opisu wydaje mu się tak straszny, że sam jego wygląd zastąpić może wszelkie narracyjne sztuczki. W takich wypadkach – bardzo u niego rzadkich – nie cofa się przed niczym [...] (WYDMUCH 1975: 141).

Autor jednej z najoryginalniejszych mitologii w dziejach literatury³ słynie ze skomplikowanych konstrukcji literackich, w których wielowarstwowość i gra z czytelnikiem osiągają najwyższy poziom. W *Przypadku Charlesa Dextera Warda* efekt zaskoczenia i ambiwalentności Lovecraft uzyskuje poprzez zręczne przeplatanie motywu nawiedzenia z problematyką zaburzeń osobowości. Mylne pojmowanie choroby psychicznej jako opętania przez demony (i na odwrót) sięga wspomnianych Wieków Średnich. Niejednokrotnie na płonących stosach ginęły osoby z zaburzeniami mentalnymi, które zupełnie nie zdawały sobie sprawy z wagi swoich rzekomych przewinień (THURSTON 2008:

³ Wyrażonej najlepiej w serii opowiadań zawartych w zbiorze *Zew Cthulhu* z roku 1926. O złożonym uniwersum mitologicznym Lovecrafta pisali w Polsce ostatnio między innymi Miłosz Wiśniewski w artykule *Świat Howarda Phillipsa Lovecrafta w ujęciu religioznawczym* (przypis nawiasowy), który ukazał się w roku 2013 w czasopiśmie „Humaniora” czy Mikołaj Kołyszko w tekście *Na tropie Cthulu*, który ukazał się w numerze VII e-zinu „Histeria” (KOŁYSZKO 2013).

148). Niestety, dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku, kiedy do głosu zaczęły dochodzić psychologia i pokrewne jej nauki, dokonano rozróżnienia pomiędzy problematycznymi zjawiskami. Motywacją dla braku ich rozróżniania były w pierwszej kolejności specyficzne zachowania, których brak fachowej wiedzy nie pozwalał racjonalnie wytłumaczyć, po drugie zaś odejście od przyjętej, powszechnie akceptowalnej normy społecznej (Stypuła 2012). W tym kontekście kluczowym u Lovecrafta okazuje się tytuł – już bowiem samo określenie „przypadek” (*The Case of Charles Dexter Ward*) ukierunkowuje potencjalnego czytelnika na zjawisko choroby. A tej rzekomo podlega tytułowy Charles Dexter Ward, u którego psychiatrzy diagnozują wiele różnorodnych schorzeń:

Z prywatnego zakładu dla obłąkanych nieopodal Providence w Rhode Island zniknął niedawno nadzwyczaj osobliwy pacjent. Zwał się Charles Dexter Ward, a został ubezwłasnowolniony z najwyższą niechęcią przez zboląłego ojca, który obserwował ewolucję aberracji syna od zwykłej ekscentryczności do mrocznej manii wiążącej się zarówno z możliwością morderczych tendencji, jak i głęboką i szczególną zmianą widocznej zawartości jego umysłu (LOVECRAFT 2012: 7).

Tak oto rozpoczyna się przerażająca i szalenie skomplikowana fabuła powieści. Już pierwszymi zdaniem Lovecraft ugruntowuje czytelnika w przeświadczeniu o tajemniczszej przypadłości głównego bohatera, budując przy tym nastrój dziwaczności i irracjonalności. Chwyt ten jest dla jego twórczości charakterystyczny. Jak pisał w *H.P. Lovecraft. Przeciwno światu, przeciw życiu* Michel Houellebecq:

Jedno jest bezsporne, Lovecraft już na wstępie sugeruje klimat. Na pierwszy rzut oka to raczej niedogodność. Istotnie, niewielu ludzi, wielbicieli fantastyki czy też nie, odłoży opowiadanie Mathesona, nim dowie się, co to takiego, ów przeklęty guzik. Tymczasem Lovecraft zdaje się od samego początku dobierać swych czytelników [...]. Wierny swojej logice, Lovecraft z zadziwiającą werwą stosuje coś, co moglibyśmy nazwać *mocnym wejściem* [podkr. oryg.] (HOUELLEBECQ 2007: 55-57).

Główny bohater przejawia symptomy schizofrenii, psychozy, zaburzeń dysocjacyjnych osobowości, wreszcie stanów maniackalnych i paranoicznych. Rozpoznanie przeraża specjalistów, którzy „rozkładają ręce wobec tego przypadku, jako że charakteryzował się on osobliwościami ogólniejszej fizjologicznej, jak również psychologicznej natury” (LOVECRAFT 2012: 7). Pan Ward staje się w ich oczach interesującą jednostką chorobową, której jednak, ze względu na mnogość zaburzeń, nie sposób poddać terapii. Dopiero w miarę rozwoju akcji czytelnikowi wyjawiany jest prawdziwy powód osobliwego zachowania bohatera i w rezultacie jego pobytu w placówce psychiatrycznej.

Bohaterowie

W powieści Lovecrafta istnieje wyraźny podział bohaterów na dwie antagonistyczne wobec siebie grupy. Pierwsza z nich składa się z postaci pozytywnych, należących w zupełności do świata doczesnego (rodzice Warda, doktor Willis), czego nie można powiedzieć o drugiej. Przynależą do niej istoty o zaburzonym statusie ontologicznym, wykazujące się proveniencją demoniczną. Postać centralna – Charles Dexter Ward – pełni w utworze rolę medium pomiędzy dobrem i złem, czyli dwoma równoległymi wymiarami działającymi na zasadzie paralelizmu płaszczyzn. Chłopak jest typem samotnika i naukowca, który wykazuje się niespotykanym talentem historiozoficznym. Od dzieciństwa zdradza zainteresowania antykwaryczne:

[...] czas spędzał głównie w domu, na wędrowkach bez celu, na zajęciach i musztrze oraz na poszukiwaniu danych antykwarycznych i genealogicznych w ratuszu, siedzibie stanu, bibliotece publicznej, Ateneum, Towarzystwie Historycznym, w Bibliotekach Johna Cartera Browna i Johna Haya przy uniwersytecie Browna oraz w nowo otwartej Bibliotece Shepleya przy Benefit Street (LOVECRAFT 2012: 13).

Kreślona przez pisarza sylwetka Charlesa Dextera Warda wykazuje znamiona autobiografizmu. Śledząc życiorys Lovecrafta dowiadujemy się bowiem, że:

Chłopiec już jako dwulatek powtarzał zasłyszane wiersze, w wieku lat trzech zaczął samodzielnie czytać, a pisać, gdy osiągnął wiek lat sześciu. Wtedy napisał swoje pierwsze opowiadanie – *The Little Glass Bottle*. Dom dziadka okazał się dla niego rajem – nie dość, że posiadał sporych rozmiarów ogród, w którym Lovecraft mógł bez przeszkód bawić się i marzyć, to dodatkowo był zaopatrzony w sporych rozmiarów bibliotekę, pełną książek o bardzo zróżnicowanej tematyce. Nigdy nie zdobył wyższego, ani nawet średniego wykształcenia, nauki szkolne pobierał nieregularnie. Mimo to dzięki sporej biblioteczce dziadka, Philips szybko opanował szeroką wiedzę encyklopedyczną (RADECKI 2007: 36).

Podobnie jak główny bohater, Lovecraft także był zafascynowany studiowaniem swojego drzewa genealogicznego. I choć „wyniki jego pracy nie zawsze są wiarygodne [...] wyczulony na czystość rasową, z lubością stwierdził, że jego »przodkowie należeli do czystej krwi angielskiej gentry«” (JOSHI 1996: 15- 23). Zachłanne niemal napawanie się przepychem dawnych zabudowań Providence, absorbowanie patetycznych stylów minionych epoki czytanie starych książek zastępowały obydwu beztroskie zabawy z rówieśnikami. Jak się okazuje, specyficzny charakter zarówno Lovecrafta, jak i jego *porte-parole*, odegrały rolę decydującą. Wrażliwość, delikatność, pragnienie izolacji i życie przeszłością, uczyniły z Lovecrafta wyrafinowanego pisarza fantastyki, jego bohatera zaś jednostkę niezwykle podatną na wpływ złowrogich mocy z zaświatów:

Na wcześniejsze lata życia Charlesa Warda należy spojrzeć jak na coś należącego do przeszłości tak bardzo, jak zabytki, które tak gorąco kochał [...]. Towarzyskich zajęć miał niewiele, a czas spędzał głównie w domu, na wędrówkach bez celu, na zajęciach i musztrze oraz na poszukiwaniach danych antykwarycznych i genealogicznych w rauszu, siedzibie stanu, bibliotece publicznej, Ateneum, Towarzystwie Historycznym, Bibliotekach Johna Cartera Browna i Johna Haya (LOVECRAFT 2012: 13-14).

Charles już jako mały chłopiec sprawia wrażenie dalece dojrzalszego i poważniejszego niż jego równolatkowie. Skrupulatność i pilność, którymi wykazuje się w swoich kwerendach napawają dumą rodziców i przydomową służbę. Wielogodzinne wędrówki po okolicy zdają się sprawiać mu prawdziwą przyjemność. Jednak prawdziwie przełomowym momentem w naukowej karierze młodego Warda okazuje się przypadkowe odkrycie przodka nazwiskiem Joseph Curwen:

Dla Charlesa Warda od razu było jasne, że rzeczywiście odkrył nieznanego dotąd praprapradziada. Odkrycie poruszyło go w dwójnasób, gdyż słyszał już niejasne relacje i widział sporadyczne aluzje odnośnie tej osoby; pozostało na jej temat tak niewiele publicznie dostępnych zapisów, poza tymi, które upubliczniono dopiero w czasach współczesnych, że zdawało się niemal, iż istniał jakiś spisek, by wymazać ją z pamięci (LOVECRAFT 2012: 18).

Curwen to postać o niejasnym rodowodzie, na temat której nie zachowały się niemal żadne wzmianki. Dzieciństwo i młodość dziwaczного protoplasty okrył cień zapomnienia, który wzmógł w głównym bohaterze nieodparte pragnienie odkrycia jego losów. Dlatego bez wahania młody Ward podjął się czasochłonnego i trudnego śledztwa wykraczającego daleko poza rodzinne miasteczko, Providence, w którym setki lat wcześniej, po ucieczce z Salem, osiedlił się Curwen. Ze zdawkowych informacji, jakie udało się Wardowi odnaleźć w porzuconych na strychu dokumentach, dowiedział się, że tajemniczy przodek parał się alchemią i nekromancją, brał udział w dziwacznych rytuałach i utrzymywał kontakty z podejrzanymi osobistościami. Gdy zaś dotarł do dawnej posiadłości Curwena i odnalazł jego okazałych rozmiarów portret, jasnym stało się, że nie ma już dla niego ratunku.

Przyjacielem i mistrzem alchemika był niejaki Orne, z którym współpracował i utrzymywał kodowaną korespondencję. Obydwaj zamieszkiwali Salem, które opuścili razem w czasie polowań na czarownice. O tajemniczym mężczyźnie nie wiadomo nic, prócz tego, że trudnił się tymi samymi eksperymentami, co jego uczeń, dawał mu w tym kierunku wskazówki i niekiedy dostarczał niezbędne składniki do badań. Z zachowanych listów wynika jednoznacznie, że obydwoj dociekają prawd wykraczających poza wymiar ziemski, zaś język, którym posługują się w celu szyfrowania wiadomości, wskazuje na wyższy stopień wtajemniczenia w arkana wiedzy tajemnej:

Atoli nie straszne mi ciężkie terminy, jakem Ci powiadał, i z dawna obmyślam sposób, by powrócić po tym, co ostateczne. Zeszłej nocy odkryłem słowa, które sprowadzają YOGGE-SOTHOTHE'A, i po raz pierwszy ujrzałem to oblicze, o którym wspomniał Ibn Schacabao w... A ONO rzekło, że III Psalm w Liber-Damnatus zawiera klucz (LOVECRAFT 2012: 63).

Dopełnieniem diabolicznej trójcy jest tajemnicza postać YOGGE-SOTHOTHE'A. Tak zwane „zewnątrzne bóstwo” pochodzące z rozległej mitologii Lovecrafta⁴, będące zarówno kluczem, jak i bramą do podróży w czasie i przestrzeni, spełnia w powieści rolę odpowiednika samego Szatana, do którego Curwen i Orne zwracają się w nadziei na odnalezienie drogi do nieśmiertelności. Na wzór relacji Charles-Lovecraft, zostaje ono postawione w pozycji najwyższego biblijnego demona, który zdradza swoim niewolnikom sekret *elixir vitae*⁵. Dowodem na to jest brak oznak starzenia u Curwena:

Pierwszym, co było dziwne w Josephie Curwenie, to fakt, że zdawał się on niewiele starzeć w porównaniu z jego wyglądem w dniu przybycia [...] zawsze [...] zachowywał nieokreślony wygląd mężczyzny w wieku niewiele ponad trzydziestu pięciu lat. Z biegiem dekad ta szczególna cecha zaczęła przyciągać powszechną uwagę (LOVECRAFT 2012: 19-20).

A także reakcja mieszkańców Providence, którzy po udaremnieniu demonicznego sąsiada jednogłośnie decydują o wymazaniu jego istnienia z historii:

Ani jednego z ludzi, którzy uczestniczyli w tej strasliwej obławie, nie dało się nigdy skłonić do powiedzenia słowa na jej temat, a każdy fragment mglistych danych, które przetrwały, pochodzi od osób spoza ostatecznie walczącej grupy (LOVECRAFT 2012: 55).

Jednak od chwili odnalezienia przez Charlesa Warda portretu, jego zachowanie i wygląd zaczynają ulegać niepokojącym zmianom: starzeje się w zastraszająco szybkim tempie, staje się jeszcze bardziej skryty i podejrzliwy. Ewidentnie stara się ukryć postępy swojej pracy przed otoczeniem. Symptomy te jednoznacznie wskazują na opętanie. Wydaje się, że to właśnie Charles Dexter Ward jest brakującym ogniwem w skomplikowanym procesie unieśmiertelnienia. Pod wpływem portretu dokonują się w nim zmiany, które coraz boleśniej dotyczą pozostałych domowników. Najpierw, by uniknąć niewygodnych pytań, przenosi się na strych, gdzie aranżuje osobliwe laboratorium. Tam oddaje

⁴ Postać ta przewija się bezustannie w cyklu opowiadań Lovecrafta.

⁵ „Kamień filozoficzny, równie dobrze jak na metale, mógł działać na ludzi, na zwierzęta i na rośliny, a to dlatego, że do jego wytwarzania, wedle stosownych receptur, jednocześnie służyć miały nie tylko elementy pochodzenia mineralnego i metalicznego, lecz także organicznego i duchowego [...]. Stanowił uniwersalny lek – remedium zdolne uleczyć każdą chorobę i zapewnić zdrowie [...] stawał się prawdziwą *acqua vitae*, pitnym złotem – eliksirem długowieczności alchemików Wschodu” (AROMATICO 2002: 70).

się lekturze przedziwnych ksiąg i manuskryptów znalezionych w głębi portretu, wykonuje także podejrzane eksperymenty, z którymi wiąże się głośnie sprawy zbezczeszczone grobów na cmentarzu w Providence. Z czasem na jaw wychodzi utajniona regularna korespondencja Warda z podejrzanymi personami z najodleglejszych zakątków świata. Kiedy wreszcie z pracowni dochodzić poczynają przerażające, nieludzkie dźwięki i nie dający się zidentyfikować fetor, a niezdrowa atmosfera panująca w domu doprowadza do ucieczki służby, jest już dla Charlesa za późno.

Przedmioty

Lovecraft umieścił w powieści całe mnóstwo przedmiotów nawiedzonych. Najistotniejszymi, które w sposób bezpośredni oddziałują na bohatera, są okazałych rozmiarów portret przodka z posiadłości Olney Court oraz ukryta za nim szyfrowana korespondencja. Odnaleziony pod grubą warstwą boazerii obraz przedstawiający oblicze Josepha Curwena spowija aura tajemniczości. Zwłaszcza przenikliwy wzrok odmalowanej postaci sprawia wrażenie żywej jej obecności. Pod niezrozumiałym, hipnotycznym wrażeniem jest nie tylko sam Ward, ale także jego rodzice, służba i niczego niepodejrzewający doktor Willet, który:

[...] zawsze doznawał dziwnego złudzenia – bo jego medyczne umiejętności oczywiście upewniały go, że to jedynie złudzenie – że oczy portretu miały coś w rodzaju życzenia, jeśli nie rzeczywistej tendencji, by podążyć za młodym Charlesem Wardem, gdy ten poruszał się po pokoju (LOVECRAFT 2012: 76).

Zadziwiające jest podobieństwo Charlesa do utrwalonego na płótnie Curwena. Chłopak wygląda jak nieco młodsza kopia czy dziwaczne *alter ego* alchemika, którym zresztą jest wyraźnie zafascynowany:

Podobieństwo do chłopca, mimo raczej starszego wyglądu, było zdumiewające; i można było zauważyć, że dzięki jakiemuś trikowi atawizmu fizyczne rysy Josepha Curwena odnalazły po półtora wieku wierną kopię. Podobieństwo pani Ward do jej przodka w ogóle nie było zaznaczone, choć przypominała sobie krewnych, którzy mieli niektóre z rysów twarzy będących udziałem jej syna i dawno nieżyjącego Curwena (LOVECRAFT 2012: 67-68).

W chwili odkrycia obraz, obok roli dekoracyjnej i pamiątkowej, zyskuje zupełnie nową funkcję – zwierciadła. Ewidentne podobieństwo Curwena i jego dalekiego potomka jednoznacznie na nią wskazuje. W kontekście kulturowym lustro symbolizuje dwoistość, przekaznik informacji oraz retrospekcję (KOPALIŃSKI 1991: 205), co w powieści przekłada

się na oderwanie młodego Warda od otaczającej rzeczywistości oraz przemożną potrzebę zgłębiania własnego rodowodu. Portret staje się zatem swego rodzaju luką w czasoprzestrzeni, z której korzysta zarówno Charles, jak i protoplasta jego rodziny. Każdy z nich przechodzi niejako na drugą stronę lustra – jeden z nich umiera i przenosi się do zaświatów, by drugi mógł się odrodzić i zająć jego miejsce w przestrzeni materialnej. Samo spojrzenie rzucane z obrazu, od którego Ward nie potrafi się oderwać, stanowi kanał komunikacyjny pomiędzy dwoma wymiarami – ziemskim i pozaziemskim. Podobnie jak wróżbici i czarownice, którzy uważali zwierciadła za swój atrybut (ŻAK-BUCHOLC 2002), z jego pomocą bohater podejmuje kontakt ze sferą demoniczną, wywołując ducha zmarłego przodka. Równocześnie, zupełnie nie zdając sobie z tego sprawy, staje się bezwolną ofiarą mocy, których habitatem stał się przed wielu laty tajemniczy portret. W miarę postępów w eksperymentach protagonista coraz silniej uzależnia się od potęgi Josepha Curwena, który przez całe setki lat dążył nie tylko do unieśmiertelnienia swojej duszy, lecz także do stworzenia jej możliwości powrotu na ziemię. Do metempsychicznych wędrówek potrzebował jeszcze tylko jednego elementu, którym okazał się Charles Dexter Ward: „To jednak wszystko na nic się nie zda, jeśli dziedzica nie będzie i jeśli sole, czyli sposób ich sporządzenia, nie będą na niego czekać” (LOVECRAFT 2012: 63). Curwen wykorzystuje go jako idealną cielesną powłokę. W tym kontekście tytułowy „przypadek” nabiera diametralnie innego charakteru. Mamy tu raczej do czynienia z procesem opętania, absorpcji życiowej energii, oblekania ożywionej demonicznej siły w młodsze ciało (HUSDORF 2000). Charles przeistacza się w martwe tworzywo, wypełniane sukcesywnie przez nową, nieznaną i nieobliczalną siłę duchową (WYDMUCH 1975: 140).

Świadectwem infernalnej ingerencji jest bezustanne niszczenie obrazu, w którym moment zupełnego rozpadu należy uznać za kulminacyjny etap opętania. Metamorfoza zmienia nie tylko rysy bohatera, ale też jego głos, charakter i styl pisanego, a nawet sposób myślenia. Charles Ward ustępuje miejsca Josephowi Curwenowi:

Z pewnością zmiana była radykalna i głęboka, a jednak w tym nowym piśmie było coś diabelnie znajomego. Miało ono w sobie pewną zawilść i archaiczne tendencje bardzo osobliwego rodzaju i zdawało się zawierać kreski zupełnie inne od tego, których zawsze używał młodzieniec [...]. Ogółem biorąc oczywistym stało się, że Charles postradał zmysły (LOVECRAFT 2012: 113).

Poproszony o obserwację krnąbrnego jedynaka, doktor Willet, który nawiedzenie Warda (przynajmniej oficjalnie) traktuje w kategoriach choroby psychicznej, zwraca uwagę, iż w okresie, kiedy Charles przebywał w swoim gabinecie, nie był jeszcze szalony. Oznacza to tyle, że we wzmiankowanym czasie czytelnik ma do czynienia z „prawdziwym”

Charlesem Dexterem Wardem, który powoli poddaje się wpływowi lucyferycznej energii Curwena. W chwili przeniesienia na strych Warda już jednak nie ma, a w jego ciele zamieszkuje dusza znienawidzonego przodka. Ponadto powrót blakającego się przez kilkadziesiąt lat jestestwa Josepha Curwena w tej samej, tyle że młodszej powłoce, tłumaczyłby jeden z jego listów, w którym pisał do swego przyjaciela, Simona Orne'a:

Niechętnym pójść w Twe ślady i wyjechać z powodu mych lat, Providence nie staje bowiem bystrości zatoki w tropieniu rzeczy niezwykłych i wodeniu przed trybunały. Trzymają mnie tu interesa, na lądzie i morzu, nie mogę przeto uczynić tak, jak ty, a nadto moja farma opodal Patuxet ma pod sobą to, co Ci jest wiadome, a co nie poczeka na mój powrót pod innym imieniem (LOVECRAFT 2012: 62).

Korespondencja odnaleziona przez Charlesa w małej skrytce za obrazem stanowi nieodzowny składnik procesu opętania. Nie są to bowiem zwykłe listy, a złożone, zaszyfrowane wiadomości, prawdopodobnie przekazywane z największą ostrożnością przez wtajemniczonych posłańców. Ich treść skrywa tajemnice alchemicznego kamienia filozoficznego, gwarantującego długowieczność i nieprzemijającą młodość. Starożytne receptury i instrukcje osobliwych rytuałów przekazywali sobie Curwen i Orne w formie eliptycznych epistoł przez dziesiątki lat. Świadom wagi przedmiotów, młody Ward dokłada wszelkich starań, aby ukryć znalezisko przed bliskimi:

Jego rodzice, przypominając sobie później jego zachowanie w owym okresie, podają interesujące szczegóły odnośnie praktykowanej przez niego polityki ukrywania. Przed służbą rzadko chował jakikolwiek papier, który akurat studiował, gdyż zakładał słusznie, że zawile i archaiczne pismo Curwena byłoby dla nich za trudne. Z rodzicami jednak był bardziej przezorny (LOVECRAFT 2012: 70).

Treść odnalezionych listów jest niepokojąca. Po części stanowią one swego rodzaju traktat alchemiczny, po części zaś serdeczną, przyjacielską wymianę doświadczeń. Curwen i Orne wzajemnie informują się o postępach w eksperymentalnych dociekaniach nad nieśmiertelnością. Charakterystycznym elementem korespondencji jest rozbudowana struktura kodowania oraz archaiczne sformułowania:

Bracie...;

Wielce Szanowny Druhu z dawien dawna, moje uszanowania i najszczerze życzenia wznoszone ku Temu, któremu służymy dla Twojej wiecznej potęgi. Właśnie się natknąłem na to, coś winien wiedzieć, względem materii ostatecznej wyższej konieczności i co czynić w tym względzie. [...] Wypełniam, co nakazuje Borellus, i mam pomoc od Abdula Al-Hazreda w jego VII Księdze. Cokolwiek uzyskam i Twoim stanie się udziałem. A tymczasem nie zaniedbaj używać słów, którem Ci dał (LOVECRAFT 2012: 62).

Jednym z powodów, dla których nadawcy listów tak skrzętnie kodowali zawarte w nich informacje, było z pewnością pragnienie ukrycia odwiecznych tajemnic życia i śmierci przed osobami niepowołanymi, nieposiadającymi odpowiedniej wiedzy i umiejętności. Andrea Aromatico pisał:

Ezoteryczny przekaz wymagał podwójnego systemu szyfrowania. Opierał się z jednej strony na skomplikowanym systemie symboli [...]. Z drugiej strony stosował specyficzny sposób wykładu, rzecz można labiryntowy, w którym prawdziwe objaśnienie operacji, jakie należało wykonać, ich kolejność, a tym samym zgodność przyczyn i skutków, rozkładano tak, by tworzyły wrażenie oczywistych sprzeczności. Spotykamy więc opisy operacji zaczynające się od środka, potem następował koniec, a wreszcie to, co powinno było pojawić się na samym początku [...]; język alchemii rzadko kiedy jednemu terminowi przypisuje jedno i to samo znaczenie (AROMATICO 2002: 42-43).

Innym przyczynkiem do zapobiegliwości interlokutorów musiał być strach przed szalejącą w owym czasie inkwizycją. Prześladowania podejrzanych o czary i bolesne tortury, które i tak kończyła okropna śmierć na stosie, wznagalały ostrożność w piśmie i mowie.

Do przedmiotów o proveniencji magicznej należą także fiołki i pojemniki z cuchnącymi prochami oraz tajemniczy ołtarz pokryty zakrzepłą krwią, schowane w podziemnym laboratorium Curwena:

Wszystkie miały metalowe zatyczki i pokryte były osobliwie wyglądającymi symbolami odlanymi w płaskim reliefie. Po chwili doktor zauważył, że dzbany te podlegały bardzo sztywnej segregacji; wszystkie lekyty umieszczono po jednej stronie pokoju pod dużym drewnianym szyldem z napisem „Custodes”, a wszystkie dzbany falerońskie po drugiej, odpowiednio oznaczone szyldem z napisem „Materia” (LOVECRAFT 2012: 139).

Alchemiczne naczynia, skrywające w sobie przedziwne substancje, nie bez powodu znalazły się w podziemnych czeluściach. Przetrzymywane w nich prochy nierzadko były rezultatem przekraczających moralność rytuałów (na przykład rytualne mordy, na co wskazują liczne ślady krwi) czy substancjami z innych wymiarów. Bliższe były zatem królestwu Szatana niż Boga. Zachowana została u Lovecrafta tradycyjna semantyka – to, co zgodne z dekalogiem pozostało na górze, podczas gdy eksperymenty odbywały się pod ziemią. Andrea Aromatico przypisuje im ogromne znaczenie⁶:

⁶ Im bliżej gorącego jądra Ziemi, tym bliżej tradycyjnie wyobrażonemu piekłu.

Prorokini Maria, siostra Mojżesza, w swojej *Praktyce sztuki alchemicznej* podkreśla dominującą rolę Naczynia: „Wszyscy filozofowie nauczają o tych sprawach, ale nie mówią nic o wazie Hermesa, gdyż jest ona boska, ukryta i pochodzi wprost z mądrości Pana Świata” (AROMATICO 2002: 40).

Alchemiczne naczynia stają się zatem nie tylko świadkami krwawych doświadczeń przeprowadzanych z dala od „świata zewnętrznego”. Stanowią ich nieodłączny fragment oraz kryjówkę dla nieznanymi i niebezpiecznymi produktami służącymi osiągnięciu (zdawałoby się) niemożliwego.

Miejsca

Każda z powieściowych lokalizacji składa się na sieć diabolicznych powiązań. Jednym z najważniejszych jej punktów jest sławetne Salem, które w historii zapisało się jako miejsce działań inkwizycji. Do roku 1692 w Salem stracono dwadzieścia osób podejrzewanych o czary, ogółem zaś oskarżono niemal dwieście. Purytańską prowincję bardzo szybko sparaliżował strach przed nieznanym, choć był on – jak tłumaczą niektórzy badacze – wynikiem nieprzemyślanego spisku kilku nastoletnich dziewczynek, rzucających bezpodstawne oskarżenia wobec zamieszkujących nieopodal Indian (THURSTON 2008: 150). To w Salem biorą początek zagmatwane dzieje Charlesa Dextera Warda – tu bowiem urodził się jego tajemniczy przodek, który, „jak ujawniły rozbudowane i chaotyczne legendy [...], był niezwykle zadziwiającym, enigmatycznym i w niejasny sposób przerażającym osobnikiem” (LOVECRAFT 2012: 19). Atmosfera miasta tłumaczy osobliwe zainteresowania Curwena alchemią i czarną magią.

Curwenowi (podobnie jak wcześniej Orne’owi) udaje się zbiec przed inkwizycją do bezpieczniejszego Providence w stanie Rhode Island, gdzie ulokowana została większa część późniejszych wydarzeń. Rodzinne miasto odmalował Lovecraft z ogromną precyzją. Tu znajdują się nie tylko liczne biblioteki, w których przesiaduje młody Ward, ale także dom bohatera, który po przewiezieniu doń portretu alchemika zamienia się w epicentrum demonicznych mocy. Wskazuje to na przywiązanie ducha Curwena nie do miejsca, ale do konkretnego przedmiotu. Dzięki temu ma on możliwość wędrówki w ślad za obrazem:

Uciekł był z Salem do Providence – tej uniwersalnej oazy ludzi dziwnych, wolnych i o odmiennych poglądach – na początku wielkiej paniki związanej z czarami, bał się bowiem, że zostanie oskarżony z powodu swych samotniczych zwyczajów i osobliwych chemicznych czy alchemicznych eksperymentów (LOVECRAFT 2012: 19).

W początkowej fazie dociekań to gabinet Charlesa jest miejscem badań i bezustannych obserwacji obrazu:

Tamtej nocy Charles Ward siedział w swym pokoju, czytając nowo odnaleziony zeszyt i papiery, a kiedy nadszedł dzień, też tego nie zaprzestał. Gdy zjrzała do niego matka, by sprawdzić co się dzieje, bardzo prosił, by posiłki przysyłać mu na górę (LOVECRAFT 2012: 70).

Nieco później, kiedy coraz trudniej jest ukrywać postępy w badaniach, Ward przenosi się na strych, by tam, śladem przodka, w całkowitym odosobnieniu i zamknięciu oddawać się praktykom magicznym i alchemicznym:

Mniej więcej w połowie stycznia 1920 roku w zachowaniu Warda pojawił się element triumfu, którego Charles nie wyjaśniał, i nie zastawano go już więcej na pracy nad szyfrem Huchinsona. Miast tego zapoczątkował on dwutorową taktykę badań chemicznych i przeglądania akt, montując dla pierwszego zajęcia laboratorium na nieużywanym strychu domu, a dla drugiego odwiedzając wszystkie źródła istotnych danych statystycznych w Providence. Miejscowi handlarze specyfików i dostawcy sprzętu naukowego, później przesłuchiwani, podawali zdumiewająco dziwne i pozbawione sensu listy substancji i instrumentów, jakie nabył (LOVECRAFT 2012: 72).

To właśnie ze strychu dobiegały potworne odgłosy ujadania i płaczu, a po dokonywanych tam eksperymentach notowano w okolicy anomalie pogodowe. Dziwaczne zjawiska doprowadziły panią Ward do stanu głębokiej depresji i nerwicy, zaczęła miewać lęki i napady hysterii, co zdecydowało o jej przymusowym wyjeździe do sanatorium. Wtedy też oderwany od rzeczywistości syn, tłumacząc się rzekomą troską o mieszkańców domu, postanowił wykupić ziemię w położonym nieopodal Pawtuxet.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że łącznikiem pomiędzy Wardem a Curwenem, który spełnia w toku akcji powieści niebagatelną rolę, jest biblioteka. To właśnie w świątyni wiedzy Charles zgłębia tajniki alchemicznych receptur i deszyfruje odnalezione listy, dostarczając adekwatnej literatury, co daje mu pewien rodzaj władzy i wyższości, jako eksploratora niepojętych zjawisk.

Jednak najpilniej strzeżonym i najważniejszym ośrodkiem badań okazują się podziemia Pawtuxet. Samotny bungalow kryje w sobie tragiczną historię nawiedzenia przez demony, makabrycznych doświadczeń i przedziwnych zjawisk. Dokładnie tutaj, kilka wieków wcześniej, Curwen przynosił z cmentarzysk zwłoki, warzył czarodziejskie mikstury, studiował zakazane księgi, rzucał zaklęcia i utrzymywał zaszyfrowaną korespondencję z mędrkami oraz – bywało – szarlatanami. Sąsiedzi opisywali dziwne dźwięki dochodzące z podziemi, rażąco jasne światła strzelające do samego nieba, nieprzyjemne wronie roznoszące się po całej okolicy i niespodziewane burze:

[...] pory, o jakich widywano światła, skrytość dwóch śniadych obcokrajowców stanowiących jedyną służbę, ohydnie niewyraźne mamrotanie niewiarygodnie starej francuskiej gospodyni, olbrzymie ilości pożywienia wnoszone do domu zamieszkałego jedynie przez cztery osoby, a także charakter pewnych głosów słyszanych w przytłumionej rozmowie o wysoce niestosownych porach, wszystko to, połączone z wiedzą na temat farmy Pawtuxet, wystarczyło, by miejsce cieszyło się złą sławą (LOVECRAFT 2012: 24).

Po wiekach uwięzienia, kiedy alchemikowi udaje się powrócić w młodszy wiek, odnajduje on dawną kryjówkę, która w mrocznych podziemiach ciągle skrywa efekty przerwanych eksploracji. Choć bowiem podczas oblawy na Curwena spalono budynki na powierzchni farmy, nikt z jego oprawców nie odważył się zejść do inferna:

Czyj umysł zaplanował zemstę i odkrył na nowo zapomnianą siedzibę dawnych bluźnierstw? A potem bungalów, brodaty nieznajomy i plotki, i strach. Ostatecznego oblędu Charlesa ani ojciec, ani doktor nie potrafili wyjaśnić, czuli jednak pewność, że umysł Josepha Curwena ponownie pojawił się na ziemi i uprawiał swe dawne wynaturzenia (LOVECRAFT 2012: 124).

Piwniczne pomieszczenia bungalowu, ukryte bardzo głęboko pod ziemią, z pewnością utożsamiać należy z czeluściami piekielnymi. Nie tylko panująca w nich atmosfera anormalności, ale przede wszystkim wielowymiarowy labirynt pokrętnych korytarzy naszpikowanych przerażającymi kreaturami pragnącymi wydostać się na powierzchnię, wskazują na diaboliczny charakter miejsca. Specyficzna (typowa dla gotycyzmu) konstrukcja labiryntowa, spełnia istotną funkcję: „ma destabilizować przekonania co do fizycznego, ontologicznego i moralnego porządku świata [...] zbliżając nas do przeświadczenia, że spoza racjonalnego planu wyziera chaos” (AGUIRRE 2002: 22). Przestrzeń podziemnego labiryntu można by wpisać w zaproponowany przez Manuela Aguirre’a matematyczny model zbioru Mandelbrota, który:

[...] charakteryzuje rosnąca złożoność samych brzegów figury: im bliżej „pogranicza” między zbiorem i zewnątrz – tym większa okazuje się złożoność i tym mniejsza nadzieja na przestrzenną skończoność zbioru [...]. Z zewnątrz wygląda na prosty: ograniczony, skończony, zamknięty; od wewnątrz jednakże jest nie do rozwikłania. To bardzo dokładne odwzorowanie przestrzeni gotyckiej (AGUIRRE 2002: 29, 30).

Istotnie, wnętrza wypełnione odgłosami uwięzionych potworów oraz setkami niezrozumiałych symboli i ołtarzy to niekończące się kondygnacje, kilometry pokrętnych schodów i drabin, ciasnych tuneli skierowane w głąb ziemi:

Pokonując przerażenie wywołane smrodem i wyciem, Willet począł badać wejścia jedno za drugim, odkrywając za nimi pomieszczenia o kamiennych sklepieniach krzyżowych, każde średniej wielkości

i najwyraźniej dziwnego użytku. Większość z nich miała kominki, których górne biegi kominów stanowiłyby ciekawy przedmiot badań inżynierskich (LOVECRAFT 2012: 127).

Z każdym stopniem czytelnik przybliża się za Willetem do samego jądra złowieszczej energii, którego zwiastunami są przeciągłe wycie i ujadanie, odgłosy kroków i przeźliwy smród:

[...] Marinus Bicknell Willet żałował, że spojrzał jeszcze raz; choć bowiem był chirurgiem i weteranem prosektorium, od tego momentu nie był już taki sam [...]. Czym było to coś, nigdy nie chciał powiedzieć. Przypominało niektóre z rzeźbień na piekielnym ołtarzu, lecz było żywe (LOVECRAFT 2012: 133-134).

Centralną komnatą, pełniącą funkcję laboratorium, jest wspomniane wcześniej pomieszczenie z alchemicznymi naczyniami, w którym podłogę pokrywa ogromnych rozmiarów pentagram. Kojarzony w głównej mierze z praktykami satanistycznymi symbol ma dwojakie znaczenie: tak zwany Pentagram Biały, mający jeden róg odwrócony ku górze, symbolizuje *sacrum*, pięć zmysłów człowieka oraz pięć światów: fizyczny, eteryczny, astralny, mentalny i duchowy. Pentagram Czarny, którego jeden wierzchołek zwrócony jest ku dołowi, symbolizuje *profanum* (SKELTON 1991). Nie ma pewności co do konkretnego rozrysowania wierzchołków pentagramu u Lovecrafta. Stojący pośrodku figury kielich nie ułatwia zadania – z jednej strony może on bowiem symbolizować oddanie Bogu, z drugiej zaś chęć sprofanowania czy ośmieszenia agonii Chrystusa, który właśnie puchar uczynił pamiątką po swojej męczeńskiej śmierci. Sama lokalizacja każe odczytywać znak jako odwzorowanie Baphemota, pragnienie osiągnięcia doskonałości zbliża natomiast interpretację ku wartościom pozytywnym Pentagramu Białego. Z całą pewnością pentagram posłużył Curwenowi do jakiegoś rytuału (na przykład inicjacyjnego; ELIADE 2007).

Podobnie jak bohaterów, miejsca akcji podzielić należy na dwie grupy. W obręb pierwszej z nich wchodzi lokalizacje konkretne, których bogata historia jednoznacznie wskazuje na nawiedzenie. Są to z pewnością farma Pawtuxet i miasteczko Salem. Drugą grupę organizują z kolei miejsca, które swoją specyficzną aurę zawdzięczają już nie tyle działalności czarownic i alchemików, ale skażeniu przez samą duszę Curwena. Są nimi posiadłość Olney Court oraz laboratorium Charlesa na strychu domu w Providence.

Podsumowanie

Nawiedzone uniwersum Lovecrafta należy do jednego z najbardziej interesujących i przerażających w historii literatury. Stygmat zła dotyczący miejsc, przedmiotów i bohaterów, tworzy barwną mozaikę grozy i dziwaczności, którą klasyk gatunku doprowadził do perfekcji. Charles Dexter Ward, który staje się centrum diabolicznych rozgrywek, stanowi interesujący przypadek opętania przez demony, pojmowanego przez pryzmat choroby psychicznej. Przyjaciel domu, doktor Willet, choć schodzi za pacjentem w głąb piekielnych czeluści pod farmą Curwena w Pawtuxet, do końca wierzy, iż młody Ward popadł w obłąd.

Przypadek Charlesa Dextera Warda stanowi zatem z jednej strony studium choroby psychicznej, z drugiej zaś świadectwo demonicznej ingerencji w świat doczesny. Ogniwem łączącym ustanowił Lovecraft wątek czarnoksiężstwa i historię średniowiecznego Salem, kiedy nierzadko przypadłości mentalne stawały się przyczynkiem do oskarżeń przez inkwizycję. Za tezę o szaleństwie młodego Warda przemawia przede wszystkim zamiłowanie do przeszłości i związane z tym zainteresowania antykwaryczne oraz głęboki introwertyzm. O wiele więcej przesłanek świadczy jednak o opętaniu przez złe siły: diametralna zmiana pod wpływem osobliwego portretu, odcięcie od rodziny i ucieczka do tajemniczego bungalowu, wreszcie nieprzerwane makabryczne eksperymenty. Wyraźnie zarysowuje się cezura oddzielająca okres, kiedy Charles był zdrowy od czasu, kiedy do głosu dochodzić zaczęła jego rzekoma choroba, czy (co bardziej prawdopodobne) życie Charlesa Dextera Warda i egzystencja Josepha Curwena, którego dusza przez stulecia zamknięta w obrazie, w procesie opętania zajmuje miejsce sił vitalnych młodego badacza. Ward staje się pustym naczyniem, które w mgnieniu oka wypełnia duch alchemika Curwena, a metempsychiczna wędrówka dobiega końca. Nie można zapominać, że powieść Lovecrafta to jednak przede wszystkim niezwykle trafna i udana prezentacja całej gamy lęków, które wynikają ze skomplikowanej ludzkiej natury.

Źródła cytowań

- AGUIRRE, MANUEL (2002), 'Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej', przekł. Agnieszka Izdebska, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska i Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wymagania, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 15-32.
- AROMATICO, ANDREA (2002), *Alchemia: nauka czy magia*, przekł. Dorota Żółkiewska, Warszawa: Focus.
- ELIADE, MIRCEA (2007), *Kowale i alchemicy*, przekł. Andrzej Leder, Warszawa: Aletheia.
- HAUSDORF, HARTWIG (2000), *Powrót z tamtego świata. Tajemnica powtórných narodzin*, przekł. Grzegorz Prokop, Warszawa: Prokop.
- HOUELLEBECQ, MICHEL (2007), *H. P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, przekł. Jacek Giszczak, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- JOSHI, SUNAND TRYAMBAK (2010), *H. P. Lovecraft. Biografia*, przekł. Mateusz Korpacz, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- KOŁYSZKO, MIKOŁAJ (2015), 'Na tropie Cthulhu', *Histeria*: 2, online: <http://www.hplovecraft.pl/2015/03/23/rocznicowa-histeria/> [dostęp: 1.11.2018].
- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW (1991), 'Zwierciadło', w: *Słownik symboli*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM, s. 498.
- LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS (2012), *Przypadek Charlesa Dextera Warda*, przekł. Katarzyna Bogiel, Toruń: C&T.
- MAĆKIEWICZ, JOLANTA (1990), 'Kategoryzacja a językowy obraz świata', w: *Językowy obraz świata*, Jerzy Bartmiński (red.), Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 47-55.
- MITARSKI, JAN (1995), 'Demonologia lęku', w: Antoni Kępiński, *Lęk*, Kraków: Sagittarius.
- RADECKI, ŁUKASZ (2007), 'Samotnik z Providence', *Czachopismo*: 2 (3), ss. 36-38.
- RUDWIN, MAXIMILIAN (1999), *Diabeł w legendzie i literaturze*, przekł. Jacek Illg, Kraków: Znak.

SKELTON, ROBIN (1991), *The Practise of Witchcraft: An Introduction to Beliefs and Rituals of the Old Religion*, Victoria: Porcépic Books.

STRZELCZYK, JERZY (2007), *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań: Rebis.

THURSTON, ROBERT (2008), *Polowania na czarownice*, przekł. Jerzy Kierul, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

WIŚNIEWSKI, MIŁOSZ (2013), 'Świat Howarda Philipa Lovecrafta w ujęciu religioznawczym', *Humaniora. Czasopismo internetowe*: 1(1), ss. 113-119, online: http://humaniora.amu.edu.pl/sites/default/files/humaniora/Humaniora%20nr%201/Human_nr_1_Wisniewski_M.pdf [dostęp: 1.11.2018].

WYDMUCH, MAREK (1975), *Gra ze strachem*, Warszawa: Czytelnik.

ŻAK-BUCHOLC, JOANNA (2002), *Akcesoria czarownic*, online: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,396> [dostęp: 1.11.2018].

Czy dzieci lubią Cthulhu?

O klasycznej grozie w wersji dla młodszych czytelników:

H.P. Lovecraft, E.A. Poe, J.S. Le Fanu

JOANNA MIKOŁAJCZUK*

Gotyck, popkultura i literatura dziecięca

Rozważania dotyczące obecności grozy w literaturze kierowanej do niedorosłego czytelnika należy rozpocząć od nawiązania do literatury popularnej, z którą zarówno dziecięco-młodzieżowa, jak i gotycka nierozdzielnie się wiążą. Powieść gotycka, obok romansej i przygodowej, narodziła się w XVIII wieku jako element kultury przeznaczonej dla szerokiej publiczności, która oczekiwała od utworów literackich nie tyle wzniosłych przeżyć artystycznych, ile emocjonalnej satysfakcji (HAS-TOKARZ 2011: 59). Dzieła wykazujące właściwości literatury gotyckiej¹ kierowane były początkowo do czytelników

* Uniwersytet Warszawski | kontakt: mikolajczuk.j@gmail.com

¹ Za Adamem Rustowskim (1977: 11) należy uznać, że brak jest wyraźnych, sprecyzowanych cech, które pozwoliłyby bez wątpliwości zakwalifikować utwór do literatury gotyckiej. Badacz wskazuje na drugorzędne wyróżniki, zwane przez niego również cechami formalnymi. Należą do nich wszystkie elementy konwencji: schemat fabularny oparty na kilku klasycznych i symbolicznych motywach, kostium historyczny, występowanie trzech charakterystycznych typów bohaterów (heroína, łotr i bohater), sposób prezentacji przestrzeni, osadzenie fabuły w mrocznej scenerii, kreowanie specyficznej atmosfery oraz obecność postaci fantastycznych. Brak któregoś z powyższych komponentów nie powinien zaważyć na identyfikacji, gdyż najistotniejsze są cechy pierwszorzędne (treściowe). Do nich zaś Rustowski wlicza filozofię gotycką, której głównym zamierzeniem staje się przedstawienie ludzkich problemów moralnych i psychicznych. Sednem dzieł powinno być ukazanie człowieka jako

dorosłych, lecz, jak wynika z tezy Dwighta Macdonalda, popkultura intensywnie wpływa na zacieranie się różnic wiekowych odbiorców (MACDONALD 2001: 485-486) – dorosły zostaje zinfantylizowany, dziecko natomiast przedwcześnie dorasta. Literatura ma więc zawierać takie treści, by mogła być kierowana do jak największej grupy adresatów (KOSSAKOWSKA-JAROSZ 2006: 41-42). Zgodnie z tą koncepcją groza w literaturze popularnej może być przeznaczona zarówno dla odbiorcy dorosłego, jak i małoletniego.

W XXI wieku szeroko pojęta groza – również ta rozumiana w odniesieniu do powieści gotyckich – powraca we wszystkich kontekstach. Za sprawą popkulturowych tendencji do homogenizacji twórczości artystycznej strach pojawia się zarówno w dziełach dla czytelnika dorosłego, jak i tego niedojrzałego. Jak pisze Katarzyna Slany:

Wyobraźnia gotycka odradza się dzisiaj na nowo, odnajdując się na terenie zupełnie dotychczas jej obcym, bo w literaturze dziecięcej i młodzieżowej. Współczesny antydydaktyzm wypromował nowy nurt w literaturze dziecięcej, który możemy nazwać gotycko-makabrycznym (SLANY 2008: 57).

Prym wiedzie postać *puer horroris* czy inaczej „maleńki okropieńki”, który stanowi adaptację gotyckiego łotra (na przykład *Koszmarny Karolek* Franceski Simon). Zazwyczaj w narracjach dla dzieci zostaje zachowana tradycyjna, labiryntowa struktura powieści gotyckiej, podział świata na przestrzeń swojską (rzeczywistą) i obcą (fantastyczną), strach natomiast zostaje przełamany śmiechem (SLANY 2008: 57). Niejednokrotnie nurt dziecięcej, strasznej powieści zazębia się, przenika i miesza z przerażającą historią kierowaną do czytelnika dorosłego. Groza literacka może, a wręcz powinna, być kierowana do zróżnicowanego grona odbiorców. Dodane do niej tendencje współczesnej popkultury powodują zaś pewne przemieszanie kodów, za sprawą którego powstają dzieła zajmujące zarówno dla dziecka, jak i dla rodzica. Twórcy, próbując osiągnąć poziom optymalny dla obu grup, starają się znaleźć po środku ich preferencji, po trosze spełniając oczekiwania każdego z nich.

Jedną z metod wprowadzania grozy do literatury dziecięcej i młodzieżowej jest przekształcanie tych tekstów, które w założeniu były przeznaczone dla dorosłych odbiorców. Adaptacje² utworów literackich, w szczególności te na użytek dziecka, mają długą historię w kulturze i sztuce. Początki faktycznej twórczości dla niedorosłych sięgają osiemnastego wieku, jednak jeszcze zanim zaczęto pisać z przeznaczeniem dla dzieci, sięgano po

istoty dwoistej, spajającej w jedność dobro i zło. Powieść gotycka miała ujawniać irracjonalną, podświadomą sferę umysłu człowieka, gdzie zawierałyby się jego obsesje i lęki.

² Obszernie na temat adaptacji wypowiada się Linda Hutcheon w *Theory of Adaptation* (2006).

utwory zaliczające się do literatury narodowej, folklorystycznej i brukowej/popularnej (HERNAS 1973; WAKSMUND 2006: 313). Proponowano więc dzieciom dydaktyzm ludowy i baśnie, książki popularne i te wysokoartystyczne – także w adaptacjach. Wyróżniają się tutaj powszechnie znane edycje *ad usum Delphini*, do których zalicza się choćby *Przypadki Telemaka* François Fénelona, *Podróże Guliwera* Jonathana Swifta czy *Przypadki Robinsona Crusoe* Daniela Defoe (WAKSMUND 2006: 316-317; WOŹNIAK 2012: 24). Nawet później, równolegle do twórczości dla dzieci, funkcjonował rynek adaptacji dla młodzieży: skrótów, przedruków, wybiórczych edycji (CIEŚLIKOWSKI 1985: 13).

Obecnie „ze względu na wielką obfitość utworów opowiedzianych na nowo, odczytanych inaczej, powtórzonych w inny sposób (*re-telling, re-writing, re-reading*), przystosowanych do nowej kategorii odbiorcy i do nowych obszarów socjo-kulturowych” (MICHUŁKA & WAKSMUND 2012: 8) temat wydaje się znów istotny. Dotychczasowe dyskusje nad adaptacjami opierały się głównie na perspektywie porównawczej, za sprawą której wartościowano je jako degradację estetyczną i intelektualną tekstu wyjściowego (pretekstu) (ŻABSKI 2006: 8; WOŹNIAK 2012: 22). W niektórych wypadkach nowa edycja faktycznie jedynie zubaża pre-tekst, lecz współcześnie takie przypadki są coraz rzadsze. Zaadaptowana opowieść nie jest przełożeniem czy reprodukcją, lecz zupełnie nową całością, która powstaje w wyniku rozczłonkowania pierwowzoru i złożenia go na nowo – w formie odrębnego kontekstu kulturowego (STEPHENS & MCCALLUM 2013: 4). Przekształcone utwory są więc po pierwsze nowymi opowieściami, które budują odrębne znaczenia, pod drugie zaś przywołują dzieło oryginalne oraz wydobywają z niego wątki bardziej istotne w świetle nowej epoki, przybliżając zarówno pierwotną wersję, jak i jej adaptację czytelnikowi³. Co ważne, wbrew założeniom pierwszych adaptatorów, wersje przekształcone dla potrzeb dziecka nie muszą się koniecznie wiązać z dydaktyzacją: tekst winien być przede wszystkim dostosowany do wieku młodego czytelnika i jego potrzeb oraz pod względem socjokulturowym (MICHUŁKA & WAKSMUND 2012: 9-10).

³ Jak podkreśla Emer O'Sullivan, w kwestii podziału tekstów kanonu dziecięcego można wyróżnić: (1) klasyczną literaturę dostosowaną do potrzeb dziecka, (2) utwory wywodzące się z przekazów ustnych (baśnie, sagi, legendy), (3) utwory napisane dla dzieci (O'SULLIVAN 2005: 132). Każda z kategorii zawiera również liczne podtypy, jednak w kontekście niniejszego artykułu warto przywołać je wyłącznie w obrębie literatury klasycznej dostosowanej do potrzeb dziecka. Tutaj można wyróżnić: (a) takie utwory, które być może zostaną w przyszłości przeczytane przez dorosłego czytelnika, (b) takie, które prawdopodobnie nie zostaną przeczytane w pierwotnej wersji oraz (c) takie, które nie są już przez nikogo czytane w wersji oryginalnej (WOŹNIAK 2012: 24). Trzy opowiadania, których dotyczy ten rozdział, zaliczają się do pierwszego podtypu, gdyż wciąż są aktualne w kulturze. Jest więc prawdopodobne, że dziecko, które zapoznało się z adaptacją, zostanie wystarczająco zachęczone, by jako dorosły czytelnik sięgnąć po oryginał. Ten ostatni zaś będzie dzięki temu utrzymywał swoje miejsce w kulturze.

Literatura dziecięca i młodzieżowa niewątpliwie wykazuje znaczne zbieżności z popularną. Obie charakteryzuje sięganie do sprawdzonych schematów przy nastawieniu na zainteresowanie szerokich kręgów odbiorczych. Sprowadza się to do upraszczania świata przedstawionego, wprowadzania charyzmatycznych, ale nieskomplikowanych postaci wplecionych w wartką akcję oraz zmiany stylu narracji na bardziej przejrzysty. Aksjologia utworów z kręgu popularnego i dziecięco-młodzieżowego opiera się na wartościach tradycyjnych i pewnym dydaktyzmie, dzieła nie wprowadzają natomiast zawłości czy niejasności moralnych (WAKSMUND 2006: 319). Anna Martuszevska wyróżnia ponadto kilka istotnych cech literatury popularnej, które różnicują ją od wysokiej, a w równym stopniu dotyczą dziecięcej i młodzieżowej. Badaczka wskazuje na statystyczne prawidłowości w strukturze językowej (zalicza do nich między innymi zmniejszoną liczbę składników zdania), które wpływają na większą zrozumiałość tekstu. Bogactwo leksykalne w obu typach literatury jest zubożone, a zwiększony zostaje procentowy udział dialogów. Narracja utworów jest jednowymiarowa, ich fabuły stanowią odwzorowanie prostych schematów znanych z wcześniejszego doświadczenia czytelniczego (MARTUSZEWSKA 1997: 16-17).

Odbiorca literatury zawsze jest nastawiony na pewne konkretne doznania związane z przyszlą lekturą, a oczekiwania czytelnika popularnego zbiegają się z dziecięcymi. W tym miejscu niezbędne jest przywołanie kategorii horyzontu świadomości odbiorcy (HANDKE 1982: 23) oraz horyzontu oczekiwań czytelnika (JAUSS 1999). Jak mówi Hans Robert Jauss:

Dzieło literackie, nawet gdy wydaje się nowe, nie przedstawia się jako absolutna nowość w informacyjnej próżni, ale przez zapowiedzi, jawne i ukryte sygnały, cechy swojskie albo *implicite* zawarte wskazówki przygotowuje publiczność do ściśle określonego sposobu recepcji (JAUSS 1999: 145).

Ów sposób recepcji jest określany przez horyzont oczekiwań czytelnika – swego rodzaju system odniesień, na który składa się wiedza odbiorcy – umożliwiający zaznajomienie się z dziełem i jego przyswojenie. Horyzont oczekiwań literackich jest częścią tego, co Ryszard Handke nazywa horyzontem świadomości, czyli ogółem wiedzy czytelnika (ŁUGOWSKA 2006: 55-56). Tekst może potwierdzać znane skądinąd doświadczenia, wykraczać poza nie i oferować coś zupełnie nowego lub ironicznie obalać dotychczasowe reguły (HANDKE 1982: 20-21). Stopień oddziaływania utworu na odbiorcę pozwala określić jego artystyczny charakter. Dzieło, które znacząco wykracza poza pierwotny horyzont oczekiwań odbiorcy, zaskakuje go, zmusza do zmiany poglądów lub ukazuje rzeczy zupełnie nowe. Taki utwór może zostać nazwany wysokoartystycznym. Ten zaś,

który utwierdza czytelnika w dotychczasowych przekonaniach, pokazuje mu znane zabiegi i konwencje, zaspokajając potrzebę piękna, należy wliczyć w poczet literatury popularnej, czy, jak to określa Jauss „sztuki »kulinarnej«” albo rozrywkowej (JAUSS 1999: 148).

Tutaj po raz kolejny dostrzec można powiązanie między czytelnikiem niedorosłym i popularnym, ponieważ obaj oczekują od utworu przede wszystkim zaspokojenia emocjonalnego. Odbiorca dziecięcy dlatego, że dopiero kształtuje swoje gusta i gromadzi wiedzę, dorosły zaś wie czego poszukuje i jeśli wybiera twórczość popularną, to chce czerpać z niej przede wszystkim satysfakcję. Wskazuje to na poprawność tezy, zgodnie z którą podobieństwa literatury gotyckiej (wliczanej do popularnej) z dziecięcą i młodzieżową uprawomocniają i ułatwiają przechodzenie z jednego porządku do drugiego. Potwierdza ją również teoria Antoniego Smuszkiewicza dotycząca miejsca literatury dla niedorosłych obok narodowej, folklorystycznej i brukowej. Według badacza nie powinna ona być określana jako „osobna” (CIEŚLIKOWSKI 1985), lecz sytuować się wewnątrz trzech podstawowych odmian na zasadzie podkategorii (SMUSZKIEWICZ 2013: 206). Przejście z „dorosłej” wersji gotyckiej powieści popularnej do „dziecięcej” jest więc jedynie stosunkowo prostym zejściem o jedno pole niżej, co nie oznacza bynajmniej degradacji, lecz jedynie zmianę kategorii.

Rozładowywanie trwogi

Istotą literatury grozy jest poruszenie pewnych strun w umyśle czytelnika, które odpowiadają za przeżywanie strachu, nieodłącznego towarzysza ludzkości. Stanowi on jedną z podstawowych, pierwotnych cech wrodzonych wszystkim organizmom żywym. W humanistyce istnieje rozróżnienie między trzema pojęciami, za pomocą których określa się powyższe uczucie. Dokładne definicje strachu, lęku oraz trwogi nie zostały ostatecznie i wyraźnie zarysowane⁴.

Trwogą zwyczajowo przyjęto nazywać odczucie „lęku egzystencjonalnego” (GEMRA 2008: 23), nieuświadomionego przez jednostkę, a związanego bezpośrednio z nią samą i jej możliwościami do percypowania rzeczywistości. To odczucie łączy się ze świadomością cielesności, doświadczeniem życia i zrozumieniem istnienia przyszłości, łącznie ze śmiercią. Jean Delumeau nazywa ją nadto „globalnym poczuciem braku bezpieczeństwa”

⁴ W związku z brakiem wyraźnie zaznaczonych ram definicyjnych pojęć trwogi, lęku oraz strachu, a także ze względu na zakres tematyczny niniejszego rozdziału, terminy te będą stosowane wymiennie.

(DELUMEAU 1986: 20). Objawia się ona nieokreślonym niepokojem, pewnego rodzaju dyskomfortem psychicznym, którego nie sposób powiązać z rzeczywistymi wydarzeniami. Lęk, podobnie do trwogi, nie znajduje oparcia w przedmiotach realnych. Jednostka odczuwająca go odbiera pozornie nieistotny element rzeczywistości jako potencjalnie niebezpieczny i względem tego wyobrazonego zagrożenia kieruje swoją reakcją. Strach natomiast istnieje obiektywnie, stanowi naturalną odpowiedź na niebezpieczny czynnik zewnętrzny; zazwyczaj poprzedza go odczucie lęku (GEMRA 2008: 24).

Człowiek zawsze odczuwał strach – przede wszystkim wobec tego, czego nie znał, nie rozumiał. Niewiadoma straszyla pustką, której nie było szansy wypełnić. Odmianą strachu przed nieznanym, która zasługuje na szczególną uwagę, jest lęk transcendentny czy metafizyczny (GEMRA 2008: 27). Dotyczy on samej istoty życia jednostki: każdy człowiek przeżywa wewnątrz dramat, ponieważ nie jest w stanie udzielić sobie weryfikowalnej odpowiedzi na pytania o czas i śmierć. Lęk przed niebytem stanowi na tyle przytłaczające uczucie, że paraliżuje działanie i obezwładnia wszelkie reakcje. Ucieczka przed nim jest niemożliwa, tak jak niemożliwe jest uwolnienie się od własnego umysłu. Istnieje ewentualność uporania się z ową trwogą powołując się na filozofię, naukę czy religię (KĘPIŃSKI 1977), lecz przede wszystkim różnicując ją na mniejsze jednostki, z którymi można sobie poradzić, wobec których kierowany będzie skonkretyzowany strach, czyli należy „atomizować trwogę” (GEMRA 2008: 38). Tam, gdzie nie sięgała w tym zakresie wiedza, pojawiała się wyobraźnia, na przykład zaludniająca oceany potworami jako substytutami pustki. Potworów można się bać, jeśli się wierzy w ich realność: czujemy strach, z którym możemy sobie poradzić, lecz nie lęk metafizyczny.

Współczesny człowiek wciąż jest ewolucyjnie nastawiony na pewną dozę lęku, choć w większości utracił dawne możliwości odreagowywania. Zamiast trwogi konkretyzującej się w postaci wizji piekła, diabłów i mitycznych potworów wykorzystywane są wytwory kultury, pozwalające w kontrolowanych warunkach uporać się z nieodłączną życiową grozą. Oglądany film lub czytana książka to dla nowożytnego człowieka „opanowana dawka strachu”, którą może się delektować zgodnie z upodobaniami oraz doznać rozluźnienia, gdy uświadomiona zostanie fikcyjność wydarzeń.

Warto zaznaczyć, że konieczność odreagowania trwogi dotyczy nie tylko dorosłych odbiorców literatury, lecz także dzieci i młodzieży. Biorąc pod uwagę tezę Macdonalda, zgodnie z którą zarówno dziecko, jak i dorosły odbierają tekst popularny na podobnym poziomie, te same lub zbliżone treści i dawkę grozy można przedstawiać każdemu z nich. Groza jest niejednokrotnie wpisana w tekst utworu na mocy symbolu, dotyczy kwestii

zła na poziomie wyobraźniowym, który może zostać odczytany przez każdego odbiorcę, a zwłaszcza dziecko operujące symbolami w sposób pierwotny, naturalny (SLANY 2008: 55). Ostatecznie jedne z pierwszych literackich prób atomizowania trwogi to szczególnie popularne wśród dzieci baśnie, z których znamy wątki dotyczące pozbawiania niewiernych żon głów, kanibalistycznych zapędów, gwałtów czy obcinania części własnego ciała dla zysku (SLANY 2008: 54).

W niniejszym rozdziale zanalizowane zostaną trzy utwory przeznaczone dla dzieci, których pre-teksty są klasycznymi opowiadaniem grozy. Każda z wersji została poddana innym zabiegom edytorskim i dostosowana do młodych odbiorców. Pierwszy z utworów – *H.P. Lovecraft's The Call of Cthulhu – for beginning readers* – został zaadaptowany w formie wierszowanej przez R.J. Ivankovicha oraz przez niego zilustrowany. Jego wersją oryginalną jest *Zew Cthulhu* Howarda Philipa Lovecrafta. Drugie opowiadanie to *Maska Czerwonej Śmierci* na podstawie prozy Edgara Allana Poea, opublikowana z ilustracjami Grisa Grimliego. Ostatnie dzieło – *Umowa sir Dominika*, autorstwa Josepha Sheridana Le Fanu – zostało zaadaptowane przez Xaviera Vallsa na potrzeby małoletniego czytelnika.

The Call of Cthulhu – for beginning readers

Pierwszy kontakt z adaptacją Ivankovicha może mylnie sugerować, że dzieło jest kierowane do odbiorcy bardzo młodego. Artysta zdecydował się na konwencję nawiązującą do stylu Dr. Seussa⁵ – zarówno stylem ilustracji, jak i wierszowaną formą utworu. Pierwsze dzieła Dr. Seussa były przeznaczone do nauki poprawnego czytania, co pozwala sądzić, że kierowano je do dzieci w wieku wczesnoszkolnym. Charakterystyczne grafiki stanowią nadrzędną część publikacji, zajmując całe stronicę książki. Dopiero do nich dostosowany został tekst, obejmujący od czterech do ośmiu wersów na każdej karcie. Obrazy nie tylko ukazują wydarzenia zawarte w tekście, lecz także dodają do nich treści pominięte w narracji.

Policjanci milczeli. Nikt nie wymówił słowa,
Jednak bębny przywiodły wszystkie historie, które słyszeli
o ścieżkach, których odkrywcy obrać nie chcieli,
prowadzących na bagna i do jeziora.

⁵ Dr. Seuss (1904-1991) – właśc. Theodor Seuss Geisel; amerykański autor i ilustrator książek służących dzieciom do nauki czytania. Za jego najbardziej poczytną bajkę uznaje się *The Cat in the Hat (Kot Prot)*. Na język polski tłumaczony był przez Stanisława Barańczaka.

Czarne jezioro dla polipa jest domem
do niego diabły o północy wznoszą modły i śpiew.

Tych dróg nie obrali, jest to rzecz jasna –
wróćmy więc zatem do mozołów Legrasse’a
(LOVECRAFT & IVANKOVICH 2011: 15)⁶.

Środkowy dwuwiersz został ukazany na ilustracji, która przedstawia „tajemne jezioro nietknięte jeszcze wzrokiem śmiertelnika, zamieszkane przez wielkiego stwora, polipa o bezkształtnym białym cielsku i lśniących ślepiach” (LOVECRAFT 2012: 105). Dzieło oryginalne zostało więc rozczłonkowane na mniejsze elementy, które następnie posłużyły do zbudowania nowej całości. Ivankovich zaadaptował utwór klasyka grozy roz dzielając części składowe narracji na komplementarne ze sobą słowo i obraz. Dzięki temu czytelnik, nie znając oryginału, wie, że ów „polip” miał błyszczące oczy i obłe, białe ciało, co nie wynika bezpośrednio z tekstu adaptacji.

Grafiki Ivankovicha są uproszczone, utrzymane w stylistyce amerykańskiego komiksu lat trzydziestych poprzedniego stulecia. Schematycznie zarysowane postaci różnią się nieznacznie między sobą: szczególnie widać tę tendencję w scenach zbiorowych, przedstawiających tłum sobowtórów. Intensywnie zaznaczone kontury wypełniają żywe i wyraziste, choć stosowane oszczędnie kolory. Plamy barwne niejednokrotnie wypełniają całe stronicę. Ilustrator nie zdecydował się na zastosowanie światłocienia, co jeszcze dobitniej przywodzi na myśl uproszczone dawne komiksy. Użyta przez Ivankovicha czcionka zajmuje bardzo małą przestrzeń w porównaniu z obrazami – zarówno ze względu na to, że niewiele wersów mieści się na stronie, jak i z powodu małego rozmiaru fontu. Autor do zaznaczenia tekstu posłużył się kilkoma podstawowymi kolorami: w zależności od barwy tła i rangi konkretnej wypowiedzi, słowa zapisano na białą, czarno, czerwono, zielono bądź niebiesko. Publikację tę można określić, podążając za typologią Michała Zająca, mianem książki obrazkowej nawiązującej do wzorca klasycznego, w którym tekst i obraz stanowią dwa odrębne porządki (ZAJĄC 2006: 166-167). Mimo ich indywidualności służą, jak zostało zaznaczone wcześniej, temu samemu celowi – jak najdokładniejszemu odwzorowaniu treści pre-tekstu autorstwa Lovecrafta.

⁶ Przekład własny za: „The policemen kept silent. No one said a word, I though the drums brought to mind all the stories they'd heard | of the paths that explorers neglected to take | that lead into the swamp and then out to a lake. || A dark lake which is home to a polypus thing | to which devils at midnight shout praises and sing. || It is needless to say they'd not followed those trails – | so then let us get back to Legrasse's travails”.

Pod względem tekstowym *Zew Cthulhu* został znacznie przekształcony. Podstawową różnicą między wersją *...for beginning readers* a pierwotną jest zmiana rodzaju literackiego z epiki na lirykę, co skłoniło autora do modyfikacji w obrębie kolejności prezentowanych wydarzeń, objętości opisu przestrzeni oraz ilości ukazanych szczegółów. Nie zmienia się punkt widzenia – narratorem czy też podmiotem lirycznym pozostaje ta sama postać. W obu wersjach występuje ona jako przewodnik po labiryncie minionych wydarzeń, krok po kroku prowadzi czytelnika przez niejasne wskazówki aż do rozwiązania zagadki. Ten typ bohatera ma szczególne znaczenie w wypadku książek kierowanych do młodszych adresatów, którzy oczekują, że wskaże się im drogę w gąszczu tajemnic.

Relacja przedstawiona wierszem ogranicza się w kwestii fabularnej do kluczowych wydarzeń; akcja toczy się wartko, czytelnik błyskawicznie zostaje przeprowadzony od jednego wydarzenia do kolejnego. Drobiazgowość, z jaką Lovecraft opatrzył tekst detalami geograficznymi, czasowymi lub osobowymi również została zredukowana do niezbędnego minimum (pozostały wyłącznie roczne daty konkretnych wydarzeń). Ciąg czasowy i przyczynowo-skutkowy, zachowane w wersji oryginalnej, zostały zaburzone retrospekcjami wprowadzonymi przez Ivankovicha. Charakterystyczną Lovecraftowską grozę, znaną z oryginału, oddano za pomocą ponurych i ciemnych komiksowych ilustracji, natomiast typową dla klasyka nastrojową narrację zastąpiono rymowanymi wierszami o Wielkim Przedwiecznym.

Dziecięcy czytelnik odczuwa grozę obcując z tekstem Ivankovicha, lecz doskonale zdaje sobie sprawę z gry, która jest z nim prowadzona. Bez względu na zaangażowanie w fabułę wie, że w rezultacie czeka go powrót do bezpiecznej rzeczywistości (SLANY 2008: 59-60). Autor daje odbiorcy od samego początku sugestie, w jaki sposób będzie go prowadził przez cały utwór – oprócz budzącej przerażenie historii wprowadza od pierwszych stron rozprężenie w postaci elementów parodystycznych. Należą do nich: regularny i zrytmizowany wiersz, ilustracje nawiązujące do pierwszych czytanek, żywe kolory. Konwencja grozy nie zostaje pominięta, lecz przełamana komizmem. Skarykaturowana i sparodiowana potworność nie przeraża w taki sposób, w jaki czyniły to baśnie czy historie Samotnika z Providence, dziecko wyczuwa to intuicyjnie. Doświadczenie strachu łączy się bezpośrednio ze śmiechem, a artysta drwiną reinterpretuje klasyczny lęk.

Maska Czerwonej Śmierci

W *Masce Czerwonej Śmierci* z ilustracjami Grisa Grimliego dostrzega się przede wszystkim warstwę graficzną: obraz niejednokrotnie zajmuje kartę w całości. Tekst nie został jednak sprowadzony do roli dodatku, lecz twórczo wpisany w całość publikacji. Obie części przekazu funkcjonują równorzędnie: słowa dowolnie przepływają przez obraz, który z kolei nie ogranicza się do poszczególnych stron, lecz wybiega poza klasyczny porządek. Kolumna tekstu związana z grafiką straciła rację bytu – słowa przeskakują z jednej strony na następną, wstępują na marginesy, obraz zaś ingeruje w narrację. Taki sposób prezentacji treści w książce dziecięcej można uznać za przejaw stylu dynamicznego lub „ikonolingwistycznego” (ZAJĄC 2006: 168-169), bardzo bliskiego formie komiksowej.

Artysta, podobnie do Ivankovicha, nawiązuje do stylistyki komiksowej, lecz czyni to w zupełnie inny sposób. O ile ten pierwszy wykorzystuje ją, by uczynić grozę mniej straszną, o tyle drugi dzięki niej potęguje gotycką stylistykę Edgara Allana Poeego. Ilustracje Grimliego zaznaczone są silną, ostrą i nieprzypadkowo rozchwianą kreską. Kontur wyraźnie zaznacza wszelkie nierówności faktury, krzywiznę twarzy i toporność mebli, dzięki czemu wrażenie realizmu zostało zminimalizowane. Czytelnik odbiera straszne opowiadanie nie odnosząc go w żaden sposób do rzeczywistości, co z jednej strony potęguje zdrową dawkę grozy, a z drugiej pomaga w jej przeżyciu w oderwaniu od rzeczywistości. Zastosowana kolorystyka jest przytłumiona, dominującymi barwami są czerwień, zieleń i fiolet; wszystkie zaś sprawiają wrażenie zgaszonych, zimnych i chorobliwych. Artysta nie tylko oddał treść dzieła Poeego, lecz także przybliżył czytelnikowi atmosferę utworu. Zastosowana przez wydawcę szeryfowa czcionka koresponduje ze stylem ilustracji. Podobnie do grafik Grimliego, posiada wyraźne, postrzępione końce, ostre krawędzie i wyraziste kształty. Jedyna obecna w tekście wypowiedź dialogowa zaznaczona została innym krojem pisma, sugerując odbiorcy większą emocjonalność przekazu. Czcionka użyta do zapisu słów bohatera jest swobodniejsza, przypomina odręczne pismo niewprawnego użytkownika: minuskuła przemieszana z majuskułą, litery pochylone w jedną lub w drugą stronę, niektóre znaki pogrubione, niejednorodne są też światła między wyrazami. Fonty w utworze komunikują nie tylko treść narracji, lecz także pełnią funkcję ikon (ZAJĄC 2006: 169) o treści naddanej.

W anglojęzycznej wersji tej publikacji oryginalny tekst opowiadania Poeego nie został w żaden sposób zmieniony, bez względu na drastyczne czy też makabryczne jego elementy. Przyjęcie takiej postawy wobec autorskiej narracji świadczy o tym, że wydawcy zdecydowali się skierować uwagę na odbiorców starszych, prawdopodobnie we wczesnym

wieku nastoletnim. Wydawnictwo Nasza Księgarnia, odpowiedzialne za adaptację na gruncie polskim, zdecydowało się przyjąć tę samą strategię. Tekst oryginalny został przetłumaczony przez Jolantę Kozak bez ilościowych zmian. Treść nie odbiega od zamysłu Poe, jednak jej forma ma nieco inną, uwspółcześnioną postać. Porównując tekst w wersji Jolanty Kozak (POE 2006) z translacją Sławomira Studniarza (POE 2009)⁷ zauważy się pewne różnice. Za reprezentatywny można uznać pierwszy akapit *Maski Czerwonej Śmierci*. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na stosowane w obu wypadkach słownictwo – leksyka wprowadzona przez Studniarza należy raczej do porządku literackiego, podczas gdy tłumaczka stosuje wyrażenia z pogranicza języka potocznego i literackiego. W pierwszym wypadku odbiorcą modelowym byłby czytelnik doświadczony, obyty z konwencją i stylistyką właściwą pisarzom dziewiętnastowiecznym, drugi tekst kierowany jest raczej do kogoś, kto nie miał wcześniej do czynienia z klasyką grozy:

Czerwony Mór zbierał w całym kraju ponure żniwo. Nie było dotąd zarazy równie straszliwej, równie ohydnej. Zwiastowała ją krew – czerwień i groza krwi były jej znamieniem. Jednocześnie nadchodziły dotkliwe bóle, nagle zawroty głowy, dalej obfite krwawienia z porów skóry i w końcu następowało śmiertelne zejście. Szkarłatne plamy na ciele, a zwłaszcza na twarzy ofiary, niczym klątwa możnowładczy, pozbawiały nieszczęśnika wsparcia i litości rodaków. Od zarażenia zaś do zgubnego końca choroby nie mijało więcej niż pół godziny (POE 2009: 169).

„Czerwona Śmierć” od dawna pustoszyła kraj. Historia nie знаła zarazy równie zabójczej i ohydnej. Zwiastunem i znamieniem „Czerwonej Śmierci” była krew – czerwień krwi i strach przed krwią. Zaczynało się od silnych ataków bólu, potem przychodziły zawroty głowy, a w końcu obfite krwawienie porani skóry. Szkarłatne plamy na ciele, a zwłaszcza na twarzy ofiary, działały jak stygmaty, odcinające chorego od pomocy i współczucia bliźnich. A cały proces choroby, od pierwszego ataku aż do śmierci, trwał raptem pół godziny (POE 2006: 33).

Wydanie klasyczne w przekładzie Studniarza zbliża tekst do estetyki wiktoriańskiej. Tłumacz przejawia tendencję do wplatania wyrażen nacechowanych stylistycznie („ponure żniwo”, „groza krwi”, „śmiertelne zejście”, „zgubny koniec”) oraz charakterystycznych, bardziej skomplikowanych konstrukcji składniowych („zwiastowała ją krew – czerwień i groza krwi były jej znamieniem”). Studniarz ponadto dodał do tekstu oryginalnego własną metaforę („niczym klątwa możnowładczy”), przywołującą na myśl

⁷ Tłumaczenie Sławomira Studniarza zostało wybrane do porównania, gdyż jest najbliższe czasowo przekładowi Jolanty Kozak. Zestawianie tego ostatniego z wersją Bolesława Leśmiana czy Stanisława Wyrzykowskiego nie przyniosłoby wymiernych rezultatów z powodu odmiennych realiów historycznych i językowych, w jakich owe tłumaczenia powstawały.

zamierzchłe wieki i zwiększającą grozę. Jolanta Kozak zrezygnowała ze wszystkich powyższych prób nadania przekładowi cech zbliżających go do języka epoki autora. Leksyka została uwspółcześniona („Czerwona Śmierć” zamiast „Czerwonego Moru”, „pustoszyła” zamiast „zbierała ponure żniwo”, „czerwień krwi i strach przed krwią” zamiast „czerwień i groza krwi”), budowa zdań uproszczona, poszczególne człony zdań wyraźnie zaznaczone („zaczynało się od silnych ataków bólu, potem przychodziły zawroty głowy, a w końcu obfite krwawienie porami skóry”). Tekst został dostosowany do możliwości młodszego, niezaznajomionego z konwencją czytelnika, za pomocą nie tylko użycia prostszych, powszechnie używanych słów, lecz także sposobu rozmieszczenia tekstu. Zwiększono liczbę akapitów, które zaczęły stanowić nieduże części znaczeniowe (niekiedy wręcz jednozdaniowe), ułatwiające rozumienie tekstu i zwiększające przestrzeń dla ilustracji.

Publikacja Naszej Księgarni przypomina komiks – tekst stanowi istotną część książki, jednak to obraz przyciąga wzrok jako pierwszy. Przedstawione graficznie wydarzenia zostały w wielu wypadkach wpisane w jasno wyznaczone, geometryczne ramy, pełniące funkcję swoistych kadrów. Związanie opowiadania dziewiętnastowiecznego klasyka grozy ze współczesną konwencją komiksową skutkuje jednak nie tyle przemieszaniem porządków, ile wyjściem naprzeciw oczekiwaniom młodego, ukształtowanego przez popkulturę czytelnika. Współczesny odbiorca, przyzwyczajony do wartkiej akcji i szybko zmieniających się obrazów, nie znajduje w sobie wystarczająco dużo cierpliwości, by zainteresowała go ambitna, szczegółowa narracja. Dzięki ilustracjom, które nawiązują do znanej czytelnikowi skądinąd stylistyki, komiksowej formie oraz językowi, przypominającemu dotychczasowe doświadczenia wytworzony zostaje pomost między klasyką a współczesnością. Ułatwia on odbiór i zrozumienie tekstu, odczucie lęku bez znudzenia oraz późniejszy powrót do rzeczywistości.

Umowa sir Dominika

W edycji zaadaptowanej przez Xaviera Vallsa funkcję nadrzędną pełni tekst, uzupełniany przez ilustracje, które stanowią swoistą ramę dla narracji. Grafiki zostały wykonane w technice przypominającej wektorową, nie sprawiają wrażenia naśladowczych rzeczywistość – są uproszczone, schematyczne, wyglądają jak krótkie, popularne animacje dla dzieci. Cienie zostały położone komórkowo, plamami barwnymi na poszczególnych elementach. Kolory zastosowane przez artystę są przytłumione, zimne, zawierają wyraźny

dodatek niebieskich tonów. Szeryfowa czcionka o dość dużym rozmiarze została rozciągnięta horyzontalnie, co ułatwia czytanie. *Umowa sir Dominika* jest najbardziej klasyczną wersją książki dziecięcej – środki wyrazu są od siebie odrębne, stanowią nienachodzące na siebie na stronach porządki, łączone w jedność dopiero w umyśle odbiorcy (ZAJĄC 2006: 166-167).

Utwór nosi wszelkie cechy edycji stworzonej na użytek dziecka. Świadczy o tym zarówno stylistyka ilustracji, jak i zabiegi, którym poddano tekst. Zapoznanie się z wersją oryginalną (LE FANU 2013) oraz wydaniem skierowanym do dzieci umożliwia wskazanie najważniejszych zmian. Tekst stanowi rodzaj streszczenia opowiadania Le Fanu, skupia się głównie na wymianach zdań między postaciami, pomijając wszystkie elementy niezwiązane ściśle z głównym wątkiem. Przede wszystkim należy wskazać zubożenie oryginalnej narracji – w wersji klasycznej pierwsza wypowiedź dialogowa pojawia się po rozwiniętym opisie drogi, którą pokonał główny bohater, by znaleźć się w sytuacji będącej centrum fabuły (LE FANU 2013: 152-154). Valls natomiast zdecydował się przejść do rozmowy już po kilkunastu wierszach koniecznego wprowadzenia, w związku z czym odbiorca ma ledwie wyobrażenie o scenerii i okolicznościach spotkania bohaterów. Dialogizacja utworu znacznie ogranicza istnienie uszczegółowionej narracji, jednocześnie ułatwiając odbiór tekstu, zwłaszcza niewprawionemu czytelnikowi. Zwiększona ilość światła, pojawiająca się z prawej strony kolumny w wypadku wypowiedzi rozpoczętych myślnikiem, stanowi rodzaj wzmocnionej pauzy, po której uwaga może się na chwilę rozproszyć bez uszczerbku dla ciągłości przekazu (MARTUSZEWSKA 1997: 107-108). Taki rodzaj ułatwienia znajduje uzasadnienie, gdy weźmie się pod uwagę niedoświadczonego czytelnika dziecięcego.

Brak deskrypcji rzutuje bezpośrednio na kształtowanie postaci, które stają się jednowymiarowe, przestają mieć psychologiczną motywację. Za sprawą skrótów fabularnych zmienia się również postrzeganie poszczególnych bohaterów przez czytelnika. W adaptacji nie wspomina się na przykład o planach zaciągnięcia się do wojska snutych przez Dominika ani o jego chęci popełnienia samobójstwa. Z wersją oryginalną nie zgadza się również cel leśnej wędrówki bohatera, zaś element dotyczący pokuty i żalu za grzechy został okrojony do minimum. Z wizerunkiem postaci bezpośrednio wiąże się leksyka – wersja kierowana do dzieci znacznie zmieniła styl użytych słów, a co za tym idzie, wpłynęła na charakterystykę bohaterów. Joseph Sheridan był twórcą z drugiej połowy dziewiętnastego wieku, słownictwo zastosowane przez Marcina Dźdźę w wydaniu dla dorosłych nawiązuje do tego okresu. Tłumacz nie unika archaizmów („drzewiej”, „miesiąc”; LE FANU 2013: 155, 158), zwrotów gwarowych („troskać się”, „ino”, „wiater”,

„smętarz”; LE FANU 2013: 155, 157, 158, 161), różnicuje także wymowę ze względu na warstwę społeczną, z której pochodzą bohaterowie (narrator używa innego języka niż ubogi starzec). W adaptacji starano się używać wyrażen funkcjonujących w powszechnym języku polskim, nienacechowanych emocjonalnie lub stylistycznie. Wszelkie archaiczne słowa zostały pominięte bądź zastąpione współczesnymi odpowiednikami, prostszymi w odbiorze – „dwór” i „dębowe schody” (LE FANU 2013: 154) zostały sprowadzone do „domu” i „klatki schodowej” (LE FANU 2008: 82).

Wynikiem tych zabiegów jest nie tylko zmiana sposobu recepcji utworu przez odbiorcę, lecz także charakterów postaci występujących w opowiadaniu. Przykładem tej ingerencji jest opis starca, który opowiada narratorowi losy dworu i sir Dominika. W wersji pre-tekstowej opisany został następująco:

[...] zobaczyłem człowieka o ostrych rysach twarzy, który siedział, wymachując nogami. Wpatrywał się we mnie bystrzymi oczami, uśmiechając się sardonicznie. [...] Miał śniadą twarz o ostrych rysach, był nieco garbaty i trzymał w ręce laskę (LE FANU 2013: 154).

W adaptacji natomiast:

Jakiś staruszek uśmiechał się do mnie z pozbawionego szyby okna. [...] usiadł na schodku obok mnie i, uszczęśliwiony, że może się wygadać, zaczął opowiadać historię tej ruiny (LE FANU 2008: 82-83).

Wersja kierowana do dziecka przedstawia starszego, dobrotliwego i złaknionego towarzystwa człowieka, podczas gdy oryginał wskazuje raczej na ironicznego i zgorzkniałego starca. Można wysnuć hipotezę, zgodnie z którą zmiana charakteru postaci wprowadza rodzaj opóźnienia grozy wydarzeń, które opisane zostaną później. Relacja dokonana przez bohatera o przyjaznym, sympatycznym usposobieniu wzbudza uczucie komfortu, które w opowieści z dreszczykiem dla dorosłych nie znajduje sobie miejsca.

Nie ulega wątpliwości, że twórcy adaptacji za cel postawili sobie dostosowanie opowieści grozy do potrzeb młodego czytelnika, do którego „dorosły strach” nie powinien dotrzeć. Edycja przypomina pierwsze wersje *ad usum Delphini*, oczyszczone na potrzeby dziecka. Wskazują na to zarówno zubożona narracja, zwiększona ilość dialogów, skróty fabularne oraz zmiana wizerunku niektórych bohaterów. Warto zauważyć, że zarówno sposób kształtowania postaci, ich typowość i schematyczność, fragmentaryczna fabuła, szybkie zwroty akcji, jak i operowanie oczywistymi epitetami wskazują na podobieństwo adaptacji do baśni, w wiedzy potocznej ściśle związanej z dzieckiem i jego potrzebami. Narrator funkcjonuje na zasadzie *everymana*, to z nim utożsamia się czytelnik – posiadają taką samą wiedzę i poznają tę samą historię. Garbaty opowiadacz przekazuje

historię dalej, Dominik zaś stanowi modelowy przykład hulaki, nieroztropnego księcia, który ponosi karę za swoje czyny. Diabeł funkcjonuje jako naturalny element świata przedstawionego, dopiero umowa z nim i groźba śmierci wzbudzają konsternację. *Umo-
wa sir Dominika* w edycji Xaviera Vallsa może być określona mianem edycji dla dzieci, powiastki z morałem czy gotyckiej baśni – każde z powyższych jest równie adekwatne. Groza pełni funkcję wyolbrzymiającą, uzupełnia morał historii, ma w drastyczny sposób przestrzegać przed podejmowaniem pochopnych decyzji, tak jak ma to miejsce w baśniach. Niedorośli czytelnik odbiera więc ten utwór w sposób zbliżony do baśni.

Czy dzieci lubią Cthulhu?

Groza w literaturze, za sprawą kultury popularnej, współcześnie zatacza koło. Początkowo rozładowywanie lęku czy atomizowanie trwogi nie знаło rozróżnienia ze względu na wiek. Natura, religia i magia dotyczyły w takim samym stopniu dzieci i dorosłych, przekazywane zaś były pokoleniowo – doświadczeniem i praktyką. Późniejsze opowieści o tej samej funkcji również były przeznaczone dla każdego, bez względu na wiek. W pewnym momencie jednak wykształceni dorośli zdecydowali o tym, że lęk w literaturze dla dzieci nie jest elementem pożądanym, a wręcz nagannym. Tradycyjne baśni ocenizowano jako niepedagogiczne, nowe zaś wcale nie poruszały potencjalnie niebezpiecznych wątków, poprzestając na prostej dydaktyce. W XXI wieku powrócono do wciąż nieco kontrowersyjnego strachu dla dzieci, między innymi za sprawą wspomnianego wcześniej nurtu antypedagogicznego w literaturze dziecięcej.

Niniejszy rozdział został poświęcony trzem dziełom, które powstawały w czasie triumfu antydydaktyzmu. Istotne w ich przypadku jest jednak to, że nie zostały stworzone od podstaw w oparciu o dziecięcą potrzebę, lecz przejęte z kanonu literatury grozy dla dorosłych i dostosowane do nich. Stanowią doskonały obraz tendencji popkulturowych do tworzenia dzieł średnich, przy czym nie oznacza to ich poziomu, lecz miejsce w odbiorze. Każde z klasycznych opowiadań zostało tak przekształcone, by miało potencjał przestraszyć zarówno odbiorcę dorosłego, jak i dziecięcego, niewprawionego w odbiorze strasznych utworów. Nie ulega wątpliwości, że współczesny dziecięcy czytelnik ma odmienne potrzeby niż ten, do którego opowieści gotyckie były oryginalnie kierowane. Jako główny odbiorca utworów może liczyć na udogodnienia ze strony edytorów. Każde opowiadanie przedstawia zupełnie inną praktykę w tego typu zabiegach, jednak tendencja do upraszczania i/lub skracania pozostaje wspólna wszystkim trzem dziełom. Groza dla młodszych czytelników stanowi uładzoną wersję swojej klasycznej postaci,

którą rozkoszować może się zarówno dziecko, odbierając tekst po raz pierwszy, jak i dorosły, który albo powraca do nowej wersji znanego utworu, albo pomaga dziecku zapoznać się z konwencją. Mechanizmy działania strachu mają szansę wywrzeć wpływ na nich obu – chociaż przy kontakcie z adaptacjami każdy z czytelników doświadcza nieco innych wrażeń, satysfakcję odczuwają obaj. Prowadzi to do konkluzji, że zastosowanie owych mechanizmów w odpowiednim kontekście i formie odniesie podobne efekty w stosunku do dziecka i do dorosłego. Odpowiadając zaś na pytanie zawarte w tytule niniejszej pracy – dziecko, któremu przedstawiony zostanie dziwny i bezkształtny, lecz niewątpliwie czarujący stwór z wersji Ivankovicha, polubi go od razu, bez względu na potencjalnie groźny wydźwięk historii z nim związanej (lub ze względu na niego).

Źródła cytowań

- CIEŚLIKOWSKI, JERZY (1985), 'Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci', w: Jerzy Cieślikowski, Ryszard Waksmund (red.), *Literatura osobna*, Warszawa: Nasza Księgarnia, ss. 9-31.
- DELUMEAU, JEAN (1986), *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, przekł. Adam Szymanowski, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- HANDKE, RYSZARD (1982), *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- HAS-TOKARZ, ANITA (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- HERNAS CZESŁAW (1973), 'Potrzeby i metody badania literatury brukowej', w: Stefan Żółkiewski, Maryla Hopfinger (red.), *O współczesnej kulturze literackiej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 15-46.
- HUTCHEON, LINDA (2006), *Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- JAUSS, HANS ROBERT (1999), 'Historia literatury jako prowokacja', w: Hans Robert Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, Warszawa: Instytut Badań Literackich, ss. 126-180.
- KĘPIŃSKI, ANTONI (1977), *Lęk*, Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- KOSSAKOWSKA-JAROSZ, KRYSZYNA (2006), 'Wzorce kultury masowej w książce dla dzieci', w: Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając (red.), *Książka dziecięca 1990-2005, konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, ss. 32-54.
- LE FANU, JOSEPH SHERIDAN (2008), 'Umowa sir Dominika', w: Xavier Valls (adapt.), *Wielka księga strachu: 21 opowiadań, które będziecie czytać, drżąc z przerażenia*, przekł. Ewa Morycińska-Dzius, Poznań: Media Rodzina, ss. 82-87.

- LE FANU, JOSEPH SHERIDAN (2013), 'Umowa sir Dominicka. Legenda z Dunoran', w: *Duch Pani Crawl*, przekł. Marcin Dźdża, Toruń: Wydawnictwo Crime & Terror, ss. 152-165.
- LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS (2012), 'Zew Cthulhu', w: Howard Phillips Lovecraft, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przekł. Maciej Płaza, Poznań: Vesper, ss. 89-128.
- LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS, R. J. IVANKOVICH (2011), *H. P. Lovecraft's The Call of Cthulhu – for beginning readers*, online: <http://drfaustusau.deviantart.com/gallery/34469914/The-Call-of-Cthulhu-for-beginning-reader> [dostęp: 1.11.2018].
- ŁUGOWSKA, JOLANTA (2006), 'Stereotypy książki ambitnej dla młodego odbiorcy', w: Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając (red.), *Książka dziecięca 1990-2005, konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, ss. 55-65.
- MACDONALD, DWIGHT (2001), 'Teoria kultury masowej', przekł. Czesław Miłosz, w: Andrzej Mencwel (red.), *Wiedza o kulturze. Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, ss. 479-490.
- MARTUSZEWSKA, ANNA (1997), „*Ta trzecia*”, *problemy literatury popularnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- MICHUŁKA, DOROTA, RYSZARD WAKSMUND (2012), 'Dlaczego o adaptacjach?', *Filoteknos*: 3, ss. 7-14.
- O'SULLIVAN, EMER (2005), *Comparative Children's Literature*, London: Routledge.
- POE, EDGAR ALLAN (2006), 'Maska Czerwonej Śmierci', w: Edgar Allan Poe, *Opowieści tajemnicze i szalone*, przekł. Jolanta Kozak, Warszawa: Nasza Księgarnia, ss. 31-59.
- POE, EDGAR ALLAN (2009), 'Maska Czerwonego Moru', w: Edgar Allan Poe, *Wybór opowiadań*, przekł. Sławomir Studniarz, Warszawa: Świat Książki, ss. 169-175.
- RUSTOWSKI, ADAM MACIEJ (1977), *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- SLANY, KATARZYNA (2008), 'Odnaleźć komizm w koszmarze, czyli o gotycyzmach we współczesnej literaturze dla dzieci', *Guliwer*: 1, ss. 54-60.

- SMUSZKIEWICZ, ANTONI (2013), '„Czwarta” czy „osobna”? (O literaturze dla dzieci i młodzieży)', w: Antoni Smuszkiewicz, *Fantastyka i pajdologia. Studia i szkice*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, ss. 197-210.
- STEPHENS, JOHN, ROBYN MCCALLUM (2013), *Retteling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, Nowy York: Rutledge.
- WAKSMUND, RYSZARD (2006), 'Literatura popularna a literatura dla dzieci i młodzieży', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 316-320.
- WOŹNIAK, MONIKA (2012), 'Adaptacja w przekładach dla dzieci – gawęda terminologiczna', *Filoteknos*: 3, ss. 22-36.
- ZAJĄC, MICHAŁ (2006), 'Nurty i style w edytorstwie książki dziecięcej', w: Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zajac (red.), *Książka dziecięca 1990-2005, konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, ss. 163-175.

Kryminalna intryga w gotyckiej scenerii.

Castle Skull Johna Dicksona Carra

JOANNA KOKOT*

Uwagi wstępne

Nawet jeśli niektórzy historycy literatury angielskiej (OSTROWSKI 1980; ASCARI 2007; COOK 2011) dopatrują się źródeł prozy kryminalnej w powieści gotyckiej, której zakres tematyczny obejmował także zbrodnie – czy to wpisane w akcję właściwą, jak choćby w *Mnichu* (1796) Matthew Gregory’ego Lewisa lub w *Tajemnicach Udolpho* (1794) Ann Radcliffe, czy to popełnione w przeszłości, jak w *Zamczysku w Otranto* (1764) Horace Walpole’a lub w *The Old English Baron* (1777) Clary Reeve – mogłoby się wydawać, że literatura detektywistyczna dość radykalnie odcięła się od tego, co było esencją wcześniejszego gatunku, a więc obecności – rzeczywistej lub urojonej – nadprzyrodzonego. Już przecież w opowiadaniach Edgara Allana Poe’go o kawalerze Dupin, będących inspiracją dla angielskich twórców prozy detektywistycznej, głosi się potęgę rozumu; Conan Doyle’owski Holmes wyznaje prymat sztuki dedukcji; zaś w detektywach stworzonych przez pisarzy takich, jak Agatha Christie, Dorothy Sayers, Margery Allingham, Richard Austin Freeman, Henry Christopher Bailey, Victor Lorenzo Whitechurch czy Edmund Clerihew Bentley, nawet zagadka zamkniętego pokoju nie wzbudza najmniejszych choćby podejrzeń co do ingerencji sił nie z tego świata.

* Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie | kontakt: marmurka@interia.pl

A jednak rozbrat między prozą detektywistyczną a literaturą grozy nie jest aż tak oczywisty, jak mogłoby się wydawać. Już w literaturze „gotyckiej” drugiej połowy XIX wieku dostrzec można wątki detektywistyczne – swego rodzaju śledczym jest doktor Hesselius z cyklu *In a Glass Darkly* (1872) Josepha Sheridana Le Fanu, a także profesor Van Helsing z *Draculi* (1897) Brama Stokera, tropiący ślady wampira, a zarazem wprowadzający pierwiastek racjonalności w – wydawałoby się – wymykającą się rozumowi rzeczywistość utworu. Na początku XX wieku William Hope Hodgson stworzył postać Thomasa Carnackiego, tropiciela duchów, którego śledztwa dotyczą zarówno spraw nadprzyrodzonych, jak i zwyczajnych, „ludzkich” przestępstw. Także odwrotnie, powieść sensacyjna drugiej połowy XIX wieku, zapowiadająca pojawienie się angielskiej literatury detektywistycznej, wykorzystuje konwencje literatury grozy, niekiedy tylko jako rodzaj sztafazu, jak na przykład *Kobieta w biele* Wilkie Collinsa (1860), kiedy indziej jednak jako narzędzie podważania mimetycznego porządku świata, jak w *The Notting Hill Mystery* Charlesa Felixa (1862-3) czy *Tajemnica pałacu w Wenecji* Wilkie Collinsa (1859).

Podobne połączenie elementów „gotyckich” i kryminalnych pojawiać się będzie i w niektórych wczesnodwudziestowiecznych utworach detektywistycznych, w których daje się dostrzec:

[...] powracający metatekstualny niepokój ze strony prozy detektywistycznej: obawę, że czystość gatunkowa jest nieosiągalna; że rzekomo racjonalny gatunek, w którym rzekomo racjonalny [detektyw] czuje się, jak w domu, jest wszędzie skażony elementami nadprzyrodzonymi, okultystycznymi czy irracjonalnymi (SMAJIC 2010: 3)¹.

W *Psie Baskerville’ów* (1902) autorstwa Conan Doyle’a punktem wyjścia akcji jest dawna legenda o upiornym psie, który jakoby jeszcze w wieku dziewiętnastym przesładuje członków tytułowego rodu. Bohaterowie opowiadań Gilberta Keitha Chestertona o księdzu Brownie nierzadko dopatrują się nadprzyrodzonych przyczyn w pozornie niezrozumiałych zdarzeniach (na przykład *Pies wyroczni*, *Skrzydlaty sztylet*, *Kłatwa złotego krzyża* czy *Duch Gideona Wise’a* ze zbioru *Niedowiarstwo księdza Browna* z 1926 roku), nawet jeśli zdarzenia owe zyskają w pełni racjonalne wyjaśnienie. Z kolei akcji w *Look to the Lady* (1931) Margery Allingham posmak niesamowitości nadają cygańskie wróżby, wioskowa czarownica, ostatnia ze swego rodu, a także tajemniczy strażnik rodowej pamiętki – z pozoru jedynie znumifikowane zwłoki. Tu pytanie o nadnaturalny aspekt

¹ Przekład własny za: „[...] a persistent metatextual concern in detective fiction: the anxiety that generic purity is unattainable; that the supposedly rational genre in which the supposedly rational [detective] feels at home is everywhere contaminated by the supernatural, occult or irrational”.

niektórych zdarzeń pozostaje otwarte, brak jest ostatecznego przywrócenia mimetycznego porządku świata. By przytoczyć słowa Susan Rowland: „Gotycyzm Allingham stanowi istotny wkład w gatunkowy rozwój literatury detektywistycznej i kryminalnej [*Allingham's gothic makes a profound contribution to the generic development of crime and detective fiction*]” (ROWLAND 2004: 24).

Jednym z pisarzy, kojarzonym z tak zwanym Złotym Wiekiem angielskiej prozy detektywistycznej, był John Dickson Carr, Amerykanin z pochodzenia, który znaczną część życia spędził w Anglii (tam też osadzona jest akcja większości z jego utworów), twórca postaci takich detektywów, jak doktor Gideon Fell, Sir Henry Merrival czy *judge d'instruction*, Henri Bencolin. Mimo że tworzone przezeń zagadki kryminalne ostatecznie zyskują racjonalne wyjaśnienie, w niektórych z jego utworów owa racjonalność porządku rzeczywistości jest początkowo poddana w wątpliwość.

Niekiedy sposobem odwołania się do tradycji prozy gotyckiej jest jedynie dominująca w narracji atmosfera grozy. Wprawdzie mimetyczny model świata nie jest zakwestionowany i nie ma żadnych wątpliwości, że sama zbrodnia ma podłoże „naturalne” (oczywiście chodzi o brak ingerencji sił nie z tego świata), jednak reakcje protagonisty sugerują, że porządek rzeczywistości w jakiś sposób został zakłócony – co nadaje otoczeniu wymiar niesamowitości. Tak reagują na makabryczno-groteskowy aspekt sceny zbrodni młody Rampole w *The Mad Hatter Mystery* (1933), Melson z *Death-Watch* (1935), który „zawsze będzie miał wstręt do świateł i poświaty [*will always have an aversion to skylights and gilt paint*]” (CARR 1980: 10) albo Jeff Marle w *It Walks by Night* (1930) czy w *The Corpse in the Waxworks* (1932).

Kiedy indziej sugestie co do ingerencji sił nadprzyrodzonych pojawiają się już na poziomie świata przedstawionego. *Below Suspicion* (1949) to historia morderstw popełnianych przez czcicieli Szatana; jeden z autorskich przypisów w tej powieści zawiera nawet kilka (autentycznych) pozycji poświęconych historii czarów i magii w Anglii – jest on uzupełnieniem krótkiego wykładu doktora Fella na ten temat. W *Ostrzegam czytelnika* (1939) niejaki Herman Pennik przewiduje śmierć kolejnych osób (przy tym każdy z owych zgonów następuje, jak się początkowo zdaje, na skutek udaru serca, a więc z przyczyn naturalnych), ostatecznie zaś przypisuje sobie „zasługę” zabicia ich za pomocą tajemniczej siły psychicznej, zwanej „teleforce”. Rodzinę Starbethów z *Hag's Nook* (1933) prześladowa odwieczna klątwa; otóż jeden z jej przodków, naczelnik więzienia, został odnaleziony w tajemniczych okolicznościach z przetrąconym karkiem na skraju studni, do której wrzucano zwłoki powieszonych skazańców – od tej pory kolejni męscy potomkowie rodu zagrożeni są podobną śmiercią (wyraźne są tu echa *Psa Baskerville'ów* Conan

Doyle'a, a nawiasem mówiąc także i w powieści Carra morderca wykorzystuje rodzinną legendę do swoich celów). Sam budynek dawnego więzienia, gdzie – zgodnie z wolą testatora – spędzić ma noc dziedzic majątku Starbethów, przypomina gotycką budowlę nie tyle kształtem, ile stopniem rozkładu, w dodatku pełen jest stworzeń typowych dla literatury grozy – szczurów, nietoperzy i pająków. Z kolei profesor Grimaud, ofiara niewiarygodnego morderstwa w *The Hollow Man* (1935), ma dosyć osobliwe hobby – zajmuje się historią czarnoksięstwa i wampiryzmu. Mimo że auktorialny narrator na samym początku powieści zastrzega się, że za morderstwa nie odpowiadają żadne magiczne praktyki, tenże narrator przyznaje zarazem, iż „popołniono dwa morderstwa i to w taki sposób, że zabójca musiał być nie tylko niewidzialny, ale i lżejszy od powietrza [*two murders were committed, in such a fashion that the murderer must have been not only invisible, but lighter than air*]” (CARR 1935: 9). Innymi słowy:

Carr [...] sprawia, że zbrodnia podważa wiarę w racjonalność rzeczywistości. Cytując fragmenty niby-dawnych rękopisów i legend o czarownicach i wampirach, Carr sugeruje, że jedynie ktoś, kto jest w zмовie z Szatanem, mógł popełnić tę zbrodnię (GREENE 2008: 254)².

Do tradycji literatury grozy nawiązuje także *Castle Skull* (1931)³. Mimo że sama intryga nie odbiega daleko od fabuł typowych dla powieści detektywistycznych owego okresu, w tekście tym, podobnie jak i w wielu innych utworach Carra, zaobserwować można układy typowe dla prozy gotyckiej; wspomnijmy choćby o makabrze morderstwa, kiedy to płonący Alison zdaje się tańczyć na zamkowym krużganku, o postaci Malegera, operującego magią w sposób wykraczający poza iluzje tworzone przez zwykłych prestidigitatorów czy o mefistofelicznej aparycji samego Bencolina (o której bezustannie przypomina się czytelnikowi).

Co więcej, już sama podróż, jaką odbywa Jeff Marle, przyjaciel Bencolina, a zarazem narrator opowieści, płynąc po Renie ku Zamkowi Czaszki, nosi znamiona podróży do innego świata. Niebagatelną rolę odgrywają tu kulturowe skojarzenia, jakie niesie ze sobą sama ta rzeka, a więc choćby skała Lorelei, mijana przez stateczek przy akompaniamencie

² Przekład własny za: „Carr [...] had the crime shake one's faith in a rational universe. By quoting from seemingly ancient manuscripts and legends about witches and vampires, Carr implies that only someone in league with Satan could have committed the crime”.

³ Oto jak pokrótce przedstawia się fabuła powieści. Po tajemniczej śmierci magika Malegera, należący doń średniowieczny zamek nad brzegiem Renu przechodzi w ręce jego spadkobiercy, aktora Mycrofta Alisona. Alison, mieszkający w posiadłości po drugiej stronie rzeki, pada ofiarą morderstwa: zabójca strzela do niego, a następnie podpala rannego, zamieniając go w żywą pochodnię. Samo zabójstwo ma miejsce na zamku Malegera, funkcjonującym tu jako odpowiednik „zamkniętego pokoju”, częstego miejsca zbrodni w ówczesnej prozie detektywistycznej.

śpiewanej przez pasażerów pieśni, co – jak stwierdza narrator – czyni tę chwilę niemal magiczną. Sam Jeff spędza czas podróży na lekturze zakupionych specjalnie na tę okazję *Legend Renu*, które mają dlań czar baśni. Jednak atmosfera dominująca na rzece i w jej otoczeniu zapowiada bardziej złowrogie wydarzenia:

W Bingen wojowniczy Ren porzuca swe szerokie łóżyisko i od tej chwili nabiera szczególnej atmosfery, owego dawnego i niebezpiecznego uroku zmierzchu. Od tego miejsca wydaje się mroczniejszy. Zieleń zamienia się niemal w czerń, a na zamykających się nad nim wzgórzach szara skała zastępuje winnice. Raz wąska, raz szeroka, oliwkowo-zielona spieniona rzeka podąża ku krainie duchów (CARR 1960: 12)⁴.

I właśnie to owa „kraina duchów” będzie rzeczywistością, w której znajdzie się protagonista – nawet jeśli nie pojawią się tam zjawy typowe dla prozy gotyckiej, a raczej echa przeszłości – zarówno niedawnej zbrodni, jak i tej, która popełniona została przez siedemnastu laty, kiedy to podróżujący w pustym przedziale Maleger poniósł śmierć z ręki nieznanego sprawcy. Co więcej, Ren, który przedstawiony jest w początkowych rozdziałach jako droga prowadząca w inną rzeczywistość, odgrywać będzie istotną rolę także i w dalszych partiach powieści – funkcjonować będzie jako granica między dwoma kręgami przestrzennymi, z których każdy kształtowany jest zgodnie z odmienną dominantą gatunkową, a więc domem Alisona i położonym na drugim brzegu rzeki zamkiem Malegera.

Oswojona groza

Dom Alisona, do którego przybywa Jeff Marle, a wraz z nim i Bencolin, to miejsce, jakie mogłoby pojawić się w dowolnej powieści detektywistycznej, czy wręcz w powieści obyczajowej⁵. Jego „zwyczajność” podkreślona jest już przez pierwszego jej mieszkańca, którego spotyka na progu Jeff – Sally Reine to przedstawicielka artystycznej bohemy, malarza, stylizowana na chłopczycę, bystra i pełna dystansu do otoczenia. Całe towarzystwo zgromadzone w domu Alisona to zbieranina rozmaitych charakterów: poza rezolutną

⁴ Przekład własny za: „There is a flavour, there is an old, dangerous twilight charm, about the warrior Rhine when it leaves its lush wideness at Bingen. Thence it seems to grow darker. The green deepens almost to black, grey rock replaces vineyards on the hill which close in it. Narrow and widening now, a frothy olive-green, it rushes through a world of ghosts”.

⁵ Pamiętajmy, że w okresie, kiedy Carr tworzył swoje powieści, wzbogacanie konwencji literatury detektywistycznej elementami powieści obyczajowej było już niemal powszechne – utwór nie był do końca zdominowany przez zagadkę, niektóre elementy tła istniały same dla siebie jako swego rodzaju „wypełnienie” schematycznego uniwersum czystej zagadki.

Sally Reine mamy rycerskiego Sir Marshalla Dunstana, Isobel d'Aunay, nieszczęśliwą w małżeństwie kobietę-powój, Jerome'a d'Aunaya, nieokrzesanego milionera, przekonanego o nieograniczonej władzy pieniądza, złośliwego i inteligentnego skrzypka, Emile'a Levasseura i wreszcie pełną energii kobietę-dragona, Agathę Alison, zwaną Diuszesą, siostrę zamordowanego, miłośniczkę piwa, cygar i pokera. Nawet jeśli niektóre z postaci mogą wydać się nieco ekscentryczne, ich niezwykłość nie wykracza poza konwencje prozy detektywistycznej, zaś one same będą funkcjonować przede wszystkim jako potencjalni podejrzani bądź świadkowie.

Tak więc posiadłość Alisona to przestrzeń ukształtowana zgodnie z tradycją prozy detektywistycznej⁶, miejsce mieszczące w sobie krąg podejrzanych i świadków, a także miejsce przesłuchań i zapewnienia alibi możliwym sprawcom zbrodni. Co ciekawe, sam budynek i jego okolice nie są skażone zbrodnią – ta bowiem została popełniona na zamku po drugiej stronie Renu, zatem to, co stanowi w powieści detektywistycznej zakłócenie porządku świata (naturalnie porządku etycznego, nie zaś ontologicznego) odbyło się gdzie indziej, zaś sprawca musiał opuścić właściwe miejsce akcji, aby dokonać swego czynu. To, co dzieje się wewnątrz domu, to jedynie drobne dysharmonie – nieszczęśliwa miłość Sally, wzajemne zadurzenie Isobel i Dunstana oraz małżeńska zdrada, wreszcie animozje między Levasseurem a d'Aunajem, prowadzące do obelg czy nawet rękoczynów. Prawdziwe zło należy do świata poza tą przestrzenią.

Takie jest już pierwsze wrażenie, jakie robi sam dom Alisona. Określony jest on jako letnia posiadłość – lato zaś niesie zdecydowanie pozytywne skojarzenia, takie jak słońce, ciepło, przyjazna natura przyrody (szczególnie w kontraście do złowrogiego i mrocznego Zamku Czaszki po drugiej stronie rzeki). Tak też jawi się to wszystko w komentarzach d'Aunaya: „Ale to przyjemny, wielki dom z kamienia z ogromną werandą, wychodzącą na Ren, na której przesiadujemy po wschodzie księżyca [*But it is pleasant, a great stone house with an enormous veranda overlooking the Rhine, where we sit at the rise of the moon*]” (CARR 1980: 10).

Z drugiej wszakże strony, mimo że zbrodnia popełniona została gdzie indziej, nie należy ona do końca do „innego świata” – i to nie tylko dlatego, że jej sprawca wywodzi

⁶ „Typowa opowieść detektywistyczna przedstawia grupę osób zebranych w odizolowanym miejscu – zwykle jest to angielska posiadłość wiejska – które odkrywają, że jedno z nich zostało zamordowane [*The typical detective story presents a group of people assembled at an isolated place – usually an English country-house – who discover that one of their number has been murdered*]” (ROWLAND 2004: 30) – oczywiście willa Alisona nie jest „angielską wiejską posiadłością” (która – nawiasem mówiąc – nie była jedynym miejscem akcji typowym dla klasycznej powieści detektywistycznej), ale nie przeczy to jej konwencjonalności.

się z grona osób zebranych w domu Alisona. Przede wszystkim właśnie z tego miejsca widziana jest scena śmierci aktora, jak gdyby stanowiło ono widownię makabrycznego spektaklu. Tak też przedstawia to, co ujrzała, Diuszessa, w której relacji jej umierający brat zatracza nawet cechy osoby – kobieta mówi o nim używając zaimka bezosobowego „it”, a nie „he”, co przydaje jeszcze opisywanej scenie niesamowitego charakteru:

Nagle coś płonącego wybiegło z miejsca, gdzie powinny być zęby. Z tej odległości wydawało się bardzo małe, ale wyglądało jak człowiek w płomieniach. I wrzeszczało. Jego wrzaski niesły się przez wodę. Zaczęło biegać jak obłąkane wzdłuż krenelażu, tworzącego szczękę czaszki; i, do diabła! nigdy tego nie zapomnę – wydawało się niemal, że tańczy w takt „Amaryllis”, tej melodii (CARR 1980: 20)⁷.

Popelniona zbrodnia i związana z nią tajemnica, nie pozostają też bez wpływu na atmosferę dominującą w domu Alisona – choć jest to atmosfera wyczuwalna głównie przez narratora, Jeffa Marle. Chodzi tu o irracjonalne poczucie grozy, którego nie sposób wyjaśnić jedynie niepokojem czy wzajemnymi podejrzeniami związanymi ze śledztwem w sprawie morderstwa. Świat na chwilę poniekąd zatracza realność, odsłaniając swoją niesamowitą stronę. Jednym z takich refleksów grozy jest reakcja narratora-protagonisty na wiadomość o wypadku Bencolina i d’Annauya, ewidentnie sprowokowanym przez tego ostatniego; detektyw nie ma żadnych wątpliwości, że jego towarzysz i kierowca miał zamiar popełnić samobójstwo, zabijając przy okazji także pasażera. Reakcja Jeffa odpowiada raczej odczuciom, jakie sprowokować mogłyby niesamowite wydarzenia związane ze zbrodnią na zamku: „Znów to poczucie nadciągającego zła, nie tylko pozbawionego kształtów, ale postawionego na głowie i obłąkanego! Powoli osaczało dom, jak upalna burza [*Again that sense of approaching evil, which was not only formless, but topsy-turvy and mad! It was enclosing the house slowly, like the hot storm*]” (CARR 1980: 22).

Należy jednak zauważyć, że nawet w interpretacji Jeffa zło i groza nadciągają z zewnątrz, osaczając dom Alisona, ale nie będąc jego częścią. Ostatecznie mowa jest tu o „nadciągającym złu”, które „otacza” posiadłość, a nie o złu, które już się dokonało (morderstwo), a którego sprawcą mógł być każdy z gości czy domowników aktora. Prawdziwa groza czai się na zewnątrz. Podobne sugestie niesie także chwilowe poddanie się nastrojowi przez Marle’a, gdy mija on kolejne pokoje w drodze do jadalni:

⁷ Przekład własny za: „All of the sudden something all in flames ran out of the place where the teeth should be. It was very tiny at that distance, but it looked like a man on fire, and it was screaming. You could hear the screams over the water. It started to run along the battlements in the jaws of the skull, wildly; and, damn it! I’ll never forget that it almost seemed to be dancing in time to that »Amaryllis«, that tune”.

Odnaleźliśmy jadalnię na tyłach, gdzie Hoffman właśnie kończył podawać zimny posiłek. I wydawało się, że wchodzimy po kolei do pokoi, których atmosfera prowadziła nas wstecz, w rejony, gdzie możliwe są niewidzialne ręce (CARR 1980: 24)⁸.

Zauważyć trzeba, że „rejony, gdzie możliwe są niewidzialne ręce”, to obszar zamku, gdzie niewidoczny i niepochwytany sprawca, niczym mściwy upiór, zamordował w okrutny sposób Alisona, znikając bez śladu tuż po popełnieniu zbrodni. Sama jadalnia – cel przechadzki Marle’a i Bencolina – to, jak się okaże, najzwyczajniejszy pokój, gdzie płoną świece, na przybyszy czeka zastawiony stół, a Bencolin z apetytem zabiera się do pałaszowania kanapek. Tak prozaiczne i przyziemne zamknięcie niesamowitych przeczuć Jeffa releguje grozę poza granice domu.

Podobnie „oswojona” jest iście „gotycka” pogoda – burza i wichura, a więc elementy typowe dla literatury grozy – funkcjonująca jako narzędzie budowania nastroju. Początkowo i ona wydaje się osaczać posiadłość Alisona, grożąc chaosem i destrukcją – groza wzmożona jeszcze delikatną animizacją samego zjawiska, kiedy to mowa jest o wydawanych przez nie sykach i szeptach:

[...] drzwi i okna załśniły białym blaskiem błyskawic. Ryk ulewy pośród drzew utonął w huku piorunu, tak bliskim, że aż serce podeszło mi do gardła; i wtedy znieńacka rozpętała się burza. Uderzała w okna niczym gruby śrut. Syczała i rozbijała się o gonty ganku. Urosła do bębniącego zgiełku, szepcząc z każdego zakątka domu (CARR 1980: 29)⁹.

Ale znów owa nocna burza, która mogłaby być tłem dla niesamowitych zdarzeń na zamku (i która o owych zdarzeniach przypomina), nie wdziera się do wnętrza posiadłości, w dodatku zrównoważona jest kolejną sceną, która ma miejsce w bibliotece. Najwyraźniej zgromadzeni tam goście nie odczuwają grozy, jaką niesie ze sobą szalejący na zewnątrz żywioł, ma tam miejsce zwyczajna sprzeczka o gramofon, a jakiegokolwiek zdenerwowanie, które mogliby odczuwać obecni, jest całkowicie naturalne, zważywszy niewygodną sytuację, w jakiej się znaleźli. Nawet wiszące wszędzie portrety Alisona, przypominające o zmarłym tragicznie aktorze i potencjalnie funkcjonujące jako ekwiwalent ducha zmarłego, skwitowane są przez narratora tymi oto słowy: „Przekraczało to wszelkie granice

⁸ Przekład własny za: „We found the dining room at the back, in which Hoffman had just finished laying out a cold meal. And, progressively, we seemed to walk into rooms whose atmosphere carried us ever backwards into realms where invisible hands were possible”.

⁹ Przekład własny za: „[...] door and windows blazed white with lightning. The frothing roar in the trees was drowned by a crash of thunder so close that it brought one’s heart jumping; and then with a sudden rush the storm tore down. It drove against the windows like buckshot. It hissed and spurted in the tiles of the porch. It rose to a drumming uproar, whispering from every part of the house”.

złego smaku i zamieniało całe miejsce w rodzaj obłąkanej świątyni [*It went beyond bad taste and became a kind of mad shrine*]” (CARR 1980: 29), świadcząc raczej o jak najbardziej prozaicznej megalomanii ich oryginału. Wnętrze domu okazuje się skutecznie chronione przed „gotycką” atmosferą.

Mimo więc wrażenia osaczenia przez grozę, będącą efektem czy to wrażliwości i imaginacji narratora-protagonisty, czy to zjawisk atmosferycznych, typ zdarzeń, jakie rozgrywają się w domu Alisona nie przełamuje konwencji prozy detektywistycznej. Znaczną część akcji, toczącej się w tym miejscu, stanowi przecież śledztwo, przesłuchania i rekapitulacje znanych faktów, typowe dla prozy detektywistycznej, a mające na celu zracjonalizowanie tajemnicy makabrycznego morderstwa. Sama zaś zbrodnia – niesamowita i groteskowa zarazem – należy do zupełnie innej przestrzeni, a więc do terytorium gotyckiego zamku, znajdującego się po drugiej stronie „granicy”, jaką stanowi Ren. Przedmiotem następnych rozważań będzie właśnie ów krąg przestrzenny i sposoby jego ukształtowania.

Świat chaosu i szaleństwa

Już Jurij Łotman sygnalizował związki między określonym kręgiem przestrzennym a przypisaną doń postacią, wskazując na „możliwość moralnej charakterystyki postaci literackich za pośrednictwem odpowiadających im typów przestrzeni artystycznej” (ŁOTMAN 1977: 218). Tak też jest w powieści Carra, gdzie przestrzeń gotyckiego zamku, w dodatku dość osobliwego pod względem architektonicznym, stanowi niejako odpowiednik figury jego właściciela – Malegera, magika, którego pokazy i umiejętności wykraczają poza zwykłe sztuczki. Jeff, przywołując z pamięci jego występ, który oglądał, będąc małym chłopcem, wspomina to zdarzenie nie jako zwykły prestidigitatorski popis, ale raczej jako spektakl grozy, „owej straszliwej i złowrogiej siły, jakby prowadzącej cię poza teatralną iluzję [*the terrible and sinister force which carried you somewhat beyond the illusion of the theatre*]” (CARR 1980: 7), którego opis brzmi niemal jak deskrypcja pokazu czarnej magii, nawet jeśli perspektywa w nim przyjęta to perspektywa dziecka: „Można by uwierzyć, że samym strzeleniem w palce wydobywał czarne kształty z ziemskich szczelin i rozkazywał potęgom ognia i piorunów [*At the snapping of his fingers, you might have believed, he raised black shapes from cracks in the earth, and commanded the powers of fire and thunder*]” (CARR 1980: 7), wspomina Jeff.

Także i osoba Malegera przedstawiona jest jako niesamowita, budząca grozę czy przynajmniej niepokój – i to nie tylko w trakcie występów na scenie. Wspomina się o „niesamowitym i świdrującym spojrzeniu jego ciemnych oczu [*his uncanny and penetrating*

look of dark eyes]” (Carr 1980: 7), o „jego złych palcach [*his evil fingers*]” (CARR 1980: 8), czy o „niesamowitym skrzeczącym śmiechu [*a screech of eldritch laughter*]” (CARR 1980: 8). I to właśnie ów Maleger zostaje właścicielem Schloss Schadel, Zamku Czaszki, „miejsca z koszmaru [*a place of the nightmare*]” (CARR 1980: 8), pełnego sekretów i „urządzeń mogących doprowadzić przeciętnego człowieka do obłądnego strachu [*devices to make the average man fear for his wits*]” (CARR 1980: 8). Przypisany bohaterowi *locus* funkcjonuje tu jako odzwierciedlenie jego natury, tym bardziej, że – jak się okazuje – jest to zamek niejako przez owego bohatera stworzony – znakomita część wspomnianych wyżej niesamowitych urządzeń została wprowadzona przez samego właściciela. „Nie mogło być bardziej właściwego miejsca [*No place could have been more appropriate*]” (CARR 1980: 8), powie d’Aunay.

Zamek jawi się jako złowrogi już w pierwszym opisie, kiedy to opowiada o nim wspomniana postać. Podkreślone są tu jego antropomorficzne cechy, przydające mu niesamowitego wyglądu – co więcej, owa antropomorfizacja wykracza poza poziom samego opisu. Zamek istotnie przypomina trupa czaszkę, tak bowiem został zaprojektowany przez architekta:

Jego centralna część została tak dziwacznie skonstruowana, że cała fasada przypomina ogromną trupa czaszkę, z nosem, oczami i poszarpaną szczęką. Ale po obydwu stronach owej czaszki znajdują się dwie wieżyczki, które przypominają ogromne uszy; tak że owo diabelstwo, uśmiechając się, zdaje się także słuchać (CARR 1980: 10)¹⁰.

Jeszcze bardziej niesamowitego wyglądu nabierze zamek podczas przygotowań do kolacji, która ma odbyć się w jednej z komnat, a podczas której zaprezentowane zostanie rozwiązanie zagadki, jaką była śmierć Alisona, i wyjawienie sprawcy. Budowla jest rzęście oświetlona, pełna ludzi, a jednak nie traci nic ze swej diaboliczności:

Ogromna trupa czaszka uniosła się, by spoglądać przed siebie świetliście. Oczy były ogromnymi oknami z fioletowego szkła! Nos był trójkątny i żółty, podobnie jak łuki galerii tworzącej zęby; a wszystko to świeciło diabelskim i sardonicznym blaskiem. Gdy światło przemieszczało się, czy za ledwie migotało, twarz czaszki przybierała inny wyraz. Raz chytrze mrugała okiem, raz uśmiechała

¹⁰ Przekład własny za: „Its central position is so weirdly constructed that the entire façade resembles a great death’s head, with eyes, nose and ragged jaw. But there are two towers, one on each side of the skull, which are rather like huge ears; so the devilish thing, while it smiles, seems also to be listening”.

się szerzej, kiedy indziej w jej martwym wzroku raptownie zamierało przebiegłe i okrutne spojrzenie (CARR 1980: 105-106)¹¹.

Złowrogiej antropomorfizacji dopełnia zdanie „Patrzyła i czekała [*It watched and it waited*]” (CARR 1980: 106) – choć to przecież uczestnicy wyprawy na zamek oczekują wyjawienia osoby mordercy. Sama przeprawa na drugą stronę rzeki zaś przedstawiona jest w sposób, który jak gdyby odrealnia otaczający bohaterów świat. Narracja Jeffa pełna jest zwrotów takich, jak: „cała niesamowitość tego wszystkiego [*the full weirdness of the thing*]”, „Szaleństwo! [*Madness!*]”, „mnóstwo krzyków i śmiechów, i przyspieszonych oddechów, i grozy [*a great deal of shouting and laughing and panting and terror*]” (CARR 1980: III).

Także wnętrze zamku przypomina wnętrze podobnych budowli z powieści gotyckich. Pełno tu skomplikowanych korytarzy, schodów, zakamarków, a także tajemnych przejść. Niewiele różni się on od chociażby Udolpho z powieści Ann Radcliffe, gdzie bohaterka co i rusz gubi się w labiryntach zamkowych pasaży, a zamknięte drzwi i ukryte przejścia sugerują mroczne tajemnice. Jak zauważy Jeff, komentując swoje wędrówki po zawilosciach Zamku Czaszki: „Miałem wrażenie, że wszystko to nic innego, jak jeden koszmar schodów [*I had a feeling that this whole case was nothing but a nightmare of the stairs*]” (CARR 1980: 64). Istotnie pierwsza wizyta na zamku polega na przemierzaniu mrocznych i poplątanych korytarzy nie tylko w poziomie, ale i górę, i w dół schodami, co tym bardziej komplikuje samą trasę. Co więcej, oględziny miejsca zbrodni mają miejsce w nocy, zaś wnętrza oświetlone są jedynie wątlm światłem świec i lampy naftowej – pośród instalacji założonych ongiś przez Malegera zabrakło elektryczności – dominuje więc mrok, który jest czymś więcej niż jedynie utrudnieniem dla śledczych. Cienie rzucone przez idących przybierają dziwaczne kształty: „Zniekształcony cień Konrada wzniósł się jak ogromna mglista plama i załamywał się na dachu [*Konrad's distorted shadow rose in a vast blur and bent across the roof*]” (CARR 1980: 57). Szalejąca na zewnątrz burza wytrąca z równowagi przynajmniej jednego z uczestników oględzin – Jeffa Marlego, który tak oto opisuje swoją reakcję: „Słyszałem z daleka dzikie pohukiwanie wiatru i zacisnąłem zęby, starając się bez drżenia trzymać lampę, aby nie zdradzić okropnego kołatania, jakie rozbrzmiewało w mojej piersi [*I heard, distantly, the wild booming of the wind,*

¹¹ Przekład własny za: „The vast death's head lifted itself to stare with light. The eyes were enormous oval windows of violet-coloured glass! The nose was triangular and yellow, as were also the arches of the gallery forming the teeth; and all of them shone with a devilish and sardonic blaze. As the light moved on or fluttered in the least, different expressions played over the face of the skull. Now it would wink an eye slyly; now its grin would expand; now suddenly a look of cunning and ferocity would freeze its dead glance motionless”.

and I gritted my teeth to hold the flashlight steady, so that I should not betray the knocking that pounded horribly in my chest]” (CARR 1980: 61).

Zauważyć należy, iż wnętrze zamku, gdzie podwójne mury, kryjące tajemny korytarz, skutecznie wygłuszają niemal wszystkie odgłosy szalejącego żywiołu, z pozoru jest równie skutecznie chronione przed burzą, co posiadłość Alisona. Tu jednak cisza staje się jednym z akcesoriów „gotyckiego” zamku, zostaje określona przez Jeffa-narratora jako „dziwna i złowroga [*queer and sinister*]” (CARR 1980: 63), a więc budzi raczej grozę niż poczucie bezpieczeństwa. Brak odgłosów burzy zatem jedynie podkreśla to, co stanowi immanentną cechę tego miejsca.

Grozę wzmagają jeszcze znaleziska – ślady krwi Alisona na ścianach, wskazujące na rozpaczliwą walkę umierającego człowieka z dźwigającym go prześladowcą, a także rozkładający się trup dozorczy, odnaleziony na wieży, w pomieszczeniu, które ongiś służyć musiało jako więzienna cela. Same zwłoki zakute są w kajdany zwisające ze ściany, co czyni odkrycie jeszcze bardziej makabrycznym. I znów Jeff, pozostawiony na zewnątrz celi, podczas gdy Bencolin i von Arnheim dokonują oględzin trupa, reaguje emocjonalnie na otaczającą go grozę – tym większą, że jedynie słyszy dźwięki dochodzące z pomieszczenia, uzupełniając je własną wyobraźnią:

Jedno z moich najżywszych wspomnień z całej tej sprawy to owo oczekiwanie w wilgotnej wieży, gdy nie widziałem zupełnie nic. Pobudzona wyobraźnia pozwalała odmalować każdy szczegół tamtej sceny (CARR 1980: 61)¹².

Jednak to nie tylko same architektoniczne szczegóły, czy traumatyczne doświadczenia Jeffa i odczuwana przezeń atmosfera grozy i makabry zbliżają Zamek Czaszki do jego gotyckich odpowiedników. Budowla skrywa mroczną tajemnicę – to tutaj przez siedemnaście lat więziony był Maleger, w tej samej celi, gdzie Bencolin i jego towarzysze odnajdą zwłoki dozorczy. Istotny jest sam motyw owego uwięzienia. Jest to zraniona duma Alisona, którego aktorskie umiejętności uparcie poddawane były w wątpliwość przez Malegera. Zauważyć trzeba, że już w posiadłości po przeciwnej stronie Renu widać przejawy megalomanii Alisona, a więc obecność jego rozlicznych portretów w teatralnych kostiumach, mających podkreślać talent artysty i jakże ambitne *emploi*, a zarazem pochlebiać próżności starzejącego się aktora, przedstawionego na każdej z podobizn jako szczupły, czarnowłosy mężczyzna o młodzieńczym wyglądzie, mimo swoich lat. Jednak to, co

¹² Przekład własny za: „One of my most vivid recollections in the whole case is that when I saw nothing at all; when I waited in the dank tower before a closed door. My heightened fancy could colour each detail”.

w tamtym kręgu przestrzennym jest zaledwie przejawem złego smaku (jak to komentuje Jeff-narrator), w lokacji gotyckiej zyskuje swój złowrogi odpowiednik. Dom jest miejscem przechwałek, a zamek – okrucieństwa i irracjonalnej nienawiści, gdzie to, co małosłowne, zyskuje swoją znacznie bardziej przerażającą realizację, zaś jego mieszkańcy dotknięci są obłędem – Alison, którego „natrętna, szalona idea zatopiła wszelką logikę [*the mad idea's buzzing drowns out logic*]” (CARR 1980: 123), „na wpół-obłąkany stróż i strażnik więzienny [*the half-crazy watchman and jailer*]” (CARR 1980: 123), a wreszcie sam Maleger, szalony mag, który ostatecznie traci rozum po dokonaniu pomsty. Zamek Czaszki stanowi miejsce, gdzie porządek ustępuje miejsca chaosowi – także w wymiarze psychologicznym.

Echa przeszłości

Jednak zamek to nie tylko krąg grozy, czy miejsce ujawnienia szalejących namiętności, wykraczających poza normalność. To także miejsce, gdzie obecne są upiory przeszłości – zaś przeszłość ta obecna jest w owej przestrzeni na rozmaite sposoby, choć zawsze kojarzona jest ze śmiercią, rozkładem, obcością.

Jak sugeruje Roger Mighall, „»Gotyckość« z definicji dotyczy historii i geografii [*The „Gothic” by definition is about history and geography*]” (MIGHALL 1999: XIV), i dalej: „Gotyckość dotyczy historycznej przeszłości, albo odnajduje przeszłość w teraźniejszości, aby wzmocnić dystans między oświeconym »teraz«, a represyjnym i błędnym »kiedyś« [*The Gothic dwells on historical past, or identifies »pastness« in the presence, to reinforce a distance between the enlightened now and the repressive nad misguided then*]” (MIGHALL 1999: XIV). Uwagi badacza (głównie na temat preromantycznej powieści gotyckiej) dotyczą naturalnie przede wszystkim odbioru czytelniczego, sterowanego kształtem kreowanego świata i osadzeniem akcji utworów w przeszłości. W powieści Carra także mamy do czynienia z konfrontacją przeszłości z teraźniejszością, jednak dokonuje się ona na poziomie świata przedstawionego i oglądu postaci, ponieważ obie wspomniane tu lokacje – posiadłość Alisona i Schloss Schadel – należą do dwóch różnych czasów.

Zamek to nie tylko budowla z zamierzchłych epok, odsyłająca do nich swoim wystrojem, to także miejsce, które do owej przeszłości należy, gdzie – przynajmniej w narratorskiej interpretacji – przybysze z teraźniejszości okazują się intruzami. Podczas gdy we wczesnych powieściach gotyckich jakiegokolwiek zakłócenie porządku świata miało miejsce na skutek wtargnięcia – rzeczywistego, czy jedynie urojonego – zjaw ze świata umarłych w rzeczywistość żywych, w powieści Carra to żywi wdzierają się w domenę umarłych:

Pozostawiliśmy Zamek Czaszki sówom i burzy [...]. Pozostawiliśmy za sobą pobrzmiewające echem korytarze, migotanie świec na gnijących ozdobach, otwory strzelnicze i wszystkie te przemysłne urządzenia skrzypiące od rdzy i zaschniętej krwi, które stworzyli ongiś rzemieślnicy w kolczugach po to, by Zamek Czaszki wypełnił się odrażającymi wrzaskami wrogów. Bowiem owo poczucie minionych czasów nie dawało się łatwo przepędzić, nawet za pomocą rewolwerowych strzałów. [...] Kiedy tak staliśmy z latarniami w kamiennym pasażu, byliśmy anachronizmem, i nie podobaliśmy się zamkowym komnatom. [...] Byliśmy intruzami (CARR 1960: 68)¹³.

Podobnie jak Jonathan z *Draculi* Stokera, tak też i bohaterowie Carra wkraczają do miejsca, gdzie echa przeszłości są wciąż żywe, już nie jako postać wampira, pamiętającego czasy sprzed wielu wieków, ale jako same mury, w których ongiś toczyło się inne życie niż we współczesnych salonach i kawiarniach. Więcej – to, co podkreślone jest w opisach Jeffa czy uwagach jego towarzyszy, powiązane jest ze śmiercią, wojną i zniszczeniem; ostatecznie sam zamek funkcjonował jako budowla obronna, miejsce walk oraz zabijania i tego też dotyczą pierwsze obserwacje Bencolina i von Arnheima, podziwiających „oryginalne wynalazki naszych przodków [*a quaint conceit of our ancestors*]” (CARR 1960: 56), jakimi są urządzenia do lania wrzącego ołowiu na głowy napastników, czy strzelnice pozwalające zasypać nadciągających wrogów gradem strzał. Zamek to miejsce nie tylko pełne ech przeszłości¹⁴, ale też i przesycone śmiercią.

Tak też jawi się ono także podczas drugiej wyprawy na zamek, kiedy to – zgodnie z obietnicą van Arnheima – ma zostać wyjawiona zagadka śmierci Alisona. Któryś z uczestników przeprawy żartem porównuje przemierzaną rzekę do Styksu, granicy między światem żywych a światem umarłych (CARR 1960: III). Owo porównanie zyskuje swoje rozszerzenie w samej scenerii, w której ma mieć miejsce uroczysta kolacja – sala spowita jest w czarne draperie, w jej czterech rogach stoją kadzielniczki wydzielające zapach drzewa sandałowego – wszystko to przywodzi na myśl nie tyle salę bankietową, ile pogrzebową kaplicę. Obrazu dopełnia bukiet kwiatów stojący na stole, „zawierający –

¹³ Przekład własny za: „We left Castle Skull to the owls and the storm [...] We left behind the reverberating corridors, the candle-flicker on decaying finery, the archers' slits, and all those cunning devices, creaky with rust and old blood, which craftsmen in chain-mail had once fashioned to make Castle Skull hideous with the screams of the enemies. For these senses of the past were not easily dispelled, even by revolver shots. [...] When we stood with our lights in the stone passage, we were anachronisms, and the halls did not like us. [...] We were intruders”.

¹⁴ Podkreślić należy, że upiory z dawnych, ponurych czasów, kiedy to zamek służył jako warownia, ożywają jedynie w wyobraźni Jeffa i to jego nadwrażliwość (przejawiająca się głównie w sposobie przedstawiania tła przestrzennego) kreuje miejsce rodem z gotyckich koszmarów. Warto zauważyć, że zarówno Bencolin, jak i von Arnheim – prowadzący śledztwo, a więc wprowadzający ład w chaotyczną rzeczywistość – nie są podatni na atmosferę panującą w zamkowych wnętrzach. Jednakże ich śledztwo związane jest z innym upiorem z przeszłości – nie tak odległej, jak średniowieczne początki Schloss Schadel – z uznanym za umarłego Malegerem.

spośród wszystkich dziwacznych kwiatów – maki [*contained – of all outlandish flowers – poppies*]” (CARR 1960: 117) – pamiętać przy tym trzeba, że maki także kojarzone są w kulturze ze śmiercią – wreszcie ktoś obdarzony wyjątkowo czarnym poczuciem humoru ozdobił tort lukrową szubieniczką. Co więcej, skojarzenie z domem pogrzebowym jest tu jak najbardziej uzasadnione – nie dość, że na zamku odnaleziono wcześniej zwłoki Alisona i dozorczy, to jeszcze w pokoju obok spoczywa martwy d’Aunay, a gdzieś we wnętrzu zamku przebywa umierający Maleger (o czym, jak na razie, uczestnicy bankietu nic nie wiedzą).

Jednak to nie tylko ludzie z teraźniejszości wdzierają się w świat śmierci i upiorów z zamierzchłej przeszłości. Na zamku znajduje się bowiem Maleger, odpowiednik duchów z powieści gotyckiej, który, tak jak i one, jest – w pewnym sensie – przybyszem ze świata zmarłych (bo przecież za takiego został uznany siedemnaście lat wcześniej), a także, tak jak i one, powraca, aby domagać się pomsty za wyrządzone mu ongiś niegodziwości. Nie jest on wprawdzie niematerialnym bytem rodem z literatury grozy, jednak początkowo jawi się obserwatorom jako zjawą, bezpośrednio powiązana ze śmiercią Alisona. Po raz pierwszy sugestia ta pojawia się w opowieści Hoffmanna, służącego Alisona, kiedy ten relacjonuje to, co ujrzał ze stóp schodów prowadzących do zamku, spiesząc na pomoc umierającemu aktorowi:

Ale jeszcze coś! Oprócz tego widzę przez jedną chwilę jeszcze coś. Wielki stwór, całkiem jak cień. Jak cień na tle białego nieba. Kształt mężczyzny z płonąca pochodnią w ręku, który spogląda w dół z murów obronnych. A potem, kiedy na niego patrzę, znika (CARR 1960: 27)¹⁵.

Użyte przez Hoffmanna słowo „cień” (*shadow*) odwołuje bezpośrednio do tradycji opowieści o duchach, sugerując nie-ludzką naturę istoty spoglądającej w dół spoza krenelażu. Podobnie jak w przytaczanym tu wcześniej zeznaniu Diuszessy zaimek „it”, odrealnia ono postrzeganą postać – jest ona zjawą, a nie żywym człowiekiem. Zarazem jednak – już na poziomie tekstowym – zapowiada przynajmniej część rozwiązania zagadki. Maleger, którego sylwetkę widzi służący, jest już przecież cieniem samego siebie, upiorem z przeszłości, który „umarł” siedemnaście lat wcześniej (jakoby wypadając z przedziału pociągu), który „umarł” także po dokonaniu pomsty tracąc rozum, a który istotnie jest umierający, jako że jego organizm toczy nieuleczalna choroba.

¹⁵ Przekład własny za: „But something else! Beside that I see something else, for just one moment. A huge thing, like a shadow. Like a shadow on the white sky. The shape of a man, with a burning torch in his hand, looks down from the battlements. And then, while I watch, it is gone”.

W podobny sposób jawi się postać Malegera w pozornie niewinnych żartach z Alisona, uparcie odmawiającego urządzenia pikniku na terenie zamku i przerażonego na samą myśl o podobnym zdarzeniu. Zarówno słowa Sally („Myszę, że My bał się duchów [*I think My was afraid of ghosts*]”, komentującej ową odmowę już po śmierci aktora, jak i pytanie Dunstana („Ejże, chyba nie boi się pan umarłych, co? [*I say, sir, you're are not afraid of dead people, are you?*]”; CARR 1960: 32) okazują się dwuznaczne – choć nie w intencji mówiących – zyskując pod koniec utworu nową, bardziej złowrogą interpretację. Istotnie, Alison obawia się „ducha”, którym jest uznany za zmarłego Maleger, więziony na zamkowej wieży, zaś ostatnie spotkanie wolnego już magika z jego prześladowcą to konfrontacja z żądną pomsty „zjawą”, która – podobnie jak duchy z powieści gotyckiej – odchodzi w niebyt, gdy pomsta już się dokona.

Zauważyć warto, że wszystkie cechy, jakie i protagonista-narrator, i inne postaci przypisują Malegerowi, umieszczają go w owym świecie przeszłości i zjaw, jak Jeffowi jawi się krąg przestrzenny zamku. Maleger to człowiek nie tylko bez narodowości i bez nazwiska (a zatem pozbawiony dość istotnych aspektów tożsamości), ale także bez wieku – d'Aunay wspomina o jego pobycie w Kimberley w 1891, a więc ponad czterdzieści lat przed właściwą akcją powieści, „a nie był już wcale młody [*and he was not a young man*]” (CARR 1960: 8). Co więcej, jego pseudonim artystyczny to imię złowrogiego wojownika z *Faerie Queene* Edmunda Spensera¹⁶, postaci-widma, co także plasuje go jak gdyby poza światem żywych i poza czasem.

Tak więc zamek jest nie tylko miejscem grozy, pełnym zawitych korytarzy, tajnych przejść, gdzie dominują ciemność i złowroga cisza, miejscem, w którym odbywały się ongiś pokazy Malegera, a później miała miejsce makabryczna zbrodnia, ale także miejscem niejako z innego wymiaru czasowego, zanurzonym w przeszłości. Podkreślić należy, że nawet Alison, więząc Malegera, czyni to na dawną modłę, przykuwając go do ściany kajdanami niczym średniowiecznego więźnia; także obie rekonstrukcje okoliczności zabójstwa Alisona – które zakorzenione jest w odległej przeszłości – odbywają się na zamku, jakby ta przestrzeń właśnie była odpowiednim tłem dla tego typu historii.

¹⁶ Przypomni o tym także jedna z postaci, dziennikarz Gallivan: „Czytał pan *Faerie Queene* Spensera? Maleger to imię upiora, który nosi ludzką czaszkę zamiast hełmu i którego koń zmienia się w tygrysa, gdy wyrusza na śmiertelne łowy [*Have you read Spenser's Faerie Queene? Maleger is the name of a ghostly presence who wears a human skull for his helmet, and whose horse turns into a tiger when he hunts to kill*]” (CARR 1960: 81).

Przywrócenie porządku

Można powiedzieć, że odmienność kręgów przestrzennych, z perspektywy których oglądana jest rzeczywistość, pociąga za sobą odmienną kwalifikację zdarzeń. To, co w posiadłości Alisona jest przestępstwem, na zamku jawi się jako tragedia – pojmowana jako nieuchronny ciąg fatalnych zdarzeń, których konsekwencją jest chaos i destrukcja. Zauważmy, że śmierć Alisona (a raczej przewidywana śmierć Malegera) zamyka ciąg krzywd, nienawiści, szaleństw, który był udziałem osób zamieszanych bezpośrednio w sprawę. Paradoksalnie zabójstwo Alisona – to, którego dopuścił się właściwy sprawca, a nie szalony Maleger – przywraca porządek w świecie. Paradoksalnie – gdyż w powieści detektywistycznej owego okresu fabułę konwencjonalnie zamykało ujawnienie tożsamości przestępcy i końcowe wyjaśnienia. Tu nazwisko sprawcy pozostanie znane jedynie Bencolinowi i Jeffowi Marlemu, samo zaś zabójstwo potraktowane zostanie jako wymierzenie sprawiedliwości, a nie złamanie prawa. Ową dwuznaczność czynu sugeruje także miejsce, gdzie Alison otrzyma śmiertelną ranę – jest to tunel łączący zamek z posiadłością aktora, nie tylko łącznik między dwoma światami, ale i swego rodzaju ziemia niczyja, gdzie zabójstwo nie jest ani przestępstwem, ani szaleństwem.

Ale też i końcowe wyjaśnienia ostatecznie przywracają spokój w samym zamku, odbierając mu upiorny aspekt. Jak powie Jeff-narrator:

Pogrążyłem się w widmowym świecie pośród cieni pod dryfującymi gwiazdami; widziałem Malegera, jak wędruje z ciałem dozorczy na plecach. [...] Do komnaty wkradł się spokój, delikatnie, jak po wyczerpującym płaczu. W dół opadła kotwica, cicho bulgocąc pośród tajemniczych fal, a hebanowe filary były niczym maszty niesamowitego statku, który wreszcie wpłynął na spokojne wody (CARR 1960: 140-141)¹⁷.

A więc widmowe obrazy z przeszłości zastępuje poczucie bezpieczeństwa. Statek z narratorskiej metafory wciąż jest „niesamowity”, lecz panuje na nim spokój.

Zaś ostatecznym potwierdzeniem przywrócenia porządku świata jest pojawienie się Sally Reine w zamkowej komnacie, gdzie miało miejsce wyznanie sprawcy morderstwa. Namiętności, które targały uczestnikami dramatu, ostatecznie zamkniętego czterema

¹⁷ Przekład własny za: „I was sunk in a phantom world in the shadows under drifting stars; I was seeing Maleger prowling about with the watchman's body on his back. [...] Peace crept into the room, subtly, as after an exhaustion of tears. Down tumbled an anchor, soft-gurgling through mysterious waters, and the ebony pillars were as spars of the weird ship riding calm at last”.

zgonami, zyskują swój „oswojony” odpowiednik – rozczarowanie zakochanej i porzuconej dziewczyny, która po prostu pragnie „się urządzić [*to get stewed*]” (CARR 1960: 141). Tragedia zmienia się w melodramat, fabuła rodem niczym z powieści gotyckiej czy z „cholery powieści brukowej [*a damn shilling shocker*]” (CARR 1960: 130) ustępuje miejsca konwencjonalnemu trójkątowi miłosnemu.

Przywrócenie porządku świata widać również w reakcji na muzykę, będącą także wcześniej tłem wydarzeń i w niemal groteskowy sposób podkreślającą ich makabrę na zasadzie kontrastu, kiedy melodie grane przez Levasseura, a nawet dźwięki orkiestry w paryskiej restauracji, gdzie d'Aunay opowiada historię zabójstwa Bencolinowi, wzbudzają niepokój, stwarzając dodatkowy element chaosu. Teraz w oglądzie Jeffa-narratora melodia grana przez Levasseura przynosi smutek, ale i ukojenie:

Z dołu przywędrowała do nas zabłąkana melodia; dziwna, zagubiona, smutna pieśń, która sprawiła, że nagle zapiekły mnie oczy. Te namiętności, brutalnie tłumione, które płonęły w tym miejscu! Melodia muskała je delikatnie ze spokojnym i nieustępliwym [*haunting*] uporem (CARR 1960: 142)¹⁸.

Nie przypadkiem też zamknięciem akcji jest gra w karty – gra, której jasne reguły także sugerują powrót porządku i poczucia bezpieczeństwa (zauważmy, że choć grą jest poker, stawką są jedynie żetony dostarczone przez Diuszesa, a nie pieniądze – zatem to hazard na niby, rozrywka, która nie wiąże się z jakimkolwiek ryzykiem).

Powracając do propozycji Mighalla, aby wiązać ściśle gotyckość z historią, można powiedzieć, że powieść Carra ostatecznie umieszcza gotycki chaos w przeszłości – i to na dobre. W dodatku dzieje się tak na rozmaitych poziomach tekstu. Z jednej strony zakończenie powieści to zarazem zamknięcie pewnego rozdziału w życiu postaci, nawet jeśli jest to zamknięcie tragiczne, jako że jest nim śmierć niemal wszystkich uwikłanych w sprawę Malegera: paradoksalnie to właśnie sprawca zabójstwa odzyskuje spokój. Z perspektywy genologicznej natomiast zakończenie to zamknięcie śledztwa, a więc dopełnienie konwencji literackiej: rozwiązaniem akcji jest ujawnienie zabójcy (nawet jeśli nie zostanie on wydany w ręce sprawiedliwości). Warto jednak wspomnieć o kolejnym poziomie utworu – wszak „gotyckość” tła przestrzennego oraz poczucie grozy i chaosu to przede wszystkim cechy narratorskiego przekazu – to bowiem odniesienia gatunkowe i dobór słownictwa budują model świata typowy dla literatury gotyckiej. Także i ten sposób postrze-

¹⁸ Przekład własny za: „A wandering melody had begun to flat up from below; a queer, lost, sad song which suddenly sent a sting behind my eyes. The forces, fiercely repressed, which burnt in this room! That melody touched them lightly, with a cool and haunting insistence”.

gania rzeczywistości odchodzi w niepamięć – jedynym słowem, które odsyła do minionej grozy, jest słowo *haunting*, które jednak w przytaczanym wyżej fragmencie zyskuje inny zupełnie sens. Tak więc przywrócenie porządku w świecie przedstawionym ma swój odpowiednik na poziomie samego dyskursu, rysując w ten sposób paralełę między światem a opowieścią, która świat ten opowiada czy kreuje.

Źródła cytowań

- ASCARI, MAURIZIO (2007), *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- CARR, JOHN DICKSON (1980), *Death-Watch*, New York: Collier.
- CARR, JOHN DICKSON (1935), *The Hollow Man*, London: Hamilton.
- CARR, JOHN DICKSON (1960), *Castle Skull*, New York: A Berkeley Medallion Book.
- COOK, MICHAEL (2011), *Narratives of Enclosure in Detective Fiction, The Locked Room Mystery*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- GREENE, DOUGLAS G. (2008), 'John Dickson Carr', w: Carl Rollyson, Frank N. Magill (red.), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, t. I, Pasadena, Hackensack: Salem Press, Inc., ss. 251-257.
- ŁOTMAN, JURIJ (1977), 'Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola', przekł. Jerzy Faryno, w: Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa (red.), *Semiotyka kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 213-265.
- MIGHALL, ROBERT (1999), *A Geography of Victorian Gothic Fiction. Mapping History's Nightmares*, New York: Oxford University Press.
- OSTROWSKI, WITOLD (1980), 'Początki powieści kryminalnej w Anglii', *Acta Universitas Lodziensis*: 99, ss. 85-98.
- ROWLAND, SUSAN (2004), 'Margery Allingham's Gothic: Genre as Cultural Criticism', *Clues: A Journal of Detection*: 1 (23), ss. 28-39.
- SMAJIĆ, SRDJAN (2010), *Ghost-seers, Detectives, and Spiritualist: Theories of Vision in Victorian Literature and Science*, Cambridge: Cambridge University Press.

Obrazy śmierci i przemocy w służbie ideologii. Konstrukcja światów grozy w niemieckojęzycznej literaturze górnos Śląskiego pogranicza lat 1919-1939

TOBIASZ JANIKOWSKI*

Wstęp

Walki uliczne, ataki band powstańczych, krwawe potyczki podczas manifestacji i zebrań politycznych – to tylko niektóre treści z szerokiego wachlarza wypełnionych grozą opisów w literaturze niemieckojęzycznej, obrazującej sytuację społeczno-polityczną na Górnym Śląsku na przestrzeni dwóch dekad pomiędzy pierwszym powstaniem śląskim (1919) a początkiem drugiej wojny światowej (1939). Odnoszące się do wydarzeń historycznych, utrwalone w konwencji gatunkowej powieści, opowiadań i szeroko rozumianej publicystyki opisy aktów przemocy mają niewątpliwie pewną wartość dokumentalną. Nade wszystko obrazują jednak stworzony niejako na zamówienie polityczne model literatury ukierunkowanej na budowanie i formowanie tożsamości zbiorowej, przy jednoczesnym wykorzystaniu strategii utrwalania stereotypów, rozpowszechniania wielokanałowo przebiegającej emocjonalizacji oraz planowego implementowania w świadomości zbiorowej figur obcości, potrzebnych – jeżeli nie koniecznych – do osiągnięcia wymiernych celów utylitarnych.

* Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej | kontakt: tobiasz.janikowski@up.krakow.pl

Istotna w tym kontekście jest obecność pragmatycznie umotywowanych zabiegów socjotechnicznych, wymierzonych w ściśle zdefiniowane cele, takie jak kształtowanie sposobu myślenia i generowanie określonych zachowań kolektywnych. Należy przy tym mieć na uwadze, że w okresie walki plebiscytowej media, a w szczególności gazety codzienne i periodyki, współuczestniczyły w daleko idącym procesie kreowania rzeczywistości społecznej¹. Również w literaturze i publicystyce nie brakowało – naturalną kolejną rzeczy – opisów grozy naznaczonych silnym potencjałem emocjonalizującym: bohater-skiej śmierci² czy pełnego niepewności i lęku zamknięcia w świecie zdominowanym przez dystynktywnie nakreślony horyzont opozycji „swój” i „obcy”.

Strategie narracyjne a naturalistyczny modus przedstawieniowy

W obrębie literatury prymarnej reprezentatywne przykłady wskazanych uprzednio zjawisk znaleźć można w tekstach zapomnianych już współcześnie autorów, takich jak Hans Wolfgang Emler, Wilhelm Wirbitzky, Robert Kurpiun czy Walter Schimmel-Falkenau. Ogniemw skalającym preferowany przez nich sposób przedstawiania rzeczywistości – zamkniętej w wąskich ramach czasoprzestrzennych – jest naturalistyczna dosadność opisów oraz używanie czy nawet nadużywanie indoktrynującej funkcji literatury, niepozbawionej precyzyjnie dobranych akcentów dydaktycznych lub wręcz moralizatorskich. Motywy grozy ujęte są tu często w specyficznym sposobie narracji, opartej o wyselekcjonowane instrumentarium zabiegów retorycznych; nie brakuje w nich wykorzystania potencjału groteskowości, konsekwentnie stosowanej hiperbolizacji bądź użycia szerokiego zakresu powszechnie wówczas rozpoznawanych metafor i symboli.

Pokazywanie przemocy, szczególnie w jej symbolicznej postaci, obecne jest nie tylko w literaturze, lecz w nie mniejszym stopniu w publicystyce górnośląskiej, tematyzującej podział regionu latem 1922 roku. Wilhelm Volz na stronach popularnej podówczas pracy publicystycznej, opatrzonej tytułem *Zum oberschlesischen Problem (O problemie*

¹ Skutkiem tego następowała stopniowa zmiana kompetencji twórców i odbiorców tekstów publicystycznych, co pociągnęło za sobą sytuację, w której twórca i nadawca przekazu treściowego, cytując za Michałem Dróżdżem, „nie przekazuje w nim obiektywnego sensu; zostaje on zredukowany do roli twórcy kontekstów dla odbiorczej reakcji świata i staje się jednym z kreatorów kontekstów interpretacyjnych” (DRÓŻDŻ 2016: 136).

² Opisy śmierci pojawiają się w literaturze górnośląskiego pogranicza niezwykle często, można odnieść wrażenie, powołując się na słowa Ewy Paczoskiej, że w tekstach Roberta Kurpiuna, Hansa Wolfganga Emlera czy Waltera Schimmela-Falkenau znaczącą rolę odgrywa fenomen „leksykalnej nadobecności Thanatosa” (PACZOSKA 2002: 6).

górnosłaskim), tworzy obraz sytuacji społeczno-politycznej regionu, niepozbowiony starannie dobranych środków retorycznych, w szczególności barwnej metaforyki:

Toporem rozcięto nasz Górny Śląsk; teraz Szwajcar będzie „sprawiedliwie” rozdzielał zdruzgotane kości! Cóż może wiedzieć syn górskiego krajobrazu o dymiących kominach, o ludziach i ludzkich sercach, dotkniętych przez krwawe przecięcie? Czy Górny Śląsk jest dla niego czymś innym niż dla nas Fergana albo kraj Zulusów? Ale to stara pieśń, którą my (i cały świat!) powinniśmy znać: brutalną przemoc należy zadawać pod płaszczykiem pozorów działania zgodnego z prawem (VOLZ 1930: 84)³.

Pełną gamę funkcji socjotechnicznych, zwyczajowo opartych o zastosowanie wypróbowanych modeli działających silnie emocjonalizująco, w kontekście opisów podziału Górnego Śląska znaleźć można jednak przede wszystkim w tekstach literackich. Wyeksponowanie zabarwionych silnie propagandowo argumentów determinuje znaczącą część opowiadań, powieści i wierszy, powstałych na obszarze plebiscytowym w okresie międzywojennym⁴. Szczególną rolę odgrywa w tym ujęciu napisana w duchu prefasystowskim, wydana w roku 1933 powieść Hansa Wolfganga Emlera *Oberschlesien in Not* (*Górny Śląsk w potrzebie*) oraz opowiadania Roberta Kurpiuna, takie jak *Hinterm Wald* (*Za lasem*) czy *Heimkehr* (*Powrót do domu*). Zastosowane w nich elementy intensywnej, opartej na opisach aktów przemocy emocjonalizacji, pociągają za sobą zjawisko celowego, przyczynowo-skutkowego aktywowania mechanizmów o właściwościach silnie opiniotwórczych (BUNDSCHUH 2003: 35). Obrazy ukazujące sceny śmierci – w szczególności te z nich, które odnoszą się do mniej lub bardziej brutalnego eliminowania wrogów – stają się przy tym czynnikiem integrującym. W powieści Emlera widoczne jest to w pełnej rozciągłości w scenie pokazującej walkę pomiędzy proniemieckimi aktywistami i francuskimi formacjami wojskowymi:

Zgromadzeni w tym miejscu stanęli rozgorączkowani po obydwu stronach. Naznaczona grymasem bólu twarz Fraelczyka skrzywiła się ze wściekłości, wyciągnął ociekający jeszcze krwią nóż i wepchnął go Francuzowi, który właśnie próbował się podnieść, aż po rękęjęść w szyję. Potem chwycił

³ Przekład własny za: „Mit dem Schlächterbeil ist unser Oberschlesien zerhackt; jetzt soll ein Schweizer die zerschroteten Knochen »gerecht« verteilen! Was ahnt der Sohn der Berge von den rauchenden Schloten, von den Menschen und Menschenherzen, die der blutige Schnitt betrifft? Ist ihm Oberschlesien etwas anderes als uns Fergana oder Zululand? Aber es ist das alte Lied, das wir (und alle Welt!) gemeinsam kennen sollten: brutale Gewalt soll mit einem fadenscheinigen Mäntelchen des Rechts verhängt werden”.

⁴ Silnie indoktrynujące instrumentarium środków przedstawieniowych obecne jest również w sztuce teatralnej *Volk an der Grenze* Rudolfa Fitzka (1933).

rozwścieczony następnego, uniósł go do góry i z całym impetem uderzył jego głową o ścianę, aż czaszka pękła, a on sam osunął się na ziemię (EMLER 1933: 51)⁵.

Zacytowany tutaj przykład paramilitarnej konfrontacji jest w nie mniejszym stopniu wyrazisty i efektowny, co obrazy walki zawarte w opowiadaniach Roberta Kurpiu-
na. W tym wypadku do głosu dochodzi jednak jednoznaczne, pociągające za sobą proces budowania tożsamości narodowej, rozróżnienie, posługujące się silnie nakreślonymi figurami obcości. Wyraźnie zaakcentowana stygmatyzacja elementu obcego w pełni legitymizuje użycie brutalnej siły, zaś oparty o nią sposób prowadzenia narracji mógł niewątpliwie znacząco wpływać na postawy i zachowania odbiorców, w większości rekrutujących się spośród mieszkańców niestabilnego politycznie i społecznie regionu⁶.

Świat przedstawiony w powieści Emlera zbudowany jest w dużej mierze na kanwie opisów prowadzonej walki, która w warstwie funkcjonalnej odnosi się do wynikających z ludzkiej natury mechanizmów aktywizujących, zakodowanych w instynktach⁷. Atawistyczne mechanizmy i potencjały destrukcyjne, które tworzą część natury ludzkiej, mogą na drodze zręcznej manipulacji, przeprowadzonej za pośrednictwem różnorodnych mediów – niewątpliwie również literatury – wywołać reakcje silnie afektywne i opinio-
twórcze. Mogą też zostać w odpowiedni sposób przekierowane i instrumentalnie wykorzystane, co widać wyraźnie na podstawie przywołanych powyżej tekstów. Symptomatyczna wydaje się być przy tym tendencja do akcentowania sytuacji granicznych i ekstremalnych, wywołujących odpowiednie reakcje afektywne i generujące ściśle określone postawy egzystencjalne (TOMASZEWSKA 2007: 240).

⁵ Przekład własny za: „Die Umstehenden traten in der Erregung auf beiden Seiten herum. Das schmerzhaft verzogene Gesicht Franelczyks verzerrte sich vor Wut, er nahm das noch blutige Messer und jagte es dem Franzosen, der sich gerade aufrichten wollte, bis an den Griff in den Hals. Dann griff er wütig nach dem nächsten, stemmte ihn hoch und schlug ihn mit dem Kopf wuchtig gegen die Wand, daß der Schädel barst, und der Franzose in sich zusammensank”.

⁶ Choć z perspektywy czasu niełatwo w sposób miarodajny i precyzyjny określić sposób recepcji środków przedstawieniowych zawartych w narracji literackiej, należy mieć na uwadze, że „brak pewności co do faktycznego wpływu scen przemocy na odbiorców nie może prowadzić do lekkomyślnego odrzucenia odpowiedzialności nadawców” (MENDE 2009: 71).

⁷ Analiza strategii przedstawieniowych, ukierunkowanych na uaktywnienie instynktów i obszarów nieświadomych pozwala na konstatację, iż poszerzone o swoisty komponent somatyczny sposoby przedstawieniowe, pokazujące prowadzenie walki na śmierć i życie, odnoszą się w swojej referencyjności nie tylko do cech determinujących naturę zwierząt, lecz również ludzi (CANNON 1975: 222).

W powieści Emlera aktywizacja pierwotnych zasobów natury człowieka, prowadząca do uruchomienia odpowiednich mechanizmów reakcji jest równie wyraźnie widoczna, co umiejętne sterowanie procesami emotywnymi. Formy przedstawieniowe agresji i przemocy są tu prawdziwym rezerwuarem siły destruktywnej oraz prymarnych, niezwykle negatywnych, potencjałów emocjonalnych. Za każdym razem, gdy pokazana zostaje konfrontacja pomiędzy zwaśnionymi stronami konfliktu górnośląskiego, uwagę odbiorcy przyciąga brutalność i bezwzględność opisów walki⁸.

Swoistą cechą dystynktywną opisów zawartych w powieści jest też sposób przedstawienia śmierci bohaterów wywodzących się z własnego obozu ideologicznego. Choć naskizowana jest ona w równie szczegółowy, egzaltowany i naturalistyczny sposób, co śmierć wrogów, zwyczajowo umiejscowiona zostaje w specyficznej aurze pełnych symboli, patetycznych emocji:

Olbrich pochylił się nad leżącym na ziemi. Jeden nie żyje, inny charczy. Krew sączy się wąskim strumieniem z jego ust. Niektórzy koledzy spieszą na to miejsce szukając lekarza, inni podnoszą umierającego. On jednak wykrwawi się, umrze na rękach towarzyszy (EMLER 1933: 100)⁹.

Przedstawienie wszechobecnej przemocy i śmierci, jak również celowe aktywizowanie instynktów walki wśród ludzi biorących udział w konfrontacji zbrojnej na obszarze polsko-niemieckiego pogranicza, zawiera w sobie potencjał silnie mobilizujący. Wpisuje się też w charakterystyczny, nawiązujący do czasów pierwszej wojny światowej, „mit poległych”¹⁰. Warto ponadto zauważyć, że na przykładzie podobnej tematyki pokazać

⁸ Powieść *Oberschlesien in Not* (Górny Śląsk w potrzebie) z wyjątkową systematycznością unaocznia krwawe sceny konfrontacji paramilitarnych, tworząc poprzez to swoisty horyzont przedstawieniowy oparty o ściśle zdefiniowane rozgraniczenia o charakterze etnicznym i narodowościowym. Nie brakuje w nich stylistycznych nierówności i konstatacji, które z dzisiejszej perspektywy uderzać mogą swoją groteskowością: „Potyczka zaczęła się dopiero wtedy, gdy atakował Polaków, żeby wyrównać z nimi rachunki. Gdy jednak na sali były też inne osoby o pro-niemieckich poglądach, udawało mu się kończyć referat. Wszyscy, Sygor, Radmann, Olbrich i inni, którzy się tam znaleźli, mieli blizny i urazy, ale poza jednym, który w wyniku ugodzenia nożem musiał zostać przewieziony do szpitala, sprawy przebiegały całkiem dobrze [Die Keilerei ging dann erst los, wenn er Polen angriff und mit den Polen abrechnete. Wenn aber noch mehrere Deutschgesinnte im Saale waren, kam er auch mit seinem Referat zu Ende. Alle, Sygor, Radmann, Olbrich und andere, die sich einfanden, hatten Narben und Schrammen, aber bis auf einen, der mit einem Messerstich ins Lazarett geschafft werden mußte, war die Sache bisher immer gut abgelaufen]” (EMLER 1933: 89).

⁹ Przekład własny za: „Olbrich beugte sich über die am Boden liegenden. Einer ist tot, der andere röchelt. Das Blut rinnt in feinem Streifen aus den Mundwinkeln. Einige Kameraden eilen in den Ort, einen Arzt zu suchen, andere heben den Sterbenden auf. Er verblutet, stirbt, auf die Kameraden gestützt”.

¹⁰ Obszernie opisuje go, jako swoiste zjawisko polityczno-kulturowe, Joanna Nowosielska-Sobel: „Mit poległych, wykreowany już w czasie wojny, z nową siłą i w kształcie odpowiadającym czasom przełomu i zapotrzebowaniu

można, w jaki sposób treści egzystencjalne i literatura wzajemnie się przenikają i dopełniają, demaskując dramat ludzkiego bytowania (TOMASZEWSKA 2007: 239). W obliczu tego na plan pierwszy wysuwa się kwestia dotycząca miejsca estetyzujących funkcji literatury górnośląskiego pogranicza, w sposób widoczny podporządkowanej realizacji dyskretnie zakamuflowanej, odgórnie narzuconej strategii socjotechnicznej. Szukając odpowiedzi na tak postawione pytanie, trudno oprzeć się wrażeniu, iż literatura tematyzująca podział Górnego Śląska znacząco różni się od „klasycznych” form literatury wojennej¹¹. Szukając szerszy kontekst jej oddziaływania i potencjalnej recepcji, należy mieć na uwadze, że lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku były kolejnym etapem rozwoju masowości medium prasowego i ogólnej dostępności literatury. Był to niewątpliwie okres przełomu cywilizacyjnego, w którym media stopniowo zaczęły zastępować tradycyjne miejsca wymiany informacji i poglądów¹². Równolegle do tego tworzył się nowy paradygmat dystrybucji informacji, oparty o umacnianie się pozycji zawodowego dziennikarstwa i profesjonalnie uprawianej publicystyki. Tak uformowane media zaczęły być nie tylko instancją ukierunkowaną na zaspokajanie naturalnej ciekawości odbiorców, lecz spełniały jednocześnie funkcje instytucjonalnych organów prowadzących swoistą działalność wychowawczą (MENDE 2009: 94).

Opisana w tekstach publicystycznych i literackich śmierć protagonistów, niezależnie od tego, czy wynika ona z bohaterских konfrontacji z wrogiem, czy z przypadkowego splotu wydarzeń, pociąga za sobą silną emocjonalizację zakotwiczoną w mimetycznym modusie przedstawieniowym. Choć jej występowanie nierzadko uwolnione jest od majestatycznego bądź patetycznego wymiaru, rolę dominującą odgrywa skupione na detalu przedstawienie możliwie dużej ilości silnie oddziałujących, posiadających wartość symboliczną, a odnoszących się do aspektów somatycznych, komponentów. Widoczne

politycznemu oraz społecznemu, odżył po zakończeniu działań wojennych. Wykorzystywany był nie tylko przez ugrupowania prawicowe z gruntu nieprzychylnie Republice Weimarskiej, ale także przez jej władze. Na tym obszarze możemy więc mówić o daleko idącej instrumentalizacji kultu poległych. W wyrazistej formie jest obecna w różnej proveniencji materiałach propagandowych” (NOWOSIELSKA-SOBEL 2010: 292-293).

¹¹ Ogniem łączącym obydwa gatunki jest niewątpliwie ustawiczne kreowanie emocjonalizujących, odnoszących się do spraw społecznych i zagadnienia jednostki norm zachowań, które pełniąc funkcję aktywizującą, mogą – w obliczu występowania odpowiednich okoliczności zewnętrznych – znaleźć swoje ujście w działaniach paramilitarnych czy wojennych (CANNON 1975: 221).

¹² Ich celem prymarnym w kontekście walki polsko-niemieckiego pogranicza nie była niewątpliwie rzetelna informacja, a pisarz czy dziennikarz nie był, posługując się terminem wynalezionym przez Helgę M. Novak, „tajnym agentem prawdy” (SURYNT 2010: 105).

jest to wyraźnie w zakończeniu opowiadania Roberta Kurpiuna *Hinterm Wald* (*Za lasem*):

Na krótko przed Bożym Narodzeniem w domu kobiety: na podłodze martwy mąż, jedyny spoczywający w pokoju. Oparta o ramy okna, blada jak ściana, z szeroko otwartymi oczyma, krwią sączącą się z twarzy i dłoni, z karabinem gotowym do strzału, martwa kobieta; jej syn, z pistoletem bez amunicji w dłoni, czuwa przy niej (KURPIUN 1932: 160)¹³.

Opis tragedii rodzinnej nieprzypadkowo zamknięty zostaje w tworzących swoistą aurę ramach czasowych okresu Bożego Narodzenia. Zarówno konstelacja figur, jak i temporalne przyporządkowanie fabuły ukierunkowane są tutaj na wywołanie silnych afektów i wytworzenie doznań generujących negatywny zasób emocjonalizacji. Sposób pobudzania emocji nie opiera się przy tym na założeniach estetycznych, lecz zdaje się być w dużym stopniu podyktowany odgórnie narzuconej strategii retorycznej. Tak ukonstytuowane przedstawienie emocji ma za zadanie znacząco oddziaływać na sposób myślenia odbiorcy, zaś rezerwuar afektywny, operujący strachem, złością czy chęcią zemsty, ma spełniać funkcję mobilizującą¹⁴.

Nie inaczej jest w powieści Emlera – przemoc i zabijanie połączone są w niej z jednoznacznie gwałtownie przebiegającą emocjonalizacją. Egzemplifikuje tę prawidłowość fragment, w którym budowanie potencjałów afektywnych ma ładunek dodatni, dokonuje się zaś poprzez unaocznienie solidarności wywodzących się z różnych warstw społecznych, a jednak należących do tego samego obozu proniemieckiego, aktywistów:

Stateczny mężczyzna w mundurze Sipo szedł powoli przez ulicę. Spostrzegł, że trzech Francuzów nie podnosi się z chodnika, postanowił więc z bronią w ręku spokojnie iść dalej. Olbrich skoczył w jego kierunku wołając: „Niech Pan idzie za mną! Dalej! Dalej! Za mną!”. Oficer spojrzał na robotnika, robotnik na oficera. Olbrich zobaczył zniekształconą przez odłamek granatu, mimo to na powrót piękną, męską twarz (EMLER 1933: 64)¹⁵.

¹³ Przekład własny za: „Kurz vor Weihnachten im Hause der Frau: Am Boden der Tote, der einzig Friedliche. An den Fensterrahmen gelehnt, kreidebleich, mit weitgeöffneten Augen, geronnenes Blut auf Gesicht und Händen, der Karabiner schußfertig im Arm des toten Weib; ihr Junge, die verschossene Pistole in der Hand, schützend neben ihr”.

¹⁴ Należy przy tym zauważyć, że ludność górnośląska, będąca pod wpływem silnych emocji związanych z niestabilną sytuacją społeczno-polityczną, reagowała na niewyjaśnione przypadki śmierci bardziej żywiołowo, niż miało to miejsce w przypadku wcześniejszego pokolenia tak zwanych pozytywistów, którzy przywołując obrazy umierania wpisywali je w formułę „śmierci z powodu” (PACZOSKA 2002: 6).

¹⁵ Przekład własny za: „Ein stattlicher Mann in Uniform der Sipo ging langsam über die Straße, sah, daß die drei Franzosen liegengelieben waren und wollte langsam mit der Waffe in der Hand weitergehen. Olbrich sprang auf

Nienawiść, jako komponent jednoznacznie pobudzający emocje, jest u Emlera uwarunkowana etnicznie i narodowo. Pojawia się ponadto w roli składnika przemocy symbolicznej, skierowanej w szczególności przeciwko tym nacjom, które naznaczone zostają stygmatem odpowiedzialności za podział regionu. Przede wszystkim dotyczy to śmiertelnego wroga z czasów pierwszej wojny światowej – Francuzów – przeciwko którym wymierza się wykluczającą i deprecjonującą kampanię propagandową. Siła jej działania dochodzi do głosu z całą mocą szczególnie wtedy, gdy pokazana jest walka bezpośrednia, prowadzona przeciwko zniechwalanym zachodnim sąsiadom Niemiec. Ukazana w przywołanym cytacie śmierć trzech francuskich żołnierzy, zastrzelonych przez oficera Sipo, celebrowana jest niczym czyn bohaterski, godny najwyższej pochwały, ostatecznie dodający obliczu zabójcy swoistego męskiego piękna. Jej przedstawienie wprowadza kategorię jednoznacznie pozytywnej oceny moralnej, zaś samo zabójstwo obudowane zostaje siłą mitologizującą i jest umieszczone w szerokim kontekście pozytywnej recepcji¹⁶. Tym samym nie jest to już śmierć w kontekście prywatnym, lecz zjawisko uwzględnione społecznie, mogące mieć wpływ na wzorce reakcji czy wręcz stabilność systemu społecznego (SZLUSZ 2013: 104). Z punktu widzenia struktury powieści potyczka pomiędzy zwaśnionymi stronami konfliktu dynamizuje przebieg fabuły, będąc jednocześnie zaczynem nowych punktów zwrotnych.

„Realność faktycznego doświadczenia przemocy” (Karger)

Oprócz powieści Emlera i opowiadań Kurpiuna instrumentalne wykorzystanie opisów aktów przemocy i śmierci znaleźć można w trylogii *Oberschlesien* (*Górny Śląsk*) Wilhelma Wirbitzky’ego. Przede wszystkim w jej częściach *Gequältes Volk* (*Umęczony lud*) oraz *Die blutende Grenze* (*Granica zbroczona krwią*), w których niezwykle często pojawia się

ihn zu. »Kommen Sie mit! Los! Los! Mit!« Der Offizier sah den Arbeiter an, der Arbeiter den Offizier. Olbrich sah ein von Granatensplitter entstelltes und doch wieder männlich schönes Gesicht”.

¹⁶ Opisy aktów przemocy i zbrodni przeciwko żywiolowi obcości ujęte są w powieści Emlera w kategoriach jednoznacznie pozytywnej oceny moralnej. Deprecjonowanie i stygmatyzowanie głównego wroga – Francuzów – odbywa się wieloaspektowo: „Niektórzy Polacy twierdzili, że to grupa uzbrojonych Niemców ciągnęła ulicami ostrzeliwując Francuzów, którzy rzekomo wyszli na spacer. Również ludność cywilną i kobiety, o których podobno myśleli, że są Polakami. W rzeczywistości jednak wśród ludności byli zabici i ranni, ponieważ to Francuzi podczas oczyszczania ulic strzelali na oślep z pistoletów i karabinów maszynowych [Einige Polen behaupteten, ein Haufen bewaffneter Deutscher sei durch die Straßen gezogen und hätte Franzosen, die friedlich spazierengegangen wären, über den Haufen geschossen, auch Zivilisten und Frauen, von denen sie gewußt hätten, daß sie Polen waren. Tatsächlich gab es unter der Zivilbevölkerung mehrere Tote und Verletzte, weil die Franzosen bei Räumung der Straßen blindlings mit M. G.s und Gewehren geschossen hatten]” (EMLER 1933: 65).

zjawisko, nazwane przez André Kargera „realnością faktycznego doświadczenia przemocy” (*Realität der faktischen Gewalterfahrung*) (KARGER 2004: 18-19). Wszechobecna trauma ofiar działań paramilitarnych (zarówno z perspektywy indywidualnej, jak i zbiorowej) jest w warstwie symbolicznej powieści przesiewana poprzez silnie wartościujący i stygmatyzujący filtr narodowościowy. Połączenie warstwy fikcji z opisem faktycznego stanu społeczno-politycznego tworzy tu syntetyczne formy wyrazu, ukazujące w całej pełni rozmiar i intensywność wywołujących traumę impulsów. Unaoczniony ponadto zostaje sekwencyjny charakter koszmarnych przeżyć traumatycznych, ich wewnętrzna dynamika i naznaczone przez dysocjację i intruzję procesy eskalującego, posttraumatycznego oddziaływania. Znaczącą rolę odgrywa przy tym strategia przedstawieniowa umiejscowiona w perspektywie „bycia ofiarą”, co prowadzi do konstytuowania się emocjonalizacji opartej o afekty wynikające z niedowartościowania i upokorzenia. W powieści Wirbitzky’ego znaczące są ponadto, używane z dużą częstotliwością, symbole narodowe, spełniające szeroki zakres funkcji integrujących.

Przedstawienie specyficznego, indywidualnie ukierunkowanego doświadczenia wewnętrznej agresji przyczynia się do tego, że w oczach odbiorcy reprezentatywne staje się wyakcentowanie moralnych pobudek i indywidualizacji pewnych rodzajów aktów przemocy (KARGER 2004: 18-19). Niezależnie od tego silny potencjał afektywny narracji powoduje, że podział Górnego Śląska, pokazany w powieści Wirbitzky’ego, staje się udokumentowaniem tego, jak mocno może oddziaływać trauma. W literaturze tak wyraźnie powiązanej z tym zjawiskiem, zarówno w perspektywie indywidualnej, jak i zbiorowej, trudno przeoczyć fakt, że na płaszczyźnie treściowej i stylistycznej „pozostaje coś silnie oddziałującego – afekty, wspomnienia, pewnego rodzaju rana, patologiczny agens, »demon pozostający we wnętrzu człowieka«” (HILLEBRANDT 2004: 40).

Wszelkie cechy literatury traumy nosi też niewątpliwie powieść Hansa Wolfganga Emlera *Oberschlesien in Not* (*Górny Śląsk w potrzebie*). Szczególnie wyraźnie widoczne jest to w pełnym przemocy opisie przesłuchania głównego bohatera. Brutalny przebieg wydarzeń i wyjątkowo duży potencjał siły emocjonalizującej, zachowuje aktualność również z dzisiejszej perspektywy. W wypełnionej naturalistycznie prezentowanymi detalami scenie katowania głównego bohatera powieści w sposób szczególny zaznacza się pragmatycznie umocowane działanie, ukierunkowane na znieważenie i upokorzenie całego żywiołu niemieckiego, alegorycznie ujętego w postaci Gerharda Olbricha:

Przeciągnęli go przez stół i rozciągnęli na blacie. Nie mógł się bronić. Jedni go przytrzymywali, inni ściągnęli mu spodnie, aż guziki strzeliły, zaś bat świstał i tnął boleśnie uderzając jego ciało i rozcinając piekącą skórę. Z jego piersi wyrывał się skowyt wściekłości, zęby wbijały się z bólu w dolną wargę,

krw kieda po brodzie. Ciosy w poranioną, opuchłą część ciała stawały się nieznośne. Olbrich wpatrzony był w ścianę. Tam – właśnie tam – przez sekundę zobaczył biało-czerwoną flagę, portret Korfantego i obraz Matki Boskiej Częstochowskiej (EMLER 1933: 137)¹⁷.

W przywołanym fragmencie szczególnie wyraziste staje się użycie form imperatywnych, spełniających rolę dynamizującą. Deskrypcja przemocy, w którą wkomponowany jest obraz upokorzenia, skonstruowana zostaje przy użyciu – typowej dla literatury walki polsko-niemieckiego pogranicza, polegającej na pokazaniu okaleczonej cielesności – manieri przedstawieniowej. W wypadku powieści Emlera znaczące jest podkreślenie beznadziejnego położenia protagonisty, stojącego się tym samym *pars pro toto* całej grupy narodowościowej. Akt przemocy, umieszczony w tak zarysowanym kontekście, wydaje się być w warstwie symbolicznej nośnikiem treści zakotwiczonych w silnie afektywnej retoryce upokorzenia¹⁸. Przytoczonemu opisowi przypisane zostają więc cele utylitarne, co powoduje, że staje się on pewnym sposobem rozszerzenia świadomości odbiorców, prowadzącym do wywoływania pożądanych emocji, takich jak lęk czy przerażenie. Ten artystyczny gest zbliża do afektu bardziej ekstremalnego, czyli rozpacz, która z punktu widzenia celów socjotechnicznych i utylitarnych jawi się jako niezwykle przydatna w procesie pragmatycznego przetworzenia potencjalność¹⁹.

Przedstawienie brutalnego znieważenia głównego bohatera przez polskich adwersarzy ukierunkowane jest na aktywizowanie możliwie dużych potencjałów mobilizujących. Pełne przemocy, naturalistyczne przedstawienie katowania bezbronno weterana pierwszej wojny światowej zestawione zostaje z symboliką narodową obcego: biało-czerwoną flagą, portretem Korfantego czy obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej. Ponieważ interpretacja przedstawionych zdarzeń jest w tej perspektywie połączona z uczuciem

¹⁷ Przekład własny za: „Er wurde an den Tisch gezerrt, über den Tisch gezogen. Er konnte sich nicht wehren. An jedes Glied klammerten sich mehrere, andere rissen ihm die Hosen herunter, die Knöpfe sprangen ab, knallend, schneidend, schmerzend schlug die Peitsche auf das Fleisch, zerschnitt die brennende Haut. Aus der Brust löste sich ein Wutgestöhn, die Zähne bohrten sich vor Schmerz in die Unterlippe, das Blut tropfte zum Kinn. Die Schläge auf den wunden, verschwollenen Körperteil wurden unerträglich. Olbrich starrte auf die Wand. Dort – ja dort – nur eine Sekunde. Eine rot-weiße Fahne, ein Bild Korfantys, dann das Bild aus Czenstochau”.

¹⁸ Tortury natury duchowej należy w tak zarysowanym kontekście uznać za o wiele bardziej dotkliwie, niż tortury fizyczne (PRAZ 2010: 89).

¹⁹ Nieprzypadkowo afekt wynikający z rozpacz zestawiał Søren Kierkegaard z szerokim kontekstem poszerzenia świadomości: „Wraz ze wzrostem świadomości i proporcjonalnie do tego wzrostu wzmacnia się intensywność rozpacz; im większa jest świadomość, tym intensywniejsza rozpacz” (KIERKEGAARD 1982: 181).

głębokiej niesprawiedliwości, może – potencjalnie – kształtować recepcyjne wzorce zachowań, wpływając w znaczącym stopniu na poglądy i sposób działania odbiorców²⁰.

Dokumentalne implikacje literatury górnośląskiego pogranicza

Poszerzając nieco perspektywę, należy zauważyć, że zarówno niemieckojęzyczne teksty publicystyczne, jak i dzieła literackie dotyczące spraw tematycznie związanych z kwestią podziału Górnego Śląska, są w większości utylitarnymi formami przedstawieniowymi, ukierunkowanymi na generowanie emocji oraz utrwalanie stereotypów i figur obcości, mającymi jednocześnie wyraźne dokumentalne umocowanie. Związane jest to z faktem, iż struktury literackie, jak twierdzi Heike Mayer, nie są nigdy w pełni uwolnione od akcentów afektywnych, które pełną rolę komponentów wspierających tok przeprowadzanej argumentacji (MAYER 2002: 105).

W podobnym kontekście uzasadnione wydaje się przytoczenie powieści *Brand* (*Pożar*) innego twórcy omawianego w tym rozdziale, Waltera Schimmela-Falkenaua. Choć w utworze tym widoczne jest wykorzystanie podobnego instrumentarium przedstawieniowego, co w dziełach przywołanych uprzednio autorów, Schimmel-Falkenau nie uchyliła się od przekraczania obszarów tabu i emocjonalizującego wykorzystywania literatury w zakresach, które przez innych twórców były zwyczajowo pomijane ze względów obyczajowych. Jako przykład posłużyć może napisana w silnie dydaktyzującym tonie (niczym ku przestrodze) scena pogrzebu kobiety oskarżonej o sympatyzowanie z wrogiem. Pełen wyrzutów monolog ojca ofiary zawiera w sobie potencjał silnie stygmatyzujący:

Zmarła sprawiała wrażenie, jakby wyciągała ręce w jego kierunku, jakby chciała dotknąć jego pełnej pretensji twarzy. On zaś wyciągnął ramiona, a dłonie zacisnęły się w drżące pięści. „A jeżeli tak już jest” zagrmiał: „i nie zmadrzałaś, to trzeba sobie powiedzieć, żeś ty mi i twojej matce uczyniła wielką hańbę, ty...” – szukał słowa, które pozwoliłoby mu przerzucić ciężar troski na twarz zmarłej córki. Szukał i bił się z myślami, aż w końcu z jego zacisniętych kurczowo ust dała się usłyszeć pełna zniewagi obelga: „ty Polko, ty” (SCHIMMEL-FALKENAU 1923: 173)²¹.

²⁰ Jako niemożliwa do przecenienia jawi się funkcja emocjonalizująca literatury utylitarniej, bazująca na aktywizacji żywiołów nieracjonalnych. Wynika to z faktu, iż emocje w cyklu rozwoju człowieka należą do obszarów bardziej pierwotnych i prymarnych w swojej randze (PROST 1982: 75).

²¹ Przekład własny za: „Die Tote faßte wie mit langen Armen nach ihm, riß sein grübelndes Gesicht herum. Er reckte die Schultern, und die Hände wurden zitternde Fäuste. »Und wenn schon so is«, seine Stimme grollte sehr, »un bis du nu klug gewordenn, so muhs doch mall gesagt sein, du, o du, dahs mirr un der Mutär eine ewige Schande getan chast, du...« der suchte nach einem Worte, das die Last seines Kummers zusammen geballt in der Tochter

Niekonwencjonalne, oburzające wręcz zachowanie ojca w obliczu śmierci pohańbionej córki, uaktywnia całą skalę różnorodnych emocji, takich jak nienawiść i pogarda, które ze swej natury nie są jednoznaczne²². Naskikowany w ten sposób kontekst pokazuje oddziaływanie afektywne, które w swojej tkance ontologicznej jawi się jako coś obecnego w naturze, będąc jednocześnie niezależnym od bieżących kontekstów, czynników kulturowych czy, jak twierdzi Konrad Bundschuh, zainteresowań i szeroko rozumianych sytuacji społeczeństw (BUNDSCHUH 2003: 28).

Wobec powyższego rodzi się pytanie, czy przekroczenie granic tabu, które w dziełach innych autorów wydawały się nieprzekraczalne, jest w stanie wygenerować i utrwalić potencjały emocjonalne, możliwe do wykorzystania w procesie wpływania na przebieg procesów i zjawisk społecznych (BORKOWSKI 2001: 135). Ponad wszelką wątpliwość w przytoczonym powyżej fragmencie uwagę odbiorcy przykuwa okrucieństwo ojca zmarłej, które nie polega tylko na odreagowaniu nawarstwiającej się w nim frustracji i upokorzenia, lecz pokazuje człowieka, który – jeśli powołać się na konstatację Witolda Nowaka – pozostaje nieczuły w sytuacjach, w których czuły być powinien (NOWAK 2016: 12).

Podobna forma przedstawieniowa pociąga za sobą dalsze konsekwencje, prowadząc między innymi do wygenerowania charakterystycznej opozycji „swój” i „obcy”, opartej o zręby typowego dla literatury polsko-niemieckiego pogranicza szowinistycznego patriotyzmu. Taki styl przedstawieniowy widoczny jest w nie mniejszym stopniu w prozie Kurpiuna; w opisach śmierci (jak chociażby w scenie finałowej w opowiadaniu *Heimkehr* [*Powrót*]), zawarta jest nie tylko silna, niemalże somatycznie naznaczona emocjonalizacja, lecz stworzona zostaje atmosfera swoistego patriotycznego patosu, wyraźnie zdeterminowanego przez żywioł swojskości:

Syn chwiejąc się na nogach włókł się oparty o siostrę do łóża matki i szukał niepewną dłonią jej ręki. Palce jego zbroczone były krwią, krew tryskała mu z piersi, szyi i twarzy, pozostawiając na podłodze czerwoną smugę. Lecz oczy umierającej nie widziały już tego.

— Powrót! — westchnął do niej ostatkiem sił. — Do Ciebie, matko, do ojczyzny!”.

Gesicht schleudern möchte, er suchte und wand sich unter den Gedanken und preßte schließlich das Gefundene durch die schmalen Lippen, warf es wie ein verächtliches Ding von sich, »Du Pollakinn, du!«.

²² Tak uformowane przedstawienie zachowań w obliczu majestatu śmierci stoi nade wszystko w sprzeczności z polską kulturą ludową, w której: „Ze względu na wiarę w życie pozagrobowe rytualne postępowanie było obrzędem przejścia. Fakt fizycznego końca jednostki nie był najistotniejszy, ważne było dla umierającego ostateczne przejście” (KĘPIŃSKI 2007: 26).

I wtedy załamała się ta niegdyś wysoka, krępa sylwetka przed łóżem umarłej, powoli osunął się, podtrzymywany przez silne, wierne ramię siostry, ku ziemi. Krótka walka i szybki koniec. Krew w jego żyłach przestała płynąć (KURPIUN 1932: 116)²³.

Symptomatyczna dla opowiadania Kurpiuna jest okoliczność, że wstrząsająca, pełna emocji scena śmierci członków rodziny głównego bohatera, zakończona jest uzupełnieniem operującym skromnymi środkami retorycznymi²⁴. Mimo to przedstawienie upadku bohatera, wyrwanego z ojczyzny przez wrogie siły obcości, odgrywa z punktu widzenia potencjału afektywnego znaczącą rolę. Ponieważ zastosowana tu konwencja przedstawieniowa silnie osadzona jest w tradycji walki pogranicza, dla wyrównania potencjałów afektywnych konieczne wydaje się być – następujące niejako w uzupełnieniu – przedstawienie odwetu, wpisujące się niewątpliwie w horyzont oczekiwań potencjalnych odbiorców:

Rankiem, następnego dnia, znaleziono na granicy uzbrojonego Gońskiego, leżącego w ubraniu cywilnym z poderżniętym gardłem. W nocy znów miała miejsce jedna z częstych przygranicznych potyczek. Gońskiego w niej nie zabrakło, podobnie jak po przeciwnej stronie Fritza Borka. Tym razem jednak los przeznaczenia stanął po stronie prawa: a Berta Ringmann trwa niezmiennie na ziemi swoich ojców i oczekuje niecierpliwie z wieloma innymi godziny, w której zabłyszczą na nowo gwiazdy nad Niemcami – gwiazdy, zwiastujące godzinę powrotu (KURPIUN 1932: 120)²⁵.

- ²³ Przekład własny za: „Taumelnd schleppte sich der Sohn, von der Schwester gestützt, um Lager der Mutter hin und tastete unsicher nach ihrer Hand. Die seine war mit Blut bedeckt, Blut sickerte aus Brust und Hals und Antlitz, eine rote Spur auf dem Boden zurücklassend. Die Augen der Sterbenden sahen es nicht mehr. »Heimkehr!« hauchte ihr im letzten Atem. »Zu dir – Mutter – zur Heimat!«. Dann brach die einst so hohe, kraftvolle Gestalt des Sohnes vor dem Lager der Toten zusammen und glitt, von den starken Armen der treuen Schwester gestützt, langsam zu Boden. Ein kurzer Kampf, dann war alles vorüber. Das Blut hörte auf zu fließen”.
- ²⁴ Świadczy o tym lakoniczny, wykazujący pewne deficyty stylistyczne opis pogrzebu: „Trzy dni później matka i syn pochowani zostali w grobowcu rodziny Ringmann. Tego dnia wydawało się, że granicy nie ma. Udział wszystkich niemieckich organizacji działających po obydwu stronach linii przecinającej kraj był ogromny. Nawet nowy starosta poczuł, że musi się pojawić. Dlaczego – pewnie sam tego nie wiedział” (KURPIUN 1932: 119). Przekład własny za: „Drei Tage danach wurden Mutter und Sohn in der Familiengruft der Ringmanns beigesetzt. An diesem Tage schien es keine Grenze zu geben. Die Beteiligung aller deutschen Kreise beiderseits der Schnitlinie war ungeheuer. Sogar der neue Starost hatte sich bewogen gefühlt, zu erscheinen. Warum – das wußte er wohl selbst nicht”.
- ²⁵ Przekład własny za: „Am Morgen des nächsten Tages fand man Gonski in Zivilkleidung, aber bewaffnet, an der Grenze mit durchgeschnittenem Halse vor. In der Nacht hatte wieder eins der häufigen Grenzgeplänkel von hüben nach drüben stattgefunden. Dabei hatte Gonski nicht gefehlt, ebensowenig auf der Gegenseite Fritz Borek. Diesmal war das Würfelspiel des Schicksals für die Seite des Rechts gefallen. – Berta Ringmann aber steht ungebrochen auf ihrer Väter Scholle und harrt gleich vielen andern der Stunde, da wieder Sterne strahlen über Deutschland – der Stunde der Heimkehr”.

W scenie wieńczącej opowiadanie Kurpiuna do głosu dochodzi symptomatyczna dla stylu autora powieści *Der Mutter Blut* (*Krew matki*) właściwość, polegająca na pokazywaniu aspektów moralnych i etycznych przez filtr perspektywy emocji. Otwarte zakończenie narracji, w którym rolę przewodnią spełniają rewanżystowskie i propagandowe tendencje, wydaje się potwierdzać tezę o zastosowaniu w dziełach literackich starannie wykoncypowanej strategii socjotechnicznej. Unaocznione tutaj okrucieństwo czynów pozostaje, jak ująłby to Nowak, „w złożonych związkach z nienawiścią, nie daje się jednak do niej sprowadzić. Cechuje je – w wielu wypadkach – nadmiarowość, rozlewność, zaraźliwość, spontaniczność i bezinteresowność” (NOWAK 2016: 11).

Podobny sposób kreowania rzeczywistości widoczny jest w opowiadaniu *Hinterm Wald* (*Za lasem*), w którym siła opiniotwórcza opiera się na szczegółowym oddaniu szerokiego wachlarza somatycznie umocowanych detali:

Josef Ernst został postrzelony. Krew płynie z jego otwartych ust, dłoń ściska się na piersi, spomiędzy palców tryska czerwone życie.

— Moja droga — byłeś — mi wszystkim! Dziękuję — Ci! — Nie zapomnij — o naszych dzieciach — ja — muszę — iść — Bóg — z — Wami! (KURPIUN 1932: 154)²⁶.

W wypowiedzi pożegnalnej głównego bohatera²⁷, efekt emocjonalizujący uzyskany zostaje poprzez zastosowanie swoistej rytmizacji, ubranej w artykulację przypominającą muzyczne *staccato*. Zważywszy, że ostatnie słowa umierającego zawierają prywatne przesłanie, środki retoryczne i konteksty przedstawieniowe mają tutaj pierwszorzędne znaczenie. Z drugiej strony tak ukonstytuowany sposób prowadzenia narracji pełni swoistą funkcję oczyszczającą, staje się pewnym *katharsis*. Ponieważ polityka, cytując za Robertem Borkowskim, „może stać się obszarem generowania agresji, jeśli nie zadziałają mechanizmy rozładowania frustracji w masowej skali” (BORKOWSKI 2001: 137), to właśnie dziełom literackim powstałym w okresie podziału Górnego Śląska przypisać należy funkcję poręcznego nośnika medialnego i specyficznego katalizatora, kierującego wielowarstwowymi procesami mentalnymi zarówno w skali indywidualnej, jak i kolektywnej. Procesy te niewątpliwie nie pozostawały bez wpływu na wielopłaszczyznowe kształtowanie ówczesnej rzeczywistości społecznej i politycznej.

²⁶ Przekład własny za: „Josef Ernst wird erschossen: Blut quillt dem Getroffenen aus dem Munde, die Hand preßt er gegen die Brust, zwischen den Fingern sickert rotes Leben hervor. »Gute – du warst – mir alles! – du! – Ich dank – dir! – Vergiß – unsere Kinder – nicht – ich – muß – geh'n – Gott – mit – euch!«”.

²⁷ Co *nota bene* przywołuje skojarzenia z opowiadaniem *Heimkehr* (*Powrót do domu*).

Źródła cytowań

- BUNDSCHUH, KONRAD (2003), *Emotionalität, Lernen und Verhalten*, Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- BORKOWSKI, ROBERT (2001), 'Polityka, populizm, przemoc – dylematy transformacji i globalizacji', w: Robert Borkowski (red.), *Agresja i przemoc*, Kraków: „Abrys”, ss. 133-145.
- CANNON, WALTER B. (1975), *Wut, Hunger, Angst und Schmerz. Eine Psychologie der Emotionen*, München, Berlin u. Wien: Urban & Schwarzenberg.
- DRÓŻDŻ, MICHAŁ (2016), 'Język nienawiści w dyskursie medialnym', w: Władysław Zuziak, Jakub Synowiec (red.), *Nienawiść w życiu publicznym*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe, ss. 21-32.
- EMLER, HANS WOLFGANG (1933), *Oberschlesien in Not. Ein deutsches Schicksal*, Berlin SW: Dom-Verlag.
- FITZEK, RUDOLF (1933), *Volk an der Grenze. Ein Drama deutscher Minderheit in drei Akten*, Breslau: Verlag Ferdinand Hirt.
- HILLEBRANDT, RALF (2004), *Das Trauma in der Psychoanalyse. Eine psychologische und politische Kritik an der psychoanalytischen Traumatheorie*, Gießen: Psychosozial-Verlag.
- JELEŃ-KUBALEWSKA, EWA (2014), *Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny: perspektywa performatyczna*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- KARGER, ANDRÉ (2004), 'Gibt es kollektive Traumata? Anmerkungen zu einem modischen Begriff', w: André Karger, Rudolf Heinz (red.), *Trauma und Gruppe. Psychoanalytische, philosophische und sozialwissenschaftliche Perspektiven*, Gießen: Psychosozial-Verlag, ss. 17-30.
- KĘPIŃSKI, MARCIN (2007), 'Śmierć na wojnie – zdziczała czy oswojona?', w: Izabela Grzelak, Tomasz Jermalonek (red.), *Kulturowe obrazy śmierci: od przełomu romantycznego do dziś: materiały studenckiej konferencji naukowej*, Łódź: Pictor, ss. 287-305.
- KIERKEGAARD, SØREN (1982), *Bojaźń i drżenie*, przekł. Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- KURPIUN, ROBERT (1932), 'Hinterm Wald', w: *Das Schafott. Ostdeutsche Schicksalstage von Robert Kurpiun*, Glatz: Verlag Glatzer Bücherstube, ss. 150-160.
- MAYER, HEIKE (2002), *Literarische Rhetorik*, Münster: Aschendorff Verlag.
- MENDE, WANDA (2009), *Media a przemoc*, Strzelce Opolskie: Starostwo Powiatowe.
- NOWOSIELSKA-SOBEL, JOANNA (2010), 'Kreowanie kultu poległych w działalności Śląskiego Związku Ochrony Stron Ojczystych (*Schlesischer Bund für Heimatschutz*) w czasie pierwszej wojny światowej', w: Dariusz K. Chojecki, Edward Włodarczyk (red.), *Choroba i śmierć w perspektywie społecznej*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, ss. 291-300.
- NOWAK, WITOLD M. (2016), 'Okrucieństwo jako stała antropologiczna', w: Władysław Zuziak, Jakub Synowiec (red.), *Nienawiść w życiu publicznym*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe, ss. 11-16.
- PACZOSKA, EWA (2002), 'Wstęp', w: Ewa Paczoska, Urszula Kowalczyk (red.), *Śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego [Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego], ss. 5-8.
- PRAZ, MARIO (2010), *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- PROST, WINFRIED (1982), *Sprache als Mittel der Manipulation. Wie in Gesprächen, Reden, Verhandlungen manipuliert, motiviert und suggeriert wird*, Kissing: Weka-Verlag.
- SCHIMMEL-FALKENAU, WALTER (1923), *Brand. Ein Roman aus Oberschlesien*, Friedeberg, Queis u. Leipzig: Iser-Verlag.
- SURYNT, IZABELA (2010), *Przemoc, pamięć, tożsamość w niemieckiej literaturze II połowy XX wieku: światy ze słów Helgi M. Novak*, Wrocław: Wydawnictwo Atut.
- SZLUZ, BEATA (2013), 'Śmierć w percepcji bezdomnych kobiet', w: Pavol Dančák, Marek Rembierz, Roman B. Sieroń (red.), *Cierpienie, umieranie, śmierć: wyzwania i dylematy ludzkiego losu w kontekście sytuacji granicznych*, Stalowa Wola: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, ss. 205-218.

TOMASZEWSKA, WIESŁAWA (2007), 'Umieranie i śmierć', w: Marek Wójtowicz, Witold Kania (red.) *Filozofia a śmierć*, Katowice: FHU Kopalnia Skarbów, ss. 239-250.

VOLZ, WILHELM (1930), *Zum oberschlesischen Problem*, Gleiwitz: Oberschlesische Volksstimme.



Media współczesnej grozy

CZĘŚĆ TRZECIA

Groza postromantyczna w opowiadaniu Jerzego Gierałtowskiego *Wadera* oraz w filmie *Wilczyca* Marka Piestraka

JAKUB RAWSKI*

Cele i problematyka badawcza

W niniejszym rozdziale poddano analizie opowiadanie *Wadera* (1977) Jerzego Gierałtowskiego oraz jego filmową adaptację – czyli horror Marka Piestraka *Wilczyca* (1982) – w paradygmacie grozy postromantycznej, rozumianej jako repertuar środków czerpiących z gotyzmu i romantyzmu, mających wzbudzić strach u współczesnego odbiorcy. Wykorzystany przez dwudziestowiecznych twórców romantyczny motyw przekroczenia śmierci – czy raczej swoistego bytowania na pograniczu dwóch światów – został scalony z figurą wilkołaka, tytułowej wilczycy, żony głównego bohatera utworu Kacpra Wosińskiego, Maryny.

Akcja *Wadery* rozgrywa się po klęsce powstania styczniowego z 1863 roku, a filmu – po Wiośnie Ludów z 1848 w zaborze austriackim¹. Warto zastanowić się nie tylko nad

* Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie | kontakt: jakub-rawski@wp.pl

¹ Przesunięcie akcji filmu było warunkowane kwestiami cenzury. Film miał premierę w czasach stanu wojennego, co zostało nawet odnotowane w reporterskiej opowieści o śmierci Grzegorza Przemyka (ŁAZAREWICZ 2016: 15). Warto zauważyć interesującą prawidłowość, a mianowicie że cenzura nie wprowadziła zmian w tekście literackim (represje rosyjskie po powstaniu styczniowym), natomiast ingerowała w tkankę fabularną filmu (stąd Wiosna

uwarunkowaniami genealogicznymi utworów, ale również nad subwersywną, transgresyjną postacią tytułowej wilczycy Maryny Wosińskiej/hrabianki Julii, która (być może) występując przeciwko ojczyźnie występuje przeciwko patriarchalnemu porządkowi społecznemu.

Motyw wilkołactwa w literaturze polskiej

Artystyczne reprezentacje likantropii istnieją w literaturze powszechnej od antyku do współczesności (GEMRA 2008: 321-400; HAS-TOKARZ 2010: 257-275). Wyjątek w kulturowym trwaniu tego motywu stanowi powieść gotycka, która, co interesujące, topos przemiany człowieka w wilka pominęła, aby mógł on powrócić dopiero w wieku XX (GEMRA 2008: 326-327).

Wiara w wilkołaki na terenach polskich sięga czasów prasłowiańskich (BERWIŃSKI 1862A: 53, 95-96; BERWIŃSKI 1862B: 50-51; WISZNIEWSKI 1840: 275). Od okresu renesansu wilkołak wzmiankowany jest w literackich zabytkach polszczyzny (BARANOWSKI 1981: 149), zaś jego wyraźne ślady pojawiają się w oświeceniu (KOWALEWSKA 2009: 155-160). Figura wilkołaka nie stała się jednak popularna w twórczości polskiego romantyzmu, który przecież otworzył drogę dla trwałego istnienia w kulturze wszelkiego rodzaju postaciom demonicznym, występujących w słowiańskim folklorze, by wymienić jedynie upiora (wampira), rusałkę czy diabła. W romantyzmie europejskim również postać ta nie stała się ważnym motywem, co tłumaczy Erberto Petoia:

Literackie opracowanie postaci wilkołaka znalazło więcej szczęścia w twórczości ludowej niż wysokiej. [...] postać wilkołaka wydaje się nie przystawać do tematyki i konwencji literatury romantycznej, symbolicznej i dekadencjonalnej, które po części zapoczątkowały popularność wampirów (PETOIA 2004: 359).

Z wyjątkiem opowiadania *Wilkołak* Jana Barszczewskiego (1844: 80-95) oraz wampirycznego wątku *Poganki* Narcyzy Żmichowskiej (1846: 70-72), który Maria Janion kontaminuje z wilkołactwem (JANION 2008: 163-165), nie istnieją jednoznaczne reprezentacje

Ludów i zabór austriacki). Można ten fakt wytłumaczyć dwojako: (a) zbiór opowiadań *Pogrzeb Iwa*, z którego pochodzi *Wadera*, ukazał się w 1977 roku, a więc w epoce Edwarda Gierka, którą cechowało swoiste rozprężenie w materii autorytarnych metod zarządzania państwem komunistycznym, zaś film powstał w czasach stanu wojennego, gdy represje ze strony władzy nieporównywalnie zostały nasilone w zestawieniu z latami siedemdziesiątymi; (b) film jest zawsze dostępniejszy i łatwiejszy percepcyjnie dla przeciętnego konsumenta kultury, który szybciej przyswaja w ten sposób treść, niż w trakcie obcowania z utworem literackim. Konkludując zatem – o ile *Wadera* mogła zostać niezauważona przez przeciętnego odbiorcę, o tyle *Wilczyca*, jako jeden z nielicznych polskich filmowych horrorów, nie mógł zostać przez niego pominięty.

tęgo toposu. Podobnie dzieje się w literaturze dwudziestowiecznej; w temacie wilkołactwa Leszek Słupecki przywołuje jedynie *Krzyżowców* Zofii Kossak-Szczuckiej z 1935 roku oraz *Jedwiżkę i jej zalotników* Marka Sadzewicza z 1961 roku (SŁUPECKI 2012: 188-190). Warto nadmienić, że w romantyzmie krajowym wycie upiornych wilków słychać w *Lesławie* Romana Zmorskiego z 1847 roku (ZMORSKI 2014: 113), wilkołaki występują też w poemacie *Królowa Wozna* Tomasza Augusta Olizarowskiego z 1857 roku (OLIZAROWSKI 2014: 385; 401-410), który jest także autorem *Wilkołaka. Powieści podług gminnych podań* (1835), utworu obecnie nieistniejącego² (BURZKA-JANIK 2014: 132). *Notabene*, inaczej sytuacja wygląda w literaturze rosyjskiej, w której motyw wilkołaka pojawia się bardzo wcześnie i występuje aż do wieku XX (WILK 2016: 335-350).

W świetle przytoczonych powyżej faktów *Wadera* Gierałtowskiego wydaje się jednym z nielicznych w polskiej kulturze tak wyraźnych manifestacji likantropii. Ważna jest również kwestia osadzenia akcji opowiadania w dziewiętnastowiecznej przestrzeni historycznej, okresie po upadku powstania styczniowego z 1864, które symbolicznie kończy epokę romantyzmu.

Demoniczny status tytułowej bohaterki

W filmie Marka Piestraka Maryna Wosińska parała się czarną magią, zaprzedała duszę diabłu, spaliła krucyfiks, w momencie zgonu trzymała wilczą łapę, zapowiadając mężowi: „nazwałeś mnie suką i zdechnę jak suka” (PIESTRAK 2015: 00:05:28-00:05:36) i przysięgając mu: „znajdę cię” (PIESTRAK 2015: 00:06:27-00:06:28). Po śmierci powróciła pod postacią wadery, szukając zemsty za traktowanie, jakiego doznała ze strony męża, przechodząc swoistą reinkarnację i wcielając się w hrabiankę Julię, żonę hrabiego Henryka, towarzysza broni Kacpra z powstania. Przeobrażenie w wilkołaka odbyło się za pomocą czarnej magii. Nadmienić trzeba, że w kulturze ludowej utrwalone zostało przekonanie, iż czarownica ma możliwość przemiany człowieka w wilkołaka (BERWIŃSKI 1862A: 131), a „wilkołactwo mogło [...] być wynikiem czarów” (SŁUPECKI 2012: 151). Podobnie zauważał Franciszek Rawita-Gawroński, pisząc, że „Niekiedy do zamiany człowieka w wilka wystarczyło samo »zaklęcie«” (RAWITA-GAWROŃSKI 1914: 14).

W opowiadaniu pośmiertne wcielenie Maryny dostrzega Wosiński po oddaniu hrabiance listu przesłanego z drogi od jej męża: „Męczyło go wspomnienie twarzy pani Julii. Twarzy tyle razy widzianej, że nie zauważałnej prawie, a jednak? Gdzieś w zakamarkach

² W tym znaczeniu, że nie zachowały się do czasów obecnych wersje drukowane oraz rękopisy.

niechętej pamięci odnajdował to samo spojrzenie spod zwężonych złością powiek, okrutny śmiech i ten głos niski, z przydechem...” (GIERAŁTOWSKI 1977: 170). W filmie bohater ujrzał z kolei Julię w dagerotypie Maryny, który przywiózł mu brat Mateusz: „Hrabina? Nie, to niemożliwe. Julia... Od razu ją poznałem. Od razu” (PIESTRAK 2015: 01:00:32-01:00:44).

W *Wilczy* Maryna/Julia konsekwentnie przemienia się w waderę „wielką jak cielak” (GIERAŁTOWSKI 1977: 180). Przypomnieć trzeba, że podstawową zasadą likantropii jest charakterystyczna zmienność kształtu. Jak ujmuje rzecz Noël Carroll:

Człowiek i zwierzę zamieszkują to samo ciało [...], ale nie w tym samym czasie. W określonym momencie [...] ciało człowieka zmienia się w wilka. Wilk i człowiek nie zlewają się w jedno, lecz występują na przemian (CARROLL 2004: 83).

Choć więc w utworze Gierałtowskiego czytelnik nie znajdzie opisu metamorfozy, to filmie najbardziej wymowną sceną ukazującą przeobrażenie tytułowej bohaterki jest sekwencja polowania Kacpra na waderę. W pewnym momencie kula rani bestię, powstaniec podąża śladem zostawionych w śniegu wilczych łap. Trop się urywa, a bohater widzi przed sobą hrabiankę Julię, opatrującą zakrwawioną dłoń (PIESTRAK 2015: 01:15:36-01:17:08).

W świetle przytoczonych faktów dziwią konstatacje Michała Wolskiego, stwierdzającego, że postać tytułowej bohaterki: „wyklucza jednoznaczne stwierdzenie, czy mamy do czynienia z wampiryzką, hybrydą wampirzycy i innych demonów, czy też zupełnie odmienną istotą” (WOLSKI 2016: 91), wypowiedź Marty Olszewskiej, konkludującej, że w filmie odbiorca ma do czynienia ze „spełnieniem klątwy rzuconej przez przemienioną w wampira wiedźmę Marynę” (OLSZEWSKA 2009: 181) oraz stwierdzenie Marka Nowakowskiego, piszącego, że *Wadera* to historia o „niesamowitej wampirzycy” (NOWAKOWSKI 2002: 7). W opowiadaniu nie pojawia się przecież żaden rys wampiryczny, nie ma wzmianki o piciu krwi przez Marynę/ Julię, wampiryzowaniu ludzi, wstawaniu nocą z trumny et cetera. Istnieje zaledwie jeden ślad, Kacper opowiada co zrobił po jej śmierci: „kołkiem osinowym przódę trupa przekłuwszy, by po nocach nie wstawała i na podróży jako upiór nie była” (GIERAŁTOWSKI 1977: 138). Jest to jednak wyłącznie jego strach, by Maryna nie stała się wampirem, nie zaś jednoznaczny dowód na wampiryczność egzystencji tytułowej bohaterki. W filmie widz ogląda scenę przebicia Maryny osinowym kołkiem, na co wcześniej naciskał Mateusz brat Kacpra. Obawa przed powstaniem z grobu zmarłych osób posądzanych o czary lub samobójców towarzyszyła Słowia-

nom i znali oni sposoby, aby temu zapobiec. „Najpowszechniejsze jednak bywało przebijanie ciała cierniami lub ostrym kołkiem (na południu głogowymi, na północy najczęściej osikowymi; były zresztą w użyciu także klonowe lub lipowe)” (Moszyński 1967: 657). Nie zawsze chodziło o wampiryzm, bo choćby w filmowej wersji *Ogniem i mieczem*, wbrew pierwowzorowi literackiemu³, wiedźma Horpyna zostaje przez Rzędziana przebita kołkiem (HOFFMAN 1999: 06:01-06:24), dlatego porównanie jej z Maryną Wośńską jest nieuniknione.

Znaczenie filmu

Film *Wilczyca* jest jednym z nielicznych w polskiej kinematografii horrorów, bez względu na ocenę jego jakości artystycznej⁴. Cieszył się dużą popularnością wśród odbiorców, zebrał pokaźną widownię, obejrzało go blisko dwa miliony widzów. Produkcja stanowi dowód na trwanie „paradygmatu romantycznego”⁵ w kulturze polskiej lat osiemdziesiątych XX wieku. Romantyzm, który pojawia się na ekranie, należy stypologizować jako tyrtejski. Wątek martyrologiczny jest bardzo wyraźny: następują represje ze strony Austriaków, będące skutkiem dążeń niepodległościowych arystokracji polskiej uosabianych przez hrabiego Ludwika i Wiktora Smorawińskiego. Najbardziej znacząca wydaje się jednak niezłomna postawa patriotyczna głównego bohatera, Kacpra Wośńskiego, który dla sprawy narodowowyzwoleńczej zaniedbał rodzinę, a także został trwale okaleczony, ponieważ stracił nogę (jak przeczytać możemy w utworze). Wątpliwy wydaje się jedynie

³ Jak czytamy u Sienkiewicza: „Olbrzymie ciało wiedźmy kopło jeszcze ziemię nogami, konwulsja wykrzywiła jej straszliwie twarz, na wyszczerzonych zębach osiadła krwawa piana, a z gardła wychodziło głuche chrapanie. Tymczasem pacholek wydobył z zanadru kawałek kredy święconej, naznaczył nią krzyż na kamieniu i rzekł: – Teraz nie wstanie” (SIENKIEWICZ 1996: 436).

⁴ Można wskazać wiele uchybień filmu, na które zwracał uwagę już Andrzej Kołodyński: „odnosi się wrażenie, że reżyser ilustruje tylko tekst za pomocą obrazów pozbawionych właściwie prawdziwie filmowego życia. [...] Niedostatki realizacji sprawiają, że brak jej przy tym wdzięku i filmowego rytmu” (KOŁODYŃSKI 1985: 222). Piotr Skrzypczak stwierdza, że w filmie „prawdziwą klątwą okazała się fatalnie zrealizowana warstwa efektów specjalnych, których nieudolność lub zaniedbanie musi zniweczyć każdy projekt filmowego horroru, jeżeli ma on przestraszyć, a nie rozśmieszyć” (SKRZYPczak 2017: 54). *Wilczyca* zarzucano również, że „film nie daje widzowi dreszczu strachu, gdyż reżyser po prostu się nie postarał. Zebrał na ekranie jedynie rekwizyty przywołujące w naszej wyobraźni stan niepokoju wywoływanego grozą, ale nic ponadto” (ŚMIETański 2015: 5). Warto byłoby jednak przyjrzeć się dziełu Piestraka z perspektywy poetyki kampu i spróbować dostrzec w nim złożoną wartość artystyczną, którą niewątpliwie posiada.

⁵ Pojęcie wprowadzone do humanistyki przez Marię Janion w książce *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś* (JANION 1996: 5-23).

katolicyzm protagonisty, chociaż wedle narratora opowiadania „tom Pisma Świętego [...] zwykł [on — J.R.] mieć pod ręką, na stoliku nocnym” (GIERAŁTOWSKI 1977: 177), to po pomoc w unieszkodliwieniu tytułowej wilczycy udaje się do lekarza Goldberga⁶, nie zaś księdza.

Podkreślić też trzeba, że film miał premierę w okresie stanu wojennego, który przecież ożywił romantyczne, powstańcze i mesjanistyczne mity, czego dowodem jest na przykład ciężka biżuteria patriotyczna⁷, chętnie noszoną przez małżonki represjonowanych i same prześladowane, a która wcześniej w historii Polski pojawiła się po upadku powstania styczniowego, stanowiąc symbol męczeństwa (BEZAK 2013: 113-122; JANICKA 2018: 43-44). Repertuar romantycznych wzorców, zachowań i stereotypów powrócił więc poprzez stan wojenny z niesamowitą siłą i jest odczuwalny do dziś⁸.

Groza (post)romantyczna

Oba teksty – zarówno utwór literacki, jak i jego filmowa adaptacja – posługują się rudymentarnym instrumentarium grozy, zawierając repertuar środków artystycznych typowych dla powieści gotyckiej, a więc mściwą kochankę, nocny, posępny pejzaż, ukryte w pałacu przejścia, trupy, cmentarz, czarną magię, konszachty z diabłem i tak dalej (ŻABSKI 2006: 457). Pod względem genologicznym opowiadanie, najbardziej odpowiada cechom utworu gotyckiego, który „zakłada istnienie dwóch przestrzeni: z jednej strony sfery racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozumiałych, z drugiej strony zaś istnieje tu świat »Inności«, *numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania” (AGUIRRE 2002: 17). W obu tekstach grozę tworzą takie elementy, jak krajobraz, pora roku, noc, księżyc w pełni, muzyka, język, którym posługują się bohaterowie i demoniczna kobieta – wilkołaczka.

Niewątpliwie w filmie pejzaż jest jednym z elementów romantycznego imaginarium – akcja została umiejscowiona zimą. Już pierwsza scena wprowadza posępny, upiorny klimat, kiedy na ekranie pojawiają się krwawe zwłoki konia. Panuje krajobraz zimowy,

⁶ W opowiadaniu tą postacią jest Michta, który „posiadł umiejętność tamowania krwi i leczenia ziołami. Był piśmienny. Unikał ludzi. Mieszkał pod lasem obok swoich owiec” (GIERAŁTOWSKI 1977: 176-177).

⁷ *Notabene* pojawia się w *Waderze*: „duży, czarny krzyż powstańczy z cierniową koroną ze srebra” (GIERAŁTOWSKI 1977: 144), który nosi hrabia Wiktor Smorawiński.

⁸ *Exemplum*: poezja smoleńska i związany z katastrofą z 10 kwietnia 2010 roku współczesny rodzaj mesjanizmu (BIELIK-ROBSON 2010: 206-213).

ascetyczny, zogniskowany wokół pojedynczych budynków, a zatem pałacu w Rosołowicach, domu braci Wosińskich, budynku, w którym znajduje się mieszkanie doktora Goldberga. Atmosfera zostaje podkreślona przez wszechotaczającą biel, symbolizującą, jakby się zdawało, pustkę i samotność, doświadczaną przez bohaterów filmu, a szczególnie zdradzonego męża Kacpra. Drugą, obok zimy, porą roku dominującą z kolei w opowiadaniu, jest jesień, której narrator nie szczędzi opisów. Czytamy między innymi: „Dzień był pochmurny i mroczny. [...] Podmuch wiatru wpadł w gałęzie klonów, zawirował karuzelą rudych liści, pogonił wraz z nimi po murawie gazonu, rozsiał kalejdoskop kolorów po uschłych łodygach” (GIERAŁTOWSKI 1977: 139)⁹.

Atmosferę grozy tworzy nie tylko zimowy czy jesienny krajobraz. W tekście literackim niebagatelną rolę odgrywa księżyc. Warto przypomnieć, że związek księżyca z kobiecością jest motywem mocno obecnym w kulturze już od czasów archaicznych. Kobiety, jako podlegające rytmom natury, znały magię księżycową (ELIADE 1966: 165-170). Jak wskazuje Mircea Eliade – „cudowna właściwość księżyca polegała na periodycznym stwarzaniu i posiadaniu niewyczerpanego życia” (ELIADE 1966: 165). W opowiadaniu często pojawia się odwołanie do tego ciała niebieskiego, jego światło wprowadzają nastroj grozy i tajemniczości, podkreślają niebezpieczeństwo oraz demonizm sytuacji: „Świecił przeraźliwie jasno księżyc” (GIERAŁTOWSKI 1977: 179), „Księżyc nurkował w goniących go obłokach. [...] Księżyc smużył srebrnie po parapecie” (GIERAŁTOWSKI 1977: 182). Poświata księżycowa złowrogo oświeśla portret demonicznej hrabianki Julii: „W pokoju było prawie widno od księżyca, który wlewał przez wysokie okna potoki sennego blasku. Oświeślał wyraźnie wielki portret pani Julii” (GIERAŁTOWSKI 1977: 183). Co przy tym istotne:

Przywołanie [...] tarczy księżyca bliskie jest [...] motywom likantropicznym, w których skojarzenia lunarne odgrywają zasadniczą rolę. Wilkołak jest bowiem stworzeniem w pewnym sensie ubezwłasnowolnionym, niepanującym nad własnymi żądzami czy instynktami, tragicznie uwikłanym we własną, krwiożerczą naturę, a „zazwyczaj moc [likantropiczna — przyp.oryg.] ujawniała się podczas pełni księżyca” i była związana z charakterystycznym brakiem kontroli nad własnymi popędami (OLKUSZ 2010: 102).

⁹ Na marginesie należy wspomnieć, że pisarzem, który szczególnie upodobał sobie te dwie pory roku – jesień oraz zimą i w poezji którego najczęściej one występują, był Stanisław Grochowiak, z którym Gierałtowskiego łączyły więzi koleżeńskie. Jak wspominał Marek Nowakowski: „Gierałt najpoważniej traktował przemówienia poety. Poruszały bliskie mu struny” (NOWAKOWSKI 2008: 62). Estetyka brzydoty, artystyczne wykorzystanie makabry i zupełnie nowa antropologia, którą Grochowiak wniósł do literatury, znalazły odbicie w prozie Gierałtowskiego, szczególnie w tomie *Pogrzeb Iwa*, z którego pochodzi utwór *Wadera*. We wszystkich opowiadaniach zebranych w tej antologii dominują motywy śmierci, grobu i brzydoty.

W powiązaniu z aspektem lunarnym pozostaje ściśle motyw nocy, która miała niezwykle ważne znaczenie w romantyzmie (KRUKOWSKA 2011), była przez romantyków nobilitowana, a w jej aurze rozgrywała się akcja utworów preromantycznych Johanna Wolfganga Goethego czy Gottfrieda Augusta Bürgera oraz klasycznych ballad Adama Mickiewicza. W opowiadaniu, w trakcie podróży Kacpra, który towarzyszy opuszczającym Rosołowice hrabiom Ludwikowi i Wiktorowi, grozę tworzą pejzaż i noc, połączone z obrazowaniem o charakterze sensualnym: „Duszno. Po dachu trzeszczą krople. W rosnącym mroku przesuwają się za szczybami monotony krajobraz zamazany kroplami deszczu” (GIERAŁTOWSKI 1977: 149). Momentem kulminacyjnym wyprawy okazuje się widmo dostrzeżone we mgle:

W ciemności coś się poruszyło bezgłośnie. Rozpogodziło się nieco i na tle nieba widać było wyraźnie wysoką sylwetkę idącej kobiety. Mgła podnosząca się z ugoru, niska i dymiąca, wyolbrzymiała przesuwający się cień, który rósł w miarę zbliżania się do karety (GIERAŁTOWSKI 1977: 153).

W *Waderze/Wilczy* pod osłoną nocy Kacper unicestwia wilkołaczkę, strzelając do niej z pistoletu w czasie jej miłosnych igraszek z rosyjskim oficerem: „Grzmot wystrzału. Gęsty prochowy dym zasnuł wszystko. Gdy się rozwiał, zobaczył Silicyna trzymającego oburącz bezwładną, martwą głowę pani Julii. Rozniesiona wylotem kuli skroń i krwawy łachman włosów oplatający dłonie tamtego” (GIERAŁTOWSKI 1977: 184). W filmie unieszkodliwienie Julii odbywa się również poprzez strzał z pistoletu, ale zgodnie z ludową wiarą w trwałe zniszczenie wilkołactwa za pomocą srebrnej kuli, na której został wyryty znak krzyża. Badacz likantropii, Bartłomiej Grzegorz Sala, pisze, że:

Kluczowa jest zatem srebrna kula [...] z wyrytym krzyżem. Srebro jest bowiem zgubne dla wilkołaków i innych demonicznych istot, krzyż natomiast zapewnia celność, nie pozwalając sługom piekieł uniknąć pocisku. Pełen sukces zapewnia zatem dopiero połączenie srebrnego materiału i schematycznego nawet znaku Męki Pańskiej, co jest zgodne z wcześniejszą tradycją (SALA 2017: 204).

W *Wilczy* służący Oleksiak opowiada Kacprowi o waderze błakającej się wokół pałacu i stwierdza: „Ludzie mówią, że na taką bestię trzeba kulę na wodę święconą łąć” (PIESTRAK 2015: 01:08:03-01:08:08). Wosiński przychodzi zatem do doktora Goldberga, mówiąc: „Trzeba srebrną kulę łąć. Ulejesz mi, doktorze?” (PIESTRAK 2015: 01:20:03-01:20:07), co też następuje. Julia zostaje unicestwiona przy współdziałaniu dwóch mężczyzn, strażników patriarchalnego porządku – doktora i wojskowego – w imię przywrócenia chrześcijańskiej harmonii (co symbolizuje krzyż wyryty na kuli), jak również zaspo-

kojenia zemsty przez zdradzanego męża¹⁰. Dychotomie są niezwykle wyraźne w obu tekstach: „Religijna sankcja ustanawia oś strukturowanych w *Wilczy* opozycji (męskie – kobiece, ludzkie – monstrualne, umiarkowanie – szaleństwo, życie – śmierć), stanowiąc zarazem ostateczną instancję walki z demonami (święcona woda, *Biblia*, egzorcyzmy nad dagerotypem Maryny-Julii)” (OLSZEWSKA 2009: 181).

Skomponowana do filmu przez Jerzego Matulę muzyka wykorzystuje „charakterystyczne dla fenomenu grozy [...] obiekty słuchowe” (ŻOŁNOWSKI 2007: 15), takie jak oddech, sapanie, kroki skradającej się istoty, trzask łamanych gałęzi, chrupanie śniegu, skowytu: psa, wilka, kojota, wilkołaka, skrzypienie drzwi, śmiech, złowieszczy śmiech, wrzask, jęk, krzyk, pisk, ryk (ŻOŁNOWSKI 2011: 16). Ponadto pojawiają się:

[...] efekt *crescendo* i *sforzando* (w wielu scenach „Wilczy” zmiany dynamiczne pełnią rolę wskaźnika napięcia emocjonalnego), efekt *tremolo* (w wielu scenach „Wilczy” wspomniany efekt ma za zadanie przykuć uwagę i wzmocnić napięcie), efekt *arpeggio* (w wielu scenach „Wilczy” *arpeggio*, sprzężone z manierą *ostinato*, absorbuje uwagę, wzmaga napięcie, powoduje wrażenie chaosu, wrażenie ruchu i manierycznego uporu (ŻOŁNOWSKI 2011: 25).

Z pewnością niebagatelną rolę w budowaniu romantycznej grozy odgrywa również język, którym posługują się bohaterowie obu tekstów kultury. W opowiadaniu czytelnik ma do czynienia z konsekwentną stylizacją na polszczyznę dziewiętnastowieczną, będącą najprawdopodobniej pokłosiem lektur pisarza. Nowakowski wspominał bowiem, że w domu Gierałtowskiego stały:

[...] na półce tomy Jędrzeja Kitowicza, Jana Chryzostoma Paska, Henryka Rzewuskiego i inne podobne. Czytywał wielokrotnie te szlacheckie gawędy, rubaszne, soczyste [...] Czytał również z niesłabnącym zainteresowaniem pamiętniki powstańców z 1831 i 1863 roku, zesłańców syberyjskich. [...] Pisał wtedy *Wadere*, opowiadanie o agonii powstania styczniowego i pięknej damie; nocami przemieniała się ona w krwiożerczą wilczycę (NOWAKOWSKI 2008: 64)¹¹.

W tym miejscu należy wspomnieć, że Gierałtowski napisał scenariusz *Wilczy* i był mocno zaangażowany w realizację filmu, którego twórcy:

¹⁰ W opowiadaniu Josepha Sheridana Le Fanu *Carmilla* z 1872 roku pojawił się podobny motyw, gdy mężczyźni, wśród których są lekarz i wojskowy, dokonują klasycznego rytuału likwidacji wampira.

¹¹ Warto zwrócić uwagę, że w pierwszym cytowanym tekście Nowakowskiego, pisarz nazywa tytułową bohaterkę *Wadere* „wampirzycą” (NOWAKOWSKI 2002: 7), natomiast sześć lat później zweryfikował stanowisko, określając ją jako „krwiożerczą wilczycę” (NOWAKOWSKI 2008: 64).

[...] zastosowali w swym filmie archaizację wszechstronną, obejmującą – wprawdzie w różnym stopniu – wszystkie płaszczyzny językowe. Należy jednak dodać, że jest to stylizacja raczej umiarkowana, i chociaż bardzo dobrze buduje iluzję dawnej polszczyzny, nie wypiera całkowicie z dialogów elementów nienacechowanych. Dzięki temu kwestie bohaterów pozostają komunikatywne dla odbiorców, chociaż ich pełne zrozumienie wymaga raczej pewnego wyrobienia językowego. Warto jeszcze nadmienić, że zastosowane zabiegi dosyć wiernie (choć nie bez znaczących odstępstw) oddają charakter polszczyzny połowy XIX wieku (BOBROWSKI 2015: 188).

Transgresje

Twórcy *Wilczycy* skupili się na ukazaniu tytułowej bohaterki jako symbolu zdrady narodowej oraz małżeńskiej, wprowadzając ją w obszar poczwórnej inności, bowiem Maryna/Julia jest niewierna wobec narodu i męża, przekracza granicę śmierci, posiada status demoniczny oraz przejawia skłonności lesbijskie. Tym samym pojawiają się transgresje czworakiego rodzaju, będące wynikiem obcości: zdrada, która oznacza wystąpienie przeciw określonej wspólnotie (tutaj: rodzinie oraz narodowi), przekroczenie śmierci, wilkołactwo i homoseksualizm. Marta Olszewska inaczej stypologizowała tę materię, pisząc: „*Wilczyca* Marka Piestraka przywołuje aż trzy warianty tego rodzaju symbolicznych transgresji – motyw wilkołactwa, wampiryzmu i opętania” (OLSZEWSKA 2009: 181). Wampiryzm jednak nie pojawia się w omawianych utworach.

W opowiadaniu Gierałtowskiego czytelnik dowiaduje się z relacji Kacpra, że „gdy ja przez próg jeno przestąpiłem, gachy przez okna leżli i żoncy mojej wygadali, ile tylko chciała” (GIERAŁTOWSKI 1977: 138). Maryna jest ukazana jako *femme fatale*, kultura fallocentryczna postrzega kobietę fatalną jako istotę uwodzącą mężczyzn, doprowadzającą ich do zguby, winną ich klęsk i niepowodzeń egzystencjalnych. Motyw bardzo żywy w kulturze, który nieustannie jest realizowany. Maria Janion przypomina, że „fala mitologizacji zła skupionego w takiej kobiecie [...] była odpowiedzią na wzmagające się dążenia emancypacyjne kobiet” (JANION 2008: 213). Historycznie, przemiany te miały miejsce w modernizmie, jednak są widoczne w omawianych utworach. Emancypacyjne dążenia Julii, jak romans z przyjaciółką, Hortensją, a także chęć samostanowienia zostają przysłonięte po śmierci jej demoniczną, wilkołaczą naturą i paraniem się za życia czarną magią. Zgodnie z wymogami kultury patriarchalnej, kobieta pragnąca niezależności, zostaje deprecjonowana. W filmie odbiorca widzi moment, w którym hrabianka Julia w obecności męża hrabiego Ludwika jest czule obejmowana przez Hortensję. Sama bohaterka mówi do małżonka wprost, sugerując homoseksualne skłonności: „mnie od dnia ślubu starasz się udowodnić i... gdyby nie Hortensja...” (PIESTRAK 2015: 00:21:58-

00:22:06). Piotr Sobolczyk umieszcza omawianą scenę w obszarze *queer feminist gothic*¹² (SOBOLCZYK 2016: 239)¹³. Seksualność reprezentowana przez Julię połączona z jej demonicznością zagraża patriarchalnej męskości, jak zauważa Olszewska: „Zdublowane w diegezie opętanie kobiet, czyli poddanie zewnętrznej sile zła, staje się w tym kontekście drastycznym znakiem ich obcości – manifestującej się w sferze seksualnej jako mrocznym obszarze transgresji zagrażających męskiemu światu” (OLSZEWSKA 2009: 181).

Znaczącą transgresją, której doświadcza Maryna, jest przekroczenie śmierci. I stanowi ona transgresję typowo romantyczną, bowiem, jak przypomina Janion, w romantyzmie „spełniało się drastyczne naruszenie tabu śmierci. Ze strony romantyków była to świadoma transgresja” (JANION 2016: 64). Główna bohaterka konsekwentnie opowiada się po mrocznej stronie egzystencji. W filmie, parając się czarną magią i zaprzędając duszę diabłu, chce zemścić się na mężu. W opowiadaniu Gierałtowskiego w jej biografii nie pojawiają się te elementy, nie wiadomo, dlaczego prześladowuje ona Kacpra. Na podstawie lektury tekstu można domyslać się jedynej odpowiedzi, a mianowicie, że jej przemiana w wilkołaczkę jest skutkiem całkowitego zła, które uosabia.

Julia jawi się także jako postać uciekająca od otaczającej ją rzeczywistości w sensie dosłownym i metaforycznym: „pani Julia [...], znudzona wsią, mieszkała zwykle w Warszawie lud podróżowała po świecie lecząc różne wyimaginowane choroby” (GIERAŁTOWSKI 1977: 145). W tych słowach pobrzmiewa dalekie echo bowaryzmu. Konieczność wiejskiej egzystencji, chęć podróżowania, nuda wypełniająca życie, dojmujące poczucie niezadowolenia, zdradzanie męża i tym samym zwrot w kierunku fantazmatów to przecież elementy biografii Emmy Bovary, tytułowej bohaterki powieści Gustave’a Flauberta, oraz jej polskiego odpowiednika, czyli Franki z *Chama* Elizy Orzeszkowej, powieści wydanej po raz pierwszy w 1888 roku.

Wydaje się, że najbardziej znaczącą transgresją, która towarzyszy Marynie jako hrabiance Julii, jest zdrada narodowa, połączona z wilkołactwem. Wosińska pragnienie niezależności przypłaca demoniczną przemianą. Jako hrabianka Julia zdecydowanie przeciwstawia się narodowowyzwoleńczej działalności męża; mówi na przykład: „Mam dość

¹² Pojęcie należy tłumaczyć zgodnie z wykładnią Ewy Kosofsky Sedgwick, iż gotycyzm to jeden „z pierwszych kulturowych fenomenów w kulturze europejskiej, trybów wypowiedzi, w którym tłumiona, ukrywana, spychana homoseksualność mogła dochodzić do głosu” (SOBOLCZYK 2016: 9). Natomiast feministyczny charakter *queerowego* gotycyzmu jest ściśle związany z bohaterkami wykorzystującymi maskaradę pasywno-agresywną i masochistyczną do triumfu nad patriachatem (HOEVELER 1998).

¹³ Warto zaznaczyć, że w opowiadaniu Gierałtowskiego ten wątek się nie pojawia.

tych waszych żałób, czerni, cierniowych koron, poświęceń... [...] Nie będę sobie marnowała życia dla patriotycznych cymbałów i mrzonek niedowarzonych młokosów i starych ramoli!” (GIERAŁTOWSKI 1977: 146). Te kpiny „przenoszą lęki przed kobiecą zmysłowością w rejon historiozoficznego fantazmatu” (OLSZEWSKA 2009: 182). Mężczyźni pojawiający się w *Waderze/Wilczy* to impotenci, całkowicie niespełnieni w sferze seksualnej oraz niezaspokojeni w sferze walki niepodległościowej. Kacper wspomina: „Potomstwa z tą potworą nie miałem, będąc w wojennych przygodach bagnetem w przyrodzenie ugodzony, przez co wigor męski mnie opuścił” (GIERAŁTOWSKI 1977: 138), z kolei hrabia Ludwik, co już zaznaczono uprzednio, nie sprawdził się w roli kochanka.

Julia stanowi antywzór żeńskich postaci literackich, które pojawiły się w pozytywizmie i których los został połączony z pamięcią o powstaniu styczniowym, żeby wspomnieć choćby bohaterki prozy Orzeszkowej: Andrzeję Korczyńską z *Nad Niemnem* z 1888 roku, Sewerynę Zdrojewską z *Dwu biegunów* z 1893 roku czy Teresę z opowiadania *Hekuba* i Anielkę z *Glorii victis*, obu z 1910 roku. Wymienione kobiety wypełniały egzystencję upamiętnianiem powstania styczniowego, cierpiały w imię ideału ojczyzny umęczonej, wspominały poległych mężczyzn, więc ów rys martyrologiczny jest tutaj niezwykle wyraźny, natomiast w przypadku hrabianki Julii sytuacja wygląda dokładnie na odwrót.

Podsumowanie

W świetle przedstawionych analiz zasadne wydaje się stwierdzenie, że najpełniejszy obraz grozy postromantycznej, zawarty w obu tekstach kultury, a więc *Waderze* Jerzego Gierałtowskiego oraz *Wilczy* Marka Piestraka, zostaje uwidoczniony dopiero w momencie zestawienia obu tych utworów. Film, późniejszy od opowiadania o pięć lat, wypełnia pewne luki dotyczące toposu wilkołactwa oraz demonicznej proveniencji tytułowej bohaterki. Literacki pierwowzór bowiem nie odpowiadał na zasadnicze pytania, to znaczy, w jaki sposób Maryna stała się wilczycą bądź jaka jest najskuteczniejsza metoda jej unieszkodliwienia¹⁴. Z kolei *Wadera* w zestawieniu z *Wilczycą* wydaje się być tekstem mocniej zaznaczającym kwestie romantyczne (powstanie styczniowe, pejzaż) i powiązane z nimi akcenty martyrologiczne oraz narodowowyzwoleńcze.

¹⁴ Oczywiście pamiętając o Ingardenowskiej konkretyzacji, odpowiedzi na te pytania czytelnik może udzielić sobie w trakcie lektury opowiadania.

Oba utwory podatne są na różnorodne eksplikacje. Wciąż kwestią otwartą pozostają przecież zagadnienia wyłącznie zarysowane w powyższym rozdziale, jak na przykład sfera egzystencjalna bohaterów (bowaryzm, wpływ historii na jednostkę, motyw miłości/nienawiści), interpretacja filmu z perspektywy poetyki kampu czy szerokie spektrum możliwych odniesień intertekstualnych *Wadery/Wilczycy*, jej związków z literaturą romantyczną i pozytywistyczną.

Warto wspomnieć, że do tematu grozy romantycznej powrócił Gierałtowski po ponad dwudziestu latach. Łudząco podobny schemat fabularny, jak w *Waderze*, wprowadził pisarz w jednym z ostatnich utworów, opublikowanych już pośmiertnie – *Pomarlicy*, napisanej w 2000 roku. Opowiadanie jest utrzymane w formie pamiętnika, który w podeszłym wieku spisuje główny bohater tekstu, żołnierz powstania listopadowego¹⁵. Zaznaczają się analogie – sposób narracji, umiejscowienie fabuły w okresie powstania niepodległościowego oraz pojawienie się demonicznej kobiety – tytułowej pomarlicy, będącej arystokratką rosyjską (GIERAŁTOWSKI 2002). I znów, podobnie jak w *Waderze*, prześladowanej głównego bohatera.

¹⁵ W *Waderze* początek tekstu jest napisany w konwencji pamiętnikarskiej, narracją pierwszoosobową.

Źródła cytowań

- AGUIRRE, MANUEL (2002), 'Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej', przekł. Agnieszka Izdebska, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 15-32.
- BARANOWSKI, BOGDAN (1981), *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- BARSZCZEWSKI, JAN (1844), 'Powieść czwarta. Wilkołak', w: Jan Barszczewski, *Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, t. 1, Petersburg: drukarnia Karola Kraja, ss. 80-95.
- BERWIŃSKI, RYSZARD WINCENTY (1862A), *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*, t. 1, Poznań: nakładem i czcionkami Ludwika Merzbacha.
- BERWIŃSKI, RYSZARD WINCENTY (1862B), *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*, t. 2, Poznań: nakładem i czcionkami Ludwika Merzbacha.
- BEZAK, PAWEŁ (2013), 'Biżuteria patriotyczna doby Powstania Styczniowego', *Niepodległość i Pamięć*: 1-2, ss. 113-122.
- BIELIK-ROBSON, AGATA (2010), 'Tanato-mesjano-faszyzm. O ostatnich odsłonach polskiej symboliki mesjańskiej', w: Sławomir Sierakowski, Agata Szczęśniak (red.), *Żaloba*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 206-213.
- BURZKA-JANIK, MAŁGORZATA (2014), 'Mistyczna frenezja. Czarny romantyzm Tomasza Augusta Olizarowskiego', w: Tomasz August Olizarowski, *Poematy*, Białystok: Wydawnictwo Alter Studio, ss. 9-132.
- BOBROWSKI, JAKUB (2015), 'Płaszczyzny stylizacji językowej w dialogu filmowym', *Po-
lonica*: 35, ss. 179-189.
- CARROLL, NOËL (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. i posłowie Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- ELIADE, MIRCEA (1966), *Traktat o historii religii*, przekł. Jan Wierusz-Kowalski, Warszawa: Książka i Wiedza.
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- GIERAŁTOWSKI, JERZY (2002), 'Pomarlica', w: Jerzy Gierałtowski, *Pomarlica i dwa ostatnie opowiadania*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Agawa”, ss. 11-130.
- GIERAŁTOWSKI, JERZY (1977), 'Wadera', w: Jerzy Gierałtowski, *Pogrzeb lwa*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 137-186.
- HAS-TOKARZ, ANITA (2010), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- HOFFMAN, JERZY, REŻ. (1999), *Ogniem i mieczem*, online:
<https://vod.tvp.pl/video/ogniem-i-mieczem,odc-4,23858796,51:40> [dostęp: 1.II.2018].
- HOVELER, DIANE LONG (1998), *Gothic Feminism: The Professionalisation of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- JANICKA, ELŻBIETA (2018), 'Niewinność odzyskana', *Krytyka Polityczna*: 46, ss. 40-73.
- JANION, MARIA (2016), *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- JANION, MARIA (1996), *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- JANION, MARIA (2008), *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- KOŁODYŃSKI, ANDRZEJ (1985), *Seans z wampirem*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- KOWALEWSKA, DANUTA (2009), *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- KRUKOWSKA, HALINA (2011), *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- ŁAZAREWICZ, CEZARY (2016), *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*, Wołowiec: Czarne.
- MOSZYŃSKI, KAZIMIERZ (1967), *Kultura ludowa Słowian*, tom II: *Kultura duchowa*, cz. I, Warszawa: Książka i Wiedza.
- NOWAKOWSKI, MAREK (2008), *Nekropolis 2*, Warszawa: Świat Książki.

- NOWAKOWSKI, MAREK (2002), 'Pamięci Jerzego Gierałtowskiego', w: Jerzy Gierałtowski, *Pomarlica i dwa ostatnie opowiadania*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Agawa”, ss. 5-9.
- OLIZAROWSKI, TOMASZ AUGUST (2014), *Królowa Wozna albo Złote jabłko. Powieść w dwunastu pieśniach*, w: *Poematy*, Białystok: Wydawnictwo Alter Studio, ss. 355-516.
- OLKUSZ, KSENIA (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz: Wydawnictwo PWSZ w Raciborzu.
- OLSZEWSKA, MARTA (2009), 'Poza granice akceptacji – polski horror filmowy w PRL-u', *Panoptikum*: 8 (15), ss. 173-189.
- PETOIA, ERBERTO (2004), 'Dracula i wilkołaki w literaturze', przekł. Bogumiła Bielańska, w: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przekł. Aneta Pers i in., Kraków: Universitas, ss. 311-361.
- PIESTRAK, MAREK, REŻ. (2015), *Wilczyca*, Warszawa: Wydawnictwo Telewizji Kino Polska [DVD].
- RAWITA-GAWROŃSKI, FRANCISZEK (1914), *Wilkołaki i wilkołactwo*, Warszawa: Druk A. Pęczalski i K. Marszałkowski.
- SALA, BARTŁOMIEJ GRZEGORZ (2017), *Wycie w ciemności. Wilki i wilkołaki Europy*, Olszanica: Wydawnictwo Bosz.
- SIENKIEWICZ, HENRYK (1996), *Ogniem i mieczem*, Warszawa: Elipsa.
- SKRZYPCZAK, PIOTR (2017), 'Strach się bać? O ludowym monstruarium i demonologii w kinie polskim', *Literatura Ludowa*: 4-5, ss. 49-57.
- SŁUPECKI, LESZEK PAWEŁ (2012), *Wojownicy i wilkołaki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SOBOLCZYK, PIOTR (2016), *Gotycyzm – modernistyczny sobowtór odmieńca*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- ŚMIETAŃSKI, BARTOSZ (2015), 'Dlaczego polskie horrory nie straszą?', *Wędrowiec Świętokrzyski*: 108, ss. 4-6.
- WILK, ANNA N., (2016), 'Likantropia na terenach rosyjskich. Wierzenia i literatura', w: Ksenia Olkusz (red.), *Światy grozy*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 335-350.

WISZNIEWSKI, MICHAŁ (1840), *Historia literatury polskiej*, t. 1, Kraków: drukarnia Stanisława Gieszkowskiego.

WOLSKI, MICHAŁ (2016), 'Władysław Draguła i jego świta, czyli krótki przegląd polskich bohaterów wampirycznych', w: Robert Dudziński, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj (red.), *Groza w kulturze polskiej*, Wrocław: Stowarzyszenie „Trickster”, ss. 83-102.

ZMORSKI, ROMAN (2014), *Leśław. Szkic fantastyczny*, Białystok: Wydawnictwo Alter Studio.

ŻABSKI, TADEUSZ (2006), 'Powieść gotycka', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 457-458.

ŻMICHOWSKA, NARCYZA (2013), *Poganka*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

ŻOŁNOWSKI, MACIEJ (2007), *Fenomen grozy w muzyce*, Gliwice: Złote Myśli.

Terror rozkoszy – *Coś za mną chodzi*

PIOTR F. PIEKUTOWSKI*

Wprowadzenie

Anachroniczny potwór skazany jest na porażkę. Patrząc na filmowego psychopatę z lat osiemdziesiątych, który morduje nastolatków w imię kary za rozwiązłość seksualną, dzisiejszy odbiorca może czuć się zagubiony, ale na pewno nie przestraszony. Nielogiczność pojawiająca się w kontekście współczesności rodzi pytanie, czym zawiniły dzieci rewolucji seksualnej, że spotkała je kara. Śmierć hedonistycznych nastolatków pozbawiona jest sensu, wszak wykonywały one jedynie swój kulturowy obowiązek.

Przestarzałe monstrum nie jest inne, nie łamie prawa, nie jest także jego strażnikiem. W takich okolicznościach nie spełnia swojej cywilizacyjnej roli. Jego przeciwieństwem jest omawiane w tym rozdziale *Coś za mną chodzi*. Jest ono „potworem zakazu” lub raczej nakazu, strażnikiem ponowoczesnej wolności do przyjemności. Filmowe Coś można zaliczyć do potworów-protektorów kultury, będących jej przedłużeniem i wykonawcą, jak zauważa Mikołaj Marcela: „niejednoznaczne miejsce monstrów w obrębie wiedzy/władzy sprawia, że paradoksalnie ich rolą staje się również utrzymanie porządku, któremu zdają się zagrażać” (MARCELA 2015: 28).

* Uniwersytet Śląski | kontakt: piotr.piekutowski@o2.pl

Potwór wybawiciel, potwór dręczyciel

Inność potworów, cel ich egzystencji, skomplikowana i wielotorowa ewolucja, zawsze zbiegają się z polityczno-społeczną sytuacją. Człowiek determinuje obraz potworności i odwrotnie – patologia determinuje normę. „Potwór był zwykle tym, co powstawało z odgradzenia, z odrzucenia niechcianej, przeklętej części ludzkiej istoty. Dziś w kulturze popularnej potwór stał się ideałem” (GIELATA & KOZIOŁEK 2012: 11). Współcześnie monstra są wszechobecne, zostały przez nas niemal doskonale „udomowione”. Tradycyjne ugryzienie już nie oswobadza seksualności z więzów prawa, nie otwiera drogi do miłości homoseksualnej czy transpłciowości. Taki potwór nie „wybawia” człowieka, bo już nie ma od czego. Ugryzienie w swej pierwotnej, perwersyjnej formie byłoby puste i niezauważone, gdyż cywilizacja wszystko to osiągnęła i wyniosła do rangi prawa. W takiej sytuacji to człowiek staje się bardziej potworny, a potwór, niegdyś uosobienie skrywanych żądz i natury, jawi się jako obrońca tradycji. Idealnym przykładem owego zjawiska jest *Zmierzch* Stephanie Meyers, o którym Ireneusz Gielata i Ryszard Koziołek piszą następująco:

Niegdyś związek z wampirem oznaczał utopię wiecznego erotyzmu, ale obecnie erotyzm nie jest już żadną upragnioną zdobyczą w świecie „po orgii”, wszak Bella jest spadkobierczynią pokolenia rewolucji seksualnej, która szczęście człowieka związała ze stanem erotycznej wolności (GIELATA & KOZIOŁEK 2012: 11).

Pojemny znaczeniowo termin „wolność” jest słowem-kluczem w horrorze *Coś za mną chodzi* (MITCHELL 2014). Niejednokrotnie wybrzmiewa w ustach nastoletnich bohaterów jako ich pokoleniowe, nieosiągalne marzenie. Nie muszą ukrywać się z używkami, aktywnym życiem seksualnym. To, co niegdyś było oznaką buntu, dziś jest normą. Rodzice młodych bohaterów są na to obojętni, jeśli w ogóle mają jakikolwiek kontakt z dziećmi. Po purytańskich regułach Ameryki pierwszej połowy dwudziestego wieku pozostały legendy – Wielki Inny zginął w zgłiszczach światowych konfliktów, pozostawiając swobodę samostanowienia. Okoliczności te paradoksalnie wzmagają w młodych dorosłych poczucie iluzoryczności posiadanej wolności i powodują poszukiwanie innej drogi, postawienia sobie granic i wtórnego podporządkowania. Jak stwierdza przytaczany przez Tony’ego Mayersa Slavoj Žižek, „Chodzi o to, żeby uciec od nieznośnej wolności, która jest następstwem tego upadku [Wielkiego Innego — P.F.P.]” (MYERS 2009: 85). Źródłem grozy dla bohaterów jest odkrycie, iż niemożliwa jest skuteczna ucieczka

i negacja opresyjnej kultury „wolności” seksualnej, gdyż ta otacza ich zewsząd, uparczywie podąża za nimi.

Nastoletni bohaterowie filmu dorastają na typowych amerykańskich przedmieściach, ale już nietypowego miasta, to jest zniszczonego i opustoszałego Detroit. Jest ono zdegenerowanym widmem przeszłości, w którym dorasta nowe pokolenie. W horrorze odtwarzany jest znany popkulturowy motyw grupki przyjaciół – w tym wypadku nie aż tak młodych, bo stojących na progu dorosłości – którzy wpadają na trop czegoś niesamowitego. W filmie owym niesamowitym jest tytułowe Coś – klątwa przekazywana drogą płciową. Po odbyciu stosunku seksualnego z niedawno poznanym chłopakiem, główna bohaterka (Jay Height) dowiaduje się od niego o potworze:

To Coś podąży za tobą. Ktoś przekazał to mnie, a ja w samochodzie przekazałem tobie. To może wyglądać jak ktoś znajomy, ale może być obcym w tłumie. Tym, kto ułatwi zbliżenie się do ciebie [...]. Myślę, że czasami wygląda jak ktoś, kogo kochasz, żeby tylko cię skrzywdzić (MITCHELL 2014: 19:04-19:57)¹.

Coś nie odznacza się nadnaturalną siłą czy zwinnością, może jedynie przybierać różne postaci i nieustannie podążać za swoją ofiarą. W swej nieustępliwości potwór przypomina zombie. Ten konkretny dręczy wprawdzie swoje ofiary w pojedynkę, ale podobnie jak żywe trupy spragniony jest ciała i jego erotycznej konsumpcji. Jak dodaje chłopak Jay, Hugh: „Możesz się tego pobyć? Po prostu prześpij się z kimś najszybciej, jak możesz. Przekaż to dalej. Jeśli cię zabije, wtedy wróci po mnie [*You get rid of it, ok? Just sleep with someone as soon as you can. Just pass it along. If it kills you, it'll come after me*]” (MITCHELL 2014: 20:54-21:02). Potwór, dopadłszy jednego człowieka, stopniowo wraca do wcześniejszych kochanków. Od tego momentu, aby zapobiec atakowi potwora, Jay sama zobowiązana jest konsumować ludzkie ofiary poprzez stosunki intymne – tym samym przekazać im Coś. Kulturowy dręczyciel nie pozwala na chwilę wytchnienia, odbierając jej możliwość myślenia o czymś innym niż o „rozkoszowaniu się” i tym samym usiłując włączyć ją w porządek normatywny. Perspektywa niespodziewanego powrotu potwora zmusza Jay do ciągłej gotowości na seks.

Coś przybiera wygląd różnych osób, nie ogranicza swojej zdolności wyłącznie do formy czysto mimetycznej. Oblicze potwora jest przesyccone pożądaniem. Ludzie, których postać przyjął, niejednokrotnie są nadzy, mają rozerwane ubrania, jak po przebytym

¹ Przekład własny za: „Thisthing, it's going to follow you. Somebody gave it to me. And I pass it to you. Back in the car. It could look like someone you know or it could be a stranger in a crowd. Whatever helps it to get close to you [...]. Sometimes I think it looks like people you like. Just to hurt you”.

agresywnym stosunku czy nawet gwałcie. Postać monstrum niejednokrotnie jest lepka, ociekająca krwią, śliną, śluzem; Coś wręcz pozostawia za sobą mokre ślady. Nasuwa się tu zaproponowane przez Simona Clarka porównanie sztywnych, powolnych i nieporadnie krocących zombie do nabrzmiałego członka (CLARK 2006). Chemiczna postać potwora z *Coś za mną chodzi* to viagra – coraz częściej reklamowana w różnych mediach i przez nie wzywająca do seksu, do wiecznej erekcji. Coś w tym wypadku jawi się jako jej personifikacja. Niebieska tabletką jest sakramentem religii hedonizmu, który nie ma nas uleczyć czy zbawić, a jedynie wpisać w obowiązujący porządek:

Viagra pomaga w zaburzeniach erekcji, pozwala pominąć psychologiczne przyczyny tych problemów (których powodem jest prawdopodobnie w pierwszym rzędzie właśnie imperatyw „nad-ja”) i uzyskać wzwód na żądanie. Według Žižka oznacza to tyle, że nie da się już wymówić od seksu: „powinniście się cieszyć seksem; jeśli tego nie robicie, to tylko wasza wina!” (MYERS 2009: 82).

Religia (nie)przypoitości

Szeroko pojęta konsumpcja zdominowała współcześnie właściwie każdą sferę życia. Jak zauważa Jean Baudrillard: „Nawet seksualność stała się integralną częścią obyczajów [...] »Zekologizowała się«, zpsychologizowała i zsekularyzowała na użytek domowy. Stała się częścią stylu życia” (BAUDRILLARD 2001: 123). Nie sposób znaleźć dostateczne schronienie przed stale krocącą za człowiekiem potworną rozkoszą. Filmowe Coś prześladowa Jay, gdziekolwiek ta by się nie udała – w jej własnym domu, szkole, kinie czy daleko za miastem. Próby ukrycia się, walki odtwarzają pewien schemat każdorazowo kończący się klęską. Miejsca ataku często są nie tyle związane z rozkoszowaniem się, co z nowoczesnymi „fabrykami porządku” (BAUMAN 2008: 95), dwudziestowiecznymi zakładami formującymi uczestników kultury według ideału władzy. To, co kryje się za terminem Zygmunta Baumana, wymyka się ze swoich wcześniejszych ram i dostosowuje się do ponowoczesności. Okazuje się, że kultura dociera za Jay wszędzie, wykorzystując do wyegzekwowania prawa i tresury rozmaite² drogi, gdyż, jak mówi Hugh, „To jest bardzo powolne, ale nie głupie [*It's very slow. But it's not dumb*]” (MITCHELL 2014: 21; 51-21:53). Generał, nauczyciel czy inny przedstawiciel państwa z fabryk porządku, w filmie sprowadzony jest do osoby potwora. Prywatność jednostki, jak i przestrzeń publiczna zostały doskonale zagospodarowane albo, bardziej adekwatnie ujmując, sterroryzowane przez

² Sformułowanie to stanowi nawiązanie do wspomnianego tekstu Baumana. Takiego słowa używa on określając proces, jaki wykonuje władza i jej fabryki porządku.

nową hedonistyczną religię. Jej trzy przykazania to rozkosz zawsze, wszędzie i za wszelką cenę.

Jesteśmy nieustannie bombardowani obrazami seksualnej rozkoszy, zachęca się nas, byśmy z niej korzystali. Nie sposób dziś już stwierdzić, że seks jest czymś zabronionym. Wprost przeciwnie, zdaniem Žižka przyjemności zmysłowe zostały wyniesione do rangi oficjalnej ideologii. Zmusza się nas, byśmy cieszyli się seksem (MYERS 2009: 80).

Niewieście w porządek prawa jest tożsame z nieprzystosowaniem społecznym, a to niesie ze sobą piętno dziwoląga i ostracyzm. Gdy Kelly Height słyszy od swojej siostry, Jay, że na randce było dziwnie, a nowy chłopak był rozkojarzony, natychmiast pyta, czy uprawiali już seks, bo jeśli nie, to Jay jest sama winna takiemu stanowi rzeczy. Bohaterka przyznaje, że nie zgodziła się na stosunek. Kelly tego nie komentuje, jedynie jej drwiące przytaknięcie pokazuje, co myśli o niedorzecznym zachowaniu siostry. O nowym pojmowaniu zachowań niemoralnych i tabuizowanych pisze Roland Barthes: „Historyczne odwrócenie: nieprzyzwoitością nie jest już to, co seksualne, lecz to, co sentymentalne – cenzurowane w imię tego, co w istocie jest tylko inną moralnością” (BARTHES 2011: 278). Patrząc na główną bohaterkę można odnieść wrażenie, że nie przystaje ona do rzeczywistości, a idąc tropem Barthesa należy nazwać jej romantyczność nieprzyzwoitą, zaś postępowanie gorszącym. To zachowanie jej siostry, czekającej na nowe doświadczenia seksualne, jest w świetle prawa właściwe, a nawet cnotliwe. Młodzieńczy bunt Jay kontestuje terror wolności seksualnej, czyli obecną kulturę, odrzuca miłość fizyczną z nieznanymi, a nawet ze swoim najlepszym przyjacielem. To „miłość jest obsceniczna w tym właśnie, że w miejsce seksualności stawia uczuciowość” (BARTHES 2011: 280).

Permanentna rozkosz narzucona przez władzę staje się ogromnym obciążeniem, a wypatrywanie nadchodzącego potwora jest niekończącą się udręką. Ścigana przez monstrum Jay w końcu wchodzi w wir seksu, zdaje się, że jest uwolniona, jednak Coś – po krótkim czasie wytchnienia – powraca. Tak protagonistka zapętała się, zmuszona do nieustannego ruchu, wymiany partnerów, konsumpcji, szukania okazji, a wszystko po to, by zadowolić głodną kulturę (i) kreaturę. Jej życie sprowadzone zostaje do sztucznego i nieustannego „rozkoszowania się”, które to przez imperatyw traci związek z rzeczywistą przyjemnością i spontanicznością. Postępujące „wyzwolenie seksualne” nastoletniej bohaterki pociąga za sobą rutynę oraz kompletne niezaangażowanie emocjonalne w trakcie stosunku. Seks staje się coraz mniej atrakcyjny:

Płynący od „nad-ja” nakaz „Rozkoszuj się!” jest w efekcie paraliżujący, a jego adresaci pozostają wobec niego obojętni albo nie są w stanie rozkoszować się tym, czym powinni się rozkoszować. Jako dowód na to Žižek przytacza badania opinii, w których okazuje się, że ludzie coraz mniej interesują się uprawianiem seksu (MYERS 2009: 82).

Jeśli chciałoby się dokonać pewnego uproszczenia i kondensacji ponowoczesnego porządku, to jego manifest być może zmieściłby się w zdaniu: „ciesz się życiem!” lub, jeszcze bardziej skracając, „korzystaj!”. W obecnej sytuacji, gdy przymus rozkoszy osacza nas zewsząd, od rozbuchanego przemysłu reklamowego po debatę publiczną, tracimy przyjemność, wcześniej możliwą między innymi dzięki cichemu występowaniu przeciw prawu. „Jak zauważa Žižek, kiedy rozkosz staje się przymusowa, nie sprawia już przyjemności” (MYERS 2009: 81), ale przeradza się w śmiertelnie nudny rozkaz. Okazuje się, że aby osiągnąć zamierzony efekt rozkoszy, należy przeciwstawić się nowej moralności – kulturowemu nakazowi przyjemności – ponieważ „seksualność wyzwala się w swoich anomaliiach i perwersjach (łącznie z bardzo ostatnio modną odmową seksu, co jest po prostu skutkiem efektu przechłodzenia wolności seksualnej)” (BAUDRILLARD 2001: 128). Inne spostrzeżenie, dotyczące konsekwencji nieznoszenia wolności, wysnuwa Žižek: „wzrost zachowań sadomasochistycznych wskazywałby, że mamy do czynienia z sytuacją publicznej wolności, którą naruszają potajemne akty prywatnego podporządkowania. Kiedy każdy ma wolny wybór, odmówienie sobie tego prawa staje się kuszącą transgresją” (MYERS 2009: 79). Groza w filmie *Coś za mną chodzi* bazuje na odebraniu nawet tej sposobności do buntu przeciw konsumpcyjnej cywilizacji czy też wyznaczenia indywidualnych granic i częściowej rezygnacji z wolności. Co więcej, strach płynie z faktu, że kultura zdobywa materialną postać i gotowa jest boleśnie ukarać jednostki za niesubordynację.

Pozostała tylko nostalgia

Wcześniejszemu stwierdzeniu, iż Jay jest zagubiona, a jej oczekiwania odbiegają od proponowanego obecnie modelu zachowań, należałoby się dokładniej przyjrzeć. Oczywiście po odkryciu istnienia tytułowego potwora, pozornie normalna i przeciętna protagonistka może jawić się jako naiwna czy rozhisteryzowana, a patrząc przez pryzmat aktualnej moralności, tak właśnie jest. Reakcja na świat „po orgii”, strach i środki podejmowane wobec ataków tajemniczego Czegoś, które „jedynie” żąda od Jay podjęcia rozkoszy, nie dotyczą wyłącznie nastolatki. Histeria objawiona w głównej bohaterce rozlewa się po całym młodym pokoleniu beneficjentów rewolucji obyczajowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kultura wymaga od nich stale powiększającej się wolności i nadążenia

za nią, w ten sposób tworząc niewolników wolnego wyboru. Narastające zmęczenie jest efektem coraz krótszego okresu dziecięcego i młodzieńczego, rozpędzania cyrkulacji życia, rozkoszy, która nabiera ogromnej prędkości. Ludzie stojący na progu dorosłości coraz silniej odczuwają nadchodzący terror, a ich, w gruncie rzeczy niewinne, oczekiwania i marzenia zostają brutalnie zgwałcone przez nakaz rozkoszy. Po odbyciu stosunku z nowym chłopakiem, Jay zamyśla się:

To zabawne. Kiedyś marzyłam, by być wystarczająco dorosła na randki. Wozić się ze znajomymi. Miałam obraz siebie trzymającej się za rękę z przystojnym chłopakiem. Słuchalibyśmy radia, jadąc przed siebie jakąś piękną drogą. Może na północ? Drzewa zaczęłyby zmieniać kolory. Nigdy nie chodziło o żaden konkretny kierunek. To rodzaj wolności. Cholera, nigdy nie będę wystarczająco dorosła, by poznać cel (MITCHELL 2014: 16:17-17:04)³.

Chłopak Jay na pierwszej randce zabiera ją do kina. Stojąc w kolejce para zaczyna grać dla zabicia nudy. Zgodnie z zasadami zabawy Hugh musi wybrać jedną osobę, z którą chciałby się zamienić, a Jay ma odgadnąć, kogo wybrał. Bohaterka wskazuje na przystojnego chłopaka flirtującego z dziewczyną w krótkiej sukience, ale myli się. Wybór Hugh'a okazuje się przeciwny – zamieniłby się z kilkuletnim chłopcem, który przyszedł do kina z rodzicami. Dlaczego mężczyzna mający dwadzieścia jeden lat, to jest dopiero co osiągnął amerykańską pełnoletniość, wymieniłby swoje życie z dzieckiem? Hugh komentuje to tak: „Popatrz, jaki ten dzieciak jest szczęśliwy. [...] Absolutna wolność [*Look how happy that kid is... Total freedom*]” (MITCHELL 2014: 10:09-10:15). W jego wyborze wybrzmiewa nie tyle niechęć do wzięcia za siebie odpowiedzialności, ale nade wszystko tęsknota i pragnienie ograniczeń, podporządkowania się jakiemuś Innemu, w tym wypadku rodzicom i tradycji, co dałoby mu paradoksalnie większą wolność. Zgodne jest to z konstatacją Žižka, że „Ich brak odczuwamy jako nieznośny ciężar, ponieważ zmusza nas to do nieustannego skupienia na tym, jak odpowiadać na każdą konkretną sytuację, w której się znajdziemy” (ŽIŽEK 1996: 25). Uciekając przed stręczycielem, bohater dosłownie wchodzi w dorosłość, niczym aktor wciela się w daną rolę. Hugh wie, że wraz z utratą młodości będzie nieustannie rozliczany z tego, czy czerpie z dorosłego życia wystarczającą rozkosz. Potwór terroryzujący bohatera jest tego zwiastunem.

³ Przekład własny za: „That’s funny. I used to daydream about being old enough to go on dates. Driving around with my friends in their cars. I had this image of myself. Holding hands with a really cute guy. Listening to the radio. Driving along some pretty road. Up north maybe? And the trees start to change colors. It’s never about going anywhere really. Some sort of freedom I guess. Never old enough, the hell do we go”.

Baudrillard stwierdził, że „nikt nie zwraca na nikogo uwagi, wszyscy z ogromnym napięciem odgrywają swoje bezosobowe role i wydają się w nich uwięzieni” (BAUDRILLARD 2001: 34) i taka wizja przyszłości okazuje się paraliżująca. Myśli o dorosłym życiu, jeszcze pełniej kontrolowanym niż dotychczas, są starannie odrzucane. Nastolatkom prawie nie bywają w szkole, stale przesiadują na werandzie, grają w karty, próbują reanimować to, co już dawno jest martwe, co w dzisiejszej moralności jest antykulturą. Uciekający przed potworem rysują się jako współczesna reinterpretacja Piotrusia Pana i Zagubionych Chłopców. W filmie grupa przyjaciół, próbując stworzyć wokół siebie własną wersję Nibylandii, często wspomina idylliczne dzieciństwo, które bezpowrotnie minęło. Jest to wciąż jednak nic niezmieniające zaprzeczenie faktu, odwlekanie w czasie uznania obecnego porządku prawa.

Ubogie Detroit, z gangami narkotykowymi, hektarami wyludnionych osiedli, opuszczonymi budynkami użyteczności publicznej, łączy w sobie cechy miasta-widma, zawieszenia czasu w tej – jakże postapokaliptycznej – rzeczywistości. Dobrodziejstwa ponowoczesnego świata sprawiają, że człowiek może być, kim chce, może także wręcz wybrać dany okres w historii, w którym chciałby się zanurzyć. Wielorakość możliwych indywidualnych wyborów, mających służyć ludzkiej przyjemności, powoduje zatracenie ciągłości dziejów, utracenie celu. Świat „po orgii” jest hologramem, „punktem bez powrotu”, bowiem – jak stwierdza Baudrillard – „kluczowym momentem jest ten, w którym dociera do mnie z brutalną oczywistością, że końca nie ma, że nie istnieje już powód, by podróż miała kres” (BAUDRILLARD 2001: 19). Młodemu pokoleniu z produkcji *Coś za mną chodzi* pozostała tylko nostalgia, wybrzmiewająca w rozmowach, wspomnieniach, ale przenosząca się także na otoczenie bohaterów. Nie mogą oni wrócić do wcześniejszego porządku, mogą zaledwie próbować go odtworzyć i to też robią.

Czas akcji w omawianym horrorze jest nieczytelny, zawieszony między przeszłością a teraźniejszością. Z jednej strony dwudziesty pierwszy wiek wydaje się oczywisty, bohaterowie korzystają ze smartfonów (wyglądających wprawdzie bardzo *vintage*), a w niektórych scenach pojawiają się najnowsze modele samochodów, jednak oprócz tych niewielu punktów wspólnych próba jednoznacznego określenia czasu akcji jest niemożliwa. Przestrzeń życia, przedmioty używane przez bohaterów są wyrazem tęsknoty za minionym światem. W czasach szybko rozwijających się technologii, telewizji satelitarnej, tysięcy programów, poruszających najintymniejsze tematy *reality shows*, młodzi bohaterowie żyją rzeczywistością sprzed kilkudziesięciu lat. Czarno-białe kineskopowe telewizory, ustawione w różnych miejscach w domu, odtwarzają stare powojenne filmy grozy

o zmutowanych, ogromnych potworach. Jay, idąc na randkę, udaje się do małego, miejscowego kina studyjnego z jedną salą i muzyką graną na żywo. Próby ożywiania świata „sprzed orgii” sięgają w znacznym stopniu sfery seksualności. Młody bohater, funkcjonujący w pornograficznej kulturze, czyta podniszczone magazyny dla dorosłych z lat siedemdziesiątych, w których zamieszczone zdjęcia odsłaniają mniej nagości niż dzisiejsze reklamy obecne we wszystkich codziennych sytuacjach. Wśród anomalii historycznych młodzi dorośli w zasadzie sami są jedną z nich. Nastolatkowe walczą o odzyskanie wolności i przyjemności odebranych obecnie wskutek kulturowego nakazu rozkoszy. Większość cielesnych doznań jest wyłącznie odgrywana na potrzeby dręczącego potwora. Jedynie akty seksualne niosące realną przyjemność bohaterom, to te, w których występuje głębsza emocjonalna więź z partnerem. Dowartościowanie uczuciowości i wtórne nadanie sensu towarzyszą w filmie zakwestionowaniu nadrzędnej, hegemonicznej roli seksualności. O możliwościach odwrotu od obecnej kultury rozkoszy pisze Baudrillard:

Zadziwiający paradoks: seksualność ma szansę stać się znów problemem drugorzędny, jakim była w większości dawnych społeczeństw, gdzie wielkie systemy symboliczne, jak narodziny, hierarchia, asceza, honor, śmierć, były nieporównywalnie od niej ważniejsze. Archaiczne społeczności stanowią dowód, że seksualność może być tylko jednym z możliwych modeli, wcale nie decydującym (BAUDRILLARD 2001: 64-65).

Omawiana nostalgia młodego pokolenia w idealny sposób objawia się w motoryzacji. W porównaniu ze wspominanymi wcześniej telewizorami kineskopowymi i niemym kinem, to właśnie w powierzchownie trywialnym wyborze samochodów zawiera się kwintesencja nowego buntu. Ze współczesnych technologii, w tym właśnie motoryzacji, korzystają prawie nieobecni i widmowi dorośli, dalej głęboko osadzeni w panującej kulturze. Decyzje nastoletnich bohaterów są całkowicie inne, wręcz kontrastowe. Wbrew podejrzaniom, wybór młodych dorosłych nie pada na najgłośniejsze, „najniebezpieczniejsze” marki z przeszłości. Nostalgia nie odnosi się do forda mustanga, samochodu stworzonego w czasach seksualnej rewolucji i przeznaczonego dla młodzieży, by ta miała miejsce, w którym będzie mogła dać upust oswobodzonej, dotychczas skrywanej rozkoszy. Hugh i Jaynie nie kochają się w mustangu, choć ten jest jeżdżącym symbolem seksu, a w plymouthie gran fury z 1975 roku – samochodzie, którym mogli jeździć konserwatywni rodzice ich rówieśników z czasów rewolucji. Wybór samochodu jest także wyborem określonych idei i wartości. Niewinni bohaterowie filmu *Coś za mną chodzi* po odkryciu terroru, na którym osadzona jest kultura i dzięki któremu możliwe jest jej funkcjonowanie, w swym dążeniu do prawdziwej przyjemności są równie bliscy purytańskim

dorosłym z świata „sprzed orgii”, jak i buntowniczym młodym, którzy zaczęli domagać się samostanowienia.

Podsumowanie

Ustanowienie „innej moralności”, nowego porządku bazującego na paraliżującym nakazie rozkoszy nierozdzielnie powiązane jest z utratą więzi w ponowoczesnym społeczeństwie, „problem polega [...] na tym, że skończyliśmy nie tylko z pewnymi tradycjami czy zwyczajami, ale w ogóle z życiem we wspólnocie” (MYERS 2009: 78). Każdy stał się nie tyle jednostką, co samowystarczalną superjednostką pozornie niezależną od społeczeństwa, ale tym samym człowiekiem niewyobrażalnie samotnym. Ostoją reliktu wspólnoty próbują być trzymający się w grupie bohaterowie filmu. W horrorze wszystkie przedstawione rodziny są w jakiś sposób rozbite czy niepełne. Tego też problemu dotyczy nostalgia grupy przyjaciół. Tęsknota za poczuciem przynależności, stabilności i uczuciowego zaangażowania w związki międzyludzkie (rodzinne czy miłosne) wyłania się jako jeden z głównych tematów dzieła. Motyw braku widać w dorosłej części społeczeństwa, która niejako wymarła po nieudanej ucieczce przed potworem. Możemy mówić o całkowitym braku dorosłych. Jeśli pojawia się matka Jay, to jej rola sprowadza się do samotnego, niemego picia wina w zaciszu sypialni. Tęsknotę głównej protagonistki za utraconą falliczną figurą ojca wykorzystuje potwór, który w finałowej scenie przybiera właśnie jego postać.

Młode pokolenie bohaterów usiłuje zmierzyć się z dotąd nieznanym zagrożeniem. Tytułowe Coś jest początkowo obce, niezrozumiałe i oczywiście przerażające, jednak strach stopniowo potęguje odkrywana iście freudowska niesamowitość potwora, jego głębokie osadzenie w kulturze. Tak świat zbudowany na prymarności rozkoszy przekształca się w antyutopię, a nakazana przyjemność w nową grozę.

„Rozrzedzenie, decentralizacja, klimatyzacja, miękkie technologie. Słowem, raj. Ale wystarczy drobna modyfikacja, powiedzmy przesunięcie o kilka stopni, by wyobrazić go sobie jako piekło” (BAUDRILLARD 2001: 62). Ponowoczesność ze swoimi dobrodziejstwami wydała na świat także terror, który tutaj konkretyzuje się w permanentnie towarzyszącym człowiekowi potworze. „Po orgii” wszystko stało się paradoksem: wolność spowodowała jej brak, nakaz rozkoszy odebrał wcześniejszą przyjemność, a nowa (nie)przywzwoita kultura zdaje się równie brutalna, co poprzednie.

Źródła cytowań

- BARTHES, ROLAND (2011), *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. Marek Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- BAUDRILLARD, JEAN (2001), *Ameryka*, przekł. Renata Lis, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BAUMAN, ZYGMUNT (2008), 'Ponowoczesne przygody ciała', w: Małgorzata Szpakowska (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 95-102.
- CLARK, SIMON (2006), 'The Undead Martyr: Sex, Death, and Revolution in George Romero's Zombie Films', w: Richard Greene, Kasey Silem Mohammad (red.), *The Undead and Philosophy. Chicken Soup for the Soulless*, Chicago: Open Court, ss. 197-210.
- GIELATA, IRENEUSZ, RYSZARD KOZIOŁEK (2012), 'Coraz piękniejsze potwory', *Świat i Słowo*: 1 (18), ss. 9-11.
- MARCELA, MIKOŁAJ (2015), *Monstruarium nowoczesne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MITCHELL, DAVID ROBERT (2014), *Coś za mną chodzi*, Animal Kingdom, Northern Lights Films.
- MYERS, TONY (2009), *Žižek. Przewodnik krytyki politycznej*, przekł. Julian Kutyła, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1996), *The Indivisible Remainder. An Essay on Schelling and Related Matters*, New York: Verso.

Antropofobia. Wizja antropocenu w eco-horrorze *Długi weekend*

ANNA ŚLUSARENKA*

Wprowadzenie

Koncepcja antropocenu zapoczątkowana została na gruncie nauk przyrodniczych jako propozycja nowej ery w dziejach planety, w której głównym czynnikiem sprawczym kształtującym Ziemię jest człowiek. Wielu naukowców zauważa jednak, że do odpowiedniej analizy tej koncepcji konieczna jest perspektywa interdyscyplinarna, obejmująca również praktyki artystyczne, uruchamiające reprezentacje nowej ery. Pierwszym z problemów wyłaniających się podczas prób wizualizacji tego etapu dziejów jest jego skala. Jak pisze Mirzoeff – żadne miejsce nie jest poza antropocenem (MIRZOEFF 2014: 2015). Niemożliwe jest więc spojrzenie z zewnątrz, nie ma niezaangażowanego obserwatora obiektywnie przedstawiającego nową epokę. Utrudnia to krytyczną analizę tego pojęcia i uchwycenie problemów, które przynosi ze sobą założenie, że faktycznie mamy do czynienia z nową epoką. Nawet tak odległe obrazy, jak zdjęcia Ziemi wykonane z kosmosu, zostają natychmiast uwikłane w wewnętrzny dyskurs antropocenu.

The Blue Marble – słynna fotografia naszej planety wykonana przez załogę Apollo 17 w dniu 7 grudnia 1972 roku (NASA 1972) może wydawać się idealną ilustracją ery

* Badaczka niezależna | kontakt: a.slusarenka@gmail.com

człowieka, zapewniając zewnętrzne i całościowe spojrzenie na planetę¹. Jest jednak raczej jego zasłonięciem – z tej odległości nie widać ludzi, zanieczyszczeń, zabudowy, żadnego ludzkiego wpływu na planetę. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że antropocen nie jest tożsamy z twierdzeniem, że człowiek stanowi centrum Wszechświata. Istnieje tu napięcie między antropocentryzmem a posthumanizmem. Z jednej strony to ludzie są najważniejszym czynnikiem kształtującym planetę, z drugiej jednak, przy ogromie kuli ziemskiej, stają się wyłącznie jednym z wielu zamieszkujących ją organizmów. Człowiek może zniknąć z powierzchni Ziemi, a ta trwać będzie niezmiennie.

Pozorna przejrzystość tej reprezentacji zostaje złamana dopiero wówczas, gdy podobne zdjęcie wykonane zostaje w nocy. *The Black Marble* (NASA 2012) ujawnia ludzki wpływ na planetę, jej powierzchnia rozświecła się najbardziej tam, gdzie zużycie energii jest największe. Zamiast jednak poddawać krytyce oddziaływanie człowieka na środowisko i nierównomierne rozłożenie owych wpływów, estetyzuje je – lub raczej używając pojęcia Mirzoeffa „(an)estetyzuje [(an)aesthetics]”, uniemożliwiając percepcję (MIRZOEFF 2014: 220) – obrazując fantazję o technologicznym podboju planety.

Przykłady te przywołano, żeby pokazać, że użycie dyskursu antropocenu do interpretacji tekstów kultury niesie ze sobą wiele problemów ze względu na skalę zjawiska i wpisane w nie napięcie między antropocentryzmem i posthumanizmem oraz często ukrywane relacje władzy. W niniejszym rozdziale autorka chciałaby przyjrzeć się takim reprezentacjom, które nie podważają istnienia antropocenu, ale również nie wpisują się w jego dominującą narrację i pozwalają na refleksję nad problemami badawczymi dotyczącymi przede wszystkim zmiany w percepcji opozycji człowiek-natura oraz nowych koncepcji przyszłości, w której nie ma już ludzi.

To właśnie eco-horror może być narzędziem tego typu refleksji, ponieważ „odrzucają uproszczony podział na ludzkie i nieludzkie [*rejects simplistic separations between human and nonhuman*]” (TIDWELL 2014: 543) i zakładają sprawczość aktorów nieludzkich. Dzięki temu wzbudzają specyficzny rodzaj strachu, który Ewa Domańska określa jako antropofobię (SZTUKA/GLOBALIZACJA 2015: 9:40-10:20). Nie chodzi tutaj o fobię społeczną dotyczącą strachu przed towarzystwem ludzi, a raczej szczególny rodzaj myślenia o człowieku jako sprawcy samozagłady. Łączy się on z jednym z najważniejszych aspektów eco-horroru – obawą przed zatarciem się granic między tym, co ludzkie i nieludzkie. Występujący często w tego typu filmach motyw zemsty przenosi ten strach na

¹ Przykład ten przywołano podczas zajęć *Teorie praktyk kultury wizualnej* prowadzonych w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim przez dr. Łukasza Zarembę w roku akademickim 2015/2016.

pole wyobrażeń postkolonialnych, w których wyzyskiwany przejmuje aktywną rolę i obraca się przeciwko wyzyskiwaczowi. Eco-horror podchodzi jednak do tego tematu krytycznie, pokazując, że nie powinniśmy obawiać się utraty dominującej pozycji ani zemsty natury, lecz konsekwencji własnych działań, siebie samych.

Takie apokaliptyczne wizje bywają krytykowane przez badaczy kultury antropocenu (JACH, JUSKOWIAK & KOWALCZYK 2015: 11-13) za powtarzanie przemocowych relacji, brak propozycji pozytywnych rozwiązań, które unikałyby przywracania kapitalistycznego, hierarchicznego porządku, normalizowania wizji zagłady, legitymizacji działań na przykład naukowców w zakresie kontrolowania natury oraz politycznego wykorzystania ochrony środowiska (jak choćby obarczanie krajów biedniejszych odpowiedzialnością za zanieczyszczenie środowiska i niespełnianie przez nie norm ekologicznych).

Wbrew tej krytyce horror i *science fiction* to gatunki, które są doskonałą płaszczyzną do spekulacji na temat przyszłości planety. Apokalipsa i antropofobia mogą mieć pozytywny wymiar krytyczny i skłaniać do poszukiwania nowych modeli życia, które w erze antropocenu muszą ulec przemianie. Faktycznie operują one przemocą i konfliktem, ale często ujawniają przemocowe relacje, które wcześniej pozostawały poza sferą widzialności ze względu na zbyt dużą skalę zjawiska, przez którą wpływ naszych codziennych stylów życia i odpowiedzialność ulegały rozproszeniu, a co za tym idzie pokazują globalne skutki indywidualnego działania.

Oczywiście nie wszystkie filmy należące do gatunku eco-horroru podejmują tego typu refleksję i wiele z powyższych zarzutów jest uzasadnionych. Celem autorki rozdziału jest pokazanie raczej pewnego potencjału krytycznego tych filmów, które, jak wiele eco-horrorów, nie należą do kina głównego nurtu. Dlatego do analizy wybrano niskobudżetowy australijski film *Długi weekend* (EGGLESTON 1978), który podejmuje grę z wątkiem antropofobicznej katastrofy i przenosi ją na lokalną, intymną relację pogrążonego w kryzysie małżeństwa.

Przedmiot analizy: *Długi weekend*

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to czas pojawienia się globalnej myśli ekologicznej. Wraz z pierwszymi partiami politycznym postulującymi ochronę przyrody, na arenie międzynarodowej ważną rolę zaczęły odgrywać problemy związane z zanieczyszczeniem środowiska, zmniejszaniem się różnorodności biologicznej czy próbami nuklearnymi. Dyskusja toczyła się również na szczeblu lokalnym. W Australii zielony aktywizm rósł w siłę, a wśród jego sukcesów znalazły się tak zwane *Green Bans*, czyli protesty robotników,

którzy odmówili pracy przy projektach niszczących tereny zielone, a symbolem porażki w starciu z przemysłem stało się zalanie jeziora Pedder w Tasmanii. Żywa debata na temat środowiska przeniknęła również do filmografii tego kraju. Obecność tych tematów podsycala wyjątkowość australijskiej flory i fauny, specyficznej nie tylko ze względu na swój odrębny, wyspiarski charakter, lecz również na jej miejsce w popkulturze, gdzie stała się symbolem przyrody mściwej i niebezpiecznej. Przykładem są chociażby najbardziej znane tytuły zaliczane do nurtu australijskiej nowej fali: *Piknik pod wiszącą skałą* (1975) i *Ostatnia fala* (1977) w reżyserii Petera Weira z czy *Walkabout* (1971) w reżyserii Nicolasa Roega.

Obecność tych tematów w kinie lat siedemdziesiątych jest na tyle widoczna, że Mark David Ryan w dodatku do serii *Directory of World Cinema* stwierdza, iż połączenie horroru i walki o przetrwanie w niebezpiecznym i surowym środowisku jest „charakterystycznie australijskie” (RYAN 2010: 191). Rzeczywiście najwięcej filmów zaliczanych do podgatunku eco-horroru powstaje w Stanach Zjednoczonych i Australii (MURPHY 2013: 181). Za jedną z przyczyn tej korelacji Bernice M. Murphy uważa kolonialną przeszłość obu krajów (MURPHY 2013: 181), stanowiącą kolejny ważny zwrot tematyczny, który często idzie w parze z krytyką ekologiczną i może być uznany za jedną (choć nie konstytutywną) z cech eco-horroru. Ten jeden z wielu podgatunków horroru, nazwany również *natural horror* lub *animal attack*² dotyczy sytuacji narracyjnych, w których groza pochodzi z tego, co nazywamy przyrodą i które często oparte są na motywie zemsty Matki Ziemi.

Długi weekend łączy w sobie zarówno cechy gatunkowe eco-horroru, jak i estetykę nurtu australijskiej nowej fali. Dodatkowo, ze względu na wyraźnie obecną w filmie przemoc i niskobudżetowy tryb produkcji, zaliczany jest również do australijskiego kina *exploitation – ozploitation*. Scenarzystą *Długiego weekendu* jest Everett De Roche, w którego dorobku znajdują się także inne australijskie horrory, takie jak *Patrick* w reżyserii Richarda Franklina (1978) i *Rozorback* w reżyserii Russela Mulcahy’ego (1984). W jednym z wywiadów De Roche przyznał, że napisanie scenariusza zajęło mu zaledwie około dziesięciu dni i było oderwaniem od dotychczasowej pracy przy serialach telewizyjnych. W dodatku ze względu na budżet filmu i trudności realizacyjne niektóre fragmenty tekstu, w tym skomplikowana sekwencja kończąca film, musiały ulec zmianom (DAVIS 2008).

² Mimo częstego wymiennego stosowania tych pojęć, warto zaznaczyć, że *animal attack* to raczej specyficzny nurt eco-horroru, w którym zagrożeniem są zwierzęta.

Film opowiada historię małżeństwa, które przechodzi poważny kryzys. Być może jednym ze sposobów na jego rozwiązanie ma być weekendowy wypad za miasto. Po nocy kluczenia po lesie i obrzucania się wzajemnymi złośliwościami, para trafia do urokliwego zakątka w buszu, położonego tuż nad oceanem. Ale nawet tam ich życie ani na chwilę nie zmienia się w sielankę. Towarzyszący im od początku niezrównoważony styl życia jedynie przybiera na sile: bohaterowie krzyczą, śmieją, rozpylają chemikalia, a nawet bezmyślnie zabijają zwierzęta. Jednocześnie czują coraz większe zagrożenie ze strony otaczającego ich środowiska, a przyroda odplaca im innymi, początkowo drobnymi, aktami przemocy, których eskalacja doprowadzi do tragicznego zakończenia.

Zagadnienia teoretyczne: antropocen, posthumanizm i postkolonializm

W 2002 roku chemik, zdobywca nagrody Nobla, Paul J. Crutzen opublikował w „Nature” krótki artykuł zatytułowany *Geology of Mankind*. Tym samym przyczynił się do spopularyzowania koncepcji antropocenu jako nowej epoki geologicznej, która miałaby oznaczać erę dominacji gatunku ludzkiego. Zgodnie z tą koncepcją to człowiek, w rozumieniu całego rodzaju ludzkiego, stał się czynnikiem aktywnie kształtującym planetę, na której żyje – od warstw geomorfologicznych, przez biologiczną powłokę Ziemi, po warstwy atmosferyczne i związane z nimi zmiany klimatyczne. Według propozycji Crutzena, znacznikiem nowej ery, następczyni holocenu, miała być siedemnastowieczna rewolucja przemysłowa i jej artefakt – silnik parowy (CRUTZEN 2002: 23).

Chociaż koncepcja ery, w której największe znaczenie ma człowiek, nie została oficjalnie zatwierdzona przez Komisję Stratygraficzną Towarzystwa Geologicznego, to wywarła i wciąż wywiera duży wpływ na badania w obrębie różnorodnych dziedzin naukowych, również humanistycznych. Początkowe przeniesienie dyskusji wyłącznie na pole nauk ścisłych spotkało się z krytyką między innymi ze strony Andreasa Malma, który uznał za paradoksalne to, że „wzrastające uznanie wpływu sił społecznych na biosferę [*impact of societal forces on the biosphere*] jest formułowane w kategoriach narracji całkowicie zdominowanej przez nauki przyrodnicze [*narrative so completely dominated by natural science*]” (MALM 2014: 63). Zamiast tego zaproponował interdyscyplinarną perspektywę, która wynika również ze specyfiki pojęć używanych do opisanego antropocenu. Istotne jest tu przede wszystkim pewne ontologiczne przesunięcie w rozumieniu człowieka jako gatunku – *anthropos* (gr. ἄνθρωπος).

Jedną z konsekwencji przyjęcia perspektywy gatunkowej jest uniwersalizacja wpływu człowieka na środowisko. Jak twierdzi dalej Malm, już sama narracja dotycząca silnika

parowego jako wynalazku, który umożliwił eksploatację paliw kopalnych, jest przejawem krzywdzącego uogólnienia, ponieważ często bywa mitologizowana. Mimo że rewolucja przemysłowa dotyczy tylko niewielkiej liczby żyjącej ówczesnie ludności, jej przyczyny upatrywane są w bardzo wczesnych i powszechnych etapach rozwoju ludzkości, takich jak umiejętność posługiwania się ogniem (MALM 2014: 63). Prowadzi to do uznania, że na przykład dostęp do elektryczności jest jednym z odwiecznych i powszechnych ludzkich dążeń, chociaż nawet obecnie na całym świecie są miejsca, w których ludzie nie korzystają z prądu. Krytyki uniwersalnej odpowiedzialności i wpływu ludzi na środowisko podjął się również amerykański naukowiec Nicholas Mirzoeff, który łączy antropocen z kapitalizmem i imperialistycznymi stosunkami władzy. Dla niego jest to era naznaczona kolonialnym konfliktem – z jednej strony na froncie człowiek – natura, z drugiej człowiek (Północy) – człowiek (Południa) (MIRZOEFF 2014: 220-227).

W ten sposób myślenie imperialistyczne „umiejscawia zwierzę i skolonizowanych w tej samej, podległej pozycji [*have imagined the animal and the colonised to inhabit the same subordinate position*]” (GREGERSDOTTER, HÖGLUND & HÅLLÉN 2015: 10). Takie nierównomierne rozłożenie sprawczości pomiędzy różnymi aktorami społecznymi, wynikające z dyskursu imperium, tłumaczy pewien paradoks wpisany w pojęcie antropocenu, który z jednej strony umieszcza człowieka w centrum jako podstawową siłę sprawczą, a z drugiej – zwracając uwagę na jego przynależność gatunkową, rozmywa granice między kulturą i naturą (JACH, JUSKOWIAK & KOWALCZYK 2015: 11). We wstępie do antologii tłumaczeń zatytułowanej *Ekologie* redaktorzy stwierdzają, że „niemożliwe jest odelegowanie bytów nieludzkich poza ramy społeczeństwa” (JACH, JUSKOWIAK & KOWALCZYK 2015: 11). Rozbicie dominującej dotychczas dychotomii i podważenie prostego konstruktywizmu zmusza nas do przyjęcia perspektywy posthumanistycznej. Innymi słowy, warunki życia ludzi i nieludzi zostają splecione ze społecznie zapośredniczonymi procesami naturalnymi oraz technologicznymi i są kształtowane przez relacje władzy.

Analiza filmu *Długi weekend*

W *Ekologiach* czytamy również: „jeśli za wizualizację katastrofy odpowiadają dziś nade wszystko niepohamowani w swej wyobraźni twórcy popkultury, oswajając nas z wizją końca znanego nam świata, większość popularnych recept na zatrzymanie apokalipsy przyczynia się do utrwalenia jej głównego źródła – kapitalizmu” (JACH, JUSKOWIAK & KOWALCZYK 2015: 12). Przykładem są teksty kultury głównego nurtu, między innymi

cykl komiksowy *The Walking Dead* Roberta Kirkmana i jego serialowa adaptacja, ekranizacja powieści Maxa Brooxa *World War Z* w reżyserii Marca Fostera czy gra komputerowa *The Last of Us*. Wymienione produkcje faktycznie trudno posądzić o krytykę konsumpcjonizmu i kapitalizmu, ponieważ same są produktami podporządkowanymi komercyjnemu rynkowi. Nie należy jednak zapominać o wytworach znajdujących się na obrzeżach popkultury, przez co w dużo mniejszym stopniu zależne są od powodzenia na rynku. Nie są to wizje artystyczne, które wymagają od odbiorcy wysokich kompetencji kulturowych, ale ze względu na różne ograniczenia (często natury ekonomicznej), nie mogą przedostać się do głównego nurtu. Powstaje w ten sposób pewna równoległa kultura, określana jako ta klasy B, która nie zawsze jest świadomie kontrkulturowa. Wręcz przeciwnie, często z premedytacją stara się naśladować *mainstream*. Te, zwykle nieudane, próby mogą zawierać potencjał subwersywny i nieintencjonalną krytykę dominującego porządku społecznego, chociaż oczywiście nie dotyczy to wszystkich reprezentacji tego typu.

Długi weekend to film, który nie posiadał wysokiego budżetu i nie doczekał się masowej, międzynarodowej dystrybucji. Chociaż pod względem kinematograficznym był wykonany poprawnie, to często zarzuca mu się wiele błędów na poziomie opowiadanej historii. Jednym z nich jest złamanie kodu dramaturgicznego opartego na sympatyzowaniu z postaciami. Główni bohaterowie filmu – Peter i Marcia – już od pierwszych minut nie wzbudzają pozytywnych emocji. On jest arogancki, ona marudna i skupiona na sobie. Ich związek jest nieudany. Trudno tu mówić o sytuacji narracyjnej, w której ludzie stają się ofiarami bezlitosnej, bezwzględnej natury, jak często zdarza się w filmach typu *animal attack*. Sympatia widza nie zostaje również przeniesiona na postaci nieludzkie. Jak w jednym z wywiadów zauważa sam scenarzysta: „niestety, busz zbyt wcześnie okazuje się źródłem zagrożenia; powinien objawić się jako zagrożenie dopiero, gdy widownia będzie współczuła zwierzętom [*Unfortunately, the bush comes across as a threat too early; it should have emerged as a threat only after the audience had sympathized with the animals*]” (DAVIS 2008). Brak możliwości identyfikacji widza z którąkolwiek ze stron sprawia, że maleje napięcie, a filmu nie można wpisać w ramy opowieści o zemście. W *Długim weekendzie* pojawiają się różnorodni aktorzy obdarzeni sprawczością, lecz ich konflikt jest zniuansowany. Identyfikacja oscyluje między różnymi stanami: w ludziach rozpoznajemy zarówno przerażające zagrożenie, jak i ofiary ich własnych czynów, natury nie rozpoznajemy jako części nas, ale też nie jesteśmy w stanie jej od nas oddzielić, wytworzyć jako obcą.

Christy Tidwell uważa, że w eco-horrorze zagrożenie pochodzi z zewnątrz, dlatego podstawą gatunku jest dychotomia natura-człowiek (TIDWELL 2014: 539). W *Długim weekendzie* podział ten nie do końca się sprawdza, ponieważ granica między wnętrzem i zewnątrz zostaje zatarta, co buduje lęk na wielu poziomach. Strach ma budzić to, że natura zwraca się przeciwko człowiekowi. Nie jest ona jednak „czarnym charakterem”. Najlepiej to odwrócenie sytuacji, w której lęk przed naturą skierowany jest na działania człowieka, widać w zakończeniu filmu. Żaden z bohaterów nie zostaje bezpośrednio uśmiercony przez przyrodę: Peter przez pomyłkę zabija Marcję, a sam ginie pod kołami ciężarówki, która, na co warto zwrócić uwagę, przewozi zwierzęta hodowlane, prawdopodobnie przeznaczone na rzeź.

Śmierć bohaterów jest skutkiem ich własnych działań, które z kolei od początku mają na celu odróżnienie się od natury. Dla Marcji natura jest wręcz czymś odrzucającym, bohaterka źle czuje się poza miastem. Peter z kolei interesuje się wyłącznie podbojem przyrody. Mimo że nie ma ostrych zębów ani pazurów, czuje, że stoi na szczycie hierarchii biologicznej, a symbolem jego dominacji jest nowa, zakupiona tuż przed wyjazdem broń palna. Film prezentuje więc szczególny rodzaj strachu dotyczący tego, że człowiek nie będzie już odróżnialny od niełudzi i zostanie ponownie włączony do łańcucha pokarmowego, utraci swoją dominującą pozycję. Val Plumwood tak opisuje ten strach:

[...] w zachodniej kulturze ludzkiej supremacji wkłada się dużo wysiłku w to, by podważyć ludzkie ucieleśnienie ekologiczne, zaprzeczając że my, ludzie również jesteśmy zwierzętami umieszczonymi w łańcuchu pokarmowym [...]. Horrory odzwierciedlają ten głęboko zakorzeniony strach przed staniem się pokarmem dla innych form życia: horror to zarobaczony trup, wampiry wysysające krew i potwory z *science fiction* próbujące pożreć ludzi jak w *Obcym 1* i *2* (PLUMWOOD 2012: 16-18)³.

Podważona zostaje ludzka wyjątkowość i odrębność. Bohaterowie rozpaczliwie próbują zaprzeczyć temu, że są częścią natury, a symbolicznym przedstawieniem jej wyparcia staje się wciąż nawiedzający parę diugon⁴. W jednej ze scen Peter znajduje na plaży wyrzuconą przez morze lalkę Barbie. Natura odcisnęła jednak na niej swoje piętno: zabawka

³ Przekład własny za: „[...] the human supremacist culture of the West makes a strong effort to deny human ecological embodiment by denying that we humans can be positioned in the food chain in the same way as other animals [...]. Horror movies and stories reflect this deep-seated dread of becoming food for other forms of life: horror is the wormy corpse, vampires sucking blood and sci-fi monsters trying to eat humans as in *Alien 1* and *2*” (PLUMWOOD 2012: 16, 18).

⁴ Diugon przybrzeżny (inaczej piersioplówka) to roślinożerny ssak morski, jedyny żyjący współcześnie przedstawiciel diugoniowatych. Największa populacja diugoni występuje u wybrzeży Australii. Jest to gatunek narażony na wyginiecie.

nie ma ręki, jest obrośnięta morską roślinnością, wygląda makabrycznie. Zrobiona z plastiku, pochodząca z masowej produkcji, odpowiadająca wyznaczonym przez kulturę wzorcom kobiecego wyglądu, zostaje w powolnym procesie przetworzona przez naturę. Peter przygląda jej się przez chwilę, po czym z odrazą wyrzuca z powrotem na piasek. Chwilę później oddaje się zabawie w bezmyślne strzelanie do ptaków, jakby musiał na nowo przywrócić swoją dominującą pozycję. Marcia z kolei spryskuje każdy zakątek obozowiska środkami owadobójczymi. Jest skupiona na zachowaniu higieny, zamiast zachwycać się widokiem pięknej, bezludnej plaży, zastanawia się, gdzie będzie mogła wziąć prysznic. Higiena, kojarzona z modernistyczną wizją postępu, znów mówi o podboju natury. Nie tylko tej w naszym otoczeniu, której można się pozbyć za pomocą środków czystości, ale również tej w nas, koncepcji idealnego człowieka, produktu kultury, który ponownie odnosi do zakopanej w piasku lalki Barbie. Dodatkowo bohaterowie plądrują naturalne zasoby – widzimy, jak tankują paliwo, zabijają zwierzęta czy wreszcie śmieć i marnują jedzenie. Ich ekofobia jest wyraźna i ekscesywna, w przeciwieństwie do rozproszonej przemocy ze strony przyrody.

To właśnie owo rozproszenie sprawia, że trudno zidentyfikować przyrodę zarówno jako agresora, jak i ofiarę. Nie jest ona reprezentowana przez jedno atakujące zwierzę lub konkretny gatunek, jak w wypadku filmów typu *animal attack*. Mamy tu raczej do czynienia z tym, co James Lovelock nazwał Gają – samoregulującym mechanizmem, czymś, co jest wrażliwe na nasze działanie (LATOURET 2015: 170). Gaja „reaguje, czuje i może się nas pozbyć, nie będąc przy tym ontologiczną jednością. Nie jest ona żadnym superorganizmem wyposażonym w jednolitą sprawczość” (LATOURET 2015: 172). Nie ma określonej formy, jest środowiskiem, ambientem, oddziałuje na ludzi wszelkimi możliwymi sposobami – nie tylko za pomocą wizji, ale również w sferze niepokojących odgłosów sprawiających, że bohaterowie powoli tracą zmysły. Ich porażka jest od początku zdeterminowana, ponieważ nie ma zdefiniowanego wroga, przed którym mogliby się bronić. Przyroda staje się czymś na kształt nawiedzonego domu, który zaczyna prześladować swoich mieszkańców (ULABY 2008). Jednocześnie od Gai nie można się uwolnić, tak jak nie można wyjść poza antropocen – jesteśmy w nim, jesteśmy jego częścią. Bohaterowie wciąż gubią się w zaburzonej, baśniowej topografii terenu ulegającej ciągłym zmianom. Zawodzą ich mapy, gdziekolwiek się udadzą, nie są w stanie wyjść na zewnątrz, nie ma już przestrzeni, która byłaby wyłącznie ludzka (KORODY 2014).

Jill Bennett pisze: „jeśli faktycznie żyjemy w antropocenie, nie ma możliwości wypisania się z owej sytuacji. Ta zmiana paradygmatu przekształca wszystko: sposób, w jaki jemy, zaopatrujemy się w jedzenie w supermarkecie, pozbywamy się śmieci” (BENNETT

2015: 192). Podobny typ myślenia widać w *Długim weekendzie*, który zmienia skalę problemu z globalnego na lokalny. Sytuacja, z którą mamy do czynienia, jest niewątpliwie apokaliptyczna. W jednej z pierwszych scen słyszymy wiadomości telewizyjne. Pojawia się w nich raport o kakadu, które zaatakowały mieszkańców Sydney. To pozwala podejrzewać, że późniejsze wydarzenia nie są odosobnionym przypadkiem. Z drugiej strony widzowie nie są świadkami samozagłady ludzkości z powodu globalnej katastrofy, która pozostaje poza kontrolą zwykłych obywateli. Przeciwnie, film prezentuje szereg zbrodni przeciwko przyrodzie o wymiarze bardzo lokalnym, mających swoje źródło w codziennym życiu. Z wieloma z zachowań bohaterów widz może się utożsamiać i czuć się za nie współodpowiedzialny. Wykorzystanie paliw kopalnych, przypadkowe potrącenie zwierzęcia, śmiecenie, polowanie jako rozrywka, jedzenie i marnowanie mięsa – większość ludzi popełniła przynajmniej jeden z tych czynów. To pozwala na konkretyzację, dokładne wskazanie zachowań i grupy społecznej, która je wykonuje (Peter i Marcia to przedstawiciele Zachodu, są biali, zamożni, mieszkają w mieście, można ich uznać za potomków białych kolonizatorów). Z drugiej strony powszechność wymienionych tu zachowań sprawia, że zamiast wywoływać poczucie winy lub odpowiedzialności u postaci, przemoc, która ich spotyka, wywołuje raczej zdziwienie i poczucie niesprawiedliwości.

Te lokalnie rozgrywane się relacje władzy w swoich skutkach przenoszone są w najodleglejsze zakątki planety. I właśnie z tego powodu do tej pory pozostawały niewidzialne. Użycie przemocy, natychmiastowa i okrutna kara, która spotyka bohaterów, jest po prostu skróceniem dystansu, niemożliwością oddelegowania odpowiedzialności na innych. Nie oznacza to przecież, że w normalnych warunkach tej przemocy nie ma – jest zasłonięta przez odległość geograficzną i kulturową. Na przykład wysokie spożycie mięsa w krajach rozwiniętych ma wpływ na państwa Globalnego Południa – jedną z przyczyn głodu i zanieczyszczenia środowiska w tej części świata jest przeznaczanie dużych obszarów rolnych na produkcję paszy dla zwierząt oraz eksport żywności. Negatywne skutki zostają poza zasięgiem jednostki. *Długi weekend* pozwala więc na „zobaczenie tego, co jest do zobaczenia [*to see what there is to be seen*]” (MIRZOEFF 2014: 230), czyli „planetarnej destabilizacji warunków podtrzymywania życia [*a planetary destabilization of the conditions supportive of life*]” (MIRZOEFF 2014: 230). Jeżeli potraktować naturę jako metaforę postkolonialnego innego (GREGERSDOTTER, HÖGLUND & HÅLLÉN 2015: 10), to zobaczyć można, jak niedemokratyczna jest polityka dotycząca biosfery. Mimo jednoczącego dyskursu antropocenu, w którym całą ludzkość uznaje się za jedność, w jego wizualizacjach wciąż spotykamy się z granicami, których przekroczenia odmawiamy. Podobnie jak Marcia i Peter nie chcą dać się rozpoznać jako część natury, tak

Północ nie chce uznać mieszkańców Południa za ludzi o takim samym statusie. Gdyby do tego doszło, niemożliwe byłoby już ignorowanie tej niesprawiedliwości. Ukazany problem przekraczania granicy i walki o jej zachowanie odzwierciedla „postkolonialne niepokoje dotyczące poczucia przynależności australijskich osadników [*postcolonial anxieties over settler Australian notions of belonging*]” (SIMPSON 2010: 45). Reakcje skolonizowanej natury to odpowiedź na próby zachowania statusu outsidera wobec problemu transgresji kulturowej. W tym wypadku *Długi weekend* to nie odosobniony przykład. Podobne reprezentacje natury odnajdziemy w bliskich mu czasowo filmach, takich jak *Walkabout* i *Ostatnia fala*.

Podsumowanie

Stworzenie takich reprezentacji, które rozwiążą problem z uchwyceniem kolektywnego i globalnego – a zarazem bardzo konkretnego, bo niedotyczącego przecież w równym stopniu całej ludzkości – charakteru antropocenu, jest kluczowy dla podjęcia jakichkolwiek działań dążących do wyhamowania postępujących zmian antropogenicznych. Jak pisze Bruno Latour:

Prawdziwym dziwem jest dziś sytuacja, w której mogę być oskarżany o tak wielką winę, nie czując się jednocześnie winnym, nie zrobiwszy nic złego. Ludzki kolektywny aktor, któremu przypisuje się ów czyn, nie jest postacią, którą można sobie wyobrazić, oszacować czy zmierzyć. Nigdy go nie spotkaliśmy i nie spotkamy. Nie jest to nawet gatunek ludzki in toto, ponieważ ów sprawca to tylko część gatunku ludzkiego – bogaci i zamożni, czyli grupa, która nie ma określonego kształtu czy granic i z całą pewnością nie jest reprezentowana politycznie jako taka. Jak to możliwe, abyśmy to „my” byli winni „tego wszystkiego”, skoro nie ma żadnego politycznego, moralnego, myślącego, czującego ciała zdolnego do powiedzenia „my” – i żadnego takiego, które mogłoby dumnie stwierdzić: „koniec z unikaniem odpowiedzialności”? (LATOUR 2015: 162).

Dlatego tak ważne jest tworzenie reprezentacji umożliwiających wyjście poza opozycję człowiek-natura i umieszczanie różnorodnych aktorów w przestrzeni wizualnej. Istotny jest również opór wobec tej wizualności, która narzuca zachodnią perspektywę. Nawet zanieczyszczenie powietrza staje się narzędziem kapitalistycznego trybu produkcji – dozwolony jest handel normami dotyczącymi zanieczyszczeń, owe zanieczyszczenia można oddelegować w miejsca, których mieszkańcy w mniejszym stopniu wpływają na środowisko czy również piętnować tak zwane zanieczyszczenie biedy wynikające z ograniczonego dostępu biednych krajów do technologii i środków finansowych.

Strach związany z wizjami apokaliptycznymi może mieć swój pozytywny, mobilizujący wymiar, ponieważ pozwala na tworzenie nowych spekulacji na temat przyszłości, a co za tym idzie proponowanie nowych rozwiązań. Eco-horror tworzy często niewygodne reprezentacje przyszłości, ponieważ marginalizuje rolę człowieka, zwracając się w stronę posthumanizmu raczej niż antropocentryzmu. Jednak – jak twierdzi Rosi Braidotti – warto podjąć takie wyzwanie, ponieważ jest to „konieczny start dla etyki zrównoważonego rozwoju [*necessary start for anethics of sustainability*]” (BRAIDOTTI 2013: 122). A więc to, co wzbudza nasz strach, co wydaje się zamachem na ludzką wyjątkowość, w rzeczywistości może mieć pozytywne skutki. Apokaliptyczne wizje nie powinny stawiać natury w roli pasywnej, pokonanej, lecz splatać ze sobą historię bytów ludzkich i nieludzkich. Odegranie i przepracowanie strachu przed zatarciem się granic wnętrza i zewnątrz, kultury i natury, kolonizatora i skolonizowanego otwiera nie tylko drogę do zmiany stylu życia, ale również zmiany tożsamościowej u ludzi, którzy nie będą stawiali siebie w pozycji dominującej.

Źródła cytowań

- BENNETT, JILL (2015), 'Życie w antropocenie', przekł. Joanna Bednarek, w: Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk (red.), *Ekologie*, Łódź: Muzeum Sztuki, ss. 189-199, online: <http://msl.org.pl/media/user/pdf/ekologie-ebook-pdf.pdf> [dostęp: 1.II.2018].
- BRAIDOTTI, ROSI (2013), *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.
- CRUTZEN, PAUL J. (2002), 'Geology of Mankind', *Nature*: 415, s. 23.
- DAVIS, PAUL (2008), 'Everett De Roche', *Senses of Cinema*: 48, online: <http://sensesofcinema.com/2008/dossier-on-australian-exploitation/everett-de-roche/> [dostęp: 1.II.2018].
- EGGLESTON, COLIN (1978), *Długi weekend*, Australia: Dugong Films [DVD].
- GREGERSDOTTER, KATARINA, JOHAN HÖGLUND, NICKLAS HÅLLÉN (2015), 'Introduction', w: Katarina Gregersdotter, Johan Höglund, Nicklas Hållén (red.), *Animal Horror Cinema: Genre, History and Criticism*, Nowy Jork: Palgrave Macmillan, ss. 1-18.
- JACH, ALEKSANDRA, PIOTR JUSKOWIAK, AGNIESZKA KOWALCZYK (2015), 'Ekologie', w: Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk (red.), *Ekologie*, Łódź: Muzeum Sztuki, ss. 3-30, online: <http://msl.org.pl/media/user/pdf/ekologie-ebook-pdf.pdf> [dostęp: 1.II.2018].
- KORODY, NICHOLAS (2014), 'Architecture of the Anthropocene, Pt. 2: Haunted Houses, Living Buildings, and Other Horror Stories', *Archinect*, online: <http://archinect.com/features/article/114117296/architecture-of-the-anthropocene-pt-2-haunted-houses-living-buildings-and-other-horror-stories>, [dostęp: 1.II.2018].
- LATOUR, BRUNO (2015), 'Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę', przekł. Piotr Juskowiak, w: Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk (red.), *Ekologie*, Łódź: Muzeum Sztuki, ss. 157-174, online: <http://msl.org.pl/media/user/pdf/ekologie-ebook-pdf.pdf> [dostęp: 1.II.2018].
- MALM, ANDREAS (2014), 'The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative', *The Anthropocene Review*:1 (1), ss 62-69.

- MIRZOEFF, NICHOLAS (2014), 'Visualizing the Anthropocene', *Public Culture*: 2 (26), ss. 213-232.
- MURPHY, BERNICE M. (2013), *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*, Nowy Jork: Palgrave Macmillan.
- NASA (1972), 'The Blue Marble', zdjęcie, online: http://www.nasa.gov/images/content/115334main_image_feature_329_ys_full.jpg [dostęp: 1.11.2018].
- NASA (2012), *Black Marble* [zdjęcie], online: http://www.nasa.gov/sites/default/files/styles/full_width_feature/public/images/737848main_earth_night_rotate_lrg_full.jpg?itok=2bIPINEH [dostęp: 1.11.2018].
- PLUMWOOD, VAL (2012), *The Eye of the Crocodile*, Canberra: Australian National University E Press.
- RYAN, MARK DAVID (2010), 'Horror', w: *Directory of World Cinema: Australia and New Zealand*, Ben Goldsmith, Geoff Lealand (red.), Bristol: Intellect, ss. 188-207.
- SIMPSON, CATHERINE (2010), 'Tales of Toad Terror and Tenacity: What Cane Critters Can Teach Us', *Australian Humanities Review*: 57, ss. 81-100.
- SZTUKA/GLOBALIZACJA (2015), 'Prof. Ewa Domańska *Sztuka w epoce antropocenu* cz. 1', 27:29, online *You Tube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=rnlhG6bFOxU>, [dostęp: 1.11.2018].
- TIDWELL, CHRISTY (2014), 'Monstrous Natures Within: Posthuman and New Materialist Ecohorror in Mira Grant's *Parasite*', *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature & Environment*: 3 (21), ss. 538-549.
- ULABY, NEDA (2008), 'Eco-Horror: Green Panic on the Silver Screen?', *NPR.org*, online: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=91485965> [dostęp: 1.11.2018].

***Kairo* Kurosawy jako alternatywne spojrzenie na J-horror**

KRZYSZTOF BRENSKOTT*

Wprowadzenie

Powstały w 2016 roku *crossover*¹ serii *Ring* i *Ju-on*, noszący tytuł *Sadako vs Kayako*, był w Stanach Zjednoczonych reklamowany jako „list miłosny do J-horroru”² (SHUDDER 2017: 0:18-0:20), co świadczyło o świadomości odrębności podgatunku horroru, do którego zaliczono obie te serie. Mimo iż premierę tę można potraktować jak sentymentalne spojrzenie na J-horror (lub pożegnanie z nim), to dyskurs akademicki wcale tematu nie wyczerpał. Zwłaszcza na poziomie polskich analiz odczuwa się wyraźny brak refleksji nad fenomenem, który odcisnął piętno na całej kulturze popularnej.

Autor niniejszego rozdziału stawia sobie za cel dwa, nierozdzielnie ze sobą splecione, zadania zasygnalizowane w tytule: analizę tego, co jednostkowe (film *Kairo* [*Puls*] Kurosawy) oraz umieszczenie tych rozważań na tle tego, co systemowe – J-horroru,

* Uniwersytet Jagielloński | kontakt: kbrenskott@gmail.com

¹ Narracja łącząca wątki z różnych fikcyjnych światów (OLKUSZ 2018), najczęściej – w odróżnieniu od intertekstualności – na przecięciu różnych mediów (MAJ 2018: 247).

² Termin ten funkcjonuje w dyskursie naukowym również jako „japoński horror”. Autor rozdziału – podobnie jak cytowani w dalszej części tekstu badacze – woli jednak używać formy J-horror, ponieważ podkreśla on pewną odrębność analizowanych filmów. Z uwagi na zleksykalizowaną także w polskim piśmiennictwie postać terminu, nie będzie on zapisywany kursywą (w odróżnieniu na przykład od niezapoznanego w tym stopniu na rodzimym gruncie gatunku *J-splatter*).

który będą reprezentować filmy *Ring* Hideo Nakaty z roku 1998 i *Ju-on: The Grudge* Takashiego Shimizu z 2001 roku³.

J-horror – próba zdefiniowania pojęcia

Zwany inaczej *Japan horror* lub *Japanese horror*, jest odmianą filmowego horroru, wywodząca się z niskobudżetowych produkcji wideo, kręconych w latach dziewięćdziesiątych w Japonii (WADA-MARCIANO 2007: 28; EEROLAINEN 2016: 39). W miejsce makabry czy okrucieństwa, twórcy J-horroru wybierają subtelniejsze metody obrazowania, budując nastrój grozy za pomocą gry aktorów, sugestywnego oświetlenia czy niepokojących dźwięków. Początkowo oszczędność środków wyrazu wynikała z nikłości nakładów finansowych przeznaczonych na efekty specjalne, z czasem jednak stała się znakiem rozpoznawczym J-horroru.

Pojęcie to, jak wskazano, nie określa jednak całości horroru japońskiego powstającego we wskazanym przedziale czasowym, a tylko pewną jego specyficzną część. Niezwykle popularne na przełomie XX i XXI wieku horrory opierające się na kampowym *gore* zalicza się do konkurencyjnego wobec J-horroru gatunku, jakim jest *J-splatter* (HUGHES 2017: 10) – wymienić można takie tytuły jak *Ichi the Killer*, *Gothic Lolita Psycho* czy *Tokyo Gore Police*. Dodatkowo do J-horroru zalicza się również filmy z innych azjatyckich krajów, na przykład z Korei Południowej czy Tajlandii (GRELA 2006: 11). Przykładami są między innymi *Arang* albo *A Tale of Two Sisters*.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych szczególne zainteresowanie widzów wzbudziły obrazy z serii *Królik doświadczalny* (*Ginī piggu*) niemal zupełnie pozbawione fabuły, za to obfitujące w makabryczne i pornograficzne niemal sceny przemocy. Podobna tendencja staje się jednak niekiedy pretekstem do ukazania problemów społecznych, jak ma to miejsce na przykład w *Grze wstępnej* (*Odishon*) Takashiego Miike (1999).

Połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku przyniosła kolejną zmianę, a następnie utrwalenie się konkretnego wzorca J-horroru; powszechnie uważa się, że okres ten otwiera film *Ringu* Hideo Nakaty (1998). Jednak ogromny wpływ na ukształtowanie się poetyki J-horrorów miał Norio Tsuruta, reżyser filmów wideo wydawanych w latach

³ W tekście używane będą międzynarodowe tytuły filmów, ponieważ ich polskie odpowiedniki są często nieprecyzyjne i mogą powodować pewien chaos informacyjny. Przykładem mogą być filmy z serii *Ring* – japoński film kinowy z 1998 roku funkcjonuje w Polsce jako *The Ring – Krąg*, koreański *The Ring: Virus* jest w Polsce znany po prostu jako *Ring*, zaś amerykański *remake* jest zamiennie nazywany: *The Ring* lub *Krąg*. Problemатyczne jest również rozróżnienie w Polsce telewizyjnych i kinowych wersji serii *Ju-on*.

1991-1992 pod wspólnym tytułem *Scary True Stories* (*Honto ni atta kowai hanashi*). Serię tę uznać można za prekursorską ze względu na sposób obrazowania, a także motyw czarnowłosej, bladoliczej kobiety-ducha, późniejszej ikony tej odmiany filmów grozy.

Pod pojęciem J-horroru kryją się bardzo specyficzne horrory, powstające od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku najpierw na terenie Japonii, a później również innych krajów azjatyckich. W niniejszej pracy termin ten będzie traktowany jak nazwa podgatunku horroru, choć warto pamiętać, że według części badaczy nie jest to gatunek *per se*, ale raczej ruch lub nurt kina japońskiego (KINOSHITA 2009: 103).

Bez względu na różnice w podejściu do natury tego fenomenu, jest on najczęściej opisywany w odniesieniu do innej kategorii:

Jak powszechnie wiadomo, kiedy USA owładnięte były manią schematycznych *teen slasherów* [...] w Japonii, a potem w Korei Południowej i Tajlandii, dokonała się horrorowa rewolucja. Narodziło się zjawisko nazywane Nową Falą azjatyckiego kina grozy (GRELA 2006: 11).

Łukasz Grela wykorzystuje horror zachodni, a konkretniej – amerykański – żeby skontrastować z nim „Nową Falę azjatyckiego kina grozy”. Vivian Lee pisze, że „panuje zgoda co do tego, że azjatyckie horrory są w jakiś sposób inne niż ich zachodnie odpowiedniki” (LEE 2011: 122). Warto pamiętać, że kwestia różnic między horrorem japońskim (nie tylko J-horrorem) i amerykańskim jest przedmiotem wielu opracowań. W *Japanese and American Horror: A Comparative Study of Film, Fiction, Graphic Novels and Video Games* Katarzyna Marak, opisując te elementy narracji grozy, w których najlepiej uwidaczniają się szczególne cechy dzieł japońskich i amerykańskich, nie pisze wyłącznie o horrorze amerykańskim, ale w dużej mierze o „euroamerykańskim” (MARAK 2014: 14) lub „zachodnim” (MARAK 2014: 12), traktując ten pierwszy jako pochodną obszerniejszej i starszej tradycji. To, o czym pisze badaczka, ale również inni przywoływani autorzy, odnosi się więc nie tylko do horroru amerykańskiego, choć to on – jak się okaże – jest najczęstszym przywoływanym kontekstem w badaniach nad J-horrorem, ale raczej do horroru zachodniego. Z ustaleń Marak wyłaniają się dwa obszary, które specjalnie różnicują narracje japońskie i zachodnie. Pierwszy jest związany z podejściem podmiotu do Innego, w euroamerykańskich opowieściach traktowanego jako obiekt, od którego należy się zdystansować i który należy odrzucić (MARAK 2014: 12). W relacji do Innego rysują się silne granice podmiotu i tego, co jeszcze jest, a co nie jest podmiotem. Zdaniem Marak, w horrorze japońskim podmiot nie ma tak silnie zarysowanych granic, a różnica między nim i Innym jest bardzo mglista (MARAK 2014: 12). Uwaga ta jest niezwykle istotna w kontekście *Kairo* Kurosawy.

Drugi obszar, w którym obie tradycje horroru się różnią, dotyczy sposobu, w jaki elementy nadnaturalne funkcjonują w rzeczywistości kulturowej. W tej euroamerykańskiej to, co nadnaturalne, zawsze jest dziwne, obce i niemożliwe (MARAK 2014: 12-13). Realne i nadnaturalne wchodzi z sobą w interakcję, ale jako dwa odrębne światy – źródeł takiego podejścia można upatrywać w europejskim Oświeceniu i jego demistyfikacji rzeczywistości, z którego wyrastają nie tylko europejskie opowieści grozy, ale również amerykańskie (MARAK 2014: 12-13). Współczesny Europejczyk i Amerykanin w spotkaniu z nadnaturalnym doświadczają szoku, ponieważ nie są wyposażeni w jakąkolwiek wiedzę, umożliwiającą im zrozumienie lub postępowanie z tym, z czym właśnie się zetknęli (MARAK 2014: 13). Z kolei w japońskim horrorze duchy i demony nie są obiektem nie-naturalnym lub nadnaturalnym – są czymś tajemniczym i dziwnym, ale wciąż mieszczącym się w porządku świata (MARAK 2014: 13-14). Pytanie, jakie zadają sobie bohaterowie japońscy, nie jest pytaniem o to, czy jest możliwe, że widzę ducha, tylko o to, dlaczego go oglądam. Pojawienie się zjawy wiąże się z prawem karmicznym i tym, że jednostka lub społeczność pogwałciły porządek moralny (MARAK 2014: 14). W horrorze euroamerykańskim podstawą horroru jest więc konflikt epistemologiczny, podczas gdy w horrorze japońskim wybrzmiewa raczej konflikt etyczny (MARAK 2014: 14). Obecność ducha sama w sobie nie jest problemem – raczej sygnalizuje, że gdzieś wydarzyło się coś, co nie powinno było się wydarzyć lub odwrotnie: że nie stało się coś, co miało się stać.

Mając na uwadze powyższe ustalenia można nieco inaczej spojrzeć na prace analizujące zjawisko J-horroru w kontekście horroru amerykańskiego. Jak pisze Małgorzata Major w artykule *Tajemnica w techno-horrorze na przykładzie Kairo (2001) Kiyoshi Kurosawy*:

Japoński horror znany jest widzom europejskim jako konstrukt opozycyjny wobec horroru amerykańskiego. Te dwa rynki filmowe wychodzą bowiem z przeciwstawnej tradycji napawania widza grozą i szukają odmiennych źródeł wzbudzania w nim niepokoju (MAJOR 2014: 263).

Traktowanie J-horroru jako „konstruktu opozycyjnego względem horroru amerykańskiego” jest powszechne w tekstach poświęconych temu zjawisku. Trzeba jednak pamiętać, że – jak pisała Marak – to, co badacze traktują jako „horror amerykański”, jest raczej rozumiane jako „horror zachodni” (bez uwzględniania różnic między na przykład horrorem francuskim i amerykańskim). Główne różnice między J-horrorem, a horrorem amerykańskim, jakie wymieniają badacze, można ująć w formie tabelarycznej:

Horror amerykański	J-horror
wydobywa lęk ze świata przedstawionego, w którym ujawniają swoją obecność siły nadprzyrodzone (MAJOR 2014: 263; BALMAIN 2009: 28)	wydobywa lęk i niepokój z psychologii samej postaci (MAJOR 2014: 263; BALMAIN 2009: 28; OZAWA 2006: 2)
istotą konstrukcji dramaturgicznej jest efekt zaskoczenia – bogactwo środków (MAJOR 2014: 265)	niepokojący nastrój, budowany przez niedopowiedzenia – minimalizm (MAJOR 2014: 265; OZAWA 2006: 2)
nastawiony na szok (MAJOR 2014: 265; GRELA 2006: 11; OZAWA 2006: 2)	nastawiony na budzenie niepokoju (MAJOR 2014: 265; GRELA 2006: 11; OZAWA 2006: 2)
realistyczna reprezentacja i narracyjna koherencja (LEE 2011: 122)	eliptyczna i estetyzowana wizja rzeczywistości (LEE 2011: 122)

Tabela 1. Zestawienie różnic między horrorem amerykańskim a J-horrorem (opracowanie własne)⁴

Ustalenia te należy jednak uzupełnić o kilka dopowiedzeń. Przytoczony wcześniej fragment z pracy Małgorzaty Major słusznie podkreśla konstruowanie się pojęcia J-horroru w opozycji do horroru amerykańskiego, jednak sugerowana przez nią opozycja nie jest tożsama z prostym przeciwieństwem. J-horror nie jest bowiem tylko zaprzeczeniem horroru zachodniego. Jak pisze Vivian P. Y. Lee w tekście *J-Horror and Kimchi Western: Mobile Genres in East Asian Cinemas*, w azjatyckich gatunkach filmowych: „normy dominujące na Zachodzie są zrewidowane i przekształcone nie poprzez tworzenie ich całkowitych przeciwieństw, ale przez kreatywną transformację, lub też fuzję elementów pochodzących z zachodnich i nie-zachodnich źródeł” (LEE 2011: 120)⁵.

Co więcej, w badaniach nad J-horrorem krytykuje się tak zwaną postawę orientalistyczną, która skupiając się tylko na różnicach między horrorem azjatyckim a amerykańskim, wpada w pułapkę stereotypowego myślenia o Japonii i krajach azjatyckich jako o czymś egzotycznym (BALMAIN 2009: 18). Mitsuyo Wada-Marciano podkreśla to, że filmy zaliczane do J-horroru różniły się zarówno od produkcji zachodnich, jak też od klasycznego japońskiego kina grozy.

Analiza prac badawczych poświęconych zjawisku J-horroru przynosi interesujące spostrzeżenie. Większość autorów poszukujących cechy konstytutywnej tego gatunku dochodzi do bardzo podobnych, lecz nieidentycznych wniosków. I tak Krzysztof Gomerski za główną cechę strukturalną J-horroru uważa współistnienie tradycji i nowocze-

⁴ Szczegółową analizę porównawczą poszczególnych azjatyckich horrorów i ich amerykańskich remaków można znaleźć w książce Valerii Wee *Japanese Horror Films and Their American Remakes* (WEE 2014).

⁵ Przekład własny za: „Prevailing norms in the West are revised and recast in innovative ways, not by complete opposition to but creative transformation or fusion of elements from both Western and non-Western sources”.

sności. Jak pisze: „Współczesność w J-horrorze wyraża się na dwa sposoby: przez zewnętrzne oznaki jej obecności (czas, miejsce, bohaterowie), jak też przez pewną wizję świata przedstawionego” (GONERSKI 2014).

Krzysztof Loska – reprezentując podobne stanowisko – zauważa, że „jednym z wyróżników tego gatunku” stało się wykorzystanie urządzeń technicznych jako nośnika grozy (LOSKA 2011: 134). Nie wspomina on jednak o tradycyjnej genealogii tejże grozy, nie akcentując tym samym tego, co w opozycji Gonerskiego było najważniejsze. Dla Loski punkt ciężkości leży w tym, że przez wykorzystanie nośników technicznych „to co swojskie, nabiera niesamowitego wymiaru” (LOSKA 2011: 135). Ustalenie takie jest niemal tożsame ze zdaniem Mitsuyo Wada-Marciano, który mówi o operowaniu dwuznacznością tego, co jednocześnie jest znane i zwyczajne, ale też przerażające i odpychające, o znajdowaniu czegoś niezwykłego w czymś zwyczajnym (WADA-MARCIANO 2007: 26). Bardzo podobnie brzmi propozycja Łukasza Greli, który za „najbardziej wyrazistą cechę azjatyckiego horroru” uznaje „modernizację grozy” (GRELA 2006: 11). Jeżeli jednak zastanowić się nad tym, co pisze Gonerski, to w istocie podana przez niego opozycja dotyczy niemal tego samego problemu; inaczej są tylko rozłożone w niej akcenty. W przytoczonych ustaleniach badaczy pojawiają się więc trzy – dość mocno splecione ze sobą – obserwacje, które jednak dla porządku należy rozdzielić:

- (1) zagadnienie niesamowitości czegoś, co przynależy do zwyczajności;
- (2) zagadnienie modernizacji grozy i roli, jaką w tych utworach pełnią najnowsze zdobycze technologii;
- (3) zagadnienie współistnienia tradycji i nowoczesności.

Zagadnienie niesamowitości odnoszące się do czegoś zwyczajnego związane jest z momentem narodzin samego gatunku. Kurosawa, reżyser *Kairo*, uważa, że J-horror narodził się w latach czterdziestych, kiedy japońscy filmowcy, nieoperujący dużym budżetem, zaczęli nagrywać filmy na zwykłych, domowych kamerach (WADA-MARCIANO 2007: 29). Powstałe w ten sposób produkcje estetycznie i technicznie przypominały filmy domowe i rodzinne. Jednakże różniły je od nich pojawiające się tam elementy budzące grozę, takie jak martwe ciała czy duchy. W ten sposób w obrębie tego, co znane i zwyczajne, pojawiało się coś z innego porządku – dziwnego, niepokojącego, przerażającego. Na grze między znanym a nieznanym, zwyczajnym a przerażającym, oparta jest cała poetyka J-horroru. W *Ringu* śmierć niosą tak zwyczajne elementy naszej rzeczywistości, jak telefon, kasea VHS czy telewizor. Przekłęte nagranie na płycie DVD

straszy również w *POV: Norowareta firumu*. Nie mniej istotna jest również rola kamery wideo w produkcji *Marebito*. Nawiedzona posiadłość z serii *Ju-on* nie jest opuszczonym gotyckim zamkiem, a zwyczajnym tokijskim domem. W koreańskim filmie *Gabal* (*Peruka*) z 2005 roku bohaterów straszy coś tak niewinnego, jak peruka. Tym, co zwiastuje zgubę w *Chakushin ari* (*Nieodebrane połączenie*) jest dzwonek telefonu, zaś w filmie *Shutter* (*Widmo*) na obecność zjawy wskazuje aparat fotograficzny, z kolei *Noroi* wprowadza elementy paranormalne do programów telewizyjnych. Nowsze produkcje w jeszcze bardziej wyrafinowany sposób wykorzystują grę między znanym a obcym, czego przykładem może być wspomnianą już *crossoverowa* produkcja pod tytułem *Sadako vs Kayako*. Otwierająca film scena od razu kojarzy się z serią *Ju-on*: pracownica pomocy społecznej wchodzi do tokijskiego domu i znajduje na ziemi ciało starszej kobiety. Kiedy widz identyfikuje wszystkie elementy, wskazujące bezpośrednio na obecność kłątwy Kayako i czuje się pewnie wiedząc, czego ma się zaraz spodziewać, kamera ukazuje leżącą na ziemi kasetę wideo, a starsza kobieta okazuje się ofiarą nie Kayako, a Sadako. Przekłęty VHS rozbija przewidywania widza i jest obcym elementem w na pozór znanej rzeczywistości.

Przytoczone w powyższym akapicie przykłady na grę zwyczajnego z niezwykłym jednocześnie są egzemplifikacjami obrazujących zagadnienie modernizacji grozy w J-horrorze. Jak pisze Łukasz Grela, przez wykorzystanie nowych mediów horror azjatycki: „nie tyle zastępuje dawne lęki nowymi, co daje tym starym nową, efektowną oprawę. Nie dodaje też do tych lęków elementu racjonalnego, w rzeczywistości robi rzecz dokładnie przeciwną – irracjonalizuje technologię” (GRELA 2006: 12).

Owa irracjonalizacja technologii jest metodą wprowadzania do znanego świata elementów nieznanego. Modernizacja grozy jest tym elementem poetyki azjatyckich horrorów, który pomaga wywoływać w odbiorcach strach. Grela w swoim artykule przywołuje słowa Hideo Nakaty, reżysera *Ringu*, że „mieszczucha nie straszy się ciemnym lasem, tylko zalanym sufitem i niezapowiedzianymi telefonami”. Uwspółcześnienie środków wywołujących lęk pozwala odbiorcy identyfikować się z bohaterami utworu poprzez odwołanie do łączących go z nimi wspólnych doświadczeń. W ten sposób groza przełamuje czwartą ścianę, a widz staje się jednocześnie uczestnikiem. Odpowiedź na to, co Łukasz Grela ma na myśli pisząc, że przez modernizację grozy horror azjatycki daje starym lękom nową oprawę, można znaleźć w pracy Krzysztofa Loski, który zauważa, że status i motywacja duchów we współczesnym horrorze japońskim są takie same, jak w klasycznych opowieściach niesamowitych – zmienia się jedynie sposób, w jaki komunikują się one z ludźmi (LOSKA 2011: 135).

Gra między tradycją a nowoczesnością jest w J-horrorze bardzo istotna. W analizie powieści *Ring* autorstwa Kojiego Suzukiego, Ksenia Olkusz pisze, że poza nawiązaniami do estetyki horroru niezwykle istotne w *Ringu* są jeszcze dwie płaszczyzny, a mianowicie aluzje do aktualnych problemów społecznych i obyczajowych oraz elementy buddyzmu i japońskiej mitologii (OLKUSZ 2011: 151). Są to motywy, które przedostają się również do filmowych adaptacji. Ideowe zaplecze tej dwoistości wyjaśnia Lee w *J-horror and Kimchi Western*: „East Asian horror bierze swój temat z kryzysów i lęków społecznych, których ślady można odnaleźć w odległej przeszłości, ewokując bardziej uniwersalny strach przed nieznanym, najczęściej w formie „monstrualnego innego” (LEE 2011: 122)⁶.

Gra między tradycją a nowoczesnością to w J-horrorze próba pogodzenia uniwersalnego charakteru przedstawianych problemów egzystencjalnych czy społecznych, z chęcią ich aktualizacji. Poniższa tabela pokazuje, w jaki sposób tradycja i nowoczesność są obecne w J-horrorze:

Nowoczesność	Tradycja
Schemat miejskiej legendy (legenda o zabójczej kasecie, legenda o nawiedzonym domu) (EEROLAINEN 2016: 39)	Nastrój <i>kaidan</i> ⁷ , opowieści niesamowitych (LOSKA 2011: 135)
Wykorzystanie nowych mediów	Wykorzystanie tradycyjnych duchów (<i>yūrei</i> , <i>onryō</i>) ⁸
Realia otaczające bohaterów	Bohaterowie

Tabela 2. Reprezentacje tradycji i nowoczesności w J-horrorze

Wykorzystanie nowych mediów i jednocześnie wykorzystanie tradycyjnych duchów jest związane z hasłem „japoński duch, zachodnia technologia” (*Wakon-yōsai*), które wyraża potrzebę zachowania tożsamości narodowej w obliczu masowej adaptacji zdobyczy technologicznych Zachodu. J-horror potraktował to hasło bardzo dosłownie, a ostatnie punkty zaprezentowane w tabeli zasługują na szczególną uwagę. Nie jest bowiem przypadkiem to, że większość J-horrorów rozgrywa się w mieście – twórcy tego gatunku wykorzystują miejski strach związany z megalopolis – to przecież właśnie w Tokio najłatwiej

⁶ Przekład własny za: „East Asian horror takes its subject matter from manifest or latent crises and anxieties in society traceable to some distant historical roots while evoking more universal fears of the unknown, usually in the form of the »monstrous other«”.

⁷ *Kaidan* to opowiadania o wydarzeniach budzących grozę, specyficzny japoński gatunek literacki z XVIII stulecia (IWICKA 2017: 49).

⁸ W okresie Edo słowem *yūrei* określano duchy, pojawiające się w opowieściach *kaidan*, które w świecie żywych zatrzymuje nieskończona misja (IWICKA 2017: 220). *Onryō* to gniewne duchy, najczęściej kobiet (IWICKA 2017: 34).

pokazać ludzką samotność i alienację współczesnego społeczeństwa. Jednocześnie, o czym pisze Grela, bohaterowie tych opowieści tylko wydają się nowocześni: „na pozór sceptyczni, lecz ich wiara w świat nadprzyrodzony jest bardzo silna. W zetknięciu z przerażającymi zjawiskami nie mają żadnych wątpliwości, że to, co widzą, jest prawdziwe” (GRELA 2006: 12), przypominając tym samym raczej bohaterów *kaidanów* niż społeczeństwa XXI wieku. Jeżeli spojrzeć nieco wnikliwiej na grę nowoczesności i tradycji w J-horrorze to dostrzec można ich dwutorową relację – świat duchów i dawnych wierzeń materializuje się i manifestuje poprzez nowoczesną technologię i w nowoczesnej rzeczywistości, lecz jednocześnie to właśnie ta technologia i ta rzeczywistość stają się obiektem uwagi, czymś irracjonalnym i przerażającym. Nie jest to jednak cecha typowa tylko dla J-horroru, a dla całej współczesnej fantastyki grozy. Jak zauważa Ksenia Olkusz:

Choć główna zasada wzbudzania strachu pozostaje niezmienniona (odwołanie do kluczowych instynktów) i podstawowe metody wywoływania lęku zostają zachowane, to dynamicznie zmieniają się warunki i przestrzeń, która może przeobrazić się w zagrożenie. Stąd znamienne odwołanie do zjawisk, przedmiotów czy w ogóle wytworów współczesności (OLKUSZ 2010: 8).

Dwudzielnosc rzeczywistości jest w literaturze grozy tym wyraźniejsza – pisze badaczka – im „bardziej opresyjne jest owo przenikanie się pierwiastków *numinosum* i sfery racjonalności” (OLKUSZ 2010: 13).

Zagadka i tajemnica w J-horrorze

Zagadka i tajemnica to kategorie niezwykle ważne dla horroru jako gatunku, dlatego nie można pominąć ich znaczenia w J-horrorze. Rozważania na ten temat są również bardzo istotne przy analizie *Pulsu*, dlatego warto przyjrzyć się tej kwestii nieco bliżej. J-horror – o czym już wspomniano – wykorzystuje grę między znanym a nieznanym, wprowadzając to, co nadnaturalne i przerażające do rzeczywistości otaczającej tak bohaterów, jak i odbiorców. Sposób funkcjonowania elementów paranormalnych, jak też samo ich pojawienie się w rzeczywistości „oswojonej” jest związane właśnie z kategoriami zagadki i tajemnicy. Obie te kategorie zazwyczaj oscylują wokół śmierci – czego ślady pojawiają się już w antycznej paradoksografii, a dzisiaj najsilniej manifestują się w kryminale czy thrillerze. W J-horrorze jest podobnie – wszak zagadka zazwyczaj związana jest ze śmiercią antagonisty, zaś tajemnica prowadzi często do śmierci protagonisty. Filmy zaliczane do J-horroru odznaczają się w tym dość duża schematycznością, dlatego stosunkowo łatwo zauważyć pewne mechanizmy. Otóż bohaterowie zazwyczaj natrafiają na zagadkę (na przykład sekret przeklętej kasety, domu, peruki czy nawet rogówki oka), której

rozwiązanie naprowadzi ich na okoliczności śmierci antagonisty. I tak odszyfrowując choćby obrazy z przeklętej kasety Reiko odnajduje ciało Sadako i dowiaduje się o tym, co spotkało dziewczynę. Bohaterowie *Ju-on* z 2002 roku odkrywając historię tokijskiego domu, dowiadują się o losach zamordowanej Kayako et cetera. Wydawać by się mogło, że wraz z rozwiązaniem zagadki na bohaterach przestaje ciążyć klątwa, choć tak się jednak nie dzieje. Racjonalne zrozumienie przyczyn klątwy nie unieważnia wbrew pozorom jej działania. Co więcej, rozwiązanie zagadki prowadzi bohaterów (a co ważniejsze także widzów) do spotkania z tajemnicą, która wymyka się zrozumieniu. Wiedza o przeszłości Sadako czy Kayako nie sprawia, że finałowe zetknięcie z ich duchami jest w pełni zrozumiałe bądź mniej przerażające. W starciu z *yūrei*, duchem reprezentującym tajemnicę, umysł zawodzi. Trop ten jest w J-horrorze niezwykle istotny i często pomijany przez badaczy. Już *Ring* Nakaty był – w pewnym sensie – opowieścią o granicach poznania; dziennikarka i wykładowca akademicki, filozof (a więc ci, którzy w kulturowych wyobrażeniach potrafią dotrzeć do prawdy), próbują zrozumieć tajemnicę otaczającą przeklętą kasety VHS. Im bardziej wydaje się, że ich wysiłki przynoszą jakiś skutek, tym dotkliwsza okazuje się ich porażka. Druga część filmu kontynuuje temat starcia rozumu racjonalnego z tym, co niepoznawalne, jednak znacząco podnosi stawkę, ponieważ do walki z Sadako stają naukowcy, a finałowa scena to scena eksperymentu. Ich porażka nie jest już przegraną pojedynczych postaci, a całego naukowego dyskursu. Jedna z bohatererek w trakcie trwającego eksperymentu zauważa, że to, co obserwują, ma jednak wiele wspólnego z zaświatami (NAKATA 1999). Podobny trop pojawia się w serii *Ju-on*, gdzie jeden z bohaterów w *Ju-on: the Grudge 2*, Keisuke, producent telewizyjny, wierzy, że aby przeżyć wystarczy rozszyfrować zapiski z dziennika Kayako, co pozwoli zrozumieć i zneutralizować zjawę. Jego wysiłki jednak nie przynoszą żadnego efektu, a on sam ginie. W *Sadako vs Kayako* jedną z ofiar tej pierwszej jest profesor specjalizujący się w legendzie o przeklętej kasecie. To, że był autorem kilku książek o legendzie Sadako, nie uchroniło go wszelako przed śmiercią. Groza w J-horrorze wynika więc bezpośrednio ze spotkania z tajemnicą i czymś niepoznawalnym, co odsyła bohaterów – i widzów – do innej rzeczywistości. Duchy w J-horrorze są do człowieka podobne, na co wskazują choćby ustalenia Marak dotyczące relacji podmiot – Inny w japońskim horrorze. Jedyne, co odbiega w wizerunku Sadako od człowieka, to zasłonięta przez czarne włosy twarz i biały kolor skóry, zaś podobieństwo, a nawet – jak zauważa Collete Balmain – wzajemne przeistaczanie się w siebie (BALMAIN 2009: 31-32) Kayako i Riki w *Ju-on: the Grudge* jest mocno w filmie zasygnalizowane. Mimo tego są jednak one groźnym obcym – przez to J-horror

byłby trochę zbliżony do horroru zachodniego. W przeciwieństwie do książkowych odpowiedników, bohaterowie *Ringu* Nakaty nigdy nie oglądają twarzy Sadako, nawet na zdjęciach czy w archiwalnych gazetach. Różni się również jej pochodzenie – w filmie nie wiadomo, kto jest prawdziwym ojcem Sadako, choć sugeruje się (i to we wszystkich trzech częściach), że dziewczyna jest córką morza lub istoty z innego wymiaru, związanej i utożsamianej z morzem. Spotkanie z tajemnicą budzi przerażenie, bo to tak naprawdę spotkanie z obcym. Jak pisze Ozawa:

W każdym razie można powiedzieć, że oryginalna wersja zmarłej, pozbawionej oblicza, która powraca z innego świata, żeby atakować żywych, może być postrzegana jako coś nieprawdopodobnego, niewytłumaczalne istnienie spoza świata ludzi, niemożliwe do przedstawienia (OZAWA 2006: 4)⁹.

Kairo Kurosawy na tle J-horroru

Dzięki wspominatej już schematyczności J-horrorów możliwe staje się przygotowanie schematu fabularnego. Schemat ten (podobnie jak konwencja w kinie gatunkowym) może być oceniany jako słabość lub siła danej produkcji. W niektórych horrorach podejmowano grę z oczekiwaniami widza wykorzystując, powtarzając, lub przełamując rozwiązania typowe dla całego J-horroru. I tak, przykładowo, w *Gabal* (*Peruce*) typowy duch czarnowłosej kobiety okazywał się być w istocie duchem homoseksualnego mężczyzny, w filmie *Sadako vs Kayako* bohaterowie dowiadują się o sposobie działania kłątwy Sadako na wykładzie, który jest jej poświęcony, zaś w produkcji *Gok-seong* (*Lament*) konwencja J-horroru z czarnowłosą zjawą i kłutwą celowo zestawiana jest z horrorem o zombie czy filmami o opętaniu. Do takich obrazów należy również *Kairo*. Kiyoshi Kurosawa przyznał zresztą, że *Puls* jest jedynym jego dziełem, które świadomie związał z J-horrorem (WADA-MARCIAÑO 2007: 28). Żeby móc zrozumieć sposób, w jaki Kurosawa wykorzystuje w swoim filmie znajomość reguł rządzących tym podgatunkiem, trzeba prześledzić fabułę *Kairo* i porównać ją ze schematem fabularnym J-horroru. Jak już wspomniano, za materiał porównawczy posłużą filmy *Ring* Nakaty i *Ju-on: the Grudge* Shimizu. Przedstawiony poniżej schemat jest propozycją autorską, stworzoną na bazie rozważań podjętych we wcześniejszej części pracy i analizie elementów powtarzających się w wielu produkcjach przynależących do nurtu J-horroru. Autor nie ma na

⁹ Przekład własny za: „At any rate, it can be said that the original version's faceless dead, who return from the other world to attack the living, can be regarded as something unreasonable, an inexplicable existence beyond human beings, beyond representations”.

celu stworzenia odpowiednika *Morfologii bajki magicznej* Proppa – poniższy schemat jest bardzo uproszczony i stworzony wyłącznie na potrzeby niniejszego rozdziału. Przedstawia się on następująco:

- (1) widzowie poznają zasady działania klątwy;
- (2) widzowie poznają bohaterów;
- (3) bohaterowie zostają „obarczeni” klątwą (wchodzą w posiadanie przeklętego przedmiotu lub mają kontakt z przeklętym miejscem);
- (4) bohaterowie rozwiązują zagadkę przeklętego przedmiotu lub pochodzenia klątwy;
- (5) bohaterowie i widzowie poznają historię i okoliczności śmierci antagonisty;
- (6) bohaterowie konfrontują się z duchem.

Pomimo indywidualnych różnic w poszczególnych filmach, schemat ten przedstawia poszczególne punkty, wokół których konstruowana jest fabuła. Nietrudno zauważyć, że osią fabularną J-horrorów jest sama klątwa i zmagania bohaterów, którzy padają jej ofiarą. *Kairo*, o czym już wzmiankowano, to horror wyrastający ze świadomości istnienia tej schematyczności. W *Ringu* Nakaty każdy, kto obejrzy tajemniczą kasety wideo, umiera po siedmiu dniach. W *Ju-on* ten, kto zbliży się do przeklętego domu, znika w niewyjaśnionych okolicznościach. W *Kairo* umiera ten, kto wejdzie do zaklejonego taśmą pokoju. Sam sposób działania klątwy wydaje się być więc podobny; oto każdy, kto wejdzie w kontakt z klątwą, wkrótce zginie. W przeciwieństwie do tajlandzkiego *Widma*, we wczesnych filmach tego nurtu klątwę i śmierć ściągano na siebie dobrowolnie. W *Ringu* Nakaty, w przeciwieństwie do książkowego pierwowzoru, przeklęta kasetka jest znaną wszystkim miejską legendą – bohaterowie z własnej woli decydują się obejrzeć śmiertelnośny film. To samo tyczy się grupki uczennic w *Ju-on: the Grudge*, które dobrowolnie idą do opuszczonego, przeklętego domu Saekich. W *Sadako vs Kayako*, będącym swoistą parodią J-horroru, bohaterowie uczą się o klątwach Sadako i Kayako na studiach i dysponują książkowymi opracowaniami. Jedną z postaci, tokijski wykładowca i autor książek o Sadako, ogląda kasetę tylko po to, by osobiście poznać bohaterkę *urban legend*. Co więcej, w każdym z tych obrazów osoba, która padnie ofiarą klątwy, ginie w skutek konfrontacji z duchem. Sam przebieg tej konfrontacji jest również niezwykle podobny

W *Ringu* Sadako powoli wypelza z telewizora i – równie niespiesznie – podąża w stronę bohatera. W finałowej scenie *Ju-on: the Curse* i *Ju-on: the Grudge* Kayako również pomału czołga się po schodach ku swojej ofierze. Konfrontacja ze zjawą w *Kairo* jest

podobna; duch zmierza ku ofierze spowolnionym ruchem. Podobnie jak w *Ringu* i *Junon*, także w *Pulsie* kamera nie pokazuje widzowi, co dokładnie dzieje się z ofiarą zjawy. W *Ringu* widać wyłącznie oko Sadako i twarz przerażonej ofiary. *Kairo* wykorzystuje ten zabieg i również nie pokazuje tego, co dokładnie wydarza się w chwili kontaktu człowieka z upiornym obcym. Jak się jednak okazuje, zabieg ten ma na celu coś zupełnie przeciwnego niż w *Ringu*. Tam bowiem ofiara ginie na miejscu z nieznanых przyczyn (w książkowym pierwowzorze bohaterowie ginęli przez działanie wirusa ospy prawdziwej, jednak motyw ten został z filmu usunięty po to, by kłątwa Sadako była bardziej tajemnicza). Ofiary Kayako znikają, jednak tego, gdzie zabiera je mściwy duch i co się z nimi dzieje widz nigdy się nie dowiaduje. Tymczasem przyczyna śmierci w *Kairo* jest nieco mniej owiana sekretem – bohaterowie po prostu popełniają samobójstwo. Tajemnicza okazuje się więc nie sama ich śmierć, lecz raczej jej przyczyna. Tym, co odbiega od schematu J-horroru, a co można już dokładnie zauważyć, to brak bezpośredniej relacji między konfrontacją z duchem a śmiercią bohatera. Warto więc zastanowić się nad faktyczną rolą ducha w filmie *Puls*. Jak wcześniej wyeksplikowano, Sadako i Kayako w sposób bezpośredni prowadzą do śmierci swoich ofiar. W *Pulsie* jednak spotkanie ze zjawą doprowadza bohaterów do samobójstwa, choć nie przyczyniają się do tego same duchy. Te w *Kairo* stoją i mówią: „Pomóż mi” (KUROSAWA 2001). Jak wyjaśnia reżyser w rozmowie z Paulem Matthewsem: „One nie atakują, nie zabijają, nie zagrażają ludzkiemu życiu, po prostu są [*They don't attack, they don't kill, they don't threaten human life; they are just there*]” (MATTHEWS & KUROSAWA 2005). Cóż więc jest tak przerażającego w duchu, który „nie atakuje, nie zabija, nie zagraża ludzkiemu życiu”? Należy tu zacytować jedną z bohaterek filmu:

Myslałam, że po śmierci żyjesz szczęśliwie ze wszystkimi tam... W szkole średniej uświadomiłam sobie, że możemy być też sami po śmierci... Taka perspektywa jest przerażająca. Nie mogłam tego znieść. Że wraz ze śmiercią nic się nie zmienia... jest zawsze tak jak teraz (KUROSAWA 2001).

Przypomnieć należy, że w J-horrorze konfrontacja z duchem to konfrontacja z tajemnicą, zaś sam duch jest dla człowieka obcym. W *Kairo* duch jest nie tyle obcym, co tożsamym, zaś rozwiązanie zagadki nie prowadzi do spotkania z tajemnicą, a uświadomienia sobie braku istnienia tejże tajemnicy. Siły nadprzyrodzone w *Kairo* nie zabijają, a jedynie odbierają człowiekowi nadzieję. Główny bohater usłyszy od prześladowającego go ducha, że „śmierć to jest wieczna samotność” (KUROSAWA 2001). To, że kamera w klasycznych J-horrorach nie pokazywała wypadków w momencie spotkania *yūrei* i człowieka, miało na celu jeszcze bardziej przenieść te spotkania w rejony tajemnicy – widz

nie wiedział już nie tylko tego, kim lub raczej czym jest duch i jaki jest jego motyw, ale ukryty przed nim był również jego sposób działania. Reżyser *Kairo* wykorzystał tę technikę do czegoś zupełnie innego; nie pokazując szczegółów spotkania bohaterów z duchami, rozbudził wyobraźnię widza i obiecał mu tajemnicę. Tajemnicę, której – jak się okazało – wcale nie ma. Rozczarowanie widza jest tutaj więc tożsame z rozczarowaniem bohatera. Choć warto byłoby tu odpowiedzieć zatem na pytanie, po co bohaterowie *Pulsu* wchodzili do przeklętych pokoi.

Jak trzeba podkreślić, samotność, będąca głównym tematem filmu, nie znika wraz ze śmiercią. Wspomniana wcześniej groza wynikająca z działań Kayako polegała na tym, że widz – i bohaterowie – nie wiedzieli, gdzie znikają jej ofiary i co się z nimi dzieje. Lęk, który wywołują w bohaterach duchy z *Pulsu* jest wręcz odwrotny – wyrasta on z tego, że bohaterowie doskonale wiedzą, co się z nimi stanie po śmierci. Ta bowiem – tak jak życie – jest wieczną samotnością, zaś duch to nie tajemniczy i przerażający obcy, to nie Sadako, a po prostu każdy z nas. Tajemnica i zagadka, będące podstawowymi elementami każdego J-horroru w *Kairo* więc nie występują:

W większości horrorów azjatyckich ważną rolę odgrywa tajemnica, dotycząca na przykład tożsamości ducha, który jest sprawcą przerażających zdarzeń. W filmie Kurosawy takich zagadek nie ma. Tego, co się naprawdę dzieje, dowiadujemy się bardzo szybko, co ważniejsze, równie szybko dowiadują się postacie. I to nie tylko bohaterowie główni, ale wszyscy bohaterowie filmu – natura dziwnych zdarzeń jest tu rzeczą powszechnie wiadomą (GRELA 2006: 12).

Zupełnie innego znaczenia nabiera zatem to, że bohaterowie dobrowolnie wchodzą w kontakt z umarłymi. Łukasz Grela pisze, że w *Pulsie* to ludzie zbliżają się do umarłych, uważając to za swoiste *novum* (GRELA 2006: 12). Przeprowadzone na użytek rozdziału analizy wskazują jednak na niefortunność tego twierdzenia – przecież już w *Ringu* sięganie po przeklętą kasetę było poprzedzone wiedzą o konsekwencjach, jakie się z oglądaniem złowieszczonego filmu wiążą. O ile w *Ringu* bohaterowie sięgali po film, aby zmierzyć się ze swoim lękiem przed tajemnicą i dowieść jej nieistnienia, o tyle w *Pulsie* jest odwrotnie. Ludzie pogrążeni w samotności szukają w tajemnicy pocieszenia, którego jednak nigdy nie zaznają.

Duch skłania ludzi do tego, aby znikali. Nie czyni tego przemocą, ani szantażem, a jedynie swoim pojawianiem się i przypominaniem o tym, że ludzkie złudzenie, jakoby po śmierci było „coś” oraz że możliwe jest zniwelowanie wszechogarniającego za życia poczucia samotności, jest fikcją. Strach przed samotnością prowadzącą do śmierci, po której czeka bohaterów samotność nieokreślona żadnym przedziałem czasowym i pustka

powodują, że młodzi ludzie decydują się na zniknięcie, rezygnację z życia, samobójstwo (MAJOR 2014: 266).

Niezwykle istotny staje się wygaszacz ekranu, który w strukturze fabularnej ma symbolizować ludzkie relacje:

[...] tajemniczego wzoru złożonego z punktów, które w przypadkowych ruchach zbliżają się do siebie lub oddalają, co przypomina charakter stosunków międzyludzkich oraz odzwierciedla zwyczajne pragnienie bliskości, a zarazem lęku przed uzależnieniem się od drugiego człowieka [...]. – „Ludzie nie zbliżają się do siebie – mówi Kawashima (Haruhiko Katō), młody student, próbujący zrozumieć przyczyny katastrofy – jesteśmy jak te punkty na ekranie. Każdy żyje samotnie” (LOSKA 2011: 136).

O ile w klasycznym J-horrorze groza wynika ze spotkania z tajemnicą, o tyle w *Kairo* groza wynika z jej braku i uświadomienia sobie, że to samotność jest wieczna. Jednak gra z konwencją idzie u Kurosawy znacznie dalej. Klątwy z wczesnych J-horrorów działały według pewnych, mniej lub bardziej określonych, zasad. I tak, aby uniknąć spotkania z Sadako, należało skopiować kasetę i pokazać komuś innemu. Żeby uniknąć śmierci z rąk Kayako, Rika musiała spojrzeć na nią przez palce. Tymczasem bohaterowie *Pulsu*, żeby przeżyć, jak mówi Kurosawa, muszą: „Pozostać tym samym na zawsze, bez jakiegokolwiek przemiany w cokolwiek. Sądzę, że to jest prawdziwie przerażające [„*But I think what's scarier than that is not changing at all. Becoming the same forever, without any transformation whatsoever, I think that is truly terrifying*”]” (IGN.COM 2001).

Żeby zrozumieć w pełni, o czym mówi reżyser, trzeba pojąć istotę śmierci w *Pulsie*. Ta nie oznacza tutaj tylko samotności, która przecież towarzyszyła bohaterom również za życia. Lęk przed śmiercią nie jest więc lękiem wyłącznie przed samotnością, a raczej obawą przed brakiem zmian. Główny bohater, wraz z jedną z poznanych przez siebie postaci, zamierza uciec z opustoszałego Tokio. Jednak gdy wsiadają do pociągu, jego towarzysza uświadamia sobie bezsens podejmowanych akcji i odczuwa strach przed zmianami. Jakkolwiek przerażona wizją wiecznej samotności, bohaterka ostatecznie przyjmuje ten los i dopiero wtedy znika, dołączając tym samym do zmarłych. Tym, co odróżnia głównych bohaterów od reszty postaci, jest chęć działania i pragnienie zmiany – nawet jeżeli ich wysiłki każdorazowo okazują się bezowocne. Jedna z bohaterek, której raz po raz nie udaje się ocalić kolejnych napotkanych osób, nigdy nie traci nadziei i próbuje ponownie. To właśnie ona – jako jedyna – przeżyje apokalipsę, która spotkała Tokio.

Mówiąc o zagładzie, należy wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie *Kairo* – skali przedstawionego zagrożenia. Siłą J-horroru była kameralność opowiadanych historii. Choć klątwy Kayako i Sadako miały charakter wirusowy i mogły wkrótce rozprzestrzenić się na

całą ludzkość, to jednak same filmy opowiadały o losach kilku postaci. W *Kairo* wszystko jest zmultiplikowane – straszy więc nie jeden, a setki duchów, ofiary śmiertelne idą w miliony, a widzowie oglądać mogą jedną z najbardziej spektakularnych scen w historii J-horroru, to znaczy spadający na ulicę Tokio samolot. Wszystko to wiąże się z faktem, że o ile *Ring* czy *Ju-on* opowiadały o dramacie zmarłych (dramacie innej i odrzuconej przez społeczeństwo Sadako, tragedii Kayako, skrzywdzonej przez patriarchalne społeczeństwo, ofiary homofobii w *Peruce* czy dziecka zostawionego na śmierć w *Nieodebranym połączeniu*), o tyle *Kairo* opowiada o dramacie żywych, a więc współczesnego człowieka, samotnego w świecie internetu i mediów społecznościowych.

Warto również zauważyć różnicę w samym wizerunku duchów. Za przykład posłużyć może Sadako. Z jednej strony jest ona *onryō*, duchem, demonem znanym z tradycji japońskiej (Valeria Wee łączy wizerunek Sadako również z klasycznymi *kaidan* i teatrem kabuki; WEE 2014: 90). Z drugiej strony Nakata wzorował się na awangardowym tańcu *ankoku butō* (WEE 2014: 90).

Termin *ankoku butō* („taniec ciemności”) odnosi się do techniki i stylu tańca Tatsumi Hijikaty i jego uczniów oraz kontynuatorów (PASTUSZAK 2014: 57), w jego centrum zaś znajdował się kryzys ciała (PASTUSZAK 2014: 65). Jak pisze cytowana Katarzyna Julia Pastuszak: „w każdym kroku musi istnieć napięcie między życiem i śmiercią, siłami rozkładu i przemocy społecznej, które zmagają się z irracjonalną witalnością ciała człowieka stojącego wobec sytuacji granicznej” (PASTUSZAK 2014: 66).

Jeżeli doda się do tego spostrzeżenie, że ciało tancerza *butō* „jest martwym ciałem próbującym w desperacji utrzymać równowagę” (PASTUSZAK 2014: 67), to zrozumieć można, skąd wybór akurat tego tańca jako inspiracji przy tworzeniu filmowych postaci między innymi Sadako czy Kayako. Moment, w którym Sadako, do tej pory pełzająca, powoli i niepewnie się podnosi, odzwierciedla tę samą sytuację, którą przedstawiał „taniec ciemności” – martwego ciała, które wbrew śmierci i przemocy społecznej (w filmowej wersji Sadako została zabita przez swego ojca) w sposób irracjonalny żyje. Trzeba mieć na uwadze ustalenia Marak, dotyczące roli duchów w japońskim horrorze – sama ich obecność jest związana ze złamaniem zasad moralnych. Zjawą, ofiarą przemocy domowej i okrucieństwa świata mediów, idzie, choć iść nie powinna. Jak dodaje Pastuszak: „*butō* miało być niekończącym się procesem odkrywania ograniczeń płynących z uspołecznienia ciała i wydobywania w procesie transformacji jego wewnętrznej ciemności” (PASTUSZAK 2014: 74). Tymczasem duchy w *Kairo* wyglądem nie przypominają ani *onryō*, ani też tancerzy *ankoku butō*. Próżno szukać też w ich ruchach śladów tego awangardowego tańca. Zamiast tego wyglądają jak zwyczajni ludzie. Już w ich wizerunku brakuje

tych elementów, które mogłyby odróżnić je w znaczący sposób od bohaterów i budzić lęk lub niepokój. Co więcej, ich brak zakorzenienia w tradycji sprawia, że nieważny staje się etyczny wymiar tej obecności – choć bohaterowie próbują zrozumieć powody, dla których pojawiają się duchy, to jednak innego powodu niż ich samotność nie ma. Ich obecność nie wskazuje na istnienie pewnego naturalnego porządku, który karze za przewinienia, bo duchy uosabiają raczej jego brak.

Kairo wykorzystuje również inny element J-horroru we własnym celu. Filmy zaliczane do tego nurtu bardzo często mają kompozycję klamrową. I tak produkcję otwiera scena przedstawiająca działanie klątwy (śmierć Tomoko w *Ringu*, pierwsza ofiara w *Nieodebranym połączeniu*, pierwsza ofiara w *Ju-on* et cetera), w finale zaś pokazane zostaje, że klątwa działa w inny sposób niż bohaterowi i widzowi się wydawało i – zazwyczaj – nie sposób jej zatrzymać (na przykład protagoniści *Noroi*, *Ringu*, *Ju-on*, *Nieodebranego połączenia*, *Bunshinsaby*, *Opowieści o dwóch siostrach*, *Sadako vs Kayako* czy *Lamentu giną* lub tracą swoich bliskich). O ile scena początkowa ma zaintrygować, o tyle ta końcowa ma ujawnić pesymistyczny i apokaliptyczny wydźwięk filmu. Oto dana klątwa jest niczym wirus, którego nie można zatrzymać. To, co w *Ringu* Nakaty było jedynie sygnalizowane, w telewizyjnej produkcji z 1995 roku, znanej jako *Ring: Kanzeban*, zostało wyrażone wprost. Główny bohater zauważa, że klątwa Sadako będzie rozprzestrzeniać się coraz szybciej, aż w końcu obejmie całą ludzkość (co jest zgodne z książkowym pierwowzorem). W *Kairo* również pojawia się kompozycja klamrowa, jednak spełnia ona zupełnie inną rolę. Pierwsze i ostatnie ujęcia filmu są tożsame – jest to widok z lotu ptaka, przedstawiający łódź płynącą przez ocean, otoczoną z każdej strony wyłącznie wodą. Inaczej obraz ten jest odbierany przed i po seansie filmu; scena początkowa przeraża, przedstawia bohaterów jako samotnych i zagubionych, niewiedzących dokąd zmierzają i co ich czeka. Już zatem pierwsze sekundy filmu sygnalizują widzowi główny temat filmu, jakim jest samotność. Jednak ta sama scena na końcu filmu jest odczytywana inaczej; ocean, otaczający bohaterów, to ocean możliwości. Uciekli oni z pogrążonego w śmierci Tokio i mogą płynąć, dokąd tylko zechcą, zrobić, co tylko zechcą i przeżyć, co tylko zechcą. Jak już wspomniano, w *Kairo* śmierć to brak zmiany, zatrzymanie się i zaakceptowanie swojego losu. Życie zaś to szansa na zmianę, nowy początek. Bohaterowie nie muszą wiedzieć, dokąd zmierzają, gdyż cel podróży nie ma znaczenia, ponieważ liczy się sama wędrówka. Jak mówi Kurosawa: „Niekoniecznie traktuję apokalipsę jako negatywne, czy tragiczne zakończenie. To nie jest rozpaczliwe. To punkt kulminacyjny pewnej trajektorii, która może prowadzić do nowego początku [*I don't necessarily see the*

apocalypse as a negative or a tragic conclusion. It's not despair. It's the culmination of a certain trajectory that may lead to a new beginning]" (DVDTALK.COM 2005).

Reżyser rezygnuje więc z typowego dla J-horroru pesymistycznego i przerażającego zakończenia. *Kairo* Kurosawy to film, który wykorzystuje jeden z najbardziej schematycznych i przewidywalnych podgatunków horroru, opowiadając historię przeciwną do tej, której widzowie się spodziewali. Zamiast spotkania z przerażającym duchem, obcym, reprezentującym niepoznawalną tajemnicę, Kurosawa zabiera widza na spotkanie z sobą samym. Zamiast straszyć tajemnicą śmierci i zaświatów, *Kairo* przeraża banalnością życia i współczesnej codzienności. Lecz w przeciwieństwie do *Ringu* czy *Ju-on*, dzieło to ma optymistyczną wymowę – zamiast wizji losu, którego nie sposób odwrócić, ukazany jest obraz człowieka, dla którego nigdy nie jest za późno na zmianę. Klątwa Kurosawy to klątwa, którą można przełamać. A jego duchy, to duchy paradoksalne – budzące w widzu strach głównie tym, że wcale nie są przerażające. Jeżeli spojrzeć więc na *Kairo* jak na reprezentanta J-horroru, można wówczas ujrzyć to, w jaki sposób reżyser wykorzystał główną cechę strukturalną filmów powstających w ramach tego nurtu. *Kairo* jest więc interesujące dla badaczy horroru nie tylko ze względu na swoje relacje z tak istotnym zjawiskiem jak J-horror, ale również – a może przede wszystkim – jako jeszcze jeden przykład filmu grozy, który potencjalną słabość gatunku i konwencji przemienia w największy atut.

Źródła cytowań

- BALMAIN, COLETTE (2009), 'Oriental Nightmares: The "Demonic" Other in Contemporary American Adaptations of Japanese Horror Film', *At the Interface / Probing the Boundaries*: 57, ss. 25-38.
- DVDTALK.COM (2005), *Emerging Cinema Master – Kiyoshi Kurosawa*, online: https://www.dvdtalk.com/interviews/emerging_cinema.html [dostęp: 1.11.2018].
- EEROLAINEN, LEENA (2016), 'Oh the Horror! Genre and the Fantastic Mode in Japanese Cinema', *Asia in Focus*: 3, ss. 36-45.
- GONERSKI, KRZYSZTOF (2014), 'J-horror: tradycja i nowoczesność na przykładzie "The Ring-Krag", cz. II', w: *Strach ma skośne oczy*, http://strachmaskosneoczy.blogspot.com/2014/12/j-horror-tradycja-i-nowoczesnosc-na_31.html [dostęp: 1.11.2018].
- GRELA, ŁUKASZ (2006), 'Nie ma się czego bać? Egzystencjalny i metafizyczny lęk w horrorze azjatyckim', *Pośrodku*: 1, ss. 11-16.
- HUGHES, JESSICA ANNE (2017), *Asian Extreme as Cult Cinema: The Transnational Appeal of Excess and Otherness*, University of Queensland.
- IGN.COM (2001), *Interview with director Kiyoshi Kurosawa*, online: <http://www.ign.com/articles/2001/08/23/interview-with-director-kiyoshi-kurosawa?page=2> [dostęp: 1.11.2018].
- IWICKA, RENATA (2017), *Źródła klasycznej demonologii japońskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- KINOSHITA, CHIKA (2009), 'The Mummy Complex: Kurosawa Kiyoshi's Loft and J-horror', w: Jinhee Choi, Mitsuyo Wada-Marciano (red.), *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, Hong Kong: Hong Kong University Press, ss. 103-122.
- KIYOSHI, KUROSAWA, REŻ. (2001), *Puls*, Daiei Eiga [DVD].
- LEE, VIVIAN P.Y. (2011), 'J-Horror and Kimchi Western: Mobile genres in East Asian Cinemas', w: Vivan P.Y. Lee (red.) *East Asian Cinemas: Regional Flows and Global Transformations*, New York: Palgrave Macmillan, ss. 118-141.
- LOSKA, KRZYSZTOF (2011), 'Wyobrażenia technologiczna i problem tożsamości we współczesnym filmie japońskim', *Przegląd Kulturoznawczy*: 1 (9), ss. 127-142.

- MAJ, KRZYSZTOF M. (2018), 'Intertekstualność', w: Zbigniew Kadłubek, Mytych-Forajter Beata i Aleksander Nawarecki (red.), *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2018, ss. 243-248.
- MAJOR, MAŁGORZATA (2014), 'Tajemnica w techno-horrorze na przykładzie Kairo (2001) Kiyoshi Kurosawy', *Litteraria Copernicana*: 2 (14), ss. 262-271.
- MARAK, KATARZYNA (2014), *Japanese and American Horror: A Comparative Study of Film, Fiction, Graphic Novels and Video Games*, Jefferson: McFarland.
- MATTHEWS, PAUL, KIYOSHI KUROSAWA (2005), 'Land of the Dead. An Interview with Kiyoshi Kurosawa', *ReverseShot.org*, online: <http://reverseshot.org/interviews/entry/1503/kiyoshi-kurosawa> [dostęp: 1.11.2018].
- NAKATA, HIDEO, REŻ. (1999), *The Ring – Krag 2*, Kadokawa Shoten Publishing Co.
- OLKUSZ, KSENIA (2011), 'Japoński fenomenalizm i mitologia w powieści *Ring* Kojiego Suzukiego', w: Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha (red.), *Fantastyczność i cudowność. Mityczne scenariusze: od mitu do fikcji – od fikcji do mitu*, t. I, Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, ss. 157-164.
- OLKUSZ, KSENIA (2018), 'Transfijkcjonalność (Materiały do *Słownika Rodzajów Literackich*)', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1 (125), ss. 159-165.
- OLKUSZ, KSENIA (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz: Wydawnictwo PWSZ w Raciborzu.
- OZAWA, EIMI (2006), 'Remaking Corporeality and Spatiality: US Adaptations of Japanese Horror Films', *49th Parallel*: 19, ss. 1-7.
- PASTUSZAK, KATARZYNA (2014), *Ankoku Butō Hijikaty Tatsumiego. Teatr ciała-w-kryzysie*, Kraków: Universitas.
- SHUDDER (2017), 'Sadako vs. Kayako (Trailer) — A Shudder Exclusive', online: *YouTube.com*, <https://youtu.be/ywoIp5XoXyw>, 1:21 [1.11.2018].
- WADA-MARCIANO, MITSUYO (2007), 'J-Horror: New Media's Impact on Contemporary Japanese Horror Cinema 2007', *Canadian Journal of Film Studies*: 2 (16), ss. 21-48.
- WEE, VALERIE (2014), *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*, New York: Routledge.

Widmontologie grozy.

Dzieła sztuk plastycznych jako media numinotyczne

WIESŁAW OLKUSZ*, KSENIA OLKUSZ**

Wyjaśniając zawilości – koncepcja sztuki jako nośnika aberracji

Stanisław Leon Popek zauważa, że „ani współczesne badania empiryczne, ani potoczne obserwacje nie udzielają ostatecznej odpowiedzi na pytanie o związek zaburzeń psychicznych osobowości z twórczością (w tym plastyczną). Dostarczają natomiast nowych dowodów w odniesieniu do genezy i charakteru sztuki, a głównie świadczą o tym, że sztuka rodzi się z bardzo złożonych pokładów struktury wewnętrznej, a także z różnorodnych uwarunkowań kulturowo-społecznych” (POPEK 2010: 49). Wyobraźnia pisarska nader często (i równie ochoczo) obsadza tedy artystów w rolach psychopatów, degeneratów czy morderców, stawiając tym samym – świadomie lub nie – znak równości pomiędzy cierpieniem a procesem twórczym, pomiędzy zaburzeniem emocjonalnym lub psychologicznym a aberracją samego dzieła (jego oddziaływania na odbiorcę et cetera).

Stereotypowy i monochromatyczny sposób ukazywania psychiki twórcy staje się jednym z najbardziej rozpoznawalnych motywów kultury, także tej popularnej. Pamiętać przy tym trzeba, że – jak wskazuje John Fiske – „kultura popularna zmierza ku przesadzie; stosuje szerokie pociągnięcia pędzla i jaskrawe kolory” (FISKE 2010: 118), toteż

* Uniwersytet Opolski

** Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie | kontakt: ksenia.olkusz@factaficta.org

konterfekty artystów, a w konsekwencji także ich dzieł, zawsze charakteryzuje pewien niepokojący przesyt, nadmiarowość, niesamowitość działań i ich rezultatów.

Wprowadzenie postaci artysty do utworu realizowanego w konwencji grozy wiąże się z reguły z manifestacjami postawy ekscentrycznej, ukazywanej jako działanie o charakterze wykraczającym poza ustaloną normę. Taka metoda interpretowania postawy artystycznej wpisana jest niejako w tradycyjne przeświadczenie o prawie artysty do przekraczania norm czy barier moralnych, zarówno w sztuce, jak i w życiu. Jak zauważa wspomniany już Popek, „od zamierzchłych czasów twórca to był ten inny albo odmienny. [...] Już w starożytności w refleksji filozoficznej pojawił się pogląd o patologicznych naturach myślicieli i twórców” (POPEK 2010: 40). Tendencja ta wiązała się – zarówno wówczas¹, jak i obecnie – w znacznym stopniu z przekonaniem o powiązaniu geniuszu z szaleństwem. Prawdziwość przeświadczenia o korelacji pomiędzy chorobą psychiczną a talentem twórczym podważyły wprawdzie badania prowadzone w drugiej połowie XX wieku², jednak w uproszczonej formie osąd taki trafił do masowego odbiorcy, co nadało mu charakter mniemań powszechnych, ustanawiając określony archetyp³, realizowany potem w rozmaitych produktach kultury popularnej. Owa niezmienność

¹ Pisząc o podobnym sposobie postrzegania artysty, Popek przywołuje poglądy Arystotelesa i Demokryta, by następnie skonstatować, że „zbliżony pogląd prezentowali tacy myśliciele, jak: Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, a także w pewnym stopniu Loewenfeld” (POPEK 2010: 41).

² Popek pisze o tym następująco: „według E[dwarda – W.O., K.O.] Nęcki można przyjąć, że osoby chore na schizofrenię przejawiają pewne cechy osobowości i wzorce myślenia charakterystyczne także dla twórców [...]. Inni badacze (Eysenck i Claridge) wskazują na możliwość istnienia wspólnego pnia genetycznego genialności i schizofrenii, przy widocznych różnicach na poziomie fenotypu (NĘCKA 2000). Badania Barrona (1972) i Harringtona (1981) wykazały podobieństwa procesów osób chorych na schizofrenię i osób twórczych [...]. Zauważono natomiast istotne różnice, dotyczące schizofrenicznej anhedonii – czyli niezdolności do przeżywania przyjemnych stanów afektywnych, kontrastujących z niekiedy wręcz hedonistyczną postawą twórczą” (POPEK 2010: 48). Wykazano jednakowoż, że w istocie istnieje pewna korelacja pomiędzy tendencjami do zaburzeń emocjonalnych, emocjonalną nadwrażliwością czy skłonnością do uzależnień a zdolnościami twórczymi (POPEK 2010: 48-50).

³ W bardzo dobitny i interesujący sposób pisze o tym Sławomir Studniarz (w tym wypadku potwierdzający tylko regułę), wskazując przykład opinii, jaką obdarzano Edgara Allana Poe’a. W książce zatytułowanej *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poe’a*, czytamy: „[...] twórcy już za życia towarzyszyła atmosfera podejrzliwości i napiętnowania. Przypisywano mu narkomanie, alkoholizm, awanturnictwo, znamiona choroby umysłowej, a nawet skłonności kazirodzkie i pedofilskie. Ten ostatni zarzut wynikał zapewne z tego, że pojął on za żonę [Poe – W.O., K.O.] czternastoletnią kuzynkę Wirginię, z którą mieszkał pod jednym dachem. Trudno się zatem dziwić dwuznacznej legendzie, która owiała jego życie, śmierć i dzieło” (STUDNIARZ 2018: 8). Wszystko to zaś było rezultatem działalności twórczej, w której dostarczał pisarz „czytelnikom mocnych, nierzadko perwersyjnych wrażeń. [Utwory – W.O., K.O.] ukazują bowiem sceny wyrafinowanego okrucieństwa i przemocy, obnażają spaczne i obłąkane osobowości, śmiało drążą temat śmierci, rozpadu, unicestwienia” (STUDNIARZ 2018: 7-8). Jednak, jak wskazuje autor monografii, „Wizerunek taki [Poe’a – W.O., K.O.] wydaje się jednak krzywdzący i silnie przesadzony”,

cech artysty umożliwia takie jego rozpoznanie, które dostosowuje się do ogólnych oczekiwań odbiorców, co wpisane jest w pewną konwencję kreowania postaci twórcy oraz jego działań i ich efektów. Słusznie tedy spostrzega Rafał Szczerbakiewicz, że:

Kształt dzieła pisarza koreluje tak z melancholijnym spozycjonowaniem twórczego Ja w dyskursie, jak i z manifestowanym światopoglądem. Jeśli melancholia, pojmowana dosłownie, klinicznie (jak syndrom poczucia utraty, fiksacja na fantazmatycznym utraconym przedmiocie, podszytym narcystyczną konstytucją tak podmiotu, jak i przedmiotu pożądania), ale w kulturowej metaforze (jako podstawa odmowy aktywności podmiotu w teraz), może być uznawana za jedną z form nowoczesnej tożsamości artysty, to mieści się ona w krytycznej i sceptycznej odmianie modernizmu (SZCZERBAKIEWICZ 2013: 17).

Na stereotypowy portret artysty składają się zwykle cechy stawiające go w drastycznej nawet opozycji do ogółu, umożliwiając zidentyfikowanie jako jednostkę odznaczającą się skłonnością do izolacji, sprzeciwiającą się regułom obyczajowym, społecznym oraz etycznym, co ukonkretnia się także w realizowanych przez twórcę dziełach. W wielu wypadkach bycie artystą determinowane jest faktem jakiegoś psychicznego odkształcenia, aberracją o charakterze umysłowym, co wpływa nie tylko na relacje z otoczeniem, lecz przede wszystkim na dobór twórczych metod. Jak trafnie diagnozuje Szczerbakiewicz:

Melancholia [...]okazuje się pod postacią refleksyjności podmiotu, który widzi czas terażniejszy i najbliższą przyszłość jako zagrożenie dla swoich żywotnych interesów. Konstytuując się w przedmiocie urazy reprezentowanym w twórczości, staje się rodzajem psychologicznej autarkii, która odcina przedmiot od zdiagnozowanych niebezpieczeństw. Budując fantazmatyczny obraz ideologii alternatywnej do tej obowiązującej w społecznej terażniejszości, czyni fantazję przestrzenią egzystencjalnego eskapizmu melancholika (SZCZERBAKIEWICZ 2013: 17).

Noemi Madejska dodaje:

Freud uważał, że każde uprawianie sztuki jest „terapią”, a każdy artysta odwrotnością „neurotyka”. W przeciwieństwie bowiem do neurotyka artysta dąży do wyjaśnienia i wyrażenia w sposób pośredni (sublimacja) swoich nieświadomych kompleksów i stłumionych pragnień seksualnych

na co złożyły się liczne perturbacje rodzinne oraz zgon „w tajemniczych okolicznościach” (STUDNIARZ 2018: 8), mimo wszystko jednak „opowiadania grozy, które stanowią przeciwieństwo jeden z wielu nurtów w jego nowelistyce, wraz z kreowaną wokół jego osoby atmosferą skandalu i wynaturzenia, utrwaliły na długo wizerunek Poego jako odoszczepieńca, człowieka wyobcowanego, nieobliczalnego i skonfliktowanego ze światem” (STUDNIARZ 2018: 9). Okoliczności bez wątpienia stały się jedną z ingrediencji owego fermentu, który kojarzony był z twórcami wszelkiego rodzaju oraz talentów i zintegrowany został z powszechnym, obecnym również w popkulturze konterfektem artysty nieobliczalnego, uwikłanego w problemy rozmaitej konduity i w związku z tym w literaturze grozy predestynowanego do obcowania z mocami o nadnaturalnej proveniencji.

lub agresywnych. Zdaniem Freuda przez działanie twórcze artysta, dając upust tłumionym tendencjom, osiąga samooczyszczenie (*katharsis*) i tym samym dokonuje zabiegu autoterapeutycznego (MADEJSKA 1975: 22).

Kluczowym aspektem w tego rodzaju koncepcji osobowości i potrzeb artysty jest znamienne uwikłanie w nieuświadomione potrzeby lub działania sił nadprzyrodzonych, które uzewnętrzniają się poprzez aktywność o charakterze twórczym. Podobne pojmowanie sztuki buduje w utworach kontekst, w którym obserwować można poczynania fikcyjnych bohaterów-artystów w literaturze grozy i późniejsze losy tworzonych przez nich dzieł. Aberracje psychiczne uzasadniają tu bowiem bezwzględnie przekraczanie granic moralnych, wykładając się niekiedy jako *conditio sine qua non* istnienia sztuki. O wynaturzonej jej specyfice decydować będzie właśnie materia wyzyskiwana przez artystów do stworzenia *opus magnum*, nawet takiego, które oddziaływać będzie w sposób negatywny na jego odbiorców także i wówczas, gdy malarz zakończy żywot – jako hauntologiczna kontynuacja perturbacji twórczych i ich tragicznych nierzadko okoliczności. Obraz istnieć wszak będzie póty, póki nie zostanie przełamany jego negatywny wpływ na odbiorców, a zatem wówczas, gdy zniszczona zostanie przeszłość upostaciowana przez doświadczenia artysty lub przeżycia (emocje) obiektu jego kreatywnych działań.

Przywołana uprzednio – dość uproszczona zresztą – Freudowska wykładnia sztuki jest równocześnie najmniej skomplikowaną metodą budowania psychologicznego portretu artysty uzależnionego od własnych neuroz. Takie pozbawione głębszego rysu wyobrażenie nie wyczerpuje jednak i nie stanowi genezy czy uzasadnienia dla wszystkich postaw o charakterze twórczym, obecnych w literackich koncepcjach artysty. Wspomniana Madejska, pisząc o malarstwie schizofrenicznym, przywołuje także – obok koncepcji Freuda i teorii wobec niej polemicznych – filozofię egzystencji, w której artysta to „kreator siebie, w sztuce odnajdujący sens istnienia” (MADEJSKA 1975: 23). Maria Gołaszewska zauważa z kolei, że:

[...] artysta [...] znajduje się [...] na granicy, której człowiek nie może bezkarnie przekroczyć. [...] Przekracza [on — W.O., K.O.] w swojej osobowości twórczej normę, staje się tak dalece niepowtarzalny, wyjątkowy, że traktowany być musi [...] jako przypadek najbardziej skrajny (GOŁASZEWSKA 1986: 51).

Obu badaczkom wtóruje Krystyna Walc, konstatując:

Na przyczynę popularności postaci artysty składa się cała gama przeświadczeń, mitów i przesądów narosłych wokół osoby twórcy, którego „dusza [jest – przyp. oryg.] na wpół smocza, a na wpół anielska”, jak napisał o poecie Bolesław Leśmian [...]. Dość przypomnieć tytuł tekstu Marii Podrazy-

Kwiatkowskiej, poświęconego obrazowi artysty okresu Młodej Polski – *Bóg, ofiara, clown czy psychopata?*. Nie bez znaczenia jest także rozpowszechniony obraz artysty jako osoby łamiącej często normy moralne, eksperymentującej z używkami, czyniącej bliźnim krzywdę w imię sztuki. A przy tym obdarzonej „naddatkiem wyobraźni”, dostrzegającej światy niedostępne innym, balansującej na granicy rzeczywistości i nierealnego (WALC 2017: 346).

Co więcej:

Spośród autorów, którzy zajmują się legendą romantycznego artysty, najpełniej chyba Schroeder opisuje tę „identyfikację błogosławieństwa i przekleństwa w człowieku wybranym przez Boga na naczynie wartości wyższych”. Nadwrażliwość – dar uczucia, uważana była zarazem za błogosławieństwo i przekleństwo. Człowiekowi, który ją posiada, przynosi dary uczucia: głębsze przeżywanie miłości, większe rozumienie piękna. Lecz jest to także upośledzenie: nadwrażliwość sprawia, że człowiek różni się od innych i ci go prześladują (OSĘKA 1978: 67).

W takim ujęciu uzasadnia się predylekcja do prezentowania twórcy odzwierciedlającego całe imaginarium postaw skrajnej natury jako reprezentacji istoty upatrującej artystycznego spełnienia w aktach transgresji. Wszystkie te elementy budują w fantastyce grozy dość jednoznaczny wizerunek twórcy, będącego zdemonizowaną, numinotyczną osobowością, najczęściej sterowaną obsesyjnym pragnieniem wykroczenia, złamania sfery tabu⁴ poprzez kreację w niespotykanej dotychczas formie i w konsekwencji swych działań – a także szczególnej nadwrażliwości na emocje innych – doprowadzającego do wyłonienia się takiego dzieła sztuki, które jednoznacznie określić można jako przekłete, przynoszące zgubę lub w najlepszym wypadku obłęd czy nieszczęście. Dzieła takie – przede wszystkim obrazy – pełnią rolę podobną do funkcji, którą obdarzone są w horrorach „złe miejsca”⁵. Utrwalona w nich historia ulega transferowi na mających z nimi styczność użytkowników, infekując ich – niczym kaseta z powieści i filmów *Ring* – wirusem, z którym nie sposób się uporać.

⁴ Krystyna Walc pisze: „Motyw artysty w literaturze i filmie grozy spotyka się również z żywym wciąż (mimo że przynajmniej część psychologów sprzeciwia się takim uogólnieniom) przeświadczeniem, iż źródłem wielkiej sztuki bywa cierpienie” (WALC 2017: 352).

⁵ Więcej na ten temat przeczytać można w tekstach Kseni Olkusz, między innymi: *Archetyp „złego miejsca”. Opowiadania grozy Algernona Blackwooda* (OLKUSZ 2007: 217-229); *Współczesna demonologia, czyli Tadeusza Oszubskiego opowiadania grozy* (OLKUSZ 2008: 27-60); *Konglomerat niesamowitości: „Domofoon” Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction* (OLKUSZ 2009A: 105-130); *Przestrzeń zagrożenia. Miasto w opowiadaniach Tadeusza Oszubskiego*, (OLKUSZ 2009B: 173-183); *Przestrzeń strachu. O mieście we współczesnej polskiej fantastyce grozy* (OLKUSZ 2010A: 45-52); *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy* (OLKUSZ 2010B); *Miasta Lovecraftiańskie* (OLKUSZ 2016), a także artykuły Olkusz i Aleksandra Rzymana *Titanic, Mysterious, Forgotten: Cities in Howard Philips Lovecraft’s Stories* (OLKUSZ & RZYMAN 2011: 331-339).

Śmierć i sztuka

Warto w tym kontekście podkreślić za Johnem Deweyem, że:

Związek między środkami wyrazu a samym aktem ekspresji jest powiązaniem istotnym i nieodłącznym. Akt ekspresji posługuje się materiałem naturalnym, przy czym »naturalny« może oznaczać nawyki, jak również rzeczy pierwotne lub wrodzone. Materiał staje się środkiem wyrazu, kiedy jego zastosowanie podyktowane jest przez miejsce i rolę, jaką ma spełniać, czyli przez relacje (DEWEY 1975: 80).

Z kolei, co istotne, „Zadaniem dzieła sztuki jest wyróżniać się z otoczenia, przyciągnąć i zaabsorbować uwagę odbiorcy, poruszyć go emocjonalnie i wywołać przepływ myśli tematycznie z dziełem związanych” (MARKIEWICZ & PRZYBYSZ 2009: 112). Krzysztof Piątkowski konstatuje również, że „u schyłku XX wieku artyści postmodernistyczni już bezwstydnie żerują nie tylko na tradycjach artystycznych, stylach, żonglując nimi, ale także aprobują kicz. Wyrażają rozczarowanie do tradycyjnych pojęć estetycznych” (PIĄTKOWSKI 2008: 13) i odczucia te jednoznacznie uzasadniają obecność ekstremalnych eksperymentów artystycznych w aktywności bohaterów-twórców w literaturze grozy. Z kolei Szczerbakiewicz podkreśla, że:

[...] można powiedzieć, że dzieło sztuki – pojęte jak aparat ideologiczny i zarazem urządzenie – jest nie tylko użytecznym narzędziem, ale też w sposób niejawny, ukryty w jego ideologicznej strukturze zarządza podmiotem i rządzi zarówno docelowym odbiorcą sztuki, jak jej autorem (SZCZERBAKIEWICZ 2013: 19).

Jest to o tyle relewantne, że koncepcja podobna zostaje w fantastyce grozy sportretowana jako działalność wykraczająca poza podmiot i samego autora, będąc aktem zwykle uwikłanym w tajemnicę lub zbrodnię. Jak słusznie zwraca uwagę Krystyna Walc:

W horrorze zaciera się również granica pomiędzy oglądającym i oglądanym. Przywodzi to na myśl anegdotę o owocach, namalowanych przez Apellesa, greckiego malarza z IV wieku przed naszą erą, tak realistycznie, że ptaki próbowały się nimi pożywić. Horror zdaje się „iść o krok dalej” – w świat przedstawiony obrazu daje się (przy odrobinie starań, ale o tym później) wejść, choć mogą potem być problemy z powrotem do ludzkiego świata. Przeniknięcie na „drugą stronę” dzieła dokonuje się czasem niezależnie od woli patrzącego (WALC 2017: 348-349).

Oznacza to, że obcowanie z dziełem sztuki niekoniecznie musi być aktem wolicjonalnym, a jedynie przypadkowym spotkaniem z groźnym artefaktem, co w ostateczności przynosi przykre – o ile nie śmiertelne – konsekwencje. Trzeba wszelako pamiętać, że literackie zetknięcie z podobnym obiektem jest równoznaczne z wkroczeniem w sferę

numinotyczną, nierzadko naznaczoną tajemną, przez wieki nieodkrytą zagadką, której rozwikłanie nie tylko uwolni ofiarę (i tę uwięzioną w portrecie, i tę ów portret posiadającą lub obcuującą z nim) od działania sekretnej mocy, lecz pomoże także w ujawnieniu zbrodni czy traumy, którą skrywa dzieło i które w ten sposób domaga się zadośćuczynienia za swój widmontologiczny byt. Jakub Momro zauważa przecież, że:

[...] pismo jest zjawą, radykalnie uprzestrzeniającą pamięć i marzenie senne, które stają się konstelacjami znaczeń: tak jak znaki na magicznej tabliczce nie chcą zniknąć mimo zacierania śladów, tak w pamięci pozostają zawsze pewne tropy, osadza się pewne rezyduum tego, co nie daje się zapomnieć, a co wygląda jak widmowa inskrypcja (MOMRO 2013: 94).

Nic tedy zdumiewającego, że połączone – na podobieństwo multimodalności⁶ – tryby narracji, pisma i obrazu, współistnieją w obrębie jednego medium, pełniąc tę samą funkcję przywoływania przeszłości czy też jej utrwalania.

Sztuka i jej artefakty w fantastyce grozy

Warto w tej perspektywie zwrócić uwagę na fakt, że w powszechnym mniemaniu wyznacznikiem arcydzieła jest przekroczenie, odwoływanie się do niezwykłości doświadczeń. Zbieżność między tym przeświadczeniem a dążeniem twórców fantastyki grozy do zaprezentowania świata poddanego transgresji determinuje wykładnia aktu tworzenia i jego rezultatów, takich jak malarskie płótna. Choć dzieło sztuki w wielu wypadkach może (i powinno) szokować, to jednocześnie ma za zadanie pokazywać świat z innej perspektywy, nie tyle go naśladować, co nadawać mu nowe znaczenia. Jednak aktywność artystów w fantastyce grozy jest przeważnie destrukcyjna i konkretyzuje się w postaci niszczenia ciała lub duszy osoby będącej tematem/uczestnikiem (dobrowolnym lub nie) dzieła sztuki. Dzieje się tak dlatego, że w fantastyce grozy:

⁶ Multimodalność w najbardziej uproszczonej formule „dotyczy artefaktów porozumiewania się i procesów łączących rozmaite systemy znaków (trybów), których tworzenie oraz recepcja wymaga od komunikujących się semantycznej i formalnej relacji pomiędzy wszystkimi znakami reprezentowanymi w przekazie” (NØRGAARD 2010: 115). Jest zatem taką formą kształtowania wypowiedzi, która zawiera nie tylko materię słowną, ale choćby także wizualną. Nina Nørgaard zauważa, że komunikaty takie charakteryzuje „cała mnogość trybów semiotycznych, jak chociażby zróżnicowana typografia, ilustracje, grafiki czy kolory w celach znaczeniowótórczych” (NØRGAARD 2010: 115). Wyzyskiwane w ramach multimodalności zabiegi w dużym stopniu wiążą się z wizualną i typograficzną sferą, odwołując się do doświadczeń pobudzających czytelnika wyobraźnię poprzez bodźce generowane w najprostszy sposób.

[...] rzeczywistość *macabre* w rozumieniu horroru pojmować należy jako równoległy do naszego wymiar „życia odwróconego”, którego makabryczne byty przekraczając granice owych wymiarów istnienia, wchodzą w konflikt z rzeczywistością doczesną (MAJCHRZAK 2010).

Nie inaczej postrzega tę prawidłowość Walc, uznając, że:

Koncepcja artysty jako osoby, której nie obowiązują normy moralne właściwe dla „reszty ludzkości”, koresponduje obecnie między innymi z zalewającym rynek czytelniczy prasowymi doniesieniami o rzeczywistych skandalach z udziałem, mówiąc ogólnie, ludzi sztuki. Co jakiś czas specjaliści z różnych dziedzin ponawiają pytanie, czy sztuka jest w stanie generować zło, czy na przykład treść filmu kryminalnego może być przyczyną „prawdziwego” przestępstwa. W tym kontekście można przywołać przewijający się w literaturze różnych epok motyw „paktu z diabłem”, będącego ceną za stworzenie arcydzieła (WALC 2017: 354).

W tym sensie na przykład będące formą sztuki okaleczenie (nie tylko dokonane przez artystę na sobie samym) lub niekończące się wikłanie zadawania cierpienia w istnienie dzieła, postrzegane jest w literaturze grozy jako metoda pobudzania lęku, sposób wyzwolenia określonych emocji. Skoro proces powstawania arcydzieła powszechnie uważany jest za otoczony aurą niewytłumaczalności, a zatem niemożliwy do jednoznacznego zdefiniowania, to odsłonięcie tego sekretu z konieczności musi wiązać się z traumatycznymi przeżyciami – tak obiektów w dzieło winkrustowanych, jak i odbiorców, widzów, posiadaczy, kolekcjonerów et cetera.

Zamysł twórczości otwartej, bliski postrzeganiu tej obecnej w horrorze, zakłada, że:

[...] sztuka nie jest tylko tą jakością, która spełnia określone artystyczne oczekiwania ze strony kompetentnych wtajemniczonych i ma ich pobudzać do nowych oczekiwań. Sztuka jest tu wielowarstwowym pojęciem umownym, które zależy od umowy między twórcą a odbiorcą, a także od każdorazowego kontekstu sytuacyjnych potrzeb. Takie rozumienie sztuki zawiera w sobie możliwość zakwestionowania sztuki w tradycyjnym sensie (PIĄTKOWSKI 2008: 14).

Fantastyka grozy przynosi taką koncepcję kreacji artystycznej, wedle której cierpienie i strach wpływają kształtując na dzieło sztuki, gwarantując autentyczność przeżyć, zaś cierpienie ofiary/uwiecznianego obiektu, a w konsekwencji także często posiadaczy takiego artefaktu, jest równoznaczne z wpisaniem w istnienie dzieła sztuki utrwalonych emocji, uwikłanych w wymiar hauntologiczny. Według neuroestetyki, poszukującej odpowiedzi na pytanie, jak powstaje i w jaki sposób oddziałuje dzieło na odbiorcę, sztuka jest „bodźcem dla systemu percepcyjno-emocjonalnego” (MARKIEWICZ & PRZYBYSZ 2009: 113). W ujęciu niektórych badaczy:

[...] artyści posiadają ukrytą wiedzę na temat zasad neurofizjologii percepcji i emocji, z której zazwyczaj nieświadomie korzystają podczas tworzenia [...]. W tym sensie każdy z artystów potrafi uruchomić zespół procesów neurofizjologicznych w mózgu odbiorcy i związane z tymi procesami doznania (MARKIEWICZ & PRZYBYSZ 2009: 113-114).

W fantastyce grozy przekonanie to prowadzi do rozwinięcia tezy, że artysta może z zasady lub swej natury być manipulatorem, determinować rozmaite przeżycia, kształtować je za pomocą działań nie zawsze ściśle związanych ze sztuką. Dzieło sztuki jest w tym ujęciu doświadczeniem ekstremalnym, bo opierającym się na procesach wykraczających poza sferę „normalności”, poza to, co moralnie czy etycznie akceptowalne⁷. Akt sztuki staje się tu jednak nie tyle manifestacją prawdziwej, autentycznej woli tworzenia, ile gestem przeciwnym wobec tego, co znormalizowane, uznawane za zwykłe, zbliżone do tego, co rzekomo stworzyła natura.

Tę znamiennej jednowymiarowość sposobu postrzegania roli i aktywności artysty⁸ przełamują nieco utwory prezentujące sytuację diametralnie odmienną. Arcydzieło mające swoją genezę w cierpieniu przedmiotu quasi-artystycznych działań może być bowiem rezultatem cierpienia samego twórcy. Koncepcja taka rozwijana jest przede wszystkim jako przekonanie, że każdego artystę niepokoją jakieś „demony”. W fantastyce grozy owe perturbacje psychiczne wykładane są dość dosłownie i jednoznacznie jako zderzenie obszaru „normalności” z przestrzenią „nadmaturalną”. Podobne przekonanie koresponduje z popularnymi teoriami odnoszącymi się do okoliczności powstawania arcydzieł, wtórując hipotezom dotyczącym inspirującego oddziaływania cierpienia na jakość dzieła. Jak konstatuje Szczerbakiewicz:

⁷ Andrzej Oseka pisze wprost: „Za każdym razem może znaczyć coś innego deklaracja twórcy, że sztuka rodzi się z paktu ze złem albo że artyści nie zobowiązują do niczego ustanowione przez ludzi prawa. Caspar David Friedrich mówił »wola artysty jest prawem« [...]. Ibsen porównywał tworzenie do wyzwalań demonów, Degas twierdził, że do namalowania obrazu trzeba tyle przebiegłości i złośliwości, co do dokonania zbrodni – ale [...] pozostawili sztukę – każdy na swój sposób – szlachetną, czystą w intencjach. Nawet Mallarme, który zwierzał się, że pragnie, by jego wiersze były dla innych jak fiołki z trucizną, nie sądził chyba, że ktokolwiek przyjmie to dosłownie” (OSEKA 1978: 109).

⁸ Jak wskazuje Walc: „Postać artysty, rozwój osobowości twórczej, cena, jaką płaci się za stworzenie arcydzieła i tym podobne to motywy wszechobecne w literaturze i sztuce. Temat artysty zdominował nie tylko poszczególne utwory literackie, ale niekiedy całe epoki [...]. Z problematyki poruszanej przez tak zwaną »powieść o artyście« współczesny horror przejmując, rzecz jasna, tylko niektóre wątki. Niewiele w nim zostało z przewijających się w tej odmianie literatury dyskusji na temat roli artysty czy rozważań o samej sztuce – uczone dysputy na temat sztuki znudziłyby zapewne miłośników grozy. Literatura grozy zdaje się operować raczej obiegowymi schematami romantyczno-modernistycznej proveniencji. Rozmaite są również sposoby istnienia artysty w fabule horroru (WALC 2017: 356).

[...] można powiedzieć, że dzieło sztuki – pojęte jako aparat ideologiczny i zarazem urządzenie – jest nie tylko użytecznym narzędziem, ale też w sposób niejawni, ukryty w jego ideologicznej strukturze zarządza podmiotem i rządzi zarówno docelowym odbiorcą sztuki, jak i jej autorem (SZCZERBAKIEWICZ 2013: 19).

Z ujęciem tym polemizuje w pewien sposób Aneta Grodecka, która pisząc o fantastycznym obszarze twórczej aktywności plastycznej (acz także w oparciu o teorie filozoficzne i literackie), dowodzi:

[...] osobowość twórcza to pojęcie, które czeka na weryfikację, gdyż nasze odniesienia w sferze umysłu się zmieniły, znacznie skomplikowały, a sam akt twórczy nie doczekał się jeszcze nowej, spójnej teorii. Podobnie zmienne i podatne na wpływy cywilizacyjne okazują się przekonania dotyczące się fantastyki, Kant nie przewidział dalszego jej ciągu. Współcześnie twórcy fantastyki to organizatorzy immersji, projektanci doświadczenia telematycznego, które może prowadzić odbiorcę do porzucenia lub retuszu własnej osobowości. Fantastyka, igrając z fikcją, balansuje na granicy normalności i patologii, prowadzi do redefinicji człowieczeństwa, eksploracji mózgu i świadomości, uczestniczy w odkrywaniu stanów „odkotwiczenia” (GRODECKA 2016: 100).

Deskrypcja podobna – i jakże adekwatna do stanów emocjonalnych protagonistów horrorów – w niebywale wysokim stopniu odnosić się może do fikcyjnych dzieł prezentowanych w fantastyce grozy i będących nośnikami nadnaturalnych właściwości.

Widmontologie sztuki w fantastyce grozy

Aby omówić funkcję malarskiego dzieła sztuki w fantastyce grozy jako artefaktu widmontologicznego, warto przyrzeć się definicjom i koncepcjom interpretacyjnym tego założenia. Jakub Momro stwierdza na przykład w rozmowie z Michałem Kłosińskim oraz Magdaleną Łachacz:

Wydaje mi się, że najbardziej interesującą ścieżkę, którą tyleż wytycza, co podąża Derrida, to [...]. psychoanaliza. To właśnie w jego krytycznym czy nawet nadkrytycznym czytaniu Freuda (przede wszystkim), Lacana oraz Abrahama i Török (ze względów taktycznych) odsłaniają się najbardziej interesujące aspekty widmowości jako problemu filozoficznego, poznawczego, językowego, wizualnego, zbiorowego czy wreszcie politycznego. Derrida wprawia tu w ruch [...] „naddeterminację”, to znaczy pokazuje, nie tylko to, że wszelkie dystynkcje są fikcyjne czy nieoperacyjne, ale przede wszystkim, że widmo jest określane wielorako i z różnych stron oraz że w konsekwencji nie daje się zredukować tylko do jednego wymiaru (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 72).

Z kolei Magdalena Podsiadło, powołując się na koncepcje Andrzeja Marca, kreśli specyfikę hauntologii następująco:

Pojęcie widmologii (bądź widmontologii), które doczekało się różnorodnych interpretacji w humanistyce, łączy się z derridiańską myślą słabą i odnosi się do niepokojącej zjawiskowości „czegoś niematerialnego, co tymczasowo zyskuje zauważalne kształty, niespodziewanie wyłania się z mrocznych zaświatów i znika, powracając w rytmie kolejnych nawiedzeń”. Pojawiające się widma tworzą z rzeczywistością palimpsest, przez który przemawia przeszłość (wyrzuty sumienia, traumatyczne doświadczenie, nieodżałowana strata, niezrealizowana potencjalność) lub trudna do zasymilowania obcość (np. inność etniczna). Widmo można porównać do dybuka, Innego, fantomu, który szuka dla siebie miejsca w czasie teraźniejszym. Jego pojawienie się prowadzi do rozdwojenia, podważa tożsamość nawiedzonego przez niego podmiotu oraz stabilność rzeczywistości. Widma „znajdują się [bowiem — W.O., K.O.] pomiędzy życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością, bytem iniebytem”, są mgliste, nieoczywiste, stawiają opór objaśnieniu. „Derrida dzięki widmom doprowadza między innymi do osłabienia kategorii istnienia, wprowadza śmierć w przestrzeń przeciwnego jej do tej porzyzcia, zanieczyszcza teraźniejszość słabą obecnością przeszłości, natomiast podmiot w jego ujęciu jest zawsze melancholijny, czyli heterogeniczny, zamieszany przez inne głosy oraz podzielony” (PODSIADŁO 2018: 163).

Ponadto, jak wskazuje badaczka:

[...] w przeciwieństwie do ram metafizycznych widmontologia nie proponuje [...] świata dwubiegowego, o klarownie zarysowanych ramach etycznych. Andrzej Marzec porównuje emocje związane z widmami do uczucia wobec obsolety – ciąży obumarłej, czyli stanu, w którym „odczuwamy także silną nostalgię za tym, co nigdy nie nastąpiło, nie zostało uobecnione i nie miało szans się spełnić” (PODSIADŁO 2018: 165).

Podobne ukonstytuowanie współgra z konceptami grozotwórczymi w literaturze fantastycznej, w których zakłada się współlistnienie dwóch płaszczyzn nakładających się na siebie, z których jedna w sposób nieintencjonalny (przeszłość) oddziałuje (w mniejszym lub większym natężeniu, co wpływa na odczuwalność tej dychotomii zwłaszcza przez jednostki wrażliwe) na drugą (teraźniejszość), formując alians, który złamany zostać może wyłącznie w okolicznościach, w których dochodzi do ekspansywnej transgresji, a więc tego, co Manuel Aguirre w kanonicznym już artykule *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, wskazuje jako na charakterystyczną i nieuniknioną dwudzielną świat, w który poprzez próg wkrada się do rzeczywistości niezainfekowanej fantastycznością czy – jak w wypadku widmontologii – przeszłością, element zaburzający istniejącą równowagę. Jest to geometria, która „została przejęta przez całą literaturę grozy” (AGUIRRE 2002: 17), bo „gotycki wszechświat jest podobny do jednej z tych przestrzeni, która otwiera się – samorzutnie, bez naszej ingerencji – na inną

przestrzeń” (AGUIRRE 2002: 16), w tym konkretnym zaś wypadku w habitaty „normalności”, racjonalności, stanowiące domenę zabezpieczoną przed działaniem obcych i nadnaturalnych mocy. Owo Momrowskie widmo zatem istotnie byłoby „określane wielorako i z różnych stron oraz w konsekwencji nie daje się zredukować tylko do jednego wymiaru” (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 72). Derridiańskie rozumienie obejmuje koncepcję, że teraźniejszość istnieje w specyficznym uwikłaniu w przeszłość, wszelako w fantastyce grozy zyskuje ono nadbudowę zgodną z estetycznymi wymogami tej konwencji, a więc zmaterializowania się w formie literalnej zagrożenia lub incydentu z przeszłości, nastawiającej tym samym na byty funkcjonujące tu i teraz. Funkcjonujący w przestrzeni „normalnej” obraz jest nośnikiem widmontologicznej „zarazy”, która przenika przez system odpornościowy patrzącego (lub właściciela dzieła) i dokonuje swoistego przekazania klątwy wywiedzionej z przeszłości. Tak dzieje się zarówno w wypadku *Malowidła* Grzegorza Gajka, jak i *Placzącego chłopca* Agnieszki Bednarskiej. Oba twory malarskie zostały bowiem naznaczone hauntologiczną obecnością, która wyklada się jako obcość względem świata nieskażonego odmiennością, coś, co domaga się – nawet poprzez akty zabójstw – upamiętnienia lub chociaż dostrzeżenia. Jednak zadaniem tego procesu nie jest – jak dopowiada Magdalena Łachacz – „zapraszanie do siebie, do »ja« bólu” (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 84), lecz, jak odpowiada interlokutorce Momro, raczej ta:

[...] sublimacja ma swój kres, dochodzi do punktu, w którym staje się niewiarygodna i niewydolna. To jest ta chwila, w której upada porządek symboliczny, a widmo staje się obrazem porażki wyparcia i zarzewiem refleksji nad czasem, który nawet nie tyle przepadł bezpowrotnie, co – niemal jak tortura – przebiega nam przed oczami i odczuwamy go cieleśnie „tu i teraz”. [...] Ale też rewolucja i widmo wymuszają nie tyle przeformułowanie zasady narcyzmu, co jej prawdziwą, rzeczywistą dekonstrukcję. Rana, będąca zarówno figurą, jak i znamiem doświadczenia, to oczywiście koncept Hegla przejęty i rozwinięty przez jego najbardziej pojętnych uczniów (Adorna czy Žižka) i – jako taki – wydaje mi się, że dobrze pokazuje widmowy charakter doświadczenia nowoczesnego. Hegel mniej więcej powiada tak: „raną i powiązanym z nią bólem jest rozpoznanie własnej świadomości, a więc pola własnej niewiedzy”. Zarazem jednak dialektyczny wysiłek myślenia może spowodować, że to właśnie sam podmiot – ustanawiający się w akcie zablizniania tego pęknięcia – za sprawą myśli, która z miejsca staje się działaniem, jakoś stara się z nią poradzić, jakoś ją zasklepić, nie tyle zapomnieć o bólu, ile znieść go w jakiejś sensownej formie. Z tej perspektywy widmo jest właśnie w tym negatywnym pęknięciu, w kryzysie i na granicy myślenia. Widmo nie znika więc nigdy, ale nie każda jego forma jest istotna; podmioty nowoczesne są widmowe albo nimi się stają, co oznacza, że nie tyle stają się mniej realne, bowiem to one właśnie wyznaczają, co jest realnością, a co nie jest. Dlatego pojawia się rana – figura języka i literatura, element nowoczesnej pojęciowości, znamię i cielesny ból, ale zarazem coś, od czego chcemy uciec. Innymi słowy, podmiotowi nowoczesnemu nie wystarczy praktykowanie

i terminowanie na zapleczu prawdziwego życia, nie ma też dla niego wartości życie prolongowane; taki podmiot nie musi się uczyć czegoś, co „wreszcie” przerodzi się w egzystencjalną, poznawczą czy polityczną prawdę (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 85-86).

Uporanie się z widmem w horrorze nie jest więc jedynie zadaniem uwikłanym w groźę sytuacyjną, lecz raczej egzystencjalną, w której – jak w wypadku omawianych portretów – bohater spogląda na nie z perspektywy samego siebie i własnych ran, niezabliźnionych do końca doświadczeń negatywnych. Obraz jest więc nie tylko nośnikiem nadprzyrodzonego, lecz częstokroć i autoportretem samego protagonisty, skazanego na obcowanie z nim oraz – co gorsza – ze sobą samym. Być może z tego także powodu żaden z nich nie jest w stanie wyzwolić się, jak zostanie to wskazane, spod wpływu malowidła, nie pojmując tak prostej prawidłowości, że przeszłość dotyczy i dotyka także jego samego. W fantastyce grozy przecież nie tylko to, co zewnętrzne ma walor lękotwórczy. Anna Gemra pisze wszak, że:

[...] ludzki lęk ma, jak się wydaje trzy główne źródła, ściśle ze sobą powiązane. Dwa z nich: brak wiedzy i wiedza, pozornie wydają się wzajemnie się wykluczające lub co najmniej przeciwstawne. Stylkają się w nich bowiem lęk i trwoga, wiążące się przede wszystkim z tym, co nieznanne – ze strachem wynikającym z tego, co znane. Trzecim źródłem jest zmiana i związany z nią dysonans poznawczy, będący efektem zetknięcia się z czymś nowym, w ten czy inny sposób zaskakującym, a przez to stwarzającym potencjalne zagrożenie (GEMRA 2008: 25).

Sytuacja protagonistów analizowanych w dalszej części rozdziału powieści odpowiada natomiast wzorcowi „infernального koła” (AGUIRRE 2002: 22), w którym punkt wyjścia to również punkt dojścia. Oznacza to charakterystyczną niemożność wyjścia poza określone terytorium, rozumiane zarówno jako obszar istniejący materialnie, jak i mentalnie. Brak możliwości wyzwolenia od wpływu malowideł staje się czynnikiem nasilającym poczucie niemożności, co w konsekwencji tożsame jest narracyjnemu schematowi tekstu grozy i wyklada się jako „destabilizacja przekonań co do fizycznego, ontologicznego i moralnego porządku świata” (AGUIRRE 2002: 22). Co więcej, obserwowanej w początkowych scenach powieści bierności lub niewiary w sprawcze zdolności malowideł, nie zrekompensuje już późniejsza próba interwencji, przeciwstawienia się demonowi. Wskutek tego „powstaje przestrzeń, która wywołuje doświadczenie *numinosum*. Zawiesza to porządek kauzalny, opóźnia osiągnięcie ludzkich zamierzeń i czyni akcję bezcelową; lokuje to bohaterów w ziemi niczyjej rozciągającego się szeroko progu, we wciśniętej między przyczynę a skutek widmowej krainie, która wiąże podróżujących »pomiedzy«” (AGUIRRE 2002: 27).

Groza, portrety i ich widmowe głosy

Ów niebywale obszerny wstęp do dwuautorskiego rozdziału niniejszej monografii został rozbudowany o tak wiele elementów z tej przyczyny, aby zebrać i jednocześnie uwypuklić jak najwięcej aspektów składających się na koncepcję dzieła malarskiego jako artefaktu o charakterze widmontologicznym (i polemizować by tu można, że chodzi wyłącznie o fantastykę grozy, jak wynika to choćby z przywołanego wcześniej cytatu z książki Grodeckiej *Słowo i obraz...*). Wszelako tylko w takim ujęciu czytelne staną się role nośników widm (przeszłości nieodkupionej, zastałej, nieprzepracowanej) – obok wspomnianych już złych miejsc (naznaczonych historią) – również malarskie, począwszy choćby od słynnego *Portretu Doriana Graya*, gdzie tytułowe malowidło było rejestratorem nadużyć głównego bohatera i gromadziło w pewien sposób hauntologiczne refleksy jego działań i decyzji. Dla klarowności wyводу podkreślić jednak wypada za Szczerbakiewiczem, że:

[...] nie twierdzimy tu, iż twórczość jest wyłącznie emanacją zewnętrznej ideologii, którą podmiot świadomie bądź nieświadomie rekonstruuje w swoim dziele. Jest raczej wypadkową jego zapatrywań, ale też naturalnych inklinacji i równie swobodnego elementu fantazmatów składających się na podmiotową ekspresję. Jednak spopularyzowana w dyskursie jako sfera światopoglądu tekstu prezentuje jakiś rodzaj porządku symbolicznego wraz z jego aksjologią – staje się nieuchronnie inwariantną propozycją przynależną do jakiegoś dominującego bądź alternatywnego, ideologicznego projektu. [...] Autor nie musi zdawać sobie sprawy z oczywistego nawet faktu, że uczestnicząc w kulturze, wybiera z niej propozycje ideologiczne, które stają się częściami składowymi jego tworzywa. Wybiera, w swoim mniemaniu, wariant społecznego światobrazu, który wydaje mu się najbardziej spójny i co z tym związane – prawdziwy. [...] A zatem nawet najbardziej spersonalizowana i intymna w swym kształcie twórczość staje się nieuchronnie efektywnym aparatem ideologicznym, który właśnie w sferze prywatnej osobliwości odróżnić można i należy wyraźnie od oficjalnego statusu aparatu państwowego (SZCZERBAKIEWICZ 2013: 18-19).

Wspomnianymi wcześniej egzemplifikacjami przedłożonych tutaj też będą dwie powieści zrealizowane przez współczesnych polskich autorów, a więc *Malowidło* Grzegorza Gajka (2017) oraz *Płaczący chłopiec* (2015) autorstwa Agnieszki Bednarskiej. Oba utwory wybrane zostały nieprzypadkowo z uwagi na podobieństwo motywów i bardzo mocne ukorzenie w koncepcji widmontologicznej, wyzyskanej w tym rozdziale jako narzędzie analizy dzieła sztuki będącego nośnikiem przekłętej, tajemniczej i szkodliwej przeszłości. Pamiętać przy tym trzeba – i jest to okoliczność istotna – że malarstwo jest dziedziną niezwykle nobilitowaną, uznawaną powszechnie za jedną z najważniejszych

form sztuki niepopularnej⁹ (w kontraście do popkultury)¹⁰. W obydwu utworach motywem centralnym jest obraz, którego proveniencja jest raczej tajemnicza, aczkolwiek wiadomo, że malowidła te są w jakiś sposób przeklęte, w związku z czym należy ich unikać, pozbyć się ich lub po prostu je ukryć. Bywają one „sprawcami” nieszczęść, a zło, które w nich egzystuje, domaga się zadośćuczynienia lub po prostu ofiar. Wydaje się, że w podobnym fabularnym koncepcie tkwi niezwykle pierwotne założenie (ewokowane *nota bene* w wielu podobnych narracjach), że doświadczenia lub charaktery portretowanych utrwalone zostają na malarskich płótnach nie tylko jako świadectwo kunsztu, lecz i potwierdzenie wszechobecnych mocy infernalnych z lubością dokonujących inwazji w nasz rzekomo spokojny świat.

Będąc artefaktycznym *leitmotivem* obrazy pełnią są bowiem funkcję progu, przejścia pomiędzy światami, a ich naznaczenie tropem widmontologicznej traumy, czyni owo przeniknięcie znacznie bardziej traumatyzującym. To tutaj przecież:

[...] tkwi [...]dwuznaczność *limen* – progu, w jego paradoksalnej naturze. Stoimy pełni wahania, czy ten próg przekroczyć – i jesteśmy jednocześnie już po Drugiej stronie. Wkraczamy na ziemię niczyją, traktując ją tylko jako przejście, które wiedzie do Innego: jednak wkraczając nań, wkroczyliśmy już w Inne. Stąd sam próg przeraża nas tak samo, jak rzeczywistość leżąca za nim. Dlatego próg jest i miejscem, i nie-miejscem zarazem, czy też [...] „miejscem, które miejscem nie jest”, zarówno tym, jak i tamtym lub ani tym, ani tamtym. [...] Stąd owa dwuznaczność progu: jest już tym, co wytycza i odgranicza, staje się tym, co określa; innymi słowy: Inność zawłaszcza i „kolonizuje” własne granice (AGUIRRE 2002: 20-21).

Ale nie tylko granice, bo czasem i te bariery, o których myślimy, że odgradzają nas „ode złego”. Konstatacja ta oznacza zresztą, że samo zetknięcie (choćby spojrzenie, niczym w baśniach) z naznaczonym klątwą malowidłem jest równoznaczne z przekroczeniem progu czy chociażby zawahaniem się nad krokiem, który czynić poczęliśmy. W wypadku nawiedzonych/ożywionych malowideł zgodzić się wypada z twierdzeniem przywoływanego już Aguirrego, że „graniczność [podkr. oryg.] odbiera przestrzeni trwałość, czyni ją mniej »realną«, [...] wziętą w nawias. Stąd wynika zarówno jej numinotyczność, jak i groza, którą budzi” (AGUIRRE 2002: 31). Dlatego protagonistom obu przy-

⁹ Autorzy rozdziału, nie zgadzając się ze współczesnym trendem do kwantyfikowania i tym samym zbędnego po-znawczo waloryzowania dwóch rodzajów kultur, nie używają nieadekwatnego do problemu określenia „kultura wysoka”, stąd takie sformułowanie.

¹⁰ Więcej na ten temat można przeczytać we wprowadzeniu do tomu monograficznego *50 twarzy popkultury* (OLKUSZ 2017: 15-51).

wołanych powieści niezwykle trudno jest zaakceptować fakt, że nie stoją oni już po stronie „rzeczywistości”, lecz stają się mimowolnie częścią owego widmowego, upiornego świata, o którym nic nie wiedzą. Początkowe wyparcie zastępuje złość (lub) ciekawość tego, co kryje w sobie tajemnica płótna, które przecież jest tylko przedmiotem. Zapominają oni – przynajmniej na pewien czas – że malowidła te przedstawiają żywych niegdyś ludzi, wraz z ich bagażem doświadczeń, ładunkiem emocjonalnym oraz powodem, dla którego wciąż tkwią w obrazach, miast uczynić to, co zmarłym należne – odejść na zawsze. Szukając przyczyn takiego stanu rzeczy bohaterowie pozwalają wciągnąć się w rzeczywistość Inności, przechodzą na tę Drugą, obcą stronę, niekiedy nie zdając już sobie z tego w pełni sprawy. Co więcej, w wypadku protagonisty z powieści Gajka, ładunek widmontologiczny wydaje się o wiele cięższy, bowiem bohater przeżywa także własną traumatyzującą przeszłość i zmaga się z własnymi perturbacjami psychicznymi związanymi z osobistą katastrofą. Momro mówi o głosie, który pozostaje gdzieś na uboczu, a jednak stanowi w pewnym sensie część tożsamości i bytu bohaterów, którzy poddają się temu w(y)ezwaniu. Badacz powiada bowiem:

Relacja między widmem a głosem pozostaje w najgłębszym sensie polityczna i dlatego widmo, jako różnego rodzaju wcielenia głosu, a nie widmo wizualne, będące wynikiem odbicia, refleksji, powtórzenia obrazu czy reprezentacji, jest z jednej strony o wiele bardziej niebezpieczne, z drugiej – o wiele intensywniejsze i wieloznaczne. Co więcej, widmo akustyczne, jeśli można tak powiedzieć, usuwa problem, który dręczył przez całe życie Derridę, czyli kwestię zapętlonego i, właściwie w punkcie wyjścia, aporetycznego stosunku pisma do głosu – widmo to głos praktykowany, którego nie da się traktować jako pełnej obecności ani zjawiskowego potwierdzenia metafizyki. Jeśli bowiem zjawia jest materialna, ową dziwną materialnością bez substancji, to głos – jego brzmienie, osobliwość – stanowi najjaskrawsze wcielenie widma. Innymi słowy, głos jest widmem. Wydaje mi się, że tę uduziwiającą, niesamowitą naturę głosu w pełni uchwyciła psychoanaliza, zarówno w wydaniu Freuda, ale zwłaszcza – Lacana. To on właśnie rozumiał, że głosu nie można przypisać ani do sfery podmiotowej, ani do przestrzeni czystego zewnątrz, jakichś zaświatów nawiedzających racjonalne podmioty. (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 81-82).

Wobec tego rama modalna fabuły zgodna staje się z tym, co opisuje Podsiadło:

Rzeczywistość widmowa, nawiedzona, palimpsestowa odsyła do nierozstrzygalnej tajemnicy, stając się świadectwem poznawczej kapitulacji. Widma „wskazują na skomplikowaną i wielowarstwową strukturę rzeczywistości, która – wbrew naszym oczekiwaniom – nigdy nie jest tak spójna i homogeniczna, jakbyśmy sobie tego życzyli”. Mętna i zawiła rzeczywistość penetrowana przez widma przemieszcza się w stronę zaświatów, stając się miejscem egzorcyzmowania inności, której nie sposób jednak usunąć. Jak pisze Derrida, inności tej nie da się przekroczyć, staje się ona nieusuwalnym elementem naszej nawiedzonej tożsamości, której „nie sposób odżalować” (PODSIADŁO 2018: 173).

Aby zmierzyć się z widmami „zamieszkującymi” czy „infekującymi” przekłute malowidła, protagoniści muszą przezwyciężyć nie tylko lęk metafizyczny i ontologiczny, lecz także odnaleźć sposób demaskacji prawdy kryjącej się w niebezpiecznej i falsyfikowanej postprawdzie i dokonać próby egzorcyzmowania przeszłości. Nie jest to zadanie łatwe, wymaga ono bowiem odwagi stawienia czoła także własnej biografii czy problemom uwikłanym w minione zdarzenia. W obu analizowanych utworach protagoniści dźwigają bagaż doświadczeń, który – paradoksalnie – uruchamia w nich potrzebę zmierzania się (z różnym skutkiem) z rzeczami nadprzyrodzonymi, a więc, *de facto*, wykraczającymi poza domeny ich zainteresowań oraz zdolności. To przeciwstawienie zwykłości bohaterów z ekstraordynaryjnością natury malowideł oraz ich historii jest zabiegiem opartym na przeświadczeniu, że wystarczy zestawić „normalność” z aspektem wobec niej przeciwnym, by zyskać szansę na zdominowanie złych mocy i w efekcie odwrócenie klątwy. Częstokroć jednak ciekawscy bohaterowie ponoszą klęskę w zderzeniu z widmową historią, która okazuje się od nich o wiele potężniejsza. Ich zmaganie z obecnością widma przynosi jeszcze jeden skutek, tak dla horroru charakterystyczny, a łączący się w sposób paradoksalnie tożsamy z koncepcją widmontologiczną. Otóż:

Trudność i bolesność spotkań [tego rodzaju — W.O., K.O.] wynika przede wszystkim z relewantnej funkcji widm w reprezentowaniu traumatycznych przeżyć i melancholii. Szczególny stosunek widmowości do przeszłości [...] jest uwarunkowany częściowo rolą, jaką odgrywa on w procesach żałoby. Fredric Jameson twierdzi, że pojawienie się postaci spirytualnej w narracjach wymaga „gruntownej reorganizacji” naszego rozumienia przeszłości „w sytuacji, w której tylko żałoba i jej szczególne niepowodzenia i niezadowolenie – a może lepiej rzecz, tylko melancholia jako taka – otwiera wrażliwą przestrzeń i punkt dostępowy, przez który wnikać mogą duchy” [...]. W podobnym odczytaniu postaci widmowej, inne narracje zyskują walor tekstów melancholijnych i pośrednio poświęcone są kwestiom pamięci i straty, w tym w szczególności, w jakim rozumiemy przeszłość (LOREK-JEZIŃSKA & WIĘCKOWSKA 2017: 14)¹¹.

¹¹ Przekład własny za: „The difficulty and painfulness of spectral encounters primarily derives from the function spectres play in representing traumatic experiences and melancholia. Spectrality's special relation to the past discussed above is partly conditioned by the role it plays in the processes of mourning. Fredric Jameson argues that the appearance of the ghost figure in narratives necessitates »a thoroughgoing reinvention« of our understanding of the past »in a situation in which only mourning, and its peculiar failures and dissatisfactions—or perhaps one had better say, in which only melancholia as such—opens a vulnerable space and entry-point through which ghosts might make their appearance« [...]. In this reading of the ghost figure, other narratives acquire the attributes of melancholic texts and indirectly address the questions of memory and loss, bearing upon how we make sense of the past”.

Bezwzględnie również warto zwrócić uwagę na fakt, że wspólnym mianownikiem (powiedzmy jednakowoż, że bardziej umownie niż dosłownie) widmontologii i grozy jest jawne odwołanie i pamięć o zdarzeniach przeszłych, które – mimo że dawno minione, a nawet zatarte w zbiorowej świadomości – są obecne czy to jako nieuchwytny refleks, przecucie nadwrażliwej emocjonalności, czy jako materialny artefakt, warunkujący istnienie wrażeń lub wyraźnej obecności bytów nadnaturalnych. Wspomniana już Grodecka pisze tymczasem, że:

[...] użyteczna okazuje się filozoficzna koncepcja „ucieleśnionego umysłu”, która w nowy sposób ujmuje relacje pomiędzy duszą (umysłem) a materią, w ramach której umysł traktowany jest jako wspólny taniec mózgu, pozaneuronalnych procesów cielesnych i środowiska. Przyjęcie takiego założenia zmienia strategię interpretacyjną, skłania do sytuowania pokrewieństw słowa i obrazu także w rejonach neuronalnych (GRODECKA 2016: 12).

Malarstwo, które ze swej natury utrwala przeszłość (będącą niekiedy przecież także ówczesną teraźniejszością, lecz i odwołującą się do epok minionych w przedstawieniach dawnych bitew czy motywach mitologiczno-legendarnych) predestynowane jest do konotowania – na poziomie symbolicznym i dosłownym – zdarzeń, przedmiotów, postaci przeszłych; nic tedy dziwnego, że to poprzez te odtworzone na płótnie figury manifestuje się w literaturze grozy ów utrwalaony na zawsze element pozanaturalny. Wszak – jak powiada Roland Barthes – wedle niektórych „niewysłowione bogactwo obrazu nie da się wyczerpać w znaczeniu” (BARTHES 1985: 298). Oznacza to wszelako, że także nie wszystkie relewantne widmontologicznie warstwy znaczeniowe płócien mogą być czytelne czy eksplicytnie wyłożone obserwatorowi. Owa „klątwa” lub „nawiedzenie” obrazu wiąże się bowiem nader często z jego nieujawnioną, acz w pełni obecną (zarejestrowaną w niewidoczny sposób na płótnie) historią, konkretyzującą się w formie portretu (a zatem odbicia) osoby przeżywającej w momencie utrwalania jakieś negatywne emocje, ciężącej ku fatalnemu losowi; obraz może także być konterfektem krzywdziciela. Medium malarskie przyjmuje tedy rolę nośnika wartości numinotycznych, uwikłanych w sensy czy przeznaczenie hauntologiczne. Wskazuje Momro:

[...] głos jako widmo jest w nas, jest nami samymi, stanowi tę część, nad którą nie panujemy i boimy się do niej przyznać, która odzywa się nie wtedy, gdy intencjonalnie tego pragniemy. Stąd polityczne znaczenie głosu jako elementu czy raczej: serii figur, obrazów i doświadczeń, które pokazują, że tak naprawdę żadne wyparcie nie jest ostateczne, że każde wyparcie jest konieczną porażką podmiotowości – nie sposób unieważnić efektu obcości, jaki towarzyszy nam słuchaniu (swojego) głosu (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 82).

I tak, jak zadaniem patrzącego na „zwyčajny” obraz jest deszyfracja znaczeń w nim zawartych, tak obowiązkiem bądź niezawinionym obciążeniem osoby stykającej się z utrwaloną na płótnie klątwą, jest jej złamanie poprzez zdekodowanie znaczeń ukrytych poza widzialnym dziełem, a słyszanych za jego pośrednictwem. W tym sensie protagonista staje się egzorcystą i detektywem, kroczącym po transgresyjnej przestrzeni dawnych krzywd lub przewin. Momro – aczkolwiek w żadnej mierze nie w kontekście fantastyki grozy – wskazuje ponadto, że:

Derrida przenosi ciężar z pamięci i traumy na samo „miejsce”: nie miejsce w systemie symbolicznym czy w biegu historii, lecz miejsce jako takie. To podstawowe pytanie o kryptę i relację między żywymi i zmarłymi daleko wykracza poza psychoanalizę, problematyzuje bowiem ekonomię pamięci i traumy oraz historycznego przeniesienia. Chodziłoby zatem o kryptę jako miejsce widm, zjaw i ech, ale też możliwości, w których sprawiedliwość zmarłym oddana zostanie nie w regresywnym geście upamiętniania, lecz w prospektywnym geście emancypacji, zapowiedzi zupełnie innej formy życia w doświadczeniu przyszłych generacji (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 77).

A następnie dodaje, że:

Widmo i krypta, ta nierozłączna para, wymuszają naprawdę wiele przesunięć w naszej teoretycznej wyobraźni. Zjawia to nie tylko wcielona, popłątana nasza współczesna – czasowość i historia, nieświadomość i marzenia sennie, lecz również wielka elipsa ontologiczna – skrócone życie, domagające się lub nie, uzupełnienia, to sekret szczątkowych znaczeń, który musimy wydrzeć. Pewnie gdzieś w tych miejscach sytuowałbym możliwość lektury widmowej (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 80).

Oglądając zatem owe widmowe, przekłete obrazy, bohaterowie *Malowidła i Płaczącego chłopca* zmierzyć się muszą z doświadczeniami pochodzącymi z dwóch wymiarów czasowych i – co jasne – z podwójnymi porządkami trwania (lub, jak wolimy, stanu zawieszenia w pół-byciu). Samo zetknięcie z płótnem stanowi, jak wspomniano, akt obcowania z przeszłością i uświadomienia sobie, że to, co oglądane, należy do sfery zatartej przez historię. Choć na obrazach utrwalony został określony moment, to widz doskonale wie, że ów przynależy już do planu zdarzeń przeszłych. Waler estetyczny i technika wykonania wizerunku umożliwiają wszelako jego doświadczenie ustawicznie na tych samych niemal warunkach. Jak podkreśla Grodecka:

Przestrzeń w obrazie jest, obok koloru, podstawowym środkiem wyrazu, efekty głębi nie są jedynie rezultatem zastosowanej perspektywy, ale wynikają także ze sposobu modelowania kształtów i barwnej tonacji. Czas w obrazie jest zagadnieniem znacznie bardziej złożonym, przypomnijmy, że Lessing w ogóle wykluczał istnienie tej kategorii w sztukach plastycznych, z kolei Barthes, analizując czas

w obrazie fotograficznym, zauważył, że ma formę aorystu, przyjmuje tryb przeszły dokonany i jednocześnie nieokreślony [podkr. — W.O., K.O.] (GRODECKA 2016: 101).

Jednakowoż w malowidle przeklętym czas jest wartością o tyle względną, że podległą prawom pozaracjonalnym, fantastycznej klątwy lub magii – co oznacza, że istnienie ich bohaterów jest powtarzalne, odbywa się w kadencji ciągłej, niemożliwej (przynajmniej z pozoru) do przerwania. Uwiecznione w portretach widma odtwarzają bądź przypominają, a nawet przeżywają ustawicznie przeszłość – coś, co nigdy się nie kończy. Związane z ich obecnością nieszczęścia i wypadki są skutkiem emanacji, wydzielanej przez siły więzące przeszłość. Dlatego śmierć bywa wszechobecna, nieunikniona i bezwzględna, jeśli tylko malowidło pozostawać będzie w obecności żywych ludzi, niezależnie od tego, czy istnieją oni w czasach zabobonu, czy współczesnego ateizmu lub negacji w jakiegokolwiek byty nadrzędne. Stanowią obiekty czy narzędzia zła, które – *nolens volens* – przyczyniają się do ludzkiej krzywdy, jak ma to miejsce w analizowanych utworach Gajka i Bednarskiej.

Malowidła jako artefakty grozy odznaczają się jeszcze jedną szczególną właściwością, a mianowicie utrwalają – niewidoczną i utajoną – przyczynę swego widmontologicznego oddziaływania, zawartą w narracji, jaką niesie ze sobą dzieło plastyczne. Aneta Grodecka uważa, że: „[...] w obrazach zawarte są opowieści, [...] przedstawienia odznaczają się fabularnością” (GRODECKA 2016: 101), a w fantastyce grozy wspomniana fabularność przekłada się na doświadczenia winkrustowane w dzieło, zespolone z nim i emanujące widmową energią, będącą rezultatem przenikania przez narrację przedstawioną na płótnie tych wydarzeń, które wiążą się z zaprezentowanym na malowidle pejzażem bądź osobą. Estetyczną wykładnią podobnej predylekcji obecnej w utworach o gotyckiej proveniencji są być może koncepty wywiedzione przez Grodecką z analiz Waldemara Okonia, traktującego dzieła malarskie jako źródło narracyjnego kodu. Owa możliwa widmontologiczna światopowieść wywodzi się z założenia, że

[...] obrazy ze statyczną narracją wizualną nie pozwalają, by na poziomie interpretacji tworzyć dynamiczny ciąg narracyjny i domagają się czegoś w rodzaju statycznego opisu. [...] Obrazy nienarracyjne ([...] jak portrety i pejzaże) odczytywano w wieku XIX w sposób literacki, nadając im żywotność, wprowadzając na poziomie ekfraz właśnie narracyjność, opisując obrazy właśnie jako artefakty żyjące w przestrzeni osobistej [podkr. — W.O., K.O.] (ta maniera jest żywa także współcześnie) (GRODECKA 2016: 102).

Z tego też względu widzowie, oglądając zakłęte portrety po raz pierwszy, nie odczuwają wobec nich silnych emocji, nie doświadczają uczuć traumatycznych, bowiem za

przedłożonym im wizerunkiem nie kryje się jeszcze wówczas żadna historia ani żadne negatywne – dla nich samych – doświadczenie. Żywioł widmontologiczny aktywizuje się stopniowo, przekraczając granicę między spokojem odbiorcy lub takim jego pragnieniem a emanacją duchów bądź zdarzeń minionych, które utrwaliły się w otaczającej rzeczywistości, a których katalizatorem jest właśnie obraz. Dopiero wówczas możliwe jest skonkretyzowanie – stopniowe – czasów, miejsc, wydarzeń i przewin, które nawiedzają teraźniejszość. I także w tym momencie możliwe staje się wyłonienie się narracji jako tworzywa uzupełniającego statyczny obiekt widniejący na obrazie. W tym sensie „ożywione”, „działające aktywnie” konterfekty stanowią odwołanie do dziewiętnastowiecznych koncepcji estetycznych.

Oznacza to zarazem, że widmontologiczne reprezentacje portretów kryjących w sobie traumę przeżytych doświadczeń namalowanych obiektów, obecne w prozie Gajka i Bednarskiej, realizują podstawowe założenie koncepcji, wedle której:

[...] hauntologia już okazała się owocnym gruntem, na którym zarówno artyści, jak i uczeni rozwinięli swoje poszukiwania, wykraczając poza zakres weryfikowalnej rzeczywistości, pewności naukowej, określonego i definiowalnego doświadczenia, co staje się przeciwdziałaniem wobec postmodernistycznej amnezji bądź też zakłóca przepływ utrwalonych reprezentacji przez powrót wypartego i traumatycznego wspomnienia o przeszłości. Przede wszystkim widma postaciują inność i subwersję, wprowadzając odmienne wymiary [...] – które zakłócają analityczne zwyczaje i spostrzeżenia (LOREK-JEZIŃSKA & WIĘCKOWSKA 2017: II)¹².

Portrety „przekłète” są ściśle związane z czasem, który w widmontologicznej koncepcji pełni rolę czynnika niezwykle istotnego. Pamiętać trzeba bowiem, że to właśnie jego działanie zaciera ludzką pamięć, przeobraża i przeformułowuje narracje w taki sposób, by odpowiednie były do dziejowego momentu, w którym zostają przedłożone. Nieznający losów uwiecznionych na malowidłach osób, protagoniści myślą o nich w kategoriach bliskich sobie samym lub własnym doświadczeniom i to tu właśnie ów hauntologiczny element jest tak istotny – zyskana zostaje ewentualność odtworzenia prawdy, obiektywnej lub subiektywnej, mniej wszelako odbiegającej od imaginacji bohaterów. Słuszność przyznać trzeba Edycie Lorek-Jezińskiej i Katarzynie Więckowskiej, piszącym:

¹² Przekład własny za: „[...] hauntology has already proved a fruitful ground on which both artists and scholars have developed their explorations of what goes beyond the scope of verifiable reality, scientific certainty, definite and definable experience, what counteracts postmodern amnesia or disturbs the flow of perpetual presents by the return of repressed and traumatic memories and the past. Most of all, spectres are figures of otherness and subversion, introducing other dimensions—or dimensions of otherness—that disturb analytical customs and perceptions”.

Powody, dla których duchy są ważne i należy się z nimi liczyć, mogą być intuicyjne, między innymi wynikając z funkcji, jaką odgrywają w odniesieniu do czasu, którego linearność zakłócają, aby przeciwdziałać impulsom historycznej amnezji i wyznaczać możliwości różnych przyszłości, odkrywając ukryte przestrzenie niemych innych. Złożoność relacji między duchami a czasem chronologicznym trafnie ujmuje Weinstock, gdy opisuje ducha jako „symptom wypartej wiedzy”, który „kwestionuje możliwości przyszłości oparte na unikaniu przeszłości” [...]. Duch zmusza nas do konfrontacji z ciężarem przeszłości i jej nieuzasadnionych upiorów. W efekcie, przywoływanie duchów sprawia, że teraźniejszość nie jawi się już jako solidna, jednowymiarowa lub samowystarczalna, lecz podzielona i niestabilna, oparta na tłumieniu innych teraźniejszości i głosów, a ostatecznie widmowa. Duch nie tylko zniekształca codzienność i zwykłość teraźniejszości, ale również z całą mocą ogłasza potrzebę transformacji i zmiany przeznaczonej dla „czegoś, co ma być zrobione”, co nie byłoby jedynie „powrotem do przeszłości, ale rozrachunkiem z jej represjami uobecniającymi się w teraźniejszości, rozrachunkiem z tym, co straciliśmy, ale czego w istocie nigdy nie mieliśmy” [...]. Tak więc nawiedzenie wyraźnie wskazuje potrzebę stawienia czoła przeszłości i zaakceptowania jej wielorakiego dziedzictwa (LOREK-JEZIŃSKA & WIĘCKOWSKA 2017: 11-12)¹³.

Obrazy jako archiwa

Oczywiście relewantnym problemem jest także kwestia archiwum, tym bardziej, kiedy mówimy o portretach przedstawiających wizerunki zmarłych lub (i) przeklętych. Rozliczenie z przeszłością – zwłaszcza cudzą – bywa dla protagonistów obu powieści niezwykle trudne, zwłaszcza gdy zaczynają się oni zapoznawać z historią ludzi, których znają jedynie z – *nomen omen* – widzenia. Rola archiwum jest o tyle istotna, że zawiera w sobie dwa składniki, z których pierwszym jest samo płótno jako zapis przeszłości i tym samym forma jej przechowywania. Po wtóre chodzi tu oczywiście o rzecz, którą Momro opisuje w ten sposób:

¹³ Przekład własny za: „Why the ghosts are important and why they must be reckoned with can be intuited, among others, from the function they play with respect to time, whose linearity they disturb so as to counter impulses of historical amnesia and to map out the possibilities of different futures by uncovering the hidden spaces of silenced others. The complexity of the relation between ghosts and chronological time is aptly captured by Weinstock when he describes the ghost as »a symptom of repressed knowledge« that »calls into question the possibilities of a future based on avoidance of the past« [...]. The ghost forces us to confront and deal with the burden of the past and its unacknowledged spectres. In effect, summoning ghosts makes the present itself appear as not something solid, one-dimensional, or self-sufficient, but as something that is split and unstable, based on the suppression of other presents and voices, and, ultimately, spectral. The ghost not only distorts the self-sameness of the present but it also forcefully announces the need for transformation and change, for »something-to-be-done« which would not merely be »a return to the past but a reckoning with its repression in the present, a reckoning with that which we have lost, but never had« [...]. Thus, haunting explicitly points to the need to face the past and to accept its multifarious inheritance”.

Archiwum jest bardziej pojęciem (w znaczeniu wyobrażenia) niż ideą, za którą szałaby pewna epistemologiczna kalkulacja. Co wyobrażamy sobie, kiedy myślimy o archiwum? Nieskończony szereg dokumentów, uporządkowany wzór pamięci, bezkresną liczbę świadectw ludzkiej aktywności. A jednak za tym pozytywnym aspektem archiwum, w którym chcielibyśmy pomieścić wszystko, to znaczy całą historię, kryje się nieredukowalny aspekt przemocy, dotyczącej tego, że archiwum jest nie tylko nazwą fantazmatu wspólnotowej pamięci i komunikacji, ale również oznaką panowania i gwałtu na zbiorowości. Jeśli istnieje archiwum, istnieje również władza, która decyduje o tym, co może się w nim pojawić, a co zostaje z niego wykluczone, albo na odwrót: decyduje o tym, jakie świadectwa spoczną w archiwum i zostaną skazane na zapomnienie (MOMRO 2013: 94-95).

To, co zarchiwizowane, jest zatem względne o tyle, że to czas i zbiorowość ustalają, czy szacują jego wartość. Znalezione w zrujnowanym domu przez bohatera *Malowidła Gajka* obraz jest świadectwem uporczywego dążenia do wymazania go z archiwum ludzkiej pamięci właśnie z tego powodu, że wiąże się go ze złem. Sam przedmiot zatem – zwłaszcza gdy otacza go zła sława – może stać się obiektem negacji, agresywnego odrzucenia. Z kolei w powieści *Płaczący chłopiec* ocalałe z pożaru – który pochłaniał przez kolejne upływające lata i mienie, i życie właścicieli domostw, w których się znajdował – płótno budzi podejrzenia i niepokój, choć nie od razu i nie w powiązaniu z nim bezpośrednio. Jakopowiada jeden ze świadków:

Wszyscy słyszeliśmy o przypadkach z udziałem tego portretu – mówił Oscar Craste – ale wokół jest tak wiele niesamowitych historii, że człowiek się na nie uodpornił. Jednak gdy wchodzi się w zgłiszcz, gdzie absolutnie nic nie ocalało, i znajduje się nietknięty przez płomienie przedmiot, który nie ma prawa przetrwać, trzeba się zastanowić, jak to możliwe. [...] Odnalezienie portretu płaczącego chłopca wśród jeszcze dymiących zgłiszczy było dla mnie jak spotkanie z duchem, jak przebudzenie w zamkniętej trumnie. Do końca życia nie zapomnę tego spotkania (BEDNARSKA 2015: 170).

Ta widmontologiczna relacja, sugerująca istnienie nierozwikłanej tajemnicy, stanowi jednocześnie czytelny sygnał przynależności powieści Bednarskiej do sfery horroru, bowiem tam właśnie od samego zarania pojawia się motyw artefaktów odpornych na czas i działanie żywiołów. Jak pisze znawczyni fantastyki grozy, Ewa Piasecka:

Materia dotąd posłuszna rządzącym nią prawom, zostaje [...] obdarzona jakby „nadmiarem życia”. Nieznane ludziom powody sprawiają, że posłuszeństwo wobec człowieka, władcy świata, zostaje wypowiedziane, największym zaś przerażeniem napawa fakt, że ze zbuntowanymi rzeczami nie sposób się porozumieć (PIASECKA 2006: 56).

Tym samym nawiedzony obraz – będący wszak bez wątpienia wytworem ludzkich rąk – wymyka się człowieczej kontroli i konotuje własny, widmontologiczny sens, niedostępny zwykłemu widzowi. Jest rejestratorem przeszłych zdarzeń i strażnikiem krypty, w której pochowana została prawda. Wynika z tego, że:

Doświadczenie bycia nawiedzanym pociąga za sobą wymiar zasadniczo etyczny, w którym pojawienie się ducha nakłada na nawiedzonego obowiązek rozliczania się, jak również na ducha, i dostarcza wezwania do odpowiedzialności i gościnności, którą Derrida opisuje jako „gościnność pozbawioną rezerwy”. Ostatecznie widmo poddaje kwestię sprawiedliwości i w rzeczywistości staje się figurą jej i możliwości, jakie ona stwarza (LOREK-JEZIŃSKA & WIĘCKOWSKA 2017: 12-13)¹⁴.

A, jak dodaje Momro:

[...] w archiwum można przetwarzać, rekonfigurować, rozprzestrzeniać, jedynie ten drugi rodzaj – a nawet więcej: archiwum musi ucieleśniać, inkorporować taką pamięć, to znaczy: wcielać pamięć w postaci materialności dyskursu (pisma), być zarówno i równocześnie korpusem (całością), jak i ciałem (konkretem) tej pamięci. W ten sposób jednak odsłania się nieprzewidywalny paradoks archiwum, które jest rozpięte między jednostkowością świadectwa a powszechnością języka. To on właśnie jest pewnym „zewnętrzem”, gdzie archiwum zyskuje legitymizację. Bez tego zewnątrz archiwum nie istnieje (MOMRO 2013: 95-96).

Oznacza to również, że wpływ protagonistów fantastyki grozy nie ogranicza się wyłącznie do funkcji (roz)poznania artefaktu jako figury hauntologicznej, lecz wyznacza im zadanie przepracowania materiału, którym dysponują. Rzecz jasna może to być próba zniszczenia kłątwy przez anihilację jej obiektu, lecz także wysiłek zmierzający do wyjaśnienia zdarzeń, które wywołały obecny stan czy kondycję malowidła. Nie zawsze też misja ta zwieńczona jest sukcesem.

Niewidmontologiczne podsumowanie

„Czy horror jest sztuką? [Horror — W.O., K.O.] osiąga wyżyny sztuki choćby dlatego, że poszukuje czegoś, co wykracza poza nią, czegoś, co jest wcześniejsze niż jakakolwiek sztuka. [...] Dobra opowieść grozy, wirując w tańcu, dotrze do jądra waszego życia i odkryje sekretne drzwi do pomieszczenia, o którym myśleliście, że pozostaje tylko waszą tajemnicą” (KING 2005: 25). Upodobanie do tego rodzaju estetycznych założeń skłania

¹⁴ Przekład własny za: „The experience of being haunted entails a fundamentally ethical dimension, where the appearance of the ghost imposes on the haunted the duty to account for themselves, as well as for the ghost, and delivers the call for responsibility and for hospitality which Derrida describes as »hospitality without reserve« [...]. Ultimately, the spectre poses the question of justice; in fact, it becomes the figure of justice and its very possibility”.

do przyjęcia konkretnej optyki i zmusza zarówno czytelnika, jak i twórcę do respektowania określonych metod konstruowania i kreowania rzeczywistości przedstawionej, także, a może zwłaszcza, tej owładniętej widmami. Podążając za tymi metamorfozami fantastyka grozy proponuje nowy sposób ich postrzegania czy interpretacji i nie inaczej radzi sobie z widmontologią, którą interpretuje na swój własny, specyficzny sposób. Jak skonstatował Jean Baudrillard:

[...] żyjemy w świecie, który znajduje się nie tyle w fazie wzrostu, ile przerostu. Żyjemy w społeczeństwie proliferacji, rozrastającym się bez możliwości zmierzenia się z własnymi celami, rozwijającym się bez względu na własną definicję, w którym skutki plenią się z zaniku przyczyn, co prowadzi do gwałtownego dławienia się i czopowania systemów, ich rozregulowania na skutek hipertelii, przefunkcjonalizowania i przesycenia” (Baudrillard 2009: 36-37).

Niepohamowany rozrost zjawisk cywilizacyjnych sprawia, że człowiek traci kontrolę nad rzeczywistością i nawet jeśli rozpaczliwie usiłuje ją odzyskać, to skazany jest na porażkę i – w pewnym sensie – utratę tożsamościowej czy świadomej historycznie pamięci. Porusza się wszędzie i nigdzie, bo przestrzeń nie ma już dla niego żadnego relevantnego znaczenia. Żyjąc w świecie niewidocznych widm, doświadcza wszelako ich obecności, o czym w dobitny sposób przypomina jedna z najmniej cenionych przez krytyków konwencji – a więc horror.

Dodać tutaj wypada, że fantastyka grozy nie jest tworem utrwalonym w skostniałej i niezmiennej formule, lecz ulega bezustannym przeobrażeniom, dostosowując się do wymogów współczesnego czytelnika. Anita Has-Tokarz opisuje ten ustawiczny ruch rozwojowo-dostosowawczy „jako przykład formuły mobilnej, stale ewoluującej przy jednoczesnym zachowaniu elementarnego kodu formułicznego”, dodając, że „jednocześnie [horror — W.O., K.O.] jest zjawiskiem heterogenicznym wewnątrznie, synkretycznym, które nie pozwala się zamknąć w limitowanym repertuarze tematycznym” (HAS-TOKARZ 2011: 168), a przynajmniej – uniknąć w najlepszy z możliwych sposobów podobnego spetryfikowania konstrukcyjnego i motywicznego. Pamiętać przy tym trzeba, że:

[...] sztuka [...] nie chce poruszać samą przemocą, ale zjawiskiem [podkr. oryg.] przemocy; chce sprawiać, by przemoc była doznawalna, ale nie doznawana; nie chce stosować przemocy, ale chce przypominać o tym, że we wszystkich ludzkich stosunkach jest obecna, jeśli nie czynna, to przyczyną przemoc (SEEL 2008: 242).

W korelacji z tym estetycznym postulatem przemoc jest w fantastyce grozy nierozdzielnie uwikłana w poczucie niepewności i rozpad. Doświadczenie tymczasowości w odniesieniu do pozycji społecznej, zawodowej, przysługujących praw, dóbr materialnych, efemeryczność istnienia i poczucie bezustannego zagrożenia budują odczucia współczesnego społeczeństwa w fantastyce grozy. Suma tych doświadczeń wpływa ujemnie na sposób percypowania i oglądu rzeczywistości.

Źródła cytowań

- AGUIRRE, MANUEL (2002), 'Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej', przekł. Agnieszka Izdebska, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Pluciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 15-32.
- BARTHES, ROLAND (1985), 'Retoryka obrazu', przekł. Zbigniew Kruszczyński, *Pamiętnik Literacki*: 3, ss. 289-302.
- BAUDRILLARD, JEAN (2009), *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- BEDNARSKA, AGNIESZKA (2015), *Płaczący chłopiec*, Wołowiec: Black Publishing.
- DEWEY, JOHN (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, przekł. Andrzej Potocki, wstępem opatrzyła Irena Wojnar, Wrocław: Ossolineum.
- FISKE, JOHN (2010), *Zrozumieć kulturę popularną*, przekł. Katarzyna Sawicka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- GOŁASZEWSKA, MARIA (1986), *Kim jest artysta*, Warszawa: Wydawnictwo WSiP.
- GRODECKA, ANETA (2016), *Słowo i obraz w epoce multiplikacji*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- HAS-TOKARZ, ANITA (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- KING, STEPHEN (2005), *Danse macabre*, przekł. Paulina Braiter, Paweł Ziemkiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- LOREK-JEZIŃSKA, EDYTA, KATARZYNA WIĘCKOWSKA (2017), 'Hauntology and Cognition: Questions of Knowledge, Pasts and Futures', *Theoria et Historia Scientiarum*: 14, ss. 8-23.
- MADEJSKA, NOEMI (1975), *Malarstwo i schizofrenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- MAGDALENA, PODSIADŁO (2018), 'Filmy nawiedzone, czyli kobiety władzy idemony. Obcość nie z tej ziemi', *Kultura i Historia*: 33, ss. 160-174.
- MARKIEWICZ, PIOTR, PIOTR PRZYBYSZ (2009), *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, online: http://www.staff.amu.edu.pl/~insfil/P_Przybysz/pdf/Neuroestetyka/4NeuroestAspekKomWizual.pdf [dostęp: 1.11.2018].
- MOMRO, JAKUB (2013), 'Derrida w archiwum. Widma genetyczne', *Czas Kultury*: 2, ss. 85-97.
- MOMRO, JAKUB, MICHAŁ KŁOSIŃSKI, MAGDALENA ŁACHACZ (2018), 'Powrót do przeszłości. Widmojako pole wiedzy', *Facta Ficta. Journal of Narrative Theory & Media*: 1, ss. 70-92.
- NØRGAARD, NINA (2012), 'Multimodality and the Literary Text. Making Sense of Safran Foer's "Extremely Loud and Incredibly Close"', w: Ruth Page (red.), *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, New York: Routledge, ss. 115-126.
- OLKUSZ, KSENIA (2007), 'Archetyp „złego miejsca”. Opowiadania grozy Algernona Blackwooda', *Studia Filologiczne*: 1, s. 217-229.
- OLKUSZ, KSENIA (2008), 'Współczesna demonologia, czyli Tadeusza Oszubskiego opowiadania grozy', *Studia Słowianoznawcze*: 7, ss. 27-60.
- OLKUSZ, KSENIA (2009A), 'Konglomerat niesamowitości: „Domofon” Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury *weird fiction*', *Literatura i Kultura Popularna*: XV, ss. 105-130.
- OLKUSZ, KSENIA (2009B), 'Przestrzeń zagrożenia. Miasto w opowiadaniach Tadeusza Oszubskiego', *Studia Filologiczne*: 2, ss. 173-183.
- OLKUSZ, KSENIA (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz: Wydawnictwo PWSZ w Raciborzu.
- OLKUSZ, KSENIA (2010A), 'Przestrzeń strachu. O mieście we współczesnej polskiej fantastyce grozy', *Kultura Miasta*: 1, ss. 45-52.
- OLKUSZ, KSENIA (2016), 'Miasta Lovecraftiańskie', *Creatio Fantastica*: 3-4 (54-55), ss. 39-49.
- OLKUSZ, KSENIA (2017), 'Wszechkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie, ss. 15-51.

- OLKUSZ, KSENIA, ALEKSANDER RZYMAN (2011), 'Titanic, Mysterious, Forgotten: Cities in Howard Philips Lovecraft's Stories', w: Mirosław Balowski, Maria Hádková (red.), *Svět kreslený slovem*, Ústí nad Labem, ss. 331-339.
- OŚĘKA, ANDRZEJ (1978), *Mitologie artysty*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- PIASECKA, EWA (2006), „*Dolina mroku*”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890-1918*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- PIĄTKOWSKI, KRZYSZTOF (2008), 'Kicz jako problem antropologiczny', w: Wojciech J. Burszta, Elżbieta A. Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, ss. 11-24.
- POPEK, STANISŁAW LEON (2010), *Psychologia twórczości plastycznej*, Kraków: Impuls.
- SEEL, MARTIN (2008), *Estetyka obecności fenomenalnej*, przekł. Krystyna Krzemieniowa, Kraków: Universitas.
- STUDNIARZ, SŁAWOMIR (2018), *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poe'go*, Szczecin: Phantom Books Horror.
- SZCZERBAKIEWICZ, RAFAŁ (2013), *Niepokalana szczerość jest urojeniem. Dekonstrukcja mitu śródziemnomorskiego w twórczości Jana Parandowskiego*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- WALC, KRYSZYNA (2017), 'Artyści i ciemne moce. Motyw twórcy i dzieła sztuki w horrorze literackim', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 345-362.

Wampirze uniwersum grozy Anne Rice

BARBARA SZYMCZAK-MACIEJCZYK*

Wprowadzenie

W ciągu ostatnich dwóch dekad można było zaobserwować znaczny wzrost zainteresowania grozą, zwłaszcza powieściami wykorzystującymi figurę wampira, co zauważyła chociażby Anna Gemra, konkludując, iż „Wampir pozostaje dziś jedną z najchętniej eksploatowanych ikon popkultury” (GEMRA 2008: 237). Mimo że Anne Rice napisała i wydała swoją najsłynniejszą książkę – *Wywiad z wampirem* – w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku¹, wciąż przyciąga ona czytelników na całym świecie. Z pewnością wiąże się to nie tylko z chwilową modą na wampiryzm, lecz również z faktem, iż powieści pisarki doskonale wypełniają potrzebę pisania o zjawiskach tabuizowanych, nieuświadomionych, co zauważyła między innymi Ksenia Olkusz:

Groza ma [...] w kulturze niezwykle bogatą tradycję, a historia jej przeobrażeń stanowi jednocześnie kronikę przemian cywilizacyjnych i kulturowych. [...] Pewne motywy ściśle łączą się z subwersywnym

* Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej | kontakt: bmmaciejczyk@gmail.com

¹ Powieść Rice pozostaje jednym z najważniejszych utworów o tematyce wampirycznej, które miały wpływ na uwspółcześnienie wizerunku krwiopijcy. W tym kontekście nieprzypadkowa wydaje się być data przytoczona przez Annę Gemrę w konkluzji dotyczącej przemian obrazu nieumarłego: „Podobnie jak w filmie, tak i w literaturze do lat 70. XX wieku wątek wampiryczny w zasadzie praktycznie się nie zmieniał, nie ewoluował, zwłaszcza jeśli chodzi *stricte* o powieści grozy. Tych zresztą nie powstało zbyt wiele, zwłaszcza takich, które miałyby jakieś znaczenie dla rozwoju gatunku [...]. Dominowały tu utwory dziś zaliczane do *science fiction* [...]. Wniosły one niejednokrotnie istotny wkład do wizerunku wampira, tworząc mu nowe *emploi* [...]” (GEMRA 2008: 209).

charakterem tej estetyki, ona zaś kształtowała się w paradygmacie społecznego dyskursu jako rezultat powszechnych a ukrytych lęków i obaw związanych z daną epoką (OLKUSZ 2016: 16).

Podobnej konkluzji dokonała także Aldona Kobus:

Twórczość Anne Rice z wielu względów stanowi atrakcyjny materiał badawczy. Jej niegasnąca popularność świadczy o tym, iż pisarka zdołała trafić na podatny grunt we współczesnej kulturze. Rice odwołuje się bowiem swoim neogotyckim sztafażem do rzeczywistej wrażliwości, także seksualnej, współczesnych odbiorców. Nie bez znaczenia jest też fakt, iż na łamach swoich kolejnych powieści Rice konsekwentnie buduje spójną wizję seksualności (KOBUS 2016: 110).

Rice w napisanych przez siebie książkach nie unikała tematów trudnych, związanych z traumą (utrata dziecka, utrata matki, śmierć), nie bała się pisać o zjawiskach znajdujących się – zwłaszcza w czasie powstawania pierwszych tomów – w sferze tabu (miłość homoseksualna, kazirodca, nekrofilia)², wiele miejsca poświęcała również tradycji terenów, z których pochodziła i które opisywała w swoich powieściach (SZYMCHAK-MACIEJCZYK 2017A: 577-578, 2017B: 386)³. Amerykańska autorka odnosiła się do aktualnych wydarzeń i kultury, by stworzyć świat, w którym – niemal na równi z ludźmi – egzystują istoty nadprzyrodzone, groźne, lecz jednocześnie piękne i smutne. To właśnie zespolenie współczesnych lęków i fascynacji z wyobraźnią pisarki pozwoliło jej wykreować uniwersum grozy, które wciąż przyciąga odbiorców i nie traci na aktualności⁴.

² O związkach bohaterów książek amerykańskiej autorki pisała Kobus następująco: „Wampiry Rice wchodzą bowiem w relacje miłosne rodem z klasycznych powieści gotyckich, naruszając tabu seksualne odnośnie do płci [...], kazirodztwa [...], wieku [...] i tak dalej. Tożsamość seksualną wampira Rice określić zaś można w kategoriach panerotyzmu, w ramach którego akt picia krwi jest doznaniem erotycznym i estetycznym jednocześnie” (KOBUS 2016: 118-119).

³ Była to Luizjana, a zwłaszcza Nowy Orlean – rodzinne miasto autorki. Czytamy między innymi: „Inspiracją do napisania historii o czarownicach były dla pisarki między innymi legendy związane z miastem, w którym spędziła ona większość życia. Nowy Orlean – jako miejsce, w którym przenikają się kultura europejska (za sprawą imigrantów z Francji, Hiszpanii, Szkocji, Irlandii czy Niemiec) i ta związana z niewolnikami sprowadzanymi do Luizjany – stanowi południowoamerykańską kolebkę wiary w przesady, czary i *voodoo*. Także współcześnie atmosfera tego miejsca jest przesycona wiarą w magię i niesłabnącym zainteresowaniem religiami neopogańskim” (SZYMCHAK-MACIEJCZYK 2017A: 577-578) oraz: „Nowy Orlean jest z całą pewnością miejscem najchętniej opisywanym przez Anne Rice. Wiąże się to z faktem, iż urodziła się ona i spędziła większość życia właśnie w stolicy Luizjany. Dzięki temu poznała topografię miasta, jego różnorodną kulturę i nadprzyrodzonych zamieszkujących opuszczone budowle na tyle dobrze, by móc w wiarygodny sposób dokonać literackiej trawestacji” (SZYMCHAK-MACIEJCZYK 2017B: 386).

⁴ W tym miejscu warto przytoczyć konkluzję Bożeny Płonki-Syroki: „Groza wywoływana jest zwykle przez czynniki kulturowe, które nadają określony rodzaj interpretacji otaczającym nas zdarzeniom. Poza bowiem tymi, które

Opowiedz mi o swoich lękach

Anne Rice jest jedną z najlepiej rozpoznawalnych pisarek literatury grozy na świecie. Jej najbardziej znaną książką pozostaje wspomniany już bestseller zatytułowany *Wywiad z wampirem*, będący pierwszym tomem *Kronik wampirów*. Autorka stworzyła uniwersum, na którego powstanie znaczący wpływ miała żałoba, w jakiej Rice pograżyła się po śmierci dziecka, pięcioletniej córki Michelle⁵, co przyznała między innymi w jednym z licznych wywiadów:

Byłam smutną, załamana i zrozpaczoną ateistką, gdy pisałam *Wywiad z wampirem* [w 1973 roku, po śmierci córki zmarłej z powodu białaczki], zabrałam się do pisania i stworzyłam opowieść o wampirach. W tamtym czasie o tym nie wiedziałam, ale chodziło tylko o moją córkę, o jej utratę i o potrzebę życia, gdy wiara jest roztrzaskana (JACQUES 2014)⁶.

Powieść stanowiła więc dla autorki sposób na osiągnięcie *katharsis* po utracie bliskiej osoby. Wziąwszy pod uwagę genezę, a także autentyczny ból, jaki rozpoznać można przy uważnej lekturze, *Wywiad z wampirem* ocenia się jako najlepszy, najpełniejszy i najbardziej reprezentatywny dla całej serii. Jednocześnie stanowi on kwintesencję stylu pisarki

dotykają nas pod względem cielesnym, wiążąc się na przykład z doświadczanym w sposób bezpośredni znacznego stopnia bólem lub też strachem przed nim, wszystkie inne zjawiska i zdarzenia, aby wywołać w nas emocję grozy, muszą być przez nas wcześniej w jakiś sposób rozpoznane, wyodrębnione z tła jako groźne i w ten sam sposób rozumiane. To nie samo zdarzenie lub zjawisko automatycznie wywołuje w nas poczucie grozy, ale jego kulturowa interpretacja, nadająca ramy naszym spostrzeżeniom" (PŁONKA-SYROKA 2010: 7). Podobną myśl dotyczącą koniecznego warunku aktualności grozy rozwijała także Olkusz: „Mówić zatem można o pewnym stałym kanonie czy rejestrze motywów, funkcjonujących w rozmaitych konfiguracjach w fantastyce grozy i ulegających tylko pewnym modyfikacjom w zależności od czasów, w których powstał utwór lub kontekstu obyczajowo-kulturowego właściwego danemu obszarowi geograficznemu" (OLKUSZ 2010: 7).

- ⁵ Co potwierdza między innymi Donna Mitchell, pisząc: „Te cechy są w Claudii niezaprzeczalnie widoczne, prawdopodobnie dlatego, że jej postać była inspirowana pięcioletnią córeczką Rice, Michelle, która zmarła na białaczkę rok przed napisaniem *Wywiadu z wampirem*. Rice reinkarnuje Michele przez postać Claudii, sześciolatniej sieroty wchodzącej do powieści jako jedna z ofiar Louisa. Jest jej później dana nieśmiertelność – od Lestata, [podejmującego – B.Sz.-M.] desperacką próbę stworzenia własnej wampirzej rodziny [*These features are undeniably evident in Claudia possibly because her character was inspired by Rice's five-year old daughter, Michelle, who died from leukaemia the year before she wrote Interview with the Vampire. Rice reincarnates Michelle through the character of Claudia, who is a six-year-old orphan that enters the novel as one of Louis's victims. She is later given immortality by Lestat in a desperate attempt to create a vampire family of his own*]” (MITCHELL 2016: 28).
- ⁶ Przekład własny za: „I was a sad, broken and despairing atheist when I wrote *Interview with the Vampire* [in 1973, after the death of her daughter from leukaemia]. I pitched myself into writing and made up a story about vampires. I didn't know it at the time but it was all about my daughter, the loss of her and the need to go on living when faith is shattered”.

– zarówno pod względem językowym, jak i treści. To właśnie z tego powodu zostanie on poddany w niniejszym rozdziale wnikliwszej analizie, mającej na celu ukazanie kreacji literackiego świata grozy przez Rice⁷.

W czasie lektury *Wywiadu z wampirem* nie można nie dostrzec podwójnej gry, jaką prowadzi autorka. Pierwszą z nich jest zabawa (z) konwencją, drugą – ta z czytelnikiem⁸. Wszystkie tomy *Kronik wampirów* ukazują kreację „nowego” nieumarłego (GUDMUNDSDÓTTIR 2015), realizując się przeważnie w opisach aparycji, to jest niezwykle bladej cery, zamiłowania do ubierania się w czarne stroje. Egzemplifikuje to chociażby podobna deskrypcja: „Lestat uważał, że bez względu na porę, najodpowiedniejszy kolor dla wampira to kolor czarny – była to prawdopodobnie jedyna estetyczna zasada, jakiej hołdował, choć nigdy nie sprzeciwiał się niczemu, co znamionowało styl i bogactwo” (RICE 1992: 117). Kolejne czynniki składające się na specyficzny wygląd to pewnego rodzaju szyk i elegancja (RICE 1992: 175, 194), a także niezwykle intensywny seksualny magnetyzm, odczuwany przez śmiertelników w stosunku do wampirów⁹. Elementem biologicznym odróżniającym te byty graniczne od ludzi są szczególnie paznokcie – to właśnie po nich, przypominających wyglądem szkło, można łatwo rozpoznać wampira (RICE 1992: 204).

W zakresie walorów intelektualnych „nowego” krwiopijcę charakteryzuje zdolność do ukrywania się między ludźmi, wtapienia się w ich otoczenie, dzięki czemu może on koegzystować ze śmiertelnikami (RICE 1992: 116), niezwykle wręcz odczucie piękna (w każdym jego wymiarze, również w turpizmie czy makabrze) (RICE 2002: 197), odmienne spojrzenie na świat (zmiana perspektywy kognitywnej, inaczej odbierana granica między dobrem a złem), umiejętność bardzo szybkiego uczenia się (RICE 1992: 118), czasami również zdolności paranormalne (jak czytanie w myślach, unoszenie się nad ziemią).

W dawniejszych ujęciach wampir był niegdyś człowiekiem, który znalazł się w stanie pośrednim pomiędzy życiem a śmiercią, co oznaczało, że choć śmierć fizyczna się dokonała, to jednak nieokreślona tajemna siła ożywiła ciało i zmuszała je do egzystencji na granicy dwóch światów. Cechy fizyczne nieumarłego zwykle napawały odrazą: skóra była

⁷ Z uwagi na ich dopełniającą rolę informacyjną wobec kwestii nieuzupełnionych czy nieobecnych w *Wywiadzie z wampirem* pojawiają się sporadyczne odniesienia do innych tomów *Kronik wampirów*, ponieważ stanowią one kontynuację serii.

⁸ O której wspomniała również Maria Janion, pisząc: „Sporo jest w tych literackich manipulacjach nie tylko »gry z czytelnikiem«, ale i nieraz jakiejś subtelnej ironii” oraz „Rice podsuwa nam zatem myśl, że była medium *Wampira Lestata*” (JANION 2002: 100).

⁹ W prozie Rice zwykle są to kobiety, rzadziej mężczyźni. Należy zauważyć, że w przypadku innych autorów, to kobiety są zazwyczaj pełnymi erotyzmu istotami stanowiącymi połączenie wampira i sukuba (PIASECKA 2006: 27).

żółtawa albo szara jak u trupa, szpony długie i ostre, by dało się nimi rozplatać ciało ofiary, kły były jak u zwierzęcia, a oczy przekrwione. Zamieszkiwał zazwyczaj cmentarze i ich okolice, do czego nawiązuje jego strój: poszarpane odzienie będące ubraniem, w którym wampir został pochowany (JANION 2002: 22, 41, 115-116).

Ten typ wampira także występuje u Rice, ale jest mocno deprecjonowany i, można by rzec, wyłącznie tymczasowy. Powyższe cechy charakteryzują paryską sektę wampirów, „nawróconą” przez Lestata de Lioncourt (RICE 2002: 269). Po przemianie ta sama grupa stworzyła *Théâtre des Vampires* (Teatr Wampirów), w którym mordowano ludzi na oczach nieświadomych prawdziwej natury przedstawienia widzów¹⁰. Grupa nieumarłych zyskała więc awans społeczny (oczywiście w wampirzej społeczności). Porzuciła dawny, prymitywny tryb życia na rzecz nowoczesnego. Tradycyjnie rozumianego dawniejszego wampira przedstawia krótki fragment opisujący podróż Louisa i Claudii po krajach słowiańskich¹¹. W Karpatach, w trakcie ich wyprawy mającej na celu odnalezienie innych krwiopijców, bohaterowie natykają się na Słowian potrafiących rozpoznać i unicestwić „stare” wampiry. Te zresztą rzeczywiście prezentują się potwornie, przypominając bardziej żywe trupy¹² niż stworzone przez Rice postaci tragiczne:

Teraz księżyc dobrze oświecał jego twarz. Zdałem sobie wreszcie sprawę, z kim walczę i kogo przygwoździłem do ziemi. Wielkie oczy osadzone w pustych oczodołach, ohydne małe dziurki w miejscu nosa i gnijąca, łykowata skóra naciągnięta na czaszkę. Całości dopełniały rozpadające się łachmany, przykrywające jego ohydne ciało, pokryte w dodatku grubą warstwą ziemi, mułu i krwi. Walczyłem z nierozumnym, ożywionym tylko, trupem. Z niczym więcej (RICE 1992: 217).

Maria Janion dokonała konkluzji, iż:

Demaskuje go [bałkańskiego nieumarłego — B.Sz.-M.] bezpośrednie pochodzenie od gnijącego trupa, od którego przecież tak bardzo chciał się odciąć Louis. Wampir-arystokrata Armand objaśnia, że krew wampirów wschodniej Europy jest inna, podła. [...] Wampiry Rice odcięły się od gnicia –

¹⁰ Teatr Wampirów został doskonale ukazany w ekranizacji powieści w reżyserii Neila Jordana (JORDAN 1994).

¹¹ Wybór krajów słowiańskich wydaje się nieprzypadkowy, biorąc pod uwagę fakt, że to w wierzeniach z tych regionów upatruje się powstania wiary w wampiry i genezy samej ich nazwy (JANION 2002: 17-20).

¹² W przeciwieństwie do bohaterów Rice, „wampir Stagga jest chodzącym, rozkładającym się, śmierdzącym trupem”, „[...] jest dosłowny: cuchnący, obrzydliwy trup, umazany krwią, wręcz od niej rozdęty, pochylający się nad piersią żywego jeszcze człowieka, by zadać mu ból i pić aż do przesyty; budzące przerażenie monstrum o dzikim spojrzeniu, które przychodzi, by zabierać życie” (GEMRA 2008: 113, 117), czytamy także, iż „Upiór opisany w utworze Byrona jest groźny, odrażający, agresywny i obrzydliwy [...]. Erotyczne zauroczenie jest tu niemożliwe [...]. W ten sposób w obrębie wątków wampirycznych pojawia się zupełnie nowy czynnik, nieobecny przy postaciach wampirzyc [...] Jego źródeł trzeba poszukiwać w opowieściach o upiorach – żywych trupach” (GEMRA 2008: 121).

więc są wyniesione ponad zwykły ród człowieczy, i od trupa – więc są wyniesione ponad wampiry „bałkańskie”. Ich niezwykła uroda jest znakiem wybraństwa (JANION 2002: 116)¹³.

Amerykańska pisarka sprawiła, iż jej wampiry (zarówno „nowe”, jak i „stare”) nie wpisują się w wierzenia mające korzenie w folklorze. Żaden z nieumarłych Rice nie ucieka na widok czosnku, nie boi się postawić stopy na poświęconej ziemi (poza wyżej wspomnianą paryską sektą), czy patrzeć na krzyż (co więcej, de Pointe du Lac wspomina mimochodem, że osobiście lubi przypatrywać się krucyfiksom). Louis i Claudia w trakcie podróży po Bałkanach bez lęku czy jakichkolwiek uświęconych tradycją przeszkód przekraczają próg domu, którego „strzeże” czosnek i krucyfiks oraz modlitwa gospodyni (RICE 1992: 196)¹⁴. Nikogo nie napawa już strachem kołek wbity w serce (chyba że po wbiściu kołka ciało zostanie zdekapitowane i/lub spalone). Pisarka szybko zrezygnowała także z opisywania swoich bohaterów śpiących w trumnach lub piwnicach. Zamiast tego wampiry spędzają dnie w królewskich łóżach, a funkcję gotyckiej twierdzy przejęły drapacze chmur i nowoczesne hotele (IZDEBSKA 2002)¹⁵.

W narracji wskazane oczywiście zostały sposoby na pokonanie wampira, a więc spalanie lub dekapitacja – potrzeba jednak do nich ogromnej, wręcz nadludzkiej siły¹⁶. Śmiertelnik pozostaje więc *de facto* bezbronny w obliczu zagrożenia mającego swoje źródło w kryjących się pomiędzy zwykłymi ludźmi krwio pijcach. Taki zabieg wzmacnia poczucie grozy, ponieważ odbiera nadzieję na możliwość obrony przed złem.

Warto ponownie podkreślić, że tradycyjnie wampiryzm ma swoje korzenie w folklorze i właśnie tam można znaleźć wskazówki odnoszące się do potencjalnych nieumarłych:

Według wierzeń znanych na całej Słowiańszczyźnie wampirem zostawali ludzie o dwóch sercach, ci co padli ofiarą gwałtownej śmierci lub już za życia posiadali znamiona upiora – na przykład zrosnięte

¹³ Jednocześnie stanowi ono zagrożenie dla śmiertelników, gdyż – jak zauważyła Gemra: „Potworność zewnętrzna, ukryta wewnątrz, stała się niewidoczna; tym bardziej jest niebezpieczna dla tych, którzy nie wiedzą, z jaką siłą się stykają” (GEMRA 2008: 230). Należy podkreślić, że podobnie było w wypadku lorda Ruthvena z *Wampira* Polidorigo, którego Gemra opisuje jako „socjopatę, zło mogące mieć długo twarz zwykłego człowieka i – nierozpoznane – żyć koło nas” i dodaje: „Wampir opuścił mitologię i osiadł wśród ludzi nowoczesnej Europy” (GEMRA 2008: 127).

¹⁴ Czytamy wręcz, że: „przestrzeń bezpieczeństwa jest naruszona, bowiem wampiry nie zważają na granice wytyczone przez mury domów, zajazdów, a nawet świątyń, będących tradycyjnie gwarancją obronności” (SZYMCAK-MACIEJCZYK 2017B: 386).

¹⁵ Dzieje się tak w dalszych tomach *Kronik wampirów*.

¹⁶ Claudia, wampirze dziecko, pokonuje silniejszego od niej Lestata dzięki podstępowi: ofiaruje mu dwóch młodych chłopców, których krew pełna jest trucizny. Co prawda, de Lioncourt nie umarłby od podanej toksyny, lecz czas, jakiego jego ciało potrzebowało do regeneracji, wystarczył, by go podpalić, a następnie porzucić na bagnach.

brwi. Nadto wiadomo było, że wampirami będą czarownicy, ludzie źli lub bardzo starzy. Czekало to również ciała zmarłych, nad którymi ktoś przeszedł lub przeleciał ptak (ROBOTYCKI 1992: 147).

Rice jednak nie podąża wyżej wskazanym tropem, bowiem na krwiopijów są zwykle wybierane osoby odznaczające się za życia niezwykłą urodą (Lestat), głębokim rozumieniem sztuki i piękna (Armand), nadwrażliwe (Louis), a także do pewnego stopnia szalone (Gabriela) (SZYMCAK-MACIEJCZYK 2016: 105-116). O ile więc w społeczeństwach wierzących w wymienione przez Robotyckiego wyznaczniki wampiryzmu ludzie nieposiadający wymienionych cech mogli uniknąć przemiany, o tyle w powieściach amerykańskiej pisarki nikt nie może być pewien, że nie zostanie wybrańcem nieumarłego. Oznacza to w praktyce, że Rice nie daje swoim bohaterom żadnego poczucia bezpieczeństwa. Nie dość, że każdy jest potencjalną ofiarą wampira (w wyniku czego traci życie), to dodatkowo ofiarom tym zagraża także coś gorszego, a mianowicie zmiana formy bytu. Takie podwójne zagrożenie – utraty życia i transformacji w tak samo odbierającego je potwora – buduje kolejny poziom grozy¹⁷.

Wykreowany przez Rice nieśmiertelny (zwłaszcza Lestat) przypomina Lorda Ruthvena z *Wampira* Johna Williama Polidoriego (STOKER 1990: 127) oraz do pewnego stopnia także tytułową postać z *Carmilli* Sheridana Le Fanu (MITCHELL 2016: 29-33). Anna Gemra pisała o wampirze Polidoriego:

Lord Ruthven¹⁸ to pierwszy wampir działający jawnie, na salonach, w świetle dziennym. Jest na pozór zwykłym człowiekiem, o pięknych, regularnych rysach twarzy [...], co prawda nieco ekscentrycznym w swoim zachowaniu, budzącym dziwny respekt i potrafiącym stłumić wesołość otoczenia samym tylko spojrzeniem; co prawda odznaczającym się „śmiertelną bladeścią” i niepokojącą barwą oczu [...] – ale przecież tylko człowiekiem. Ma wszelkie cechy gentelmana, jego zaś styl bycia, przypominający zachowanie dandysa, nie odbiega w jakiś szczególny sposób od obowiązujących norm (GEMRA 2008: 127-128).

Powyższy opis niemal doskonale pasuje do dwóch głównych bohaterów pierwszych tomów *Kronik wampirów*: Louisa i Lestata. Również niektóre zachowania wampirów są niemal wierną kopią działań bohaterów tak klasycznych tekstów, jak choćby *Dracula* Brama Stokera. Doskonałym tego przykładem jest sposób na przetrwanie krwiopijcy

¹⁷ Należy dodać, iż ta jest niejednoznaczna. Literatura grozy umożliwia czytelnikowi zmierzenie się ze złem, które tkwi w nim samym (to samo umożliwiają dzieciom niektóre baśnie). Od odbiorcy zależy, czy rzeczywiście doświadczy lęku (i będzie obawiał się wampiryzmu jako takiego, a także jego przedstawicieli), czy też zafascynuje go zło tkwiące nieodmiennie w samej istocie nieumarłego.

¹⁸ Badaczka używa pisowni „Ruthwen”, jednak autorka rozdziału preferuje oryginalną wersję nazwiska.

podczas wielotygodniowej podróży przez ocean: zarówno Dracula, jak i Louis de Pointe du Lac oraz Claudia w czasie rejsu pożywiają się szczurami, współpasażerami i marynarzami, umierającymi na „dziwną chorobę”, „tajemniczą chorobę”, „gorączkę” (STOKER 1990: 52; RICE 1992: 186).

Ponadto, podobnie jak w wypadku Draculi, współczesna reprezentacja figury wampira posiada moc zmiany człowieka w nieumarłego. W powieści epistolarnej Stokera Lucy zostaje pogryziona przez Draculę, w konsekwencji czego przemienia się w wampira – by szybko zostać ostatecznie zgłodzoną przez grupę mężczyzn, w tym jej narzeczonego (STOKER 1990: 92). Także i Rice umożliwia krwio pijcom wybieranie i przeistaczanie konkretnych osób. Mechanizm transformacji jest podobny do tego, jaki zaobserwować można w utworze Stokera. Wampir wypija krew ofiary, niemal doprowadzając ją tym samym do śmierci, a później – nim jej serce przestanie bić – daje do wypicia swoją własną posokę (RICE 2002: 172). Nowo stworzony nieumarły zmienia swój wygląd (staje się piękniejszy, jest przedmiotem fascynacji erotycznej), posiada nadludzką siłę, a jego zmysły lepiej odbierają bodźce z otaczającego go świata. Przemiana nierzadko potęguje cechy posiadane przez daną osobę przed przemianą – u Louisa była to empatia. W innych wypadkach pojawiają się dodatkowe umiejętności (na przykład Lestat słyszy myśli wszystkich, poza swoimi nieumarłymi dziećmi¹⁹).

Warto zastanowić się nad tym, dlaczego Rice uczyniła swe wampiry piękne niczym rzeźby. W przeciwieństwie do przerażających wizerunków tych żądnych krwi stworzeń, które kojarzyły się z ożywionym ciałem, postaci z *Kronik wampirów* wręcz olśniewają urodą, nawet jeśli budzi ona lęk wśród zwykłych śmiertelników (na przykład niepokojąca bledność i błyszczące dziwnym blaskiem oczy), to z drugiej strony nie przestaje ich ona fascynować, sprawiając, że Lestat i Louis stają się podobni do uwodzicielskich lamii. Bohaterowie (niezależnie od płci) posiadają cechy żeńskich wampirów – ich sylwetki są silnie seksualizowane, magnetyczny urok służy do kuszenia niewinnych ofiar, pozorna doskonałość ich ciał obiecuje wieczne trwanie²⁰. Rice odwołała się więc do mitu wampira-uwodziciela, obiecującego ekstazę w zamian za krew niezbędną mu do przeżycia.

Wspomniano wcześniej o grze, jaką autorka prowadzi z czytelnikiem, a która stanowi kolejny poziom możliwej analizy jej twórczości. Rice nie poprzestała bowiem na wpisaniu swoich wampirów do licznych narracji. Pisarka niejako wprowadziła ich do świata

¹⁹ Ten sam chwyt zastosowała w sadze *Zmierzch* Stephenie Meyer.

²⁰ Podczas gdy w rzeczywistości wampiry muszą być jeszcze odporne psychicznie, gdyż nie wszystkie potrafią znieść egzystencję trwającą nawet kilkanaście wieków, gdy wszystko wokół się nieustannie zmienia.

realnego, dokonała autentyfikacji wydarzeń i figur wampirycznych, dając odbiorcy do zrozumienia, że opisane wydarzenia to nie fikcja literacka. Czytelnik otrzymuje w ten sposób jasny przekaz, że niebezpieczeństwo czyha na każdym kroku, a autorka chętnie podtrzymuje to wrażenie choćby przez fakt stałego pozostawania w kontakcie ze swoimi fanami. Odpisuje na pytania dotyczące stworzonych przez nią postaci, wyjaśnia nieścisłości, traktuje fikcyjnych bohaterów jak realne osoby. Stale publikuje informacje odnoszące się do wydanych już utworów. Co więcej, odkąd ponownie odeszła od chrześcijaństwa (pod wpływem którego napisała serię *Chrystus Pan*) w 2010 roku (ADAMSKI 2010), wróciła do opisywania dalszych perypetii Lestata de Lioncourt²¹.

Rice stworzyła (i dalej tworzy, w serii *Nowe kroniki wampirów*) uniwersum, w którym postaci mnożą się, wydarzenia splatają się ze sobą (często łączą się one z realnymi zjawiskami, jak chociażby huragan Katrina, który zniszczył dużą część Nowego Orleanu), a relacje pomiędzy bohaterami są skomplikowane i niejednoznaczne. Jednak najważniejszym i najbardziej działającym na wyobraźnię czytelnika jest krótki sygnał wysyłany przez każdy kolejny tom *Kronik wampirów*, że „jesteśmy pośród was”. Wrażenie dokonywania się dyfuzji świata fikcyjnego i świata realnego zostało dodatkowo spotęgowane po zekranizowaniu trzech pierwszych części powieści o wampirach²². W jednym z klipów towarzyszących emisji filmu *Królowa potępionych*, w którym „występuje” Lestat (w tę rolę wcielił się Stuart Townsend), w utworze *Forsaken* wyśpiewuje on (głosem wokalisty zespołu Korn, Jonathana Davisa) następujące słowa: „Widzisz, nie mogę zostać porzucony | Ponieważ nie jestem jedyny | Chodzimy między wami karmiąc, gwałcąc. | Musimy ukryć się przed wszystkimi? [podkr. — B.Sz.-M.]” (YouTube.COM 2007 01:10-01:30). Tego typu zabieg światotwórczy opisał Krzysztof M. Maj, konkludując, iż:

Teksty takie bowiem, o charakterze addytywnym względem materiału fabularnego, mają przede wszystkim funkcję światotwórczą i skłaniają do traktowania fikcyjnego świata jako równoprawnego względem pierwotnej domeny poznawczej czytelnika (czyli „obiektywnej” rzeczywistości). Świat w tak rozumianych narracjach postfantastycznych przestaje być zatem jedynie sceną, na której bohaterowie

²¹ Za pierwowzór Lestata posłużył pisarce jej mąż, poeta Stan Rice (1942-2002).

²² Zarówno w książce, jak i w filmie pod tytułem *Królowa potępionych*, pojawia się przekaz, że wampiry istnieją naprawdę, poruszają się pośród śmiertelników. Jednocześnie wielbicieli muzyki rockowej mogą – niezależnie od znajomości (bądź braku) fabuły – słuchać piosenek „śpiewanych” przez Lestata, a nawet oglądać klipy, w których on się pojawia. Głosu wampirowi użyczyli wokaliści takich zespołów, jak Linkin Park, Korn czy Disturbed (YouTube.COM 2009).

pojawiają się i znikają, znacząc swą obecnością kolejne stadia rozwoju fabularnego – a staje się w zamian szczególnie rozumianą wirtualną rzeczywistością, konstruktem epistemologicznym o wysokim potencjale poznawczym (MAJ 2015: 22)²³.

Z kolei Yvonne Leffler pisała o pewnej specyficznej grze satysfakcji (LEFFLER 2002: 43-49). Polega ona na świadomości odbiorcy, iż wszystko to, o czym czyta, jest czystą fikcją. Daje mu to poczucie bezpieczeństwa i pozwala na opanowanie własnych lęków. Analogiczne sytuacje mające miejsce w rzeczywistości nie stanowiłyby zapewniających emocji opowieści z dreszczykiem, lecz byłyby ucieleśnieniem najgorszych koszmarów. Tymczasem Rice sugeruje coś innego, fingując w narracjach i poza nimi jasny przekaz płynący od wampirów – oto nieumarli świadomie zeszli do strefy mitów i folkloru, do poziomu fikcji, ponieważ przez wieki zapewniało im to bezpieczeństwo i umożliwiało bezkarność. Obecnie jednak nie ma powodu, aby dłużej się ukrywać, tak więc Louis, główny protagonista z *Wywiadu z wampirem*, publikuje swoje wspomnienia, łamiąc najważniejsze prawo nakazujące życie w ukryciu. Jakiś czas później Lestat, towarzysz i stwórca Louisa, nie tylko objawia wszystkim swoje istnienie, lecz posuwa się jeszcze dalej – nagrywa swój głos, uwiecznia wizerunek na kasetach video, plakatach, zdjęciach. Oznacza to, że wampiry wykroczyły poza przypisywaną im fikcjonalność i zapoczątkowały nową erę w swym istnieniu. Wampiryczne uniwersum Rice, podtrzymującej to przekonanie, jest tego dobitnym dowodem.

Dyskretny urok gotycyzmu

Świat grozy Rice byłby niekompletny bez elementów gotycyzmu. Od wielu lat jest on jedną z najlepiej rozwijających się estetyk i stanowi nieustające źródło inspiracji dla twórców, gdyż „Fascynacja strachem, doznania jakich dostarcza lęk, strach kontrolowany funkcjonujący w warstwie imaginacji, były zawsze bodźcem stymulującym ludzką wyobraźnię i twórczość” (ANDRUSIEWICZ 2005: 133). Najszersze omówienie terminu proponowała Agnieszka Izdebska konkludując, iż istnieje pięć głównych odczytań pojęcia gotycyzmu: (1) jako „powieści opublikowanych w latach 1760-1820”, (2) synonimu „nazw konwencji gatunkowych takich, jak powieść grozy lub horror”, dalej (3) „pewnego typu romansu dla kobiet”, jak i (4) „literatury tworzonej przez amerykańskich pisarzy związanych z Południem”, a wreszcie (5) „konwencji gotyckiej jako estetyki wywodzącej

²³ Co więcej, powieści Rice dekonstruują klasyczne opozycje (dobro – zło, prawda – kłamstwo, życie – śmierć), wykorzystują elementy transmedialne i transfikcjonalne oraz wywołując poczucie immersji (MAJ 2015: 257-260).

się z osiemnastowiecznej powieści gotyckiej” (IZDEBSKA 2017: 325-326). W kontekście twórczości Rice najbardziej adekwatna wydaje się być ostatnia definicja – to jest czerpanie z konwencji gatunkowej powieści gotyckiej, której elementami pojawiającymi się w *Kronikach wampirów* są między innymi: wykorzystanie samej figury wampira, poznanie świata poprzez oswojenie „nieznanego”, szaleństwo dotykające bohaterów, podział przestrzeni na *orbis interior* i *orbis exterior* (oraz zniesienie granic pomiędzy nimi), istnienie labiryntów (niegdyś były to tunele, zamki i zamknięte przestrzenie, obecnie są to stare rodzinne domostwa, zatłoczone miasta z ich niebezpiecznymi zaułkami), obecność nadprzyrodzonych istot – zwłaszcza w miejscach nawiązujących wyglądem do architektury gotyckiej bądź wiktoriańskiej, na cmentarzach i w ruinach, czy w końcu istnienie tajemnic niedających się racjonalnie wyjaśnić. Warto też przytoczyć słowa Olkusz, która zauważyła, iż:

[...] wiele figur i postaci identyfikowanych z grozą staje się częścią transfiksjonalnego procesu lokowania ich w nowych sytuacjach, projektowania nowych ich biografii. Reinterpretacje klasycznych narracji koncentrują się często wprawdzie na zaszczepianiu pozytywnego wizerunku niegdyśszego ucieleśnienia *numinosum*, lecz dają też po wielokroć w zamian wykładnię bardziej aktualnych lęków (OLKUSZ 2017: 25).

Literatura grozy wywołuje silne emocje, zwykle związane z obawą przed czymś lub kimś. Anna Gemra opisała problem, jakim jest rozróżnienie pojęć „trwoga”, „strach” i „lęk”, pisząc:

Strach, lęk i trwoga nie mają jednoznacznych definicji [...]. Choć nie są to pojęcia tożsame, istniejące pomiędzy nimi różnice są zwykle bardzo subtelne, a zakresy znaczeniowe nakładają się na siebie. Jest to zapewne jedna z przyczyn, dla których często używane są one w języku polskim zamiennie [...]. Owa wymienność pojęć [...] wynika także z faktu, iż w przeżywaniu jednego z nich może zarazem mieścić się doświadczenie innego (GEMRA 2008: 22).

Badaczka wskazuje więc lęk jako uczucie jednoznacznie negatywne, bez logicznego podłoża, stanowiący reakcję na nieracjonalne zagrożenie. Zbliżona do niego jest trwoga – lęk „związany z samym faktem istnienia jednostki i wynikający [...] ze zdolności antycypacji przyszłości, przede wszystkim zaś własnej śmierci” (GEMRA 2008: 23). Z kolei strach posiada realne (materialne) źródło, dzięki czemu doświadczająca go jednostka ma szansę wykształcić w sobie mechanizmy obronne lub wymyślić sposób zwalczania jego przyczyny (GEMRA 2008: 24). O ile geneza owych odczuć może się od siebie różnić, o tyle reakcje

fizjologiczne są zwykle do siebie bardzo zbliżone²⁴. Proza Rice może – potencjalnie, pozostaje to w zależności od psychiki i nastawienia konkretnego czytelnika – budzić wszystkie te trzy uczucia, jednak przede wszystkim (biorąc pod uwagę *stricte* fikcyjny aspekt *Kronik wampirów*) będzie to lęk, jako że jego źródło stanowi materiał literacki²⁵.

Lekturze powieści niejednokrotnie towarzyszy niewyjaśnione poczucie zagrożenia, lęk przed niebezpieczeństwem czającym się za rogiem. Nierzadko pojawiają się postaci o nadprzyrodzonej proveniencji, sekrety o niedookreślonej genezie, nieustająca groźba utraty życia lub zdrowia (często psychicznego). Zofia Sinko zauważyła, iż gotycyzm pozwala wykreować „atmosferę i grozę obecną zazwyczaj w narracji o wydarzeniach nadzwyczajnych lub nadprzyrodzonych, a także tajemniczość i melancholię towarzyszące obrazom malowniczych »rozwalin«, posępnych zamków oraz mrocznym i nastrojowym pejzażom” (SINKO 1972:29), ponadto „w nim²⁶ też najsilniej wystąpiła upiorna fantastyka, opisy obrzędów czarnej magii, praktyki czarnoksiężskie” (SINKO 1972: 35). Interesujące jest również to, że „pojawiała się popularna w XVIII wieku przyrodnicza interpretacja gotyku – wewnątrz gotyckie przypominało las lub naturalny ogród, sklepienie naśladowało pochylone ku sobie gałęzie drzew” (SINKO 1972: 31), podczas gdy powieści Rice obfitują w opisy przyrody zawłaszczającej ludzkie budowle, a na dodatek wampiry nierzadko kryją się w samej ziemi, czyli tak blisko natury, jak to tylko jest możliwe, odczuwając ruchy znajdujących się w niej zwierząt i robactwa.

W powieściach gotyckich dochodzi także do przekraczania zasad moralnych związanych z seksualnością, zabijaniem czy krzywdzeniem innych:

Twórcy bardzo często posługują się mechanizmami kontrarności, budując wizje w oparciu o opozycję pomiędzy tym, co odbiorcy uznają za modelowe a tym, co spatologizowane, dążąc do wyeksponowania takich elementów, które ulegają zaburzeniu, atrofii czy degradacji. W ten sposób – poprzez szczególne odwrócenie porządku [...] – dokonuje się proces budowania nastroju zagrożenia skorelowany z niezwykle istotnym komponentem lękotwórczym, jakim jest suspens (OLKUSZ 2017: 21).

Przemiana śmiertelnika w wampira w bezpośredni sposób kojarzy się z aktem seksualnym. Wbijając się w ciało kły (będące symbolem penetracji), gorąca krew czy nieopisana rozkosz, a wreszcie śmierć przeistaczanej osoby odnoszą się do momentu ekstazy. Sekualizacja figury wampirycznej pojawia się w większości dzieł uznawanych za kanoniczne,

²⁴ Należą do nich między innymi: nerwowość, bezsenność, pocenie się, przyspieszona akcja serca i tak dalej.

²⁵ Autorka chwilowo nie bierze pod uwagę wspomianej już „gry z czytelnikiem”, polegającej na przekonaniu go przez pisarkę, iż wampiry stanowią realne zagrożenie.

²⁶ Sinko konkretyzuje, że mowa o gotycyzmie historycznym.

by wymienić chociażby *Draculę* (trójkąć miłosny Dracula – Lucy – Mina) czy *Carmillę* Sheridan Le Fanu (Carmilla – Laura). Bardzo szybko „istniejący od dawna w bałkańskich czy transylwańskich kryjówkach wampir został naturalizowany we wrażliwości Zachodu i w eksploracji śmierci przez fantastykę romantyzmu i jawi się jako odmiana fantazmatu markiza de Sade, łączącego Erosa z Thanatosem” (GEMRA 2008: 101). Tytułowa bohaterka *Narzeczonej z Koryntu* Johanna Wolfganga von Goethego jest wprost wyobrażeniem aktywnej seksualnie kobiety dążącej do spełnienia seksualnego, demoniczną kochanką, sukkubem nawiedzającym narzeczonego po swojej śmierci. Jej relacja z ukochanym realizuje się wyłącznie na poziomie cielesnym. Wyzwolenie seksualne kobiet jest zresztą często powtarzającym się motywem w prozie wampirycznej.

W świecie Rice kazirodczy związek Lestata z własną ludzką matką Gabriellą (będącą z kolei jego wampirycznym dzieckiem) jest pokazany jako nieomal piękny, naturalny i swobodny. To dopiero on wydobywa z Gabrieli jej prawdziwą, wolną od wszelkich zahamowań, naturę²⁷. Podobnie rzecz ma się w przypadku innych miłości Lestata, między innymi Louisa – kolejnego wampirzego dziecka, homoseksualnego towarzysza francuskiego szlachcica. *Casus Claudii* ukazuje z kolei nie tylko związek kazirodczy z dwoma mężczyznami, będącymi jej twórcami, lecz jednocześnie jest także przykładem pedofilii. Co więcej, w jednym z dalszych tomów *Kronik wampirów*, ściślej w *Posiadłości Blackwood* (RICE 2002), pojawia się także hermafrodyta zmuszająca młodego wampira do stosunku. Powyższe przykłady ukazują prawdę o świecie Rice, a konkretnie to, że nie ma w nim erotycznych granic²⁸. Związki tworzą najczęściej osoby tej samej płci, a relacje z czasów bycia śmiertelnikiem nie wpływają na działania krwio pijców. Łamane jest wszelkie tabu – co zresztą jest charakterystyczne dla powieści gotyckich, będących ze swej natury utworami subwersywnymi, w których:

[...] występują [...] elementy nadprzyrodzoności, niesamowitości, tajemniczości, sensacji [...]. Scenerię wypełniają [...] podziemne lochy i korytarze, izby tortur, pustelnie i w ogóle miejsca zbrodni

²⁷ W tym kontekście warto przytoczyć słowa Olkusz odnoszące się do figury matki w powieściach grozy: „[...] wskazać można punkty styczne z estetyką grozy wszędzie tam, gdzie przywołana zostaje postać matki-potwora, co niejednokrotnie wiąże się z kwestiami nie tylko spatologizowanych relacji na linii kobieta – dziecko, lecz nierzadko łączy się z polemicznym dystansem wobec feminizmu” (OLKUSZ 2016: 19). Gabriela staje się do pewnego stopnia potworem, ponieważ bez zbędnych refleksji natury egzystencjalnej przyjmuje fakt, iż dla własnego przeżycia będzie musiała zabijać innych. Wampiryzm daje jej wolność, pozwala na wyzwolenie się z ram sztywnego gorsetu konwenansów, w jakim znajdowała się jako matka kilkorga dzieci, żona arystokraty i tak dalej.

²⁸ Dokładnie to miała na myśl Kobus pisząc o panerotyce w rozdziale *Wyjście z trumny. Gotycka seksualność w powieściach Anne Rice*.

i śmierci. Akcja rozgrywa się zwykle w nocy, w ciemnych pomieszczeniach, podczas burzy [...] (ŻABSKI 1997: 314).

Powieści te (a zwłaszcza bodaj powieści grozy²⁹) pokazują to, czego ludzie naprawdę pragną, czego się boją, o czym nie ośmielają się myśleć. Jeśli istotnie tak jest, to Rice daje odbiorcom właśnie to, co zaprzęta ich myśli, oprawiając literackie obrazy w ramy pięknych opisów, wyszukanych przedmiotów i niezwykle istot. Wysoce zsekualizowane opisy kontaktów między wampirami (zarówno w trakcie transformacji ze śmiertelnika w nieumarłego, jak i późniejsze fragmenty dotyczące ekstazy podczas picia krwi drugiej osoby) nie tylko wprost odnoszą się do tradycji łączącej figurę wampira z seksualnością, ale także wpisują się w schemat romansu paranormalnego³⁰:

W centralnym punkcie usytuowanego w obszarze literatury popularnej romansu [...] paranormalnego znajduje się wątek miłosny i/lub erotyczny. Konkretyzuje się on jako relacja emocjonalna pomiędzy przedstawicielem/-ką rasy ludzkiej a reprezentantem gatunku o nad-naturalnej proveniencji, takim jak wampir, zmiennokształtny, duch, demon, mag, wróżka, elf i tak dalej (OLKUSZ 2017: 104).

Wywiad z wampirem (a w szerszym kontekście całe *Kroniki wampirów*) ma także – co zaskakujące – wiele wspólnego z baśnią. Elementami łączącymi te dwie konwencje (baśni i powieści gotyckiej) są, między innymi, obecność zła, konieczność dokonywania wyborów (czasem bez świadomości ich konotacji moralnych³¹), tajemnica (często niemożliwa w żaden sposób do wyjaśnienia), nastrój grozy oraz niesamowitości, nierzadko także różnego rodzaju wizje oraz byty nadprzyrodzone. Katarzyna Słany słusznie zauważyła,

²⁹ W *Słowniku literatury popularnej* pod redakcją Tadeusza Żabskiego powieść grozy definiowana jest następująco: „nazwa gatunkowa jednej z odmian powieści gotyckiej (*terror gothic*). Stosowana jest potocznie na oznaczenie wszelkiej literatury budzącej przerażenie, strach, napięcie (*suspence*), operującej motywami zbrodni, okrucieństwa, zjawisk nadprzyrodzonych, demoniczności, maksymalnego zagrożenia [...]” (ŻABSKI 1997: 315).

³⁰ Jakim do pewnego stopnia są *Kroniki wampirów*, gdyż sytuacje, w których śmiertelnicy zachowują się w wampirach, są nadzwyczaj częste. Do takich przypadków należą między innymi relacje: Jesse Reeves (potomkini jednej z pierwszych wampiryc – Maharet) i Lestata, czarownicy Merrick Mayfair i Louisa, Tarquinna Blackwooda i czarownicy Mony Mayfair. Owe związki nie powinny zaskakiwać czytelników literatury grozy, gdyż doskonale wpisują się w schematy. Czytamy u Olkusz: „Na koncepcję romansu paranormalnego wpłynęły również inspiracje powieścią gotycką, zwłaszcza aspektami konstytuującymi pod koniec XVIII w. obecne rozumienie »gotycyzmu« między innymi jako kategorii grozy [...]”. Badacze wskazują trzy warianty realizacyjne tego gatunku: historyczny, sentymentalny i powieść grozy [...] ze względu na stopień nasycenia fabuły pierwiastkami wskazywanymi już w samych nazwach odmian. Wszystkie narracje tego typu łączy autorska predylekcja do inkrustowania ich elementami nadprzyrodzonymi, niesamowitością czy tajemnicą. Najważniejsza dla rozwoju romansu paranormalnego jest powieść grozy (podkr. – B.Sz.-M.)” (OLKUSZ 2017: 105).

³¹ Na przykład streszczenie obu wariantów baśni *Jak się dzieci w rzeźnika bawiły* (SŁANY 2016: 10).

że określenie „horror” i „groza” są właściwe tym dziełom, których „głównym celem jest kreowanie strachu wizualnego, a także wzbudzenie w odbiorcy strachu moralnego i intelektualnego, sytuowanych zarówno w nurcie fantastyki grozy, jak i niesamowitych fantasmagorii” (SLANY 2016: 6).

Każdy z tych elementów występuje już w *Wywiadzie z wampirem*. Obecność przedwiecznego zła jest niemal namacalnie wyczuwalna. Lęk przed wampirami, nieumarłymi, powracającymi zza grobu to jeden z najwcześniejszych lęków w historii ludzkości, o czym wspominają choćby Janion (2008: 7) czy Kuna (2005: 182). Rice wysłała do czytelnika jasny przekaz o tym, że wampiry pojawiły się o wiele wcześniej niż większość bogów, są od nich także groźniejsze – ponieważ rzeczywiście istnieją. Czasami nawet podszywały się pod owe bóstwa³². Równocześnie wywołane zostaje poczucie zagrożenia, gdyż granica pomiędzy tekstem literackim a jego odbiorcą jest przekroczona. Nowoorleańska pisarka każe wierzyć w to, że wampiry nie istnieją, jednocześnie niejako strasząc nimi – odwołuje się w tym samym czasie do *mysterium tremendum* oraz *mysterium fascinans*, o czym świadczy choćby reakcja Louisa i Daniela w finale analizowanej powieści³³. Z drugiej strony, wampiry uwiecznione na kartach *Kronik...* wprost mówią o tym, iż niewiara w nadprzyrodzone jest jedną z ich najsilniejszych broni przeciw ludziom mogących wyrządzić im krzywdę w ciągu dnia (RICE 1992; 2002). Początkowo powstanie gatunku wampirów jest osnute tajemnicą. Autorka zdaje się odkrywać ten sekret w trzecim tomie *Kronik wampirów*, zatytułowanym *Królowa potępionych*, jednak nawet w wyznaniach Akashy czy Maharet (RICE 2000) można dostrzec pewne nieścisłości czy niedopowiedzenia.

Na szczególne omówienie zasługuje wspomniany uprzednio nastrój grozy. Rice konstruuje go w niezwykle interesujący sposób. *Wywiad z wampirem* zaczyna się bowiem od pozornie zbyt szybkiego wprowadzenia czytelnika. Przedstawia mu się głównego bohatera, odkrywa jego niezwykłą proveniencję, opisuje się wygląd. Pierwsze zdanie brzmi: „— ROZUMIEM — powiedział wampir z namysłem i nie spiesząc się podszedł do okna pokoju” (RICE 1992: 7). Po nim następuje krótka rozmowa dziennikarza z nieumarłym,

³² Fragment dotyczący tej kwestii pojawia się w *Wampirze Lestacie*. W czasie opowieści o swoim życiu Marius wspomina o Maelu – celtyckim wampirze-kapłanie, którego pobratymcy wcielali się w rolę bóstw.

³³ Daniel jest dziennikarzem przeprowadzającym tytułowy wywiad z wampirem. Pod koniec narracji – zamiast strachu i obrzydzenia, a może właśnie wraz z nimi – czuje niesamowitą fascynację bytem wampira, możliwością osiągnięcia nieśmiertelności, wiecznej młodości. Celem Louisa było wzbudzenie w mężczyźnie poczucia grozy i wstrętu, jednak pragnienie życia wiecznego wygrało w Danielu z koniecznością odbierania życia innym ludziom, pożywiania się ich krwią.

będąca niejako powtórzeniem znanych temu pierwszemu stereotypów na temat mitycznych istot. Chłopak przyznaje się do niewiary w prawdziwą tożsamość indagowanej osoby. Czytelnik może się na chwilę odprężyć, porzucić lęk dzięki właściwej czasom współczesnym wierze w racjonalne wyjaśnienie świata³⁴. Pisarka szybko poddaje to jednak w wątpliwość i ukazuje odbiorcy stworzoną przez siebie rzeczywistość. Jak można przeczytać dalej:

— Jeśli myślisz, że ciemność dodaje atmosfery, to... — wampir przerwał nagle. Oparty o parapet okna przyglądał się teraz młodemu chłopakowi. Chłopak nie mógł dostrzec jego twarzy, a coś w jego nieruchomej postaci niepokoiło go. Chciał znowu odezwać się, ale się powstrzymał. Odetchnął z ulgą, gdy wampir ruszył w kierunku stołu i sięgnął po zwisający nad nim włącznik lampy.

Natychmiast pokój załało ostre, żółte światło. Chłopak na widok wampira nie mógł powstrzymać się od gwałtownego wdechu. Jego palce automatycznie przesunęły się po stole i zacisnęły na kancie blatu.

— Wielki Boże — wyszeptał, wpatrując się w niego uporczywie (RICE 1992: 8).

Autorka umiejętnie tworzy zamierzony nastrój. Chociaż lęk kojarzy się zwykle z ciemnością, u Rice to właśnie światło padające na nieumarłego powoduje eskalację grozy. W cytowanym fragmencie na pierwszy plan wprowadzony zostaje zmysł wzroku, co amplifikuje liczba odwołujących się do niego słów: „przyglądał się”, „nie mógł dostrzec”, „światło”, „na widok”, „wpatrując się”. W tym bardzo krótkim opisie przeważa patrzenie na coś lub kogoś, by następnie wraz z rozwojem fabuły niejednokrotnie ustępować miejsca innym zmysłom.

Groza spotyka piękno

Bohaterowie Rice zachwycają się otaczającą ich rzeczywistością. Każdy przedmiot, każda osoba, każda noc – wszystko może wzbudzić zachwyt. Niezależnie od tego, czy mowa o sztuce, czy też przytaczany jest opis miasta widzianego oczami wampira, czytelnik odnosi wrażenie, że nie istnieje nic piękniejszego. Postrzeganie otoczenia przez nieumarłych wydaje się być wyjątkowo nastrojowe. Specyficzny język opisów to kolejny element przyciągający czytelników do prozy amerykańskiej autorki. Występuje tu nagromadzenie cudowności, jakby ustawiczne podziwianie świata:

³⁴ Racjonalizację zjawisk paranormalnych wyśmiewa w *Wampirze Lestacie* oraz *Królowej potępionych* chociażby Lestat de Lioncourt.

Wielki księżyc wznosił się nad cyprysami, a światło świec migotało w otwartych drzwiach balkonowych. Grube, tynkowane kolumny na galerii i przy ścianach domu lśniły świeżą bielą, a noc po letnim deszczu była czysta i nasycona wilgocią. Przystanąłem pod jednym z filarów. Dotknąłem czołem miękkich wąsów jaśminu, pnącego się tutaj w ciągłej walce z glicynią, i zastanawiałem się nad tym, co mnie czeka jeszcze na tym świecie. Postanowiłem podejść do nowego życia delikatnie i z szacunkiem, ucząc się go z najcenniejszych przeżyć (RICE 1992: 39-40).

Przyroda jednak nigdy nie dorównuje pięknem zwykłym ludziom:

Nigdy przedtem nie widziałem jej takiej. Włosy miała rozpuszczone do snu, długie, czarne fale zarzucone na biały szlafrok. Twarz miała napiętą i malowało się na niej zatroskanie i przestrach. Wszystko to sprawiało, że wydawała się jakby w gorączce, a jej duże brązowe oczy były jeszcze większe. Kochałem jej siłę i uczciwość, całą potęgę jej duszy (RICE 1992: 77).

W powieści nader często pojawiają się malownicze opisy miejsc, śmiertelników oraz wampirów (nieodmiennie cechujących się niebywałą urodą). Tak dokładne przedstawienia spełniają dwie funkcje. Po pierwsze, pomagają czytelnikowi w rozbudowaniu imaginarium Rice. Po drugie, specyficzny dobór słów, wizualność opisów, narastanie napięcia – wszystko to składa się na budulec niesamowitego nastroju *Wywiadu z wampirem* i to w ten właśnie sposób pisarka oddziałuje na odczucia odbiorcy, manipulując nimi wedle swojej woli.

Innowacyjność, jaką proponuje Rice, stanowi przede wszystkim zmiana narratora. Dotychczas większość powieści pisano z perspektywy człowieka-ofiary. Amerykanka postanowiła to zmienić, w roli narratora obsadzając wampira. Fokalizacja – rozumiana jako narracyjna „perspektywa ze zmienną ogniskową” (ŁEBKOWSKA 2001: 228) – pozwoliła na autentyfikację przeżyć postaci, zmianę perspektywy³⁵, ukazanie historii nieumarłego sprzed transformacji (tym samym urzeczywistnienie go, jego pochodzenia, motywacji kierujących nim – jeśli został wampirem z własnej woli, jak to było chociażby w przypadku Louisa). Ten zabieg sprawił także, że najważniejsza książka Rice od samego początku wyróżniała się pośród innych narracji wampirycznych, ucieleśniając bohaterów i nadając im bardziej ludzkiego charakteru. Co więcej:

Czyniąc wampira faktycznym bohaterem swojego utworu – wcześniej taką rolę odgrywała walka z upiorem – Rice przeniosła uwagę czytelnika z doznań człowieka na doznania tej postaci. Louis opowiadając o sobie jawi się jako istota czująca, doświadczająca smutku i innych emocji, nawet potrafiąca kochać; poszukująca swoich korzeni, usiłująca zrozumieć, kim się stała, kim jest (GEMRA 2008: 231).

³⁵ Wielokrotną, gdyż Rice czyni narratorem swoich powieści wiele postaci.

Zabieg focalizacji stanowił nie tylko interesujące *novum*, ale także ukazał inną stronę nieumarłego, co podkreślała między innymi Gemra:

Nowatorstwo Rice widać już w narracji, prowadzonej nie z punktu widzenia człowieka, ale wampira (dla czytelników horroru to była nowość). Louis, główny bohater powieści, rozmawia z młodym dziennikarzem, opowiadając mu swoje dzieje zarówno z czasów, kiedy jeszcze był człowiekiem, jak i po przemianie. Krok po kroku odsłania kulisy nie tylko „bycia wampirem”, ale i „stawania się wampirem”, ujawniając wszystko to, co do tej pory było zakryte przed ludzkimi oczami. W ten sposób przestaje być jednoznacznym bohaterem negatywnym, postacią jednowymiarową, uosobieniem czystego zła, ale staje się kimś, kto nie poddaje się jednoznacznej ocenie moralnej [...] (GEMRA 2008: 228).

Czytelnik w trakcie lektury coraz lepiej rozumie motywy wampira, współczuje mu, patrzy na świat przez pryzmat doświadczeń nieumarłego (GUÐMUNDSDÓTTIR 2015). Miało to ogromny wpływ na świat grozy wykreowany przez autorkę. Przede wszystkim wywołuje on konieczność zmodyfikowania natury strachu. Może się wydawać, że skoro narrację prowadzi się z perspektywy Louisa, postać krwio pijcy nie będzie już wzbudzać lęku. Jednak pisarka komplikuje sytuację, bo aby stworzyć nastrój grozy w *Kronikach wampirów*, uformowała ona wewnętrzne podziały w społeczności nieumarłych³⁶, zagrożenie płynące ze strony wampirzych stwórców i ich dzieci³⁷ czy wreszcie niebezpieczeństwo czyhające na wampiry w ciągu dnia, gdy śmiertelnicy mają możliwość ich unicestwić. W *Kronikach...* ukazana jest dość prosta zależność: myśliwy może stać się ofiarą, a niektórzy ludzie są gorszymi potworami niż krwio pijcy, choć i ci ostatni wcale nie przestają być monstrami. Podkreślała to między innymi Gemra:

Dobry upiór i zły człowiek [...]. Groza czająca się w mroku nocy stała się grozą czającą się w głębinach ludzkiej duszy. Louis opowiadając o swojej podróży do Europy mówi, że w Nowym Orleanie wampiry nigdy nie musiały „ukrywać [...] zbrodni”. [...] Ludzki świat jest więc tak samo niegodziwy, jeśli nie gorszy, jak świat wampirów (GEMRA 2008: 236).

Rice jednak na tym nie poprzestaje, ściśle łącząc ze sobą zło, kojarzone z postacią wampira oraz seksualność we wszystkich, nawet stanowiących największe kulturowe tabu³⁸, aspektach. *Kroniki wampirów* opisują więc homoseksualizm, kazirodztwo, nekrofilie (co

³⁶ Między innymi paryską sektę wampirów, oddającą cześć Szatanowi i bojącą się świętych symboli, czy też grupę celtyckich wampirów oraz grupę Mistrza – twórcy Mariusa.

³⁷ Claudia próbuje zabić Lestata, który uczynił ją nieśmiertelną, dopuszcza się więc *de facto* ojcostwa; z kolei Akasha, Matka wszystkich nieśmiertelnych, zabija większość młodych wampirów.

³⁸ W czasach powstawania utworu (lata siedemdziesiąte dwudziestego wieku).

w tym wypadku w ogóle nie powinno dziwić, mowa bowiem o stworzeniach umarłych), hermafrodytyzm i tak dalej, a wszystko zostaje sownie okraszone nieustanną potrzebą picia krwi, mającej także znaczenie sakralne³⁹ (ROUX 2013). Rice daje więc czytelnikowi to, co stanowi najciemniejszą stronę jego lęków i pragnień. Dzięki temu odbiorca może zmierzyć się z grozą – i samodzielnie zdecydować o odrzuceniu bądź zaakceptowaniu tychże pragnień.

Horror objawia się też poprzez figurę, jakiej czytelnik może się początkowo nie spodziewać. Mianowicie w postaci dziecka. Jest to jednak tylko pozorny brak zagrożenia, co uwidocznia między innymi konstatacja dokonana przez Olkusz:

Fantastyka grozy pokazuje zatem, że najniebezpieczniejsze jest to właśnie, co z pozoru nieszkodliwe, urocze, śliczne, rzekomo bezbronne. Monstrum bowiem to nie tylko zdeformowana lub obdarzona ogromnymi zębami bestia, lecz także małe stworzonka i dzieci. [...] Stają się [one — B.Sz.-M.] wdzięcznym tematem opowieści grozy, jako że asocjacje dotyczące dzieci są w naszym kręgu kulturowym dość jednoznacznie pozytywne. Są to istoty bezbronne, którymi należy się opiekować, nie zaś się obawiać (OLKUSZ 2010: 144).

W przeciwieństwie do baśni, w których dzieci nawet po zabiciu kogoś nierzadko pozostawały niewinne, w *Wywiadzie z wampirem* mała dziewczynka (poza wyglądem cherubina) nie ma w sobie niczego z niewinności. Wie o tym każdy, kto choć raz uważnie przyjrzał się Claudii:

Widziałem, że wpatruje się teraz nie we mnie, lecz w Klaudię⁴⁰. Ta obróciła się do niej i światło ogniska oświetliło jej twarz. Kobieta nie dostrzegła, widziałem to, ani okrągłych policzków, ani dziecięcych warg, lecz tylko oczy Klaudii, które śledziły ją z mroczną, demoniczną bystrością. Zagryzła wargi aż do krwi (RICE 1992: 209).

Przypadek – i tragedia – Claudii są niezwykle intrygujące. Ta postać wyraźnie łączy dwa różne byty, tak często utożsamiane ze sobą w literaturze: wampira-kobietę i demoną (PIASECKA 2006: 27-32). Mała nieumarła stanowi również połączenie dziecka i dorosłej kobiety, a jej dwie natury – biologiczna i psychiczna – pojawiają się naprzemiennie: między lekturą pism Arystotelesa czy innych dzieł znanych myślicieli, Claudia tańczy

³⁹ W *Kronikach wampirów* często występują nawiązania do rytuałów sakralnych, a działania wampirów porównywane są do transfiguracji odbywającej się w czasie mszy świętej.

⁴⁰ Z uwagi na tłumaczenie z roku 1992, autorka postanowiła w cytatach zachować pisownię z tamtego okresu, jednak w tekście posługuje się angielską formą imienia Claudia, ponieważ w takiej wersji funkcjonuje ono w najbardziej znanej serii wydawniczej *Kronik wampirów* opublikowanej przez Rebis.

z Louisem, tuli się do niego jak mała dziewczynka oraz bawi się lalkami. O skomplikowanej naturze wampirzycy pisała chociażby Donna Mitchell:

Rice przedstawia wampira jako bohatera kierowanego poczuciem winy, który przenosi się z pozycji peryferyjnej [znanej — B.Sz.-M.] z wcześniejszych tekstów do roli głównego narratora i bohatera opowieści. Jako wampir-dziecko i jedna z głównych postaci w tej powieści, Claudia jest pierwszą kobietą z *Kronik wampirów*. Jej podwójna egzystencja jako zarówno kobiety i dziecka potwierdza, że jej tożsamość jest problematyczna z punktu widzenia kwestii płci i porządku społecznego. Co więcej, można ją odczytać jako niebezpieczne zagrożenie dla męskiej supremacji reprezentowane w tym tekście przez Lestata (MITCHELL 2016: 27)⁴¹.

Czytamy dalej:

Gdy Claudia po raz pierwszy pojawia się w *Wywiadzie z wampirem*, uosabia ona niewinność i kobiecą pasywność jako sześciolatnia dziewczynka, która staje się pierwszą ofiarą Louisa. Prawdziwa złożoność jej postaci ujawnia się, gdy staje się jasne, że posiada ona psychikę dorosłej osoby na zawsze zamkniętą w ciele wampirzego dziecka (MITCHELL 2016: 27-28)⁴².

Bardzo interesujący jest sposób, w jaki wampirzyca poluje⁴³. Louis opowiada dziennikarzowi Danielowi o tym, iż jego ukochana Claudia lubiła odgrywać pewną scenę. Udawała zagubione dziecko poszukujące matki. Dobroczyncę, który oferował jej ratunek, czyniła swoją ofiarą:

Przeglądanie się jej w chwili, gdy zabijała, było wstrząsające. Siadywała samotnie na ciemnych placach czekając na uprzejmego przechodnia, mężczyznę lub kobietę, którzy by ją tam znaleźli, z oczyma jeszcze bardziej obojętnymi i zimnymi niż u Lestata. Jak dziecko ogłuszone przestachem szeptała cicho swoją prośbę o pomoc, a gdy wynosili ją z placu, jej ramiona zaciskały się mocno wokół ich gardel. Zgłodniałym wzrokiem wpatrywała się w swe przyszłe ofiary. W pierwszych latach spotykała ich szybka śmierć, zanim Klaudia nie nauczyła się bawić się nimi. [...] Niezmiennie odwlekała tę

⁴¹ Przekład własny za: „Rice presents the vampire as a guilt-ridden hero who moves from his peripheral position in earlier texts to a central role as the story's narrator and protagonist. As a vampire child and one of the main characters in this novel, Claudia is the first female figure of *The Vampire Chronicles*. Her dual existence as both woman and child confirms that her identity is problematic in terms of gender issues and social order. Furthermore, she can be read as a dangerous threat to male supremacy as represented by Lestat in this text”.

⁴² Przekład własny za: „When Claudia first enters *Interview with the Vampire*, she epitomises innocence and female passivity as the six-year-old girl who becomes Louis' first victim. The true complexity of her character is only revealed when it becomes clear that she possesses an adult psyche that is forever trapped within the body of a vampire child”.

⁴³ Nie bez przyczyny cytowany wcześniej tekst Mitchell nosi tytuł „*Mute and beautiful, she played with dolls... mute and beautiful she killed*”: Anne Rice's *Vampire Child*.

chwilę, czekając, czekając, jak gdyby już po cichu uczując, karmiąc się ich uprzejmością i dobrocią (RICE 1992: 118).

Opis rozkoszowania się przez Claudię napadaniem na ofiary podkreśla jej okrucieństwo. Ukazuje to prawdziwą naturę potwornego (czy też raczej: spotworniałego) dziecka. Dziewczynka nie tylko lubuje się w mordowaniu ludzi, ale także z roznysłem manipuluje swymi opiekunami, kreując swój wizerunek ich ukochanej córki, a skrycie darząc ich niechęcią, jeśli nie wprost nienawiścią⁴⁴, co zostało ukazane w próbie zabicia Lestata. Także i w tym wypadku warto przytoczyć słowa Olkusz, która zauważyła, że:

Fantastyka grozy przynosi [...] charakterystycznie zaburzony obraz dzieci. Są to stworzenia, które determinują świat dorosłych, przejmują nad nimi władzę, stają się brutalne i okrutne. Następuje tutaj znamienne odwrócenie porządku i roli – bo teraz to dziecko ma władzę nad dorosłym, decyduje o jego losie, manipuluje nim [...] lub obraca przeciwko niemu jego własne działania (OLKUSZ 2010: 144).

Niewiele jest groźniejszych istot od morderców kryjących się pod postacią dziecka. Za maską małej dziewczynki czai się monstrum gotowe wyssać krew z każdego przechodnia. Jednak w późniejszych latach jej ulubionym celem stają się kobiety w kwiecie wieku. Claudia zazdrościła im wyglądu (głównie wykształconych cech płciowych) oraz życia, jakiego nigdy nie będzie prowadziła kobieta zaklęta na wieczność w ciele dziecka, co Louis podkreślił następująco:

Miała już zostać dzieckiem-demonem na zawsze [...]. A przecież coraz bardziej widać było, że jej twarzyczka lalki ma całkowicie dorosłe, pełne świadomości oczy, już nie dziecka, lecz dorosłej osoby, a jej niewinność zginęła gdzieś po drodze, przejawiając się zaniedbanymi zabawkami i pewną utratą cierpliwości (RICE 1992: 119).

Podsumowanie

Świat stworzony przez Anne Rice jest jednym z najdokładniej opisanych i najbardziej interesujących – zarówno z punktu widzenia czytelnika, jak i literaturoznawcy – wampirzych uniwersów. Wykreowana przez autorkę przestrzeń nie emanuje grozą wprost, lecz w subtelny, nieraz zawoalowany sposób przedstawia imaginariusz nowoorleańskiej pisarki, wzbudzając jednocześnie lęk i fascynację. Nagromadzenie elementów piękna

⁴⁴ Claudia większą sympatią darzy Louisa, gdyż on – podobnie jak dziewczynka – został przemieniony przez Lestata i cierpi (co prawda jest to tylko ból egzystencjalny) z powodu wampirzej natury. Lestat, mimo faktu, iż nauczył Claudię polować i ukrywać fakt bycia krwiopijcą przed śmiertelnikami, jest jednocześnie dla niej wcieleniem zła i powodem, dla którego została na zawsze uwieczona w ciele dziecka.

spotyka się tutaj z opisami krwawych uczt wampirów, makabry ich dekapitacji, pełnego poczucia rozpacz i samotności. Prezentacja trojga głównych bohaterów o skomplikowanej psychice wzbudza empatię – czytelnik zaczyna współczuć nieumarłym, rozumie ich, przenosi sympatię ze śmiertelników (po których stronie znajduje się zwykle odbiorca) na istoty, których powinien się obawiać.

Zabieg fokalizacji oraz stopniowe wprowadzanie kolejnych elementów mających na celu wywołanie w odbiorcy poczucia grozy wychodzącej poza karty książki stanowią interesującą alternatywę dla klasycznych tekstów z tego gatunku. Nastroju dodają elementy gotyckie, mające swoje odzwierciedlenie w konstrukcji powieści, jej postaciach, przeobrażonej figurze wampira, a także w barokowym stylu opisywania świata.

Źródła cytowań

- ADAMSKI, ŁUKASZ (2010), 'Królowa wampirów po raz kolejny porzuca Jezusa', *Fronda.pl*, online: <http://www.fronda.pl/a/krolowa-wampirow-po-raz-kolejny-porzuca-jezusa,7805.html>, [dostęp: 1.11.2018].
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru: wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- GUÐMUNDSDÓTTIR BERGLIND (2015), *The Vampire's Evolution in Literature. The influence Bram Stoker's Dracula has had on the Works of Writers of Modern Young Adult Vampire Fiction* [praca dyplomowa], online: http://skemman.is/stream/get/1946/20944/48254/1/Berglind_Gudmundsdottir_BA_Thesis_The_Vampire's_Evolution_in_Literature.pdf [dostęp: 1.11.2018].
- IZDEBSKA AGNIESZKA (2002), 'Gotyckie labirynty', w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 33-41.
- IZDEBSKA, AGNIESZKA (2017), 'Gotycyzm/gotycyzmy – rekwizyty i metamorfozy', *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*: 30 (50), ss. 325-338.
- JACQUES, ADAM (2014), 'Anne Rice: The Interview with the Vampire Novelist on her Daughter's Death, Living Through her Own Funeral and the Dangers of Oxford', w: *Independent.co.uk*, online: <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/anne-rice-the-interview-with-the-vampire-novelist-on-her-daughters-death-living-through-her-own-9829902.html> [dostęp: 1.11.2018].
- JANION, MARIA (2002), *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- JORDAN, NEIL, REŻ. (1994), *Wywiad z wampirem*, Geffen Pictures.
- KOBUS, ALDONA (2016), 'Wyjście z trumny. Gotycka seksualność w powieściach Anne Rice', w: Dariusz Brzostek, Aldona Kobus, Miłosz Markocki (red.), *Po-tworna wiedza. Horror w badaniach popkulturowych*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, ss. 105-163.

- KUNA, MARCIN (2005), 'Estetyczna charakterystyka podgatunków grozy', *Estetyka i Krytyka*: 7/8, ss. 176-187.
- LEFFLER, YVONNE (2002), 'Współczesny horror jako gra satysfakcji', przekł. Leszek Karczewski, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 43-49.
- ŁEBKOWSKA, ANNA (2001), *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków: Universitas.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków: Universitas.
- MITCHELL, DONNA (2016), '„Mute and beautiful, she played with dolls... mute and beautiful she killed”: Anne Rice’s Vampire Child’, *The Dark Arts Journal*: 2 (1), ss. 27-42.
- OLKUSZ, KSENIA (2010), 'Wstęp', w: *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Raciborzu.
- OLKUSZ, KSENIA (2016), 'Gotyckie światy współczesnej grozy', w: Ksenia Olkusz, *Światy grozy*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 15-29.
- RICE, ANNE (2000), *Królowa potępionych*, przekł. Paweł Korombel, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- RICE, ANNE (2002), *Wampir Lestat*, przekł. Tomasz Olszewski, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- RICE, ANNE (1992), *Wywiad z wampirem*, przekł. Tomasz Olszewski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- MEYER, STEPHENIE (2007), *Zmierzch*, przekł. Joanna Urban, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- PŁONKA-SYROKA, BOŻENA (2010), 'Wstęp', w: Bożena Płonka-Syroka, Marek Szymczak (red.), *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Arboretum.
- PIASECKA, EWA (2006), „Dolina mroku”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890-1918*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

- ROUX, JEAN-PAUL (2013), *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przekł. Marzena Perek, Kraków: Znak.
- ROBOTYCKI, CZESŁAW (1992), 'Wampiry. Od wierzeń ludowych do filmowych fantomów', *Polska Sztuka Ludowa – Konteksty*: 3-4, ss. 144-150.
- SINKO, ZOFIA (1972), 'Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej', *Pamiętnik Literacki*: 3 (63), ss. 29-73.
- SLANY, KATARZYNA (2016), *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- STOKER, BRAM (1990), *Drakula*, przekł. Dariusz Ściepuro, Jelenia Góra: CIVIS-PRESS Spółka z o.o., ss. 11-123.
- SZYMCZAK-MACIEJCZYK, BARBARA (2016), 'Fatum i szaleństwo? Szkic o wampirach Anne Rice', w: Sylwia Góra, Agata Płazińska (red.), *Oblicza szaleństwa w kulturze*, Kraków: Akademia Ignatianum w Krakowie, Wydawnictwo WAM, ss. 105-116.
- SZYMCZAK-MACIEJCZYK, BARBARA (2017A), 'Czarownice, duchy i upiory. Nowoorleański dom przy ulicy Pierwszej', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 577-602.
- SZYMCZAK-MACIEJCZYK, BARBARA (2017B), 'Wampir nie potrafi żyć na odludziu. Wizerunek miasta w *Kronikach wampirów* Anne Rice', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 385-402.
- YOUTUBE.COM (2007), *Korn – „Forsaken (vampire Lestat)”*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=xLfM-g8i9Aw> [dostęp: 1.11.2018].
- YOUTUBE.COM (2009), *Korn – „System (Queen Of Damned)”*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=IfqIjQbn5TM> [dostęp: 1.11.2018].
- ŻABSKI, TADEUSZ (1997), *Powieść gotycka*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, ss. 314-315.
- ŻABSKI, TADEUSZ (1997), *Powieść grozy*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, ss. 315.

Wampir Sapkowskiego kontra wampir Stokera. Analiza porównawcza konstrukcji postaci wampirycznych na przykładzie hrabiego Draculi i Emiela Regisa Rohelleca Terzief-Godefroya

BLANKA PELA*

Narodziny Draculi

Utrzymująca się od lat popularność figury wampira w literaturze oraz kulturze dowodzi, że ta tajemnicza istota nie tylko wzbudza lęk, lecz także niezmiennie pociąga i fascynuje, co zauważyła między innymi Anna Gemra, pisząc, że „Wampir pozostaje dziś jedną z najchętniej eksploatowanych ikon popkultury” (GEMRA 2008: 237), a co potwierdza również Maria Janion, konstatując, iż „Mit wampira uchodzi za jeden z najbardziej powszechnych i wiecznotrwałych” (JANION 2008: 7). W czasach szybkiego postępu naukowego i technologicznego mit krwiożerczego upiora wciąż nie traci na atrakcyjności, wzbudzając w odbiorcach tekstów kultury popularnej niekiedy wręcz skrajne reakcje (od zachwyty po niechęć), a jednocześnie nieustannie intrygując badaczy. Od odrażającego żywego trupa, poprzez atrakcyjnego arystokratę, aż do gwiazdy rocka – wampir przeszedł ogromną ewolucję¹. Zmienił się jego wygląd, upodobania estetyczne i osobowość,

* Uniwersytet Warszawski | kontakt: b.pela@student.uw.edu.pl

¹ Piszę o tym Gemra, przedstawiająca przemiany wampira od najwcześniejszych utworów literackich o wampirycznej tematyce, aż do filmowych realizacji mitu.

ale jedno pozostało niezmiennie – zachłanna żądza krwi. Jednak warto zbadać, czy w rzeczywistości dalej tak jest.

Niełatwo jednoznacznie określić, który utwór zapoczątkował pojawienie się figury wampira w literaturze. Anna Gemra (2008: 102) i Nina A. Trzaska (2018) wskazują na utwór *Der Vampir* Heinricha Augusta Ossenfelfera, napisany w 1748 roku. Z kolei Maria Janion pisze, że narodziny tego motywu przypadają na rok 1797, kiedy to Johann Wolfgang Goethe stworzył *Narzeczoną z Koryntu*, co jasno wskazuje na różnice w badawczych ujęciach:

Narieczona z Koryntu Johanna Wolfganga Goethego, napisana w 1797 roku, przez samego twórcę została nazwana utworem „wampirycznym”. W istocie uchodzi ona za pierwsze literackie opracowanie tematu i stała się natchnieniem dla innych utworów wampirycznych [...]. Badacze zwracają uwagę, że Korynt szczególnie nadawał się na miejsce fabuły utworu. Z jednej strony kwitł w nim kult Afrodyty-Wenery (wszak zmarła narieczona wspomina, że świątynie tej bogini do niedawna tu stały, lecz zostały zniszczone), z drugiej zaś – był on siedzibą jednej z pierwszych gmin chrześcijańskich na terenie Grecji (JANION 2008: 14).

Zaledwie dwie dekady później, w 1816 roku, John Polidori napisał *Wampira* (który został opublikowany trzy lata później), a jednak to tytułowy bohater powieści gotyckiej *Dracula*, powołany do życia przez Irlandczyka, Brama Stokera, zapoczątkował rozłożyste drzewo genealogiczne „dzieci nocy” w szeroko pojętej popkulturze.

Warto się zastanowić, jakie cechy słynnego pierwowzoru przetrwały w wizerunku wampira do dzisiaj oraz co dzieli, a co łączy Draculę i Emiela Regisa Rohelleca Terzief-Godefroya, jednego z bohaterów wampirycznych *Sagi o Wiedźminie*. Należy też zadać pytanie o to, w jaki sposób funkcjonują elementy tradycji bohatera romantycznego w konstrukcji postaci wampira. Janion stwierdziła, że: „Bez krwi nie ma wampira” (JANION 2008: 37) – ale w dobie nieumarłych, będących przykładowo na diecie wegetariańskiej, jak wielu bohaterów romansów paranormalnych czy utworów spod znaku *urban fantasy*, nie jest to już takie pewne.

Przede wszystkim koniecznie trzeba przyjrzeć się samej postaci Draculi. Powszechne jest przekonanie, że pierwowzorem demonicznego hrabiego był Vlad Țepeș (Drăculea), wojewoda Siedmiogrodu, syn Włada II, potomka rodu Besarabów. Ten rumuński gospodar wołoski znany był z okrutnych tortur zadawanych swoim wrogom, a także z upodobania do uśmiercania ich poprzez nabijanie na pal. Stąd właśnie jego znamieny przydomek – *tepeș* znaczy bowiem nic innego jak ‘palownik’. Nie mniej interesujący jest również ostatni człon jego imienia – Drăculea. Jak zauważyła Janion, „przydomek Dracul pochodził najpierw od »Smoka« (łac. *draco* – ‘smok’); mowa o przynależności do

europiejskiego elitarnego Zakonu Smoka)” (JANION 2008: 52). Zaś: „Po dodaniu rumuńskiego rodzajnika męskiego »ul« przydomek ten zmienił się na *Dracul*, co jednak zmieniło też jego sens (po rumuńsku *Dracul* znaczy diabeł)” (JANION 2008: 53). Imię tytułowej postaci powieści Stokera stanowi zatem niejako zapowiedź konkretnego typu bohatera i jego osobowości². Należałoby tu jednak zachować odpowiednią dozę sceptycyzmu, gdyż Wład Dracula wraz z otaczającą go aurą grozy i tajemniczości może stanowić jedynie pełną przesady wersję legendy. Ilona Czamańska skonstruowała, że Țepeșowi niesłusznie przypisuje się tak bestialskie postępowanie:

Dracul, jak już wspomnieliśmy, znaczy po rumuńsku »diabeł«, wbrew pozorom jednak pochodzenie tego przydomka nie ma nic wspólnego z mieszkańcem piekła. Pierwszy, który go nosił, najmłodszy syn Mirczy Starego, Wład, bynajmniej nie przypominał szatana ani z wyglądu, ani z charakteru. Przeciwnie, wychował się na dworze Zygmunta Luksemburczyka, [...] był więc człowiekiem posiadającym europejską ogładę i wykształcenie typowe dla ówczesnej zachodnioeuropejskiej arystokracji (CZAMAŃSKA 2013: 29).

Jednakże Janion założyła, iż Wład Țepeș nie był jedynym (a być może także nie głównym) źródłem inspiracji dla Stokera podczas procesu tworzenia sylwetki najsłynniejszego literackiego wampira. Duży wpływ na konstrukcję jego postaci miała ponoć i hrabina Erzsebet (Elżbieta) Batory³, która zdobyła złą sławę z powodu przekonania, że krew dziewic uczyni ją wiecznie młodą, zatem kąpała się w niej, a prawdopodobnie także ją spożywała. Batory przeszła do legendy jako sadystyczna morderczyni, która zabiła około sześciuset dziewcząt. Hrabinę osądzono i skazano – uznana za obłąkaną, została zamurowana w celi na wieży jej zamku⁴, gdzie zmarła cztery lata później.

Istnieje też teoria, że w czasie kreowania postaci demonicznego hrabiego Stoker mógł inspirować się jeszcze inną legendarną osobą, którą był Kuba Rozpruwacz, dziewiętnastowieczny morderca prostytutek. Historyk Neil Storey zbadał źródła wykorzystywane

² A także przekleństwa, w opozycji do istniejących również imion mających zsyłać błogosławieństwo na noszących je bohaterów.

³ Janion pisze: „Wszakże może największym jej wkładem w narrację wampiryczną była decydująca inspiracja dla utworu Stokera. Nieopublikowane notatki autora *Draculi* zawierają zgromadzone o niej wiadomości. Kreacja głównego bohatera, bardziej niż wokół męskiej, miała być osnuta wokół kobiecej postaci” (JANION 2008: 58).

⁴ Co było prawdopodobnie aktem miłosierdzia, gdyż „ze względu na pochodzenie i pozycję społeczną oszczędzono jej losu współniczek – po okrutnych torturach spalono je żywcem, a ich prochy rozsypano na cztery wiatry” (JANION 2008: 57.)

przez irlandzkiego pisarza podczas pisania *Draculi* i wysnuł wniosek, że istnieje możliwość, iż Stoker znał Kubę Rozpruwacza osobiście (BROOKE 2014).

Każda z trzech przywołanych postaci mogła stanowić pierwowzór dla najstraszliwszego literackiego wampira⁵, wszystkie one są też równie ważne dla rozważań o początkach *Draculi*. Dodatkowo także wygląd lorda Ruthvena i jego arystokratyczne pochodzenie mogły zainspirować Brama Stokera (KARG, SPAITE & SUTHERLAND 2010: 39), jednak trudno mówić o jednym zasadniczym prekursorze, nawet w postaci tytułowego wampira Polidoriego⁶. Niewątpliwie podobieństwa między lordem Ruthvenem a hrabią Draculą są znamienne. Istnieje też przypuszczenie, że wygląd wampira wszech czasów autor mógł zapożyczyć od swojego współpracownika, Henry’ego Irvinga, na co wskazują niektórzy badacze:

Nie ma wprawdzie wątpliwości, że Bram Stoker zaczerpnął pomysł na imię swojego bohatera od Włada Draculi z Wołoszczyzny [...], sądzi się jednak, że cechy fizyczne postaci Draculi Stoker zapożyczył nie od kogo innego, jak od swojego partnera w interesach, Henry’ego Irvinga. Postawa, wdzięk i fizjonomia wielkiego aktora są widoczne w opisie straszliwego hrabiego. Możliwe również, że ognisty temperament Irvinga znalazł swoje odbicie w niebezpiecznym usposobieniu hrabiego (KARG, SPAITE & SUTHERLAND 2010: 45).

Dracula jest więc niewątpliwie konstruktorem złożonym z elementów zaczerpniętych od wszystkich wyżej wymienionych postaci historycznych, jednak niewątpliwie osoba libertyna i okrutnika, lorda Ruthvena, otaczająca go aura tajemnicy i jego elegancki wizerunek mogły wywrzeć duży wpływ na dzieło irlandzkiego pisarza.

⁵ Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną bardzo ważną inspirację, bez której demoniczny hrabia nie mógłby istnieć. We wspomnianym wcześniej *Wampirze* Johna Polidoriego pojawia się postać złowrogiego lorda Ruthvena, który mógł być inspirowany Byronem (czytamy bowiem: „Warto zauważyć, że stosunek Polidoriego do jego lordowskiej mości był dość złożony: Polidori najpierw uwielbiał Byrona, a potem znienawidził za jego domniemane okrucieństwo. Niektórzy badacze spekulują, że zaczerpnięcie pomysłu od Byrona było dla Polidoriego formą zemsty” (KARG, SPAITE & SUTHERLAND 2010: 39). Istnieje bowiem prawdopodobieństwo, że był on prekursorem (albo jednym z pierwowzorów) hrabiego Draculi.

⁶ Kluczowy jest sam fakt wykorzystania przydomka Vlada Tepeša jako imienia hrabiego stworzonego przez Stokera – autor nadał swojemu bohaterowi konkretną osobowość i osadzenie w historii. Wskazuje to na fakt, że legenda rumuńskiego gospodarza był główną inspiracją, aczkolwiek postać stworzona przez Polidoriego także stanowić może relewantny trop.

Hrabia Dracula – między człowiekiem a bestią

Znając już prawdopodobną genezę postaci Draculi, należy także zwrócić uwagę na szczególne aparycji hrabiego, które zapowiadały demoniczną naturę niezwyklego mężczyzny. Jonathan Harker, młody prawnik wysłany do Rumunii w celu sfinalizowania nabycia przez Draculę posiadłości w Anglii, od razu zauważył niepokojący wygląd swojego klienta. Napisał, że posiada on orli profil, wąski nos o dziwnie łukowatych nozdrzach, wysokie, sklepione czoło, włosy przerzedzone na skroniach, ale gęste na reszcie głowy. Uwagę Jonathana przykuł okrutny wyraz ust hrabiego (niesamowicie czerwonych, jak na tak leciwego człowieka) oraz wyjątkowo ostre zęby i niezwykle bladość twarzy. Czytamy:

Jego twarz ma bardzo, bardzo wyraziste, ostre rysy; wydatny i cienki nos zakończony jest charakterystycznymi łukowatymi nozdrzami; ma wysokie i wypukłe czoło, a jego włosy, choć rzadkie w okolicach skroni, są poza tym bardzo gęste. Ma bardzo wydatne brwi, stykające się niemal ze sobą powyżej nasady nosa, a ich nadzwyczajna gęstość powoduje, że zwijają się w loki. Usta – na ile byłem je w stanie dojrzeć pod sumiastymi wąsami – są stale zaciśnięte, co w połączeniu z wystającymi na wargi, bardzo białymi, ostrymi zębami nadaje tej twarzy wyraz okrucieństwa. Uderzającą czerwień warg wskazuje na niesamowitą vitalność hrabiego – jak na człowieka w tym wieku. Poza tym ma białe i nadzwyczaj spiczasto zakończone uszy, szeroką i silną szczękę, a policzki mocne, choć wychudłe. Nad tym wszystkim dominuje ogólne wrażenie nadzwyczajnej bladości (STOKER 2009: 23).

Chociaż zatem daleko mu do ożywionego, rozkładającego się, ohydne trupa rodem z bałkańskich wierzeń⁷, towarzysząca mu aura i niecodzienny wygląd budzą w młodzieńcu lęk i dyskomfort. Wrażenie pogłębia jeszcze cuchnący oddech mężczyzny, będący *de facto* zapowiedzią trupiego odoru wydzielanego przez nieumarłych. Hrabia ma także wyjątkowo ostre paznokcie, a wnętrza jego dłoni porośnięte są włosami – jest to kolejna cecha wyglądu wskazująca na nieludzką naturę gospodarza.

Niemalże ludzki wygląd hrabiego nie powinien jednak nikogo zwieść, gdyż chwilę później przeradza się on w istotę prosto z ludowych przekazów – szczególnie słowiańskich i bałkańskich. Od samego początku podróż Jonathana Harkera jest naznaczona

⁷ Przykładowo, Janion przytacza scenę z *Wywiadu z wampirem* Anne Rice, w której Louis i Klaudia mają do czynienia z warneńskim wampirem: „[...] Przybywają do Europy w poszukiwaniu innych wampirów. Kierując się »literaturą przedmiotu«, docierają oczywiście do Warny [...]. Miejscowego wampira-krwiopijcę, budzącego postrach mieszkańców, spotykają w ruinach klasztoru w górach. Jest to normalny potwór. Rzuca się na nieproszonych gości i Louis musi stoczyć z nim straszną walkę. W świetle księżyca widzi jego twarz: »Wielkie oczy osadzone w pustych oczodołach, ohydne małe dziurki w miejscu nosa i gnijąca, łukowata skóra naciągnięta na czaszkę. Cechy postaci dopełniały rozpadające się łachmany, przykrywające jego ohydne ciało, pokryte w dodatku grubą warstwą ziemi, mułu i krwi«, [...] Louis nazywa go »bezzrozumnym, ożywionym tylko trupem« – i niczym więcej» (JANION 2008: 115).

niezwykłymi wydarzeniami – ludność z okolic zamku Draculi jest w oczach Anglika dziwna i przesylna. Widać to choćby w scenie, w której jedna z napotkanych kobiet zawięza młodzieńcowi krucyfiks na szyi:

Gdy miałem już wychodzić, do mojego pokoju weszła starsza pani i krzyknęła histerycznie: „Musi pan tam jechać?! Ach, młody Herr Anglik, musi pan?!”. Była tak zdenerwowana, że najwyraźniej przestała panować nad swym językiem i mieszała niemiecki z jakimś innym, nieznanym mi narzeczem [...]. W końcu padła na kolana i błagała mnie, abym nie jechał, a przynajmniej poczekał z wyjazdem dzień lub dwa. To wszystko było dość groteskowe, ale mimo to odczułem jakiś niepokój. Mam jednak do załatwienia poważny interes [...]. Spróbowałem więc podnieść ją z kolan i, starając się zachować powagę, zapewniłem, że jestem wdzięczny za jej troskę, ale obowiązki są najważniejsze i muszę jechać. Wtedy wstała i otarła oczy, a następnie zdjęła z szyi krucyfiks i podała mi go [...]. Chyba zauważyła malującą się na mej twarzy rozterkę, bowiem sama zawiesiła mi na szyi różaniec (STOKER 2009: 10-11).

Dracula żywi się krwią pobieraną w czasie kłania ofiary, skutkiem czego z czasem ona sama przechodzi przemianę w wampira (właśnie poprzez owo żerowanie krwio pijcy na jej ciele). Długie i wyjątkowo ostre kły hrabiego, wchodzące podczas ukłania w miękkie ciało ofiary, są oczywistym symbolem fallicznym. Dobór ofiar (młodych, niewinnych kobiet) upodabnia wampira do inkuba – demona seksualnego płci męskiej, wykorzystującego w nocy swoje ofiary. Pierwszym celem Draculi jest Lucy Westenra – przyjaciółka Miny, a później także sama Mina, narzeczona Jonathana Harkera. Wizyty Draculi sprawiają, że Lucy lunatykuje – znajduje się pod wpływem księżyca i transu wywołanego mocą wampira.

W młodych, atrakcyjnych ofiarach i sposobie, w jakim są atakowane, znaleźć można liczne nawiązania do mrocznej strony ludzkiej natury – zwłaszcza tej związanej z seksualnością, często sadystyczną czy niemoralną. Jean-Paul Roux przywołuje w tym kontekście słowa znanego walijskiego psychoanalityka:

Ernst Jones wykazał, że u wampira idea płynu witalnego wydobytego z ciała przez kopulację zostaje skomplikowana różnymi perwersyjnymi formami, mieszaniną sadyzmu i nienawiści. Można się ewentualnie zakochać w inkubie lub sukkubie; można od niego coś otrzymać. Z wampirem możliwe są jedynie związki jednostronne. Tylko on działa (ROUX 2013: 291).

Ataki nieumarłego przyjmują charakter gwałtu, bowiem wykorzystuje on swą ofiarę, nie dając niczego w zamian. Wyczerpuje jej siły witalne, ostatecznie upodabniając ją do samego siebie. Takie działanie wampira – szczególnie w odniesieniu do niewinnych kobiet) musiało szokować w wiktoriańskiej Anglii.

W osiemnastym rozdziale gotyckiej powieści przytoczony zostaje dokładny opis zdolności nieumarłego, przekazany przez doktora Van Helsinga, co ma na celu uświadomienie bohaterom powieści (w tym wypadku doktorowi Sewardowi, lordowi Gol-damingowi, panu Morrisowi i Jonathanowi Harkerowi) potęgi przeciwnika, z którym mają do czynienia. Van Helsing następująco opisuje właściwości i zdolności Draculi:

Ten wampir, co pośród nas się znalazł, sam w sobie siłę dwudziestu ludzi posiada; i bardziej przebiegły jest niż zwykli śmiertelnicy, bo od wieków ćwiczyć się w tym mógł [...] W pewnych granicach może tam pojawiać się, gdzie tylko ochota mu przyjdzie – w jednej z wielu postaci [...] wszystkimi podlegszymi stworzeniami wedle swej woli dyrygować może: szczurami, sowami, nietoperzami, ćmami, lisami i wilkami (STOKER 2009: 229).

Dracula jest zdolny do transformacji – może się zamieniać w wilka, nietoperza, mgłę, a także i pył, niesiony światłem księżyca. Potrafi także zmniejszać swoje rozmiary i w ten sposób przenikać przez cienkie szczeliny:

Może w wilka zamieniać się, czego przypłynięcie statku do Whitby dowodem, kiedy psa rozszarpał; może nietoperzem być, w której to postaci pani Mina go na oknie w Whitby widziała [...]. W postaci pyłu on także poruszać się jest zdolny, przez księżycowe promienie niesiony [...]. Może też bardzo mały stać się; my sami pannę Lucy widzieliśmy – niech spoczywa w pokoju – jak przez szczelinę w drzwiach grobowca prześlizguje się, która włos szerokość miała (STOKER 2009: 231).

Wierzenia w przemianę wampira w zwierzęta (zwłaszcza w wymienione powyżej, a także wilka) odnotowują źródła dotyczące różnych kultur, między innymi germańskiej⁸, greckiej i słowiańskiej, gdzie wampir i wilkołak są bardzo często ze sobą utożsamiane:

Szczególne znaczenia nabiera fakt, że wampir jest często utożsamiany z wilkołakiem, a u podstaw obydwu wierzeń dotyczących metamorfozy zwierzęcej leży to samo wyobrażenie przemiany w zwierzę. W tradycji słowiańskiej rosyjska nazwa wampira brzmi *upyr*, co według raczej budzącej wątpliwości hipotezy Aleksandra Brücknera miałoby oznaczać „ptaka” (*pyr*): mielibyśmy tu do czynienia z przemianą w nocnego ptaka jako początkiem wampiryzmu. Jednakże V.J. Mansikka zauważa, że wampir, jako dusza zmarłego, która wyszła z grobu, by wyrządzić szkodę żyjącym, jest złym duchem bezbożników, czarownic i czarowników, którzy za życia zmienili się w wilkołaki. Zresztą u Serbów i Chorwatów ten sam termin określa wampira i wilkołaka (*vukodlac*, *kudlac* współzawodniczy z *lam-*

⁸ Pisał o tym chociażby Alfonso M. di Nola: „Zatem w niektórych kulturach, zwłaszcza animalistycznych, dzięki zwierzę, robak, wąż symbolizują potencjalną agresywność, gdyż pojawiają się w związku z wierzeniami dotyczącymi metamorfozy zmarłych. Do tego mitycznego i ideologicznego kręgu należy tradycja wampirów. [...] Według Bonifacego z Moguncji (VIII wiek n.e.), Germanowie zmieniali się w wilki, przywdzierając wilcze skóry [...]” (DI NOLA 2004: 16).

pir i vampir) [...]. Identyczna kontaminacja dwóch terminów pojawia się w nowogreckim *brykolas*, natomiast o pokrewności tych dwóch stanów mitycznych świadczą częste wierzenia, także greckie, że wilkołaki po śmierci stają się wampirami (DI NOLA 2004: 24).

O problemach z odróżnieniem wampira od wilkołaka i płynności granic między nimi wspomina również Gemra:

Ten chaos czy też brak precyzyjnego rozdzielenia postaci wampira/upiora i wilkołaka po części był wynikiem wariantności przekazów ludowych, ale także tego, że w ludowej świadomości nie istniała żadna systematyka istot demonicznych; jest ona dopiero dziełem uczonych – folklorystów, etnografów – którzy usiłowali zaprowadzić pewien ład w zebranych przez siebie materiale. [...] W przeprowadzaniu szczegółowych rozróżnień nie pomagały ani mitologie (grecka czy rzymska), ani znajomość wierzeń różnych ludów, ani też stosowane wymiennie nazwy. Określenia »strzyga«, »wilkołak« czy »wampir« mogły odnosić się do tej samej »istoty« [...] (GEMRA 2008: 216).

Zmiennokształtność Draculi jest zatem rezultatem przenikania się mitów i kultur, co zostało umiejętnie wykorzystane przez Stokera, który (podobnie jak autor *Carmilli*) był Irlandczykiem, co mogło wpłynąć na jego znajomość owych tropów i wierzeń.

Niezwykle istotne – zwykle wręcz kluczowe – jest picie krwi, będące podstawą egzystencji wampira. Nie tylko pozwala mu ona funkcjonować, ale również odmładza go lub ogólnie wpływa na jego wygląd, upodabniając do żywego człowieka⁹. Znamienna jest w tym wypadku także teoria, że „zapewniając sobie życie nocne za pomocą picia krwi żyjących, wampir jest wyobrażeniem mitu, który stanowi pogańską wersję mitologii chrześcijańskiej, ofiarowującej wiernym ciało i krew Chrystusa” (JANION 2008: 41). Wskazywałoby to na fakt, że kapłani religii chrześcijańskiej nie byli jednak w stanie całkowicie uniknąć przemieszania wierzeń ludowych z katolickimi.

Także i ograniczenia stawiane wampirom w powieści Stokera zgadzają się z przekazami ludowymi, a obecnie – za sprawą popkultury – są powszechnie znane i kojarzone jednoznacznie właśnie z postacią nieumarłego. Hrabia Dracula, jak większość literackich wampirów, nie posiada odbicia w lustrze, nie rzuca cienia, za dnia jest o wiele słabszy niż w nocy (choć słońce go nie zabija), nie może także wejść do domu, zanim jego właściciel nie zaprosi go do środka¹⁰, jeżeli w dodatku znajduje się poza miejscem, w którym

⁹ Co po raz kolejny przypomina sadystyczne praktyki hrabiny Batory w celu uzyskania zdrowszej skóry i zachowania młodego wyglądu.

¹⁰ „Nigdzie wejść po raz pierwszy nie może inaczej, niż przez któregoś z domowników do środka zaproszony; potem jednak wedle swego uznania wchodzić już może” (Stoker 2009: 231).

stale przebywa, wówczas może się przemieniać wyłącznie o świcie, zmierzchu lub o północy¹¹, czyli godzinach tradycyjnie uchodzących za te o największej aktywności magicznych istot. Niezwykle ważnym elementem bytowania wampirycznego jest także trumna, koniecznie wypełniona glebą z okolic zamku hrabiego i umożliwiająca mu regenerację. Być może jest tak dlatego, iż to właśnie ona łączy go z tym, co ziemskie (chowanie ciał zmarłych w grobach) i tym, co nadprzyrodzone (status istoty nadnaturalnej, a jednak wywodzącej się właśnie z wnętrza ziemi, niejako narodzonej z niej na nowo).

Emil Regis Rohellec Terzief-Godefroy – wampir inny niż wszystkie

Kolejnym wcieleniem nieumarłego jest Emiel Regis Rohellec Terzief-Godefroy. Postać ta, jedna z wielu pojawiających się w cyklu o *Wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego, jest chyba jedną z najbardziej interesujących zarówno dla czytelników, jak i dla badaczy. Okoliczności, w jakich Geralt i jego towarzysze podróży poznają Regisa, są dosyć przewidywalne – spotykają go na cmentarzu elfów. Sapkowski tworząc Regisa nie pozbywa się zatem całkowicie elementów wampirycznego stereotypu (jego związku z cmentarzami), co dodatkowo podkreśla żartobliwe podejście autora do mitów i legend. Początkowo prawdziwa natura krwiopijcy nie jest oczywista. Gnom Percival Schuttenbach, jeden z towarzyszy Geralta, jest przekonany co do obecności wampira w okolicy: „Widziałem! — zaperzył się gnom. — Widziałem, jak między kamieniami przeskakiwał! Chudy był, czarny jak poborca podatków...” (SAPKOWSKI 2014: 133). Humorystyczny sposób kreowania postaci przez Sapkowskiego ujawnia się właściwie natychmiast, co uwypukla parodystyczny wydźwięk sceny. Chwilę później bohaterów uderza bowiem ostry aromat ziół, wydobywający się, jak się później okazuje, z torby noszonej przez napotkanego mężczyznę:

Zapach musiał być istotnie intensywny, biorąc pod uwagę dobór roślin, o których czytamy, iż były to: „Zioła — Percival pociągnął swym wrażliwym, długim na dwa cale nosem. — Piołun, bazylia, szaflwia, anyżek... Cynamon? Ki diabeł? (SAPKOWSKI 2014: 134).

Pojawia się także opis wyglądu nieznajomego o szpakowatych włosach i „twarzy ozdobionej szlachetnie garbatym nosem” (SAPKOWSKI 2014: 134), czarnych oczach, lekko posiwiałych brwiach, szczupłej sylwetce, odzianego w czarną szatę oraz fartuch i noszącego płócienną torbę.

¹¹ „Kiedy w swojej sadybie nie jest, postać zmieniać może tylko w południe lub dokładnie o wschodzie i zachodzie słońca” (STOKER 2009: 231).

Napotkany przez bohaterów mężczyzna przedstawia się jako cyrulik – Emiel Regis. Analizując twórczość Sapkowskiego, Katarzyna Kaczor zwraca uwagę na pochodzenie imienia bohatera: jest to „[...] zmodyfikowane fonetycznie imię Emiala, według Gustava Davidsona anioła przywoływanego w okultyzmie podczas egzorcyzmu nietoperza, który – jak powszechnie wiadomo – jest jedną z postaci przybieranych przez wampira [...]” (KACZOR 2006: 106). Jego pełne nazwisko brzmi dość arystokratycznie – Emiel Regis Rohellec Terzief-Godefroy – a większość składających się nań członów ma francuskie pochodzenie (*régis* w starofrancuskim oznacza między innymi ‘rządzić’). Na początku nikt z kompanii Geralta, włącznie z nim samym, nie jest pewien tożsamości Regisa, mimo że pojawiają się pewne podejrzenia, ten zaś ukrywa swoją naturę – do tego służy mu choćby torba z ziołami. Otóż wonne rośliny skutecznie maskują zapach wydzielany przez wampira, czyli trupi odór, który natychmiast by go zdemaskował. Warto zauważyć, że hrabia Dracula – który zdawał się nie ujawniać swojej tożsamości istoty nadprzyrodzonej czy wręcz przeklętej¹² – nie ukrywał tak skrupulatnie swego prawdziwego, potwornego oblicza. W przeciwieństwie do niego Emiel Regis stara się dopasować do otaczających go ludzi. Jest przyjazny i gościnny, zaprasza kompanię Geralta do chaty w Dillingen i częstuje samogonem z mandragory.

Okazuje się, że Sapkowski nie opisał więc typowego wampira – przerażającego samotnika, czekającego na możliwość ukąszenia ofiary. Jednocześnie znamienne jest to, że nieumarłemu nie udaje się oszukać zwierząt, gdyż konie jako jedyne są w stanie wyczuć ukrywaną naturę Regisa: „Gdy podchodzili do obozowiska, konie zaparskały, uderzyły kopytami o grunt” (SAPKOWSKI 2014: 137). Z kolei krasnolud Zoltan podejrzewa go o zajmowanie się rabowaniem grobów:

Nie podobają mi się ludzie spędzający lato opodal cmentarzy, i to cmentarzy bardzo odległych od miejsc zamieszkania. Czyżby w miłszych okolicach nie rosły zioła? Ten cały Regis patrzy mi na rabusia grobów. Cyrulicy, alchemicy i im podobni wykopują na żalnikach trupy, by później wyczyniać z nimi różne ekskrementy (SAPKOWSKI 2014: 137).

Wampiryczny bohater Sapkowskiego jest wszelako postacią niezwykle złożoną. Nie dość, że cechuje go otwartość i uprzejmość, to jest on także znakomicie wykształconym alchemikiem, co uwidocznia się chociażby podczas przytaczania przepisu na nalewkę: „Mandragora jest właściwie sezonowana, a proporcje starannie dobrane i precyzyjnie

¹² Choć osoba znająca przekazy dotyczące nieumarłych i wierząca w ich istnienie prawdopodobnie od razu poznałaby prawdziwą naturę hrabiego – świadczyć o tym mogą chociażby żyjący w strachu przed złowrogim władcą mieszkańcy okolicznych wiosek sąsiadujących z zamkiem Draculi.

odważone. Na libré masy skrobiowej dają tylko pięć uncji alrauny [...]” (SAPKOWSKI 2014: 140). Jest też niezwykle zdyscyplinowany, na przykład scenie, gdy odmawia napicia się samogonu ze swoimi gośćmi, deklaruje: „[...] nie pozwalam sobie na żadne używki. [...] Nigdy nie łamię zasad, które sam sobie określłam” (SAPKOWSKI 2014: 141). Ogromna wiedza i nietypowe cechy Regisa oczywiście nie uchodzą uwadze jego towarzyszy, zwłaszcza wiedźmina, szczególnie w chwili, gdy ujawnia się wyczulony węch wampira (jedną z charakterystycznych cech tych istot są niezwykle czułe zmysły):

— W twoim pocie, wiedźminie, wyczuwam dziwny zapach. Byłeś leczony magią? Podawano ci magiczne enzymy i hormony? — Podawano mi różne leki. Nie miałem pojęcia, że jeszcze można je wywęszyć w moim pocie. Masz cholernie czuły węch, Regis (SAPKOWSKI 2014: 145).

Mając na uwadze wymienione już cechy wyglądu i osobowości Regisa, należy przytoczyć jeszcze definicję wampira w rozumieniu Andrzeja Sapkowskiego:

Wampir — upiór, jest człowiek zmarły, przez Chaos ożywiony. Pierwsze życie utraciwszy, drugiego w nocnej porze używa. Wychodzi z grobu przy świetle księżyca i jeno za śladem jego promieni postępować może; napada śpiące dziewczęta lub młodych parobczaków, których nie przebudziwszy, krew ich słodką ssie (SAPKOWSKI 2014: 160).

Pisarz zdaje się tu niezupełnie podążać za własną, opartą na demonologii Europy Środkowej, definicją wampira, w czym pisała chociażby wspomniana już Kaczor:

Przewartościowując postać wampira, odrzucając przypisany jej schemat fabularny i dokonując przeniesienia cech upiora na postacie o rodowodzie zgoła odmiennym niż wampiryczny, Andrzej Sapkowski wpisuje postać Regisa w toczący się dyskurs o potworze, w finale którego okazuje się, że wampir może być bohaterem pozytywnym. Wprowadzając Emiela na karty swojej opowieści, autor *Sagi* przywołuje wyobrażenie ukształtowane przez folklor, literacko-filmowy stereotyp oraz rozmaite interpretacje postaci wampira, ukazując na wszystkich trzech poziomach – źródła, egzemplifikacji i interpretacji – odmiennosć swojego bohatera (KACZOR 2006: 106).

Wskazuje na to też między innymi Elżbieta Żukowska, konstatując, że:

We wstępie do rozdziału czwartego powieści *Chrzest ognia* Sapkowski zawarł własną definicję wampira [...]. Skutecznie ją jednak zdekonstruował w postaci Regisa, który zaprzecza obrazowi nie tylko tej wyraźnie stylizowanej definicji, ale też powszechnie znanych sądów, w tym wierzeń tradycyjnych (ŻUKOWSKA 2011: 36-37).

Opis ów przynależy raczej do elementów wierzeń ludowych z uniwersum wiedźmina – nie tyle zatem oddaje stan rzeczywisty, ile raczej stanowi wytwór folklorystyczny,

a wiara w przemianę elfa w wampira po jego śmierci¹³ (oprócz problematyki rasizmu) nawiązuje w naturalny sposób do predyspozycji pewnych osób do przemiany w nieumarłego¹⁴, a także uprzedzeń religijnych:

W katolickiej Europie wierzone, że wampirami stają się innowiercy, którym ówczesna opinia publiczna przypisywała winę za „wszelkie zło”, czemu dawano wyraz podczas ich prześladowań, oskarżeń o czary, o oddawanie czci diabłu i inne nieczne praktyki z piciem krwi niemowląt włącznie, natomiast w świecie wiedźmina taką samą rolę odgrywają dystansujące się od ludzkiej społeczności elfy (Kaczor 2002: 95).

Warto prześledzić, w jaki sposób Sapkowski eksploatuje mit o wampirze – co więcej zaś, nie tylko o nim, gdyż sposób wykorzystania przez autora podań i legend jest dosyć swobodny, na co słusznie zwraca uwagę Żukowska:

Nie można stwierdzić, że Sapkowski zna rodzime wierzenia, bo sięga do nich wybiórczo i raczej pilnując, by czytelnik odpowiednio skojarzył nazwę potwora. Wybiera więc te znane lub zasłyszane, jak rusałka, strzyga, kikimora, wampir zwany wąpierzem (ŻUKOWSKA 2011: 37).

Twórca nie koncentruje się zatem na wiernym kopiowaniu stereotypu postaci nieumarłego, lecz raczej gra z konwencją, dekonstruując mit okrutnej bestii działającej jedynie w oparciu o pierwotne instynkty. Pod tym względem Regis góruje nad Draculą, który pomimo sławy i otaczającej go legendy, jest jednak postacią jednowymiarową, wyłącznie czarnym charakterem. Od XIX wieku wampir przeszedł znaczną ewolucję, między innymi dzięki *Kronikom wampirów* Anne Rice. Lestat de Lioncourt czy Louis de Pointe du Lac nie są ograniczonymi potworami spędzającymi życie wyłącznie w trumnach i ruinach zamków¹⁵ – Regisowi jest więc zdecydowanie bliżej do wampirów Rice.

W jednej z powieści Sapkowskiego o wiedźminie czytelnik znajduje dodatkowo dowcipne, nieco przewrotne nawiązanie do bohatera powieści Stokera. Ujawnia się ono

¹³ „– A gdzie grobu wąpierza szukać, jeśli nie na żalniku? A to przecie elfowy żalnik, każde dziecko wie, że elfy to rasa podła i bezbożna, co drugi elf po śmierci potępieńcem zostaje! Wszystko, co złe, przez elfów!” (SAPKOWSKI 2014: 163-164).

¹⁴ Jest to widoczne chociażby w podaniach rumuńskich: „Rumuni wierzą, że człowiek, który narodził się w owodni, staje się wampirem sześć tygodni po śmierci. To samo dzieje się z osobami nikczemnymi, które popełniły nieczne czyny za życia, a w szczególności z kobietami, które miały do czynienia z szatanem, a także z czarami. [...] Martwy człowiek staje się wampirem, jeżeli skoczy na niego kot” (PETOIA 2004: 173-174).

¹⁵ Jak wskazuje Barbara Szymczak-Maciejczyk: „Nowy, bogaty nadczłowiek ma wszystko. Świeżo nabyte bogactwo niewiele by znaczyło, gdyby wampir wybrał samotność na odludziu, skazując się tym samym na głód krwi oraz brak luksusów” (SZYMCZAK-MACIEJCZYK 2017: 399).

w imieniu muła ukradzionego przez wampira z obozu żołnierskiego (co zostaje zresztą potraktowane jako wyraz poczucia humoru krwiopijców):

Regis dodatkowo obniżył obronność lyrijskiej armii o grubego myszatego muła, którego wywiódł z zagrody tak sprytnie, że ni jeden zwierzak nie zaparował ani nie tupnął [...]. Muł nosi imię Draakul. Został tak nazwany przez Regisa zaraz po kradzieży i tak już zostało. Regisa najwyraźniej bawi to imię, niezawodnie mające jakieś dowcipne znaczenie w kulturze i mowie wampirów, ale nam wyjaśnić tego nie zechciał, twierdząc, że to nieprzetłumaczalna gra słów (SAPKOWSKI 2014C: 89).

Taka kreacja świata wampirów dokonana przez Sapkowskiego jest jednym z wielu elementów pastiszu czy też parodii obecnych w wiedźmińskim uniwersum, choć trzeba zaznaczyć, że chwytły podobne stosowane przez autora jednak w sposób umiarkowany. Zwraca na to uwagę Krzysztof Uniłowski:

Już w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku Fredric Jameson łączył postmodernizm z wymianą tak istotnych dla kultury nowoczesnej koordynatów temporalnych na przestrzenne, co miało skutkować utratą poczucia historyczności, kulturą symulaków, powszechną tekstualizacją [...]. Paradoksalnym następstwem tych przeobrażeń okazała się skłonność do pastiszowych stylizacji, zrównujących w planie estetycznym niedostępną, „utraconą” przeszłość z wyalienowaną teraźniejszością. [...] By wykazać, że twórczość Sapkowskiego nie poddaje się tej logice bez reszty, nie wystarczy przypomnieć, że wyrasta ona z fascynacji historią (UNIŁOWSKI 2017: 528-529).

Katarzyna Kaczor wspomina z kolei o wzorcu, w oparciu o który Andrzej Sapkowski konstruował Regisa:

W odróżnieniu od autorek amerykańskich, Anne Rice i Suzy McKee-Charnas, których dokonania na niwie literatury wampirycznej zainspirowały autora *Sagi* [...], Andrzej Sapkowski nie przywołuje ikony utrwalonej przez kino, lecz sięga głębiej [...], by zanim »skruszy« matrycę, podważyć wiarygodność matrycy [...]. Zastosowane rozwiązanie, polegające na zakwestionowaniu wiarygodności matrycy przez przełamanie wpisanych w nią ograniczeń, jakim podlega wampir, i obdarzenie go nowymi cechami, jest tożsame z wykorzystaniem przez Anne Rice podczas prezentacji Louisa (KACZOR 2002: 93-94).

Badaczka zwraca także uwagę na rolę ironii w budowaniu osobowości nieumarłego, widoczną nie tylko we wspomnianym wyżej żarcie słowny związanym z imieniem muła, lecz także w korzystaniu przezeń ze srebrnych sztuców przy uctowaniu (w wiedźmińskim uniwersum srebro jest wszak, a przynajmniej powinno być, zabójcze dla wampira):

Przy górnym stole wywodów Regisa słuchała cała wyższa arystokracja. Do Geralta – nawet przy jego wiedźmińskim słuchu – docierały przez gwar pojedyncze słowa, orientował się jednak, że mowa jest o upiorach, strzygach, sukkubach i wampirach. Regis gestykułował srebrnym widelcem i dowodził,

że najlepsze remedium na wampiry to srebro, kruszec, którego najłżejszy dotyk jest dla wampira absolutnie zabójczy (SAPKOWSKI 2014B: 105).

Kaczor dodaje nadto, że:

Wampir, poddany przez Andrzeja Sapkowskiego przewartościowaniu, zostaje obdarzony wolną wolą i zrezygnowawszy z zaspokajania pragnienia, przestaje być personifikacją podświadomych lęków i przeistacza się w postać pozytywną (KACZOR 2002: 98).

Widać też wyraźnie, że Regis jako wampir jest w uniwersum *Wiedźmina* istotą zepchniętą na margines ze względu na swoją naturę – pojawiają się tu zatem pojęcia inności i obcości. Podążając za myślą Kaczor, Marta Błaszowska i Mateusz Jakubiak piszą: „jest to postać, która dobrze rozumie ludzkie zachowania właśnie dzięki temu, że żyje poza społecznością” (BŁASZKOWSKA & JAKUBIAK 2016: 77-78). Znamienne jest więc, że poza wnioskami wyciąganymi z obserwacji ludzi, Regisowi nie jest też obce empatyczne podejście do człowieka, zatem do pewnego stopnia wampir naprawdę funkcjonuje jak istota ludzka.

Nie można jednak wykluczyć obecności elementów związanych stereotypowo z wampiryzmem, które pojawiają się w konstrukcji postaci Regisa: wspomniany czuły węch, a ponadto zdolność hipnozy, umiejętność latania, przemiany w nietoperza, stawanie się niewidzialnym, zwyczaj zjawiania się „nie wiadomo kiedy, nie wiadomo jak i nie wiadomo skąd” (SAPKOWSKI 2014A: 239), a nawet charakterystyczna dla wizerunku wampira czarna peleryna i ostre kły, składają się na obraz nieumarłego, który jest połączeniem bestii z ludowych wierzeń i wytworu popkultury napędzanej siłą ludzkiej wyobraźni.

Ujawniają się też bardziej zaskakujące aspekty postaci wampira, jak wspomniana już abstynencja. Wampir tego pokroju wydaje się stanowić przewrotny żart i zaprzeczenie samo w sobie. Jak wyjaśnia sam bohater, krew nie jest mu niezbędna do egzystencji, przestał ją pić, kiedy ze zwykłej używki przerodziła się w uzależnienie, a to z kolei doprowadziło do utraty kontroli nad własnym zachowaniem:

Ja nie tykam krwi. W ogóle i nigdy. Odzwyczaiłem się od niej, gdy stała się dla mnie problemem. Groźnym problemem, który niełatwo było mi rozwiązać. [...] Już w młodych latach lubiłem... hmmm... zabawić się w dobrej kompanii, nie różniłem się zresztą pod tym względem od większości moich rówieśników. [...] No i była zabawa. Hulanka i swawola, biba i popijawa, w każdą pełnię księżyca latało się do wsi i piło, z kogo popadło. Najpaskudniejszą, najgorszego gatunku... hmm... ciecz. [...] Zabawa i towarzystwo zaczęły pełnić rolę absolutnie drugorzędną (SAPKOWSKI 2014A: 324-325).

Widoczna jest tu niezwykle metafora – wampir to osoba walcząca z nałogiem, ze-
pchnięta na margines społeczeństwa i traktowana jako ktoś gorszy, ale i śmiertelnie
groźny, niczym alkoholik lub narkoman, niepanujący nad swoim pragnieniem i mogący
stanowić zagrożenie dla otoczenia. Regis demitologizuje także inne aspekty wierzeń na
temat własnego gatunku, na przykład skuteczność wody święconej, kołka osinowego
czy odcięcia głowy w celu pozbycia się upiora:

Którejś nocy chłopaki posłali mnie do wsi po krew, a ja chybiłem dziewczyny idącej ku studni, z roz-
pędu wyrznięm w cembrowinę... Chłopi mało mnie nie zatłukli, na szczęście nie wiedzieli, jak się
do tego zabrać... Podziurawili mnie kołkami, odrąbali głowę, oblali wodą święconą i zakopali. Przed-
stawicie sobie, jak czułem się po przebudzeniu? (SAPKOWSKI 2014A: 326).

Wiadomo także, że od kiedy zregenerował się po starciu z chłopami, przestał pić,
w czym wampir mówi następująco: „Gdy zregenerowałem się, postanowiłem wziąć się
w garść. Łatwo nie było, ale poradziłem sobie. Od tamtego czasu nie piję” (SAPKOWSKI
2014A: 326). Nadmienić trzeba wszelako, że Regis nie pozostaje abstynentem w ciągu ca-
łej fabuły powieści, w których się pojawia.

Kiedy wampir się ujawnia i przedstawia, można odnieść wrażenie, że wszystko,
co o sobie mówi¹⁶, stoi w sprzeczności się z jego zadziwiająco człowieczą postawą – tak
doskonale naśladuje on śmiertelników. Paradoksalnie więc Emiel Regis jest jedną z naj-
bardziej ludzkich postaci pojawiających się w sadze. Chociaż nie należy do rasy człowie-
czej i z definicji jest potworem, zaprzyjaźnia się – i tu uwidacznia się największy paradoks
tej postaci – z ich zabójcą. Przy czym istotna jest tu także definicja monstrum, bo w prze-
konaniu Geralta nie zawsze oznacza to tego, kogo ludzie postrzegają jako bestię.

Emiel Regis RohellecTerzief-Godefroy to postać wielowymiarowa, a zaznaczyć
trzeba, że niemalże wszystko jest w nim niezwykle – od starannego wykształcenia, po-
zwalającego chociażby na pozyskanie zaufania swoich kompanów i ich leczenie, a także
demitologizację własnego gatunku, oczyszczenie go ze zbędnych zabobonów (SAPKOW-
SKI 2014A: 134, 167-170), po abstynencję i przyjaźń z profesjonalnym zabójcą potworów.
Niezwykłe jest też to, że Regis, wampir, mityczna bestia, oddaje życie za swojego druha,
człowieka, a więc raczej swą potencjalną zdobycz, a nie przyjaciela. Podczas walki u boku

¹⁶ Na przykład w tym fragmencie: „Nazywam się Emiel Regis RohellecTerzieff-Godefroy. Żyję na tym świecie cze-
rysta dwadzieścia osiem lat. Jestem potomkiem rozbitków, nieszczęsnych istot uwięzionych wśród was po ka-
taklizmie, który wy nazywacie Koniunkcją Sfer. Uchodzę, delikatnie mówiąc, za potwora” (SAPKOWSKI 2014: 241).

wiedźmina rezygnuje także z abstynencji, gdy w trakcie bitwy ponownie staje się krwiozerczym potworem:

Nieprawdopodobnym, błyskawicznym, iście trygrysim skokiem rzucił się na czarodzieja i złapał go za gardło. Błysnęły kły. Vilgefortz zawył ze zgrozy i wściekłości. Przez moment zdawało się, że koniec z nim. Ale była to złuda. Czarodziej miał w arsenale oręż na każdą okazję. I na każdego przeciwnika. Nawet na wampira. Dłonie którymi chwycił Regisa, rozjarzyły się jak rozpalone żelazo. Wampir krzyknął. Geralt też krzyknął widząc, że czarodziej dosłownie rozdziera Regisa. [...] Z hukiem i brzękiem wyleciała reszta witraży. A kolumna po prostu stopiła się. Wampir stopił się wraz z nią, rozlał w bezkształtny bałwan (SAPKOWSKI 2014B: 423).

Postać Regisa z pewnością bliska jest romantycznej wizji wampira, a także niektórym wizualnym przedstawieniom tej figury w filmie, na co zwraca uwagę Paweł Zaborowski, pisząc, że:

Kolejne motywy słowiańskie występują w powieściowym bestiariuszu. Pierwszym przykładem jest wampir, którego opisuje się na dwa różne sposoby. Pierwszy z nich wiąże się z postacią Regisa, jednak jego przykład bliższy wydaje się wampirowi z literatury doby romantyzmu oraz jego późniejszym, literackim i filmowym interpretacjom (ZABOROWSKI 2015: 23).

Mimo to Regis reprezentuje jeszcze inny rodzaj postaci – nie jest ani typowym przedstawicielem swojego gatunku w wiedźmińskim uniwersum ani też nie wpisuje się w dawny wizerunek wampira jako bezmyślnej, krwiożerczej bestii, niosącej jedynie nieszczęście i choroby tym, którzy go spotkali. Należy również zaznaczyć, że mit wampiryczny także w wersjach folklorystycznych ulega licznym przekształceniom i jako takiego nie sposób go jednoznacznie, ostatecznie sprecyzować.

Różnice

Pomimo więc pozornych podobieństw i wielu wspólnych elementów, hrabia Dracula i Emiel Regis Rohellec Terzief-Godefroy to skrajnie różne postaci. Dracula stanowi wcielenie zła, niemalże Antychrysta, będąc całą sumą inspiracji sadystycznymi postaciami historycznymi i przekazami ludowymi. Regis, pomimo bycia wampirem i monstualnego zaklasyfikowania – jest uosobieniem człowieczeństwa, altruizmu i cierpliwości. Można w nim dostrzec się też aspekt bohatera romantycznego, a więc indywidualisty, wręcz *outsidera*, w pewnym sensie cierpiącego za własne winy, z których największą stanowi fakt, iż jest on nieumarłym.

Hrabia Dracula niezaprzeczalnie jest postacią legendarną i kulturowo wpływową, do dzisiaj stanowiącą wzór dla kolejnych kreacji wampirycznych, tworzonych zarówno

przez popkulturę, jak i poza nią. Jednakże w zestawieniu z bohaterem Sapkowskiego, ujawnia się jego jednowymiarowość. *Dracula* to także lektura trudna w odbiorze ze względu na duży przedział czasowy, jaki dzieli powstanie obu powieści. Zapewne mogłyby pojawić się teorie, iż Regis nie jest w rzeczywistości krwio pijcą (zwłaszcza mając na względzie nieustanną ewolucję bohatera wampirycznego w literaturze i kinie), lecz jednocześnie jego postać korzystnie wyłamuje się ze schematu. Jest też z pewnością bliższy współczesnemu odbiorcy i bardziej ludzki niż hrabia Dracula, przy czym należy pamiętać, że obaj bohaterowie są osadzeni w odrębnych od siebie gatunkowo i czasowo utworach.

W pewnym stopniu ujawnia się tu więc opozycja charakterów tych postaci. Hrabia Dracula symbolizuje najgłębsze, najmroczniejsze lęki i namiętności ludzkie – zarówno te związane ze sferą seksualną, jak i przemocą, władzą czy nieśmiertelnością. Oczywiście jako bohater dziewiętnastowiecznej powieści gotyckiej, postać Draculi jest inspirowana głównie przekazami ludowymi, a nie naukowymi – w końcu to wampir, na którego konstrukt miały wpływ czasy, w których powstawał. W 1897 roku Stoker nie miał do dyspozycji tak licznych przedstawień wampira, inaczej zaś było w wypadku Sapkowskiego. Nie zmienia to jednak faktu, że w XIX wieku pojawiają się bardziej złożone pod względem charakteru postaci niż Dracula, także i w powieściach gotyckich, a za przykład może posłużyć tu Carmilla z utworu Sheridana Le Fanu – wampirzyca wzbudzająca zarówno w Laurze, jak i w czytelniku, skrajne odczucia.

Regis Sapkowskiego jest za to potencjalnym przyjacielem, bowiem uosabia to, co ludzkie, a jednocześnie autor *Sagi o Wiedźminie* nie zapomina również o mrocznej stronie natury człowieka, pokazując tym samym wielowymiarowość istnienia – zarówno ludzi, jak i wampirów. Przez postać Regisa Andrzej Sapkowski pokazuje też, że przyjaźń da się znaleźć nieoczekiwanie w miejscach, po których trudno się tego spodziewać, a figurę wampira można dość swobodnie modyfikować, nie odbierając przy tym nic z jej ponadczasowego uroku. Wampir przez niego opisany jest nietypowym przedstawicielem swojego gatunku, a co więcej, także i postacią literacką w ogóle. Jest on za to bardzo charakterystyczny dla stworzonego przez autora uniwersum – gdzie „konsekwentnie posiadaczami pozytywnych cech są: smok, wampir, krasnolud i wiedźmin uznawany za takie samo jak oni monstrum” (KACZOR 2002: 100).

Źródła cytowań

- BŁASZKOWSKA, MARTA, MATEUSZ JAKUBIAK (2015), 'Inni, obcy, potworni. Wokół zagadnień obcości i inności w cyklu wiedźmińskim', w: Robert Dudziński, Adam Flamma, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj (red.), *Wiedźmin – bohater masowej wyobraźni*, Wrocław: Stowarzyszenie „Trickster”, ss. 69-81.
- BROOKE, MIKE (2014), 'Dracula May Have Been Jack The Ripper, Whitechapel Society is Told', w: *The Docklands & East London Advertiser*, online: http://www.eastlondonadvertiser.co.uk/news/dracula_may_have_been_-_jack_the_ripper_whitechapel_society_is_told_1_3214396 [dostęp: 1.11.2018].
- CZAMAŃSKA, ILONA (2013), *Drakula – wampir, tyran czy bohater? Nowe spojrzenie po latach*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2013.
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru: wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- JANION, MARIA (2008), *Wampir: biografia symboliczna*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- KACZOR, KATARZYNA (2002), 'Regis – najlepszy przyjaciel Geralta. Metamorfozy wampira', *Literatura i Kultura Popularna*: 10, ss. 91-100.
- KACZOR, KATARZYNA (2006), *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- KARG, BARB, ARJEAN SPAITE, RICK SUTHERLAND (2010), *Wampiry: historia z zimną krwią spisana*, przekł. Olga Kwiecień-Maniewska, Gliwice: Helion.
- PETOIA, ERBERTO (2004), *Wampiry i wilkołaki: źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przekł. Aneta Pers i in., Kraków: Universitas.
- ROUX, JEAN-PAUL (2013), *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przekł. Marzena Chrobak, Kraków: Znak.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (2014A), *Chrzest ognia*, Warszawa: SuperNowa.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (2014C), *Wieża jaskółki*, Warszawa: SuperNowa.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (2014B), *Pani jeziora*, Warszawa: SuperNowa.

- STOKER, BRAM, (2009), *Dracula*, przekł. Maciej Król, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- SZYMCZAK-MACIEJCZYK, BARBARA (2017), *Wampir nie potrafi żyć na odludziu. Wizerunek miasta w Kronikach wampirów Anne Rice*, w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 385-403.
- TRZASKA, NINA A. (2018), *Elementy greckiego folkloru w europejskiej literaturze wampirycznej*, online: *Academia.edu*, https://www.academia.edu/23897314/Elementy_greckiego_folkloru_w_europejskiej_literaturze_wampirycznej_preprint [dostęp: 1.II.2018].
- UNIŁOWSKI, KRZYSZTOF (2017), *Historia jako parodia. „Saga o Wiedźminie” Andrzeja Sapkowskiego*, w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 519-535.
- ZABOROWSKI, PAWEŁ (2015), *Mitologia słowiańska w cyklu o wiedźminie*, w: Robert Dudziński, Adam Flamma, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj (red.), *Wiedźmin — bohater masowej wyobraźni*, Wrocław: Stowarzyszenie „Trickster”, ss. 21-32.
- ŻUKOWSKA, ELŻBIETA (2011), *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk: Gdański Klub Fantastyki.

Wiedźma i jej straszna seksualność. Wierzenia słowiańskie a współczesna rosyjska literatura grozy

ANNA N. WILK*

Wprowadzenie

Analiza współczesnej rosyjskiej fantastyki grozy pozwala zauważyć różnice w podejściu autorów do kwestii seksualności męskiej i damskiej. O ile bohaterowie-mężczyźni posiadają „prawa do wyrażania pożądania” (KOLASIŃSKA 2003: 35), a ich dążenie do zaspokajania potrzeb seksualnych jest prezentowane jako cecha pozytywna, o tyle postacie kobiece nie mają podobnych uprawnień. Bohaterki, które charakteryzują się bogatym życiem erotycznym, są przedstawiane zazwyczaj jako jednostki zdemoralizowane i perwersyjne, zasługujące na symboliczną karę – śmierć, gwałt lub poniżenie ze strony monstrum. Kobieca postać pozytywna charakteryzuje się zaś uległością oraz brakiem doświadczeń w sferze seksualnej. W horrorze rosyjskim istnieje jednak również odmienny typ bohaterki – wiedźma, która naruszając ustalone stereotypy płciowe może w pełni cieszyć się swoją seksualnością i wymuszać na postaciach męskich całkowite posłuszeństwo i potulność. Opowiadania i powieści o wspomnianej odmianie kobiety-potwora, a więc tej „innej”, koncentrują się na odwróceniu klasycznych ról i zademonstrowaniu mężczyzny jako ofiary przemocy seksualnej.

* Badaczka niezależna | kontakt: anna.n.wilk@gmail.com

Twórcy rosyjskiej fantastyki grozy czerpią inspirację zarówno z amerykańskich i zachodnioeuropejskich utworów grozy, jak i wierzeń słowiańskich, rosyjskich bajek magicznych, przesądów i zabobonów. Współczesna postać czarownicy posiada więc cechy dystynktywne typowe dla wizji ludowej – tendencje do ludożerstwa, umiejętność kradzieży sił witalnych, wolnej woli, a nawet szczęścia i miłości oraz powiązania z postacią Baby Jagi. W rozdziale podjęta zostanie próba odpowiedzi na pytanie, jak folklor słowiański oraz współczesna rosyjska literatura grozy prezentują wątek relacji seksualnych wiedźm ze zwykłymi mężczyznami. Porównanie opiera się na pracach etnograficznych badaczy rosyjskich (między innymi Aleksandra Afanasiewa, Władimira Dala, Wiaczesława Iwanowa, Władimira Toporowa) oraz na wybranych utworach współczesnych autorów horroru rosyjskiego: *Schron 7/7* Anny Starobinieć, *Matierinskaja lubow', matierinskaja gordost'* [*Материнская любовь, материнская гордость*] Artioma Tichomirowa i *Szlucha* [*Шлюха*] Dalii Truskinowskiej.

Seksualność u Słowian

Zachowane kroniki historyczne pozwalają sądzić, że dawni Słowianie, w odróżnieniu od mieszkańców Europy Zachodniej¹, nie traktowali kobiecej cielesności oraz życia erotycznego jako przejawu wynaturzenia i zepsucia. Zdaniem takich dziejopisarzy, jak Ibrahimb ibn Jakub czy Nestor, posiadały one przywileje oraz wielką swobodę seksualną – były wręcz zachęcane do posiadania dużej liczby partnerów, gdyż świadczyło to o ich atrakcyjności (BARANOWSKI 1988: 180-181). Rozwój chrześcijaństwa i transformacja ustroju społeczno-politycznego przyczyniły się do zmodyfikowania pozycji kobiety na terenach słowiańskich. Z istoty wyzwolonej przeistoczyła się ona w osobę uległą, podporządkowaną woli swego męża, narzeczonego lub ojca. W kulturze ludowej dostrzegalne są pozostałości pogańskiego podejścia do życia erotycznego, choćby w przeświadczeniu, że kobieta posiada większe potrzeby seksualne niż mężczyzna (KABAKOWA 2001: 201). Współżycie motywowane chęcią zaznania przyjemności, a nie potrzebą reprodukcji, było jednakże uznawane za skutek działań siły nieczystej (KABAKOWA 2001: 200), czego egemplifikacją jest ludowa konstrukcja postaci wiedźmy, istoty o cechach kobiety ludzkiej

¹ W wielu kulturach na całym świecie kobieca seksualność uznawana jest za zjawisko tabu, wiążące się z ryzykiem zniszczenia porządku symbolicznego. Anglojęzyczni badacze zauważają, że manifestacją owego lęku są tak zwane kobiety-potwory, nie tylko naruszające ustalony stereotyp pasywnej i uległej kobiecości, ale również egzystujące wbrew zasadom systemu patriarchalnego, potrafiące przejąć pełną kontrolę nad mężczyzną zarówno w życiu społecznym, jak i seksualnym (CREED 1986; OSWALD 2010; LINDSEY 2011).

i demona, przekraczającej wiele zakazów kulturowych, które przynależą do sfery życia seksualnego (WINOGRADOWA & TOŁSTAJA 1995A: 71).

Baba Jaga – Bogini śmierci i Wielka Matka

Folklor wschodniosłowiański prezentuje Babę Jagę jako wiedźmę lub ich przywódczynię (AFANASJEW 2011: 130), która mieszka w chatce na kurzej nóżce, przenieszcza się przy pomocy latającego moździerza (ZABYLIN 2011: 17), sprawuje kontrolę nad porankiem, dniem i nocą (MUDROWA 2010: 72), pogodą (AFANASJEW 2013B: 277-278) i nad demonami oraz zwierzętami. Badacze podejrzewają, że pierwotnie była ona boginią zaświatów (DUDKO 2011: 16), ponieważ nie tylko otoczenie Baby Jagi (na przykład płot wokół jej domu zrobiony z ludzkich kości i ozdobiony czaszkami, zasuwa do drzwi i rygle wykonane z nóg i rąk; DUDKO 2011: 14), jak również sam jej wygląd odwołują się do symboliki śmierci. Jest ślepa (STRZELCZYK 2007: 47)² i przeraża swą groteskową anatomią – nie naturalnie dużym i obwisłym biustem (IWANOW & TOPOROW 1995: 39), wielkim rozmiarem ciała, długim nosem (AFANASJEW 2013B: 276) oraz kościaną nogą (STRZELCZYK 2007: 47). Ponadto Baba Jaga wita protagonistów baśni w określonej pozie: „[...] tam siedzi Baba Jaga Kościana Noga. Nogami sięga od ściany do ściany, wargi wywiesiła aż za okno, a nos przyrósł jej do sufitu” (AFANASJEW 2013A: 41). Opis ten można odczytywać jako pozostałość po pogańskim rytuale pogrzebowym, praktykowanym na terenach słowiańskich do IX wieku. Chatka to tak zwany dom śmierci, w którym pozostawiano prochy zmarłego, a kurza nóżka – wynik przeinaczenia dawnego słowa, określającego filar, na którym umieszczone było rytualne pomieszczenie. Baba Jaga, stojąc nieruchomo, odgrywa zaś rolę „umarłego”, niepotrafiącego dostrzec żywej osoby i wyczuwającego jej obecność wyłącznie po zapachu (MUDROWA 2010: 72). Należy zauważyć, że w bajkach magicznych zawsze odzywa się ona do protagonisty następującymi słowami: „Tfu, tfu! Czuć tu człowiekiem!” (AFANASJEW 2013A: 41).

Izabella Malej stwierdza jednak, że powyższe atrybuty można utożsamiać z obrzędem inicjacji niepełnoletnich mężczyzn:

Trzeba przede wszystkim podkreślić, że śmierć w świadomości społeczeństwa pierwotnego jawi się pierwiastkiem płodnym, ziemia zaś – pochłaniająca ciało ludzkie po śmierci – matką, z łona której człowiek wychodzi (rodzi się) i na powrót powraca (por. orfickie „koło narodzin”, „koło życia”,

² Irina Mudrowa zauważa, że ślepotą Baby Jagi może świadczyć o konotacjach ze światem zmarłych, albowiem „martwi nie widzą żywych” (MUDROWA 2010: 72).

„kołowrót czasu”). Stąd znak równości między aktem jedzenia (pożerania), płodzenia i śmierci. Iwan – carewicz, przekroczywszy próg chatynki Baby Jagi zostaje przez nią „pożarty”, „wchłonięty”, on sam natomiast, poprzez akt konsumpcji (= akt płciowy) odradza się, przekroczywszy granicę dzielącą młodość od stanu dojrzałości (MALEJ 2008: 138).

Nie tylko wielki, obwisły biust i łono Baby Jagi, ale również jej duże zęby i żarłoczność stanowią zatem symbole wynaturzonej seksualności i płodności. Podane założenie zdaje się potwierdzać zarówno jej apetyt na ludzkie mięso, odwieczna metafora aktu seksualnego, jak i wierzenie białoruskie o zamiłowaniu tej bohaterki ludowej do wysysania mleka z piersi najpiękniejszych kobiet – oczywistego połączenia konsumpcji ze sferą doznań erotycznych (AFANASJEW 2011: 132). W ludowym obrazie Baby Jagi kobieca seksualność łączy się z obrzydzeniem i przerażeniem.

Wiedźmy – siła nieczysta i problem bezpłodności

Z upływem czasu Baba Jaga stała się modelem wzorcowym dla postaci wiedźmy w rosyjskiej kulturze ludowej, co wpłynęło na wytworzenie się takich cech dystynktywnych u wyobrażeń czarownic, jak między innymi niepokojący wygląd i złośliwy charakter, zdolność kontrolowania przyrody i zjawisk pogodowych, ludożerstwo oraz konotacje z mrocznym aspektem seksualności. Analiza wiedźmy w słowiańskich faktach folklorystycznych wymaga jednak stworzenia podziału na tak zwany erotyzm metaforyczny, obejmujący czynności o symbolice seksualnej, ale niepowiązane bezpośrednio z aktem płciowym oraz na erotyzm dosłowny – działania motywowane zaspokojeniem popędu płciowego.

Erotyzm metaforyczny

Czarownice, niepotrafiące niczego stworzyć samodzielnie, kradły dobrobyt i produkty spożywcze od swoich sąsiadów, a jednocześnie – zabierając deszcz i rosę – sprowadzały na ich pola suszę (AFANASJEW 2013B: 213). Na terenach wschodniosłowiańskich rozpowszechnione było wierzenie, że pozbawiały one cudze zwierzęta zdrowia, zdolności do rozmnażania się czy możliwości karmienia swego potomstwa. Wiedźmy przekazywały te atrybuty swojemu inwentarzowi, dzięki czemu nie musiały go żywić, a świny i tak zawsze miały więcej tłuszczu, kury – jajek, a krowy – mleka niż zwierzęta gospodarcze pozostałych mieszkańców wsi (WINOGRADOWA & TOŁSTAJA 1995A: 71). Ten rodzaj

oddziaływania czarownic na otoczenie wiązano z bezpłodnością, gdyż wszystko, co urodzajne i płodne, pod wpływem ich czarów stawało się martwe i jałowe.

Sfera seksualna obejmuje nie tylko kwestię prokreacji, lecz także pewnego rodzaju grę o kontrolę nad partnerem, czego metafora dostrzegalna jest w sposobie przemieszczania się wiedźmy. W podaniach, zabobonach i przesądach na jej temat pojawiają się informacje, że oprócz umiejętności latania na miotle czy łopacie, które zresztą są silnie naznaczone symboliką falliczną, potrafiła również „osiodłać” mężczyznę; rzucała na niego czary, a kiedy nie mógł się bronić, zmuszała do odgrywania roli wierzchowca i wożenia jej po całym świecie (DAL 2011: 52)³. Dodatkowo, czarownica była w stanie unosić się w powietrzu, siedząc na śpiącym człowieku (AFANASJEW 2011: 112) lub przemienić młodzieńca w konia. Wszystkie te transformacje łączy brak zgody ofiar na współudział oraz doprowadzanie ich do wycieńczenia fizycznego (AFANASJEW 2013B: 242), co stanowi nie tylko metaforę aktu płciowego, ale również reprezentuje podświadomy męski lęk przed dominującą partnerką seksualną.

Erotyzm dosłowny

Egzystencja wiedźm była konsekwencją złamania zakazów kulturowych powiązanych z seksualną sferą życia. Kobiety były oskarżane o bycie czarownicami, jeśli miały nieślubne dzieci lub same były za młodu pozbawione opieki ojcowskiej. Nie tylko naruszały bowiem ustalony porządek symboliczny, pozostając bez mężczyzny, ale również budziły podejrzenie, że ich pochodzenie jest natury diabelskiej. Czarownice nie potrzebowały męża czy narzeczonego do przedłużenia rodu, ponieważ mogły współżyć z istotami demonicznymi (na przykład z biesem bądź źmijem), przekazywać swoją moc w sposób dziedziczny, z matki na córkę, lub w formie „spadku” dla wybranej kobiety (WINOGRADOVA & TOŁSTAJA 1995A: 71-72).

Wiedźmy oskarżane były o rzucanie klątw pozbawiających ofiary zdolności do prokreacji; miały powodować impotencję u mężczyzn lub zarażać ich kiłą, a kobietom zabierać płodność, a nawet narządy rozrodcze. Dlatego też przed każdym weselem starano się przestrzegać różnego rodzaju magicznych środków bezpieczeństwa, aby czarownice nie mogły zaszkodzić nowożeńcom oraz gościom (AFANASJEW 2013B: 242). Seksualność wiedźm łączyła się nie tylko z pragnieniem odczuwania cudzego strachu, ale również

³ W opowiadaniu *Wij* (1835) Nikołaja Gogola zostaje przedstawiona sytuacja, kiedy sprytnemu bohaterowi udaje się odwrócić rolę i narzucić wiedźmie swoją wolę.

z chęcią posiadania pełnej kontroli nad życiem kochanka, co zauważalne jest zarówno w źródłach etnograficznych na jej temat, jak i we współczesnej rosyjskiej literaturze grozy.

Jedząca kochanka, zjedzony kochanek – *Schron 7/7* Starobinieć

Charakterystyczne dla twórczości pisarki, określanej mianem „Stephena Kinga w spódnicy” i „królowej horrorów”, jest odwoływanie się do rozmaitych barwnych postaci i motywów z bestiariusza słowiańskiego, rosyjskich bajek magicznych oraz ludowych przesądów i zabobonów; jej mikropowieść *Domosied* (*Домосед*) prezentuje życie współczesnych obywateli Rosji z perspektywy domowika, starosłowiańskiego ducha opiekuńczego, zaś jej pierwsza powieść grozy, *Schron 7/7* (*Убежище 3/9*), przedstawia losy trojga ludzi, odgrywających ważną rolę w machinacjach potworów i demonów, znanych z bestiariusza słowiańskiego oraz rosyjskich baśni ludowych.

Starobinieć prezentuje dualistyczną naturę Baby Jagi, tworząc dwie postacie kobiece posiadające jej charakterystyczne cechy. Jedną z nich jest Kościana, która wprawdzie odgrywa w powieści rolę bohatera pozytywnego, ale posiada przerażający wygląd Baby Jagi – znany ze wschodniosłowiańskich faktów folklorystycznych:

Przed nim, zgięta w pasie, stała ohydna garbata starucha. Mrużyła małe łzawiące oczka i uśmiechała się w migotliwym świetle ogniska fioletowymi działkami. Z górnych działek kokieterystycznie sterczał jeden jedyny ząb, długi i żółty. Porowaty nos staruchy kształtem i fakturą przypominał grzyba mutantą z szumem i świstem wciągał i wydymuchał gorące, przesycone dymem powietrze. Starucha miała na sobie staromodną sukienkę, haftowaną, sięgającą za kolana; a na nogach rozpadające się buty z wygiętymi noskami. Same nogi były różne: jedną pokrywała sucha, żółta, włochata skóra, druga była naga – biała matowa kość. W bucie. Chłopiec wrzasnął głośno i przenikliwie (STAROBINIEC 2006: 52).

Kościana reprezentuje pozytywny aspekt obrazu Baby Jagi, zarówno postać mentorki i sojuszniczki protagonisty z baśni ludowych i utworów adresowanych dla dziecięcego czytelnika, jak i starosłowiańską Babę, będącą opiekunką ogniska domowego i ciężarnych kobiet (MALEJ 2008: 135). Nie tylko troszczy się o główną bohaterkę, Maszę, gdy ta jest brzemienna, ale również zajmuje się porzuconymi upośledzonymi dziećmi. Pomimo cech świadczących o jej potworności, takich jak nienaturalny, groteskowy wygląd czy predyspozycje do żywienia się ludzkim mięsem, staruszka pełni więc w powieści funkcję matki. Jest jednak pozbawiona atrybutów Baby Jagi, utożsamianych z płodnością i seksualnością – dużego łona oraz obwisłego biustu. Wspomniane cechy fizyczne

posiada bohaterka, będąca przeciwieństwem Kościany – Zła Czarownica, zwana też Lucyfą, która jest potężną istotą półdemoniczną, pragnącą przejąć kontrolę nad Nawią (świat istot nadprzyrodzonych) i Jawią (odwzorowanie rzeczywistości empirycznej). Dodatkowo, konstrukcja postaci odwołuje się między innymi do elementów z folkloru zachodnioeuropejskiego, w szczególności zaś baśni *Jaś i Małgosia* braci Grimmów – kobieta mieszka w chatce zrobionej z pierników i nie przepada za dziećmi.

Zła Czarownica, analogicznie do ludowej wizji Baby Jagi, symbolicznie zrównuje apetyt na ludzkie mięso z popędem seksualnym, co można zauważyć choćby w jej relacjach z mężem Maszy, Josifem. Przy pomocy zaklęć uwodzi go i zmusza do opuszczenia żony w krytycznym momencie, kiedy ich syn jest w śpiączce. Mężczyzna nie uważa Złej Czarownicy za atrakcyjną kobietę, czuje do niej jedynie niechęć, ale nie potrafi się z nią rozstać; zostaje przez nią całkowicie ubezwłasnowolniony. Fragmenty powieści, opisujące sceny seksu z Josifem, nie tylko potwierdzają kanibalizm Lucyfy, ale również świadczą o zdyskredytowaniu mężczyzny w owym związku:

Dziwnie się czuję: jakby za chwilę jednak miały podzielać na mnie jej słowa... [...] pozwolę się połknąć, zapomnę, zniknę, podporządkuję się jej cały, bez reszty... I to uczucie sprawia, że zaczynam się bać – aż do mdłości. Ona już nie dręczy mnie swoją szorstką ręką – teraz otula mnie ciepłym, miękkim, lepkiem... Otwieram oczy i patrzę, jak mnie liże. Jak rzuca się na moje ciało, dławiąc się i ciamkając, mrużąc z zadowolenia, przygryzając mnie i zalewając się śliną... Jak szykuje się do tego, żeby mnie połknąć, wchłonąć, wciągnąć w swoje ciemne wnętrze, przetrawić, zniszczyć... Krzyczę głośno, ochryple, szarpie się i chce wyrwać. I razem z tym krzykiem, razem ze skurczami strach i wstręt wypływają ze mnie gęstymi, skąpymi porcjami. [...] Odwracam się do niej plecami, wkładam dżinsy. Nie czuję już strachu, jedynie smutek i wstręt. Jak zawsze po seksie z nią... (STAROBINIEC 2006: 237-238).

Należy zwrócić uwagę na wybrany rodzaj praktyk seksualnych, czyli formę oralną. Usta przejmują funkcję waginy, sprawiając, że Zła Czarownica – dosłownie i w przenośni – pochłania ciało swego kochanka. „Całowanie” męskich genitaliów wiąże się ponadto z pogwałceniem kategoryjnej różnicy między prokreacją a konsumpcją oraz posiada status zjawiska nieczystego⁴. Piotr Kowalski pisał:

⁴ Jak przypomina Noël Carroll: „Mary Douglas w klasycznym studium *Purity and Danger* łączy nieczystość z przekroczeniem lub pogwałceniem kulturowych schematów kategoryjnych. Interpretując wstręt w *Leviticusie*, stawia hipotezę, że pełzające stwory morskie, takie jak homary, uważa się za nieczyste, ponieważ pełzanie jest właściwością stworzeń żyjących na lądzie, a nie w wodzie. [...] Nieczyste są więc, zdaniem Douglas, te stwory, które przekraczają głębokie kategorie kulturowych schematów pojęciowych. Odchody wywołują więc wstręt swoją nieczystością, gdyż przekraczają kategoryjne opozycje, takie jak ja – nie ja, wewnętrzne – zewnętrzne, żywe – martwe, a podobnie ślina, krew, łzy, pot, obcięte włosy i paznokcie, kawałki ciała, wymiociny itp.” (CARROLL 2004: 60-61).

To intrygujący trop – nadmierne upodobanie do całowania można bowiem obejrzyć w perspektywie podstawowej opozycji rządzącej myśleniem mitycznym: płodzenie (dawanie życia) – niepłodzenie (czynności jałowe). Pocałunek lokowałby się więc wśród czynności nieludzkich, demonicznych, związanych ze śmiercią (jest tak samo jałowy, jak kamienie włożone do brzucha wilka, który pożarł babcię)! (KOWALSKI 2000: 84).

Sama pozycja – stojący mężczyzna i klęcząca przy nim kobieta – sugerują jego dominację nad kochanką, jednakże w powieści *Schron 7/7* role są odwrócone – to mężczyzna zostaje upokorzony na skutek kontaktu seksualnego ze Złą Czarownicą, a ona zyskuje satysfakcję i pełną kontrolę nad nim.

Pożądanie bez rozkoszy – *Szlucha* Truskinowskiej

W wielu kulturach całego świata wiedźma podejrzewana była o wampiryzm (RUTKOWSKI 2012: 243) i motyw ten można odnaleźć również w wierzeniach słowiańskich⁵. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w folklorze dominuje wyobrażenie czarownicy jako przerażającej kanibalki, która nie tylko zjada ludzkie mięso, lecz również wypija krew swoich ofiar. Interesującym przykładem rozwoju wspomnianego wątku w literaturze rosyjskiej jest choćby opowiadanie *Wtj* Nikołaja Gogola, w którym ludożerstwo bohaterki negatywnej ogranicza się jedynie do wysysania krwi z mieszkańców wsi („[...] była zupełnie sina, a oczy jej płonęły jak węgle. Schwyciła dziecko, przegryzła mu gardło i zaczęła pić jego krew [...] rzuciła się na nią i zaczęła gryźć głupią babę. [...] A na drugi dzień umarła głupia baba”; GOGOL 2004: 73). Natomiast we współczesnej fantastyce grozy wampiryzm więdzm identyfikowany jest głównie z ich seksualnością oraz zdolnością do kradzieży sił witalnych, czego przykład można zauważyć w opowiadaniu Truskinowskiej.

Główny bohater, biznesmen Bosiagin, pomimo posiadania żony i dzieci, w trakcie wyjazdu służbowego stara się uwieść atrakcyjną dziewczynę. Uważa on, że przebywanie poza domem pozwala mu tymczasowo porzucić obowiązki rodzinne i oddać się przyjemnościom. Nie tylko planuje zdradę małżeńską, ale również próbuje nakłonić współpracownika, by ten postąpił podobnie. Bosiagin wykazuje się relatywizmem moralnym, który skazuje go na manipulacje więdzmą i kradzież energii życiowej:

⁵ Przykładowo, Słowianie Południowi wierzyli w istnienie odpowiednika więdzmy, tak zwanej *wieszticy* (ros. *Бештица*), która żywiła się krwią, sercami oraz ciałami niemowląt (WINOGRADOWA & TOŁSTAJA 1995b: 88-90).

Leżał na plecach. Jego koszula była rozpięta i zdjęta z ramion. Ruda unosiła się nad nim na kolanach, osiódławszy go, ale przy tym go nie dotykając. Jej oczy były zamknięte, ale Bosiagin poczuł, przenikające go przez pomalowane powieki, ciężkie i duszące spojrzenie. Ręce kobiety poruszały się tuż nad jego obojczykami. Zobaczył rozpostarte palce i poczuł drżenie cienkiej warstwy powietrza między nimi a swoją skórą. [...] Siły zostało mu tylko tyle, aby oddychać i patrzeć! Bosiagin zrozumiał, że umiera (TRUSKINOWSKAJA 2010: 186-187)⁶.

Pozycja, w jakiej są bohaterowie, częściowo zdjęte ubranie oraz zachowanie wiedźmy (zamknięte oczy, trzymanie dłoni przy nagiej klatce piersiowej mężczyzny) wywołują skojarzenie z aktem płciowym, jednak mężczyzna pozbawiony zostaje prawa do zaspokojenia pożądania. Bohaterka Truskinowskiej, podobnie jak postać czarownicy z opowieści ludowych o wykorzystywaniu mężczyzn jako środków transportu, maltretuje swą ofiarę i doprowadza do wycieńczenia fizycznego, ale nie ofiaruje nic w zamian. Będąc blisko Bosiagina, lecz unikając z nim bezpośredniego kontaktu, w pełni przejmuje nad nim kontrolę, zarówno w strefie seksualnej, jak i magicznej.

Aby żyć, należy umrzeć –

Matierinskaja lubow', matierinskaja gordost' Tichomirowa

We współczesnym horrorze zauważalna jest dyferencjacja sposobów przedstawiania relacji ofiara – potwór ze względu na płęć:

Generalnie – tak przynajmniej ujmuję to zagadnienie optyka psychoanalityczna – monstrializm kobiecy, ze względu na swój transgresyjny charakter, stawia widza – mężczyznę wobec niepokoju związanego z symbolizowanym w ten sposób kompleksem kastracji; pozycja kobiety jako ofiary męskiego monstrum oferuje natomiast widzowi – mężczyźnie możliwość symbolicznego ukarania kobiety, a tym samym pewien rodzaj przyjemności płynącej z sadystycznej satysfakcji (KOŁASIŃSKA 2003: 34).

Tichomirow prezentuje sytuację, w której postać męska potraktowana zostaje jak kobieta, czyli symbolicznie ukarana za swoje zachowanie. Główny bohater opowiadania, Sasza Prochorow, cechuje się mizoginicznym światopoglądem – uważa, że kobiety służą wyłącznie do zaspokajania męskich potrzeb seksualnych i – niczym zwierzęta – powinny

⁶ Przekład własny za: „Он лежал на спине. Рубашка была расстегнута и сдернута с плеч. Рыжая стояла над ним на коленях, оседлав, но не соприкасаясь. Глаза ее были закрыты, но Босагин ощутил пронизавший накрашенные веки тяжелый и давящий взгляд. Руки женщины трепетали над его ключицами. Он увидел растопыренные пальцы и ощутил сотрясение тоненькой прослойки воздуха между ними и своей кожей [...]. Силы оставалось ровно настолько, чтобы дышать и смотреть! Босагин понял, что умирает” (TRUSKINOWSKAJA 2010: 186-187).

być karane za nieposłuszeństwo oraz brak uległości. Określa je różnymi wulgaryzmami o nacechowaniu seksualnym i jest agresywny w stosunku do nich; nieustannie je kontroluje, atakuje psychicznie i fizycznie, a nawet wyrzuca z mieszkania, kiedy decyduje się zrezygnować z kolejnego związku. Sasza ucieleśnia stereotyp tak zwanego „prawdziwego mężczyzny” – sprawuje władzę zarówno w pracy, jak i w życiu towarzyskim oraz cechuje się znaczną tężyzną i siłą. Nowa kochanka, Nadia, nie tylko pozbawia go wspomnianych przymiotów, ale również zmusza do doświadczenia bólu, poniżenia i przemocy seksualnej.

Bohaterka wprawdzie nie jest nazwana w opowiadaniu wiedźmą, ale jej sposób zachowywania się oraz zdolności magiczne świadczą o jej pokrewieństwie ze wspomnianym rodzajem „obcej”. Szerokie biodra i duży biust Nadii są nie tylko symbolami płodności, lecz również ewokują lęk przed powrotem do matczynego łona; bohaterka zauważa brutalność i prymitywizm Saszy, jego negatywny stosunek do kobiet, dlatego postanawia przemienić go w swojego syna i wychować na nowo. Cofnięcie bohatera do poziomu dziecka jest równoznaczne z pierwotnym porządkiem rzeczy, kiedy wszystko było stałe i niezmiennie. Ciągłość i brak zróżnicowania to aspekty charakterystyczne dla zjawiska śmierci, dlatego fantazmat ponownego scalenia się z matką może wywoływać przerażenie przed dezintegracją fizyczną oraz psychiczną⁷. W utworach literackich i filmowych wspomniany motyw często zaprezentowany zostaje w sposób symboliczny, jako kompletne uzależnienie dojrzewającego dziecka od matki, która sabotuje jego wszelkie próby usamodzielnienia się. Tichomirow decyduje się jednak na dosłowną realizację idei powrotu do matczynego łona.

Proces przemiany głównego bohatera Nadia rozpoczyna od stopniowego ubezwłasnowolniania go. Odwołując się do archetypowych gestów matczynych – głaskania po głowie, wycierania mu ust po posiłku, przytulania do łona – kobieta symbolicznie odbiera Saszy jego męskość oraz dorosłość. Podczas kontaktów seksualnych kradnie mu zaś siły życiowe, zmuszając do uległości i podporządkowania – przyjęcia roli kobiety:

Ujrzał samego siebie leżącego na łóżku, a na nim, w pozycji na jeźdźca, siedziała Nadia. W ciemnocie pachnącej gorącym i wilgotnym ciałem ona poruszała się i z jej ust wydało się syczenie [...]. Ręce i nogi nie były mu posłuszne. Prochorow po prostu leżał, rozpościerając je na wszystkie strony, przypominając przy tym rozgwieżdżę, a cała jego zdolność odczuwania koncentrowała się w jednym miejscu,

⁷ Jak pisze Creed: „życie oznacza zmienność i odrębność, zaś śmierć to ciągłość i brak zróżnicowania, więc pożądanie śmierci sugeruje także pożądanie powrotu do stanu pierwotnej jedności z matką [*life signifies discontinuity and separateness, and death signifies continuity and non-differentiation, then the desire for attraction of death suggests also a desire to return to the state of original oneness with the mother*]” (CREED 1986: 63-64).

tym, którym zawładnęła Nastia. Ponownie go wzięła, tak jak jeszcze nigdy nie robiła. Prochorowi udało się krzyknąć [...]. W odpowiedzi na swoje ochrypte wycie, Prochorow usłyszał śmiech (TICHOMIROW 2008: 49)⁸.

W trakcie stosunku bohater umiera i dziewięć miesięcy później odradza się jako własny syn. W kulturach pierwotnych narodziny i śmierć były od siebie zależne, dlatego „Matka – Ziemia wchłania w swoje łono kości własnych dzieci, zaś w wyobrażeniach ludowych Śmierć przyjmuje postać kobiety” (MALEJ 2008: 135). Wspomniany aspekt jest również dostrzegalny w opowieściach o praktykach kanibalistycznych Baby Jagi oraz wiedźm (AFANASJEW 2013B: 277), gdyż pochłonięty przez nie człowiek symbolicznie wracał do miejsca powstania – kobiecego łona. Akt seksualny pełni funkcję zastępczą procesu konsumpcji w opowiadaniu Tichomirowa, prowadząc do ponownych narodzin Saszy. Czyniąc z mężczyzny swoje dziecko, wiedźma karze go za jego wcześniejsze czyny.

Podsumowanie

Analiza folkloru słowiańskiego oraz wybranych powieści i opowiadań z zakresu współczesnej rosyjskiej literatury grozy (Starobiniec, Truskinowskiej i Tichomira) pozwala wykazać, że czarownica reprezentuje ponadczasowe lęki i problemy, powiązane z ludzką seksualnością i wymiarem jej obcości. Zarówno w okresie dominacji myślenia magicznego w kulturze, jak i w czasach współczesnych, ludzie boją się przemocy seksualnej i ryzyka utraty kontroli nad własnym życiem. W słowiańskich źródłach etnograficznych wiedźma odbiera ofiarom nie tylko godność, ale również całkowitą władzę nad biologiczną, społeczną i gospodarczą sferą życia ludzkiego. We współczesnych powieściach i opowiadaniach pisarzy rosyjskich czarownica jest natomiast zdolna do wprowadzania zmian w porządku symbolicznym poprzez karanie mężczyzn za ich nadmierną swobodę seksualną i złe traktowanie kobiet (zdrady małżeńskie, przemoc, upodmiotowienie). Znamienne, że zarówno w ludowym, jak i we współczesnym wyobrażeniu wiedźmy, motyw jej seksualności łączy się z obrzydzeniem i przerażeniem mężczyzny, którego rola, wskutek machinacji antagonistki, ogranicza się jedynie do pełnienia funkcji „ofiary” i „pokonanego”.

⁸ Przekład własny za: „Он увидел себя лежащим на кровати, а на нем, точно наездница, сидела Надя. В темноте, пахнувшей горячей влажной плотью, прямо, она двигалась, и из ее рта вырывалось шипение [...] Руки и ноги не слушались. Прохоров просто лежал, раскинув их в стороны, напоминая морскую звезду, и вся его чувствительность сосредоточилась в одном месте, том, которым овладела Надя. Она вновь взяла его – так, как еще ни разу не было. Прохоров смог закричать [...]. В ответ на свой хриплый вопль Прохоров услышал смех” (ТІСНОМІРОВ 2008: 49).

Źródła cytowań

- AFANASJEW, ALEKSANDR (2013A), 'Finist-jasny sokół', w: *Baśnie rosyjskie*, przekł. Ewa Morycińska-Dzius, Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM, ss. 38-49.
- AFANASJEW, ALEKSANDR (2013B), *Poeticzeskije wozzrienija sławian na prirodu wozzrienija sławian na prirodu: Opyt srawnitelnogo izuczenija sławianskich priedanij i wierowanij w swiazi s mificzeskimi skazanijami drugich rodstwiennych narodow*, t. I-III, Moskwa: Akadiemiczeskij Projekt [Афанасьев Александр (2013), *Поэтические воззрения славян на природу воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*, т. I-III, Москва: Академический Проект].
- AFANASJEW, ALEKSANDR (2011), 'Wieduny, wied'my, upyri i oborotni', w: Anatolij Dmitrijew (red.), *Władimir Iwanowicz Dal'. Powierja, sujewierija i predrassudki russkogo naroda*, Moskwa: Izdatielstwo AST, Izdatielstwo Astriel, ss. 80-135 [Александр Афанасьев (2011), 'Ведуны, ведьмы, упыри и оборотни', w: Анатолий Дмитриев (ред.), *Владимир Иванович Даль. Поверья, суеверия и предрассудки русского народа*, Москва: Издательство АСТ, Издательство Астрел].
- BARANOWSKI, BOHDAN (1988), *O hultajach, wiedźmach i wszetecznicach. Szkice z obyczajów XVII i XVIII w.*, Łódź: Wydawnictwo Towarzystwa Krzewienia Kultury Świeckiej.
- CARROLL, NOËL (2004), *Filozofia horroru albo Paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- CREED, BARBARA (1986), 'Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection', *Screen*: 27 (1), ss. 44-70.
- DAL, WŁADIMIR (2011), 'Wied'ma', w: Anatolij Dmitrijew (red.), *Władimir Iwanowicz Dal'. Powierja, sujewierija i predrassudki russkogo naroda*, Moskwa: Izdatielstwo AST, Izdatielstwo Astriel, ss. 51-55 [Даль Владимир (2011), 'Ведьма', w: Анатолий Дмитриев (ред.), *Владимир Иванович Даль. Поверья, суеверия и предрассудки русского народа*, Москва: Издательство АСТ, Издательство Астрел].
- DUDKO, DMITRIJ M. (2011), 'Baba-Jaga', w: Anatolij Dmitrijew (red.), *Władimir Iwanowicz Dal'. Powierja, sujewierija i predrassudki russkogo naroda*, Moskwa:

- Izdatelstwo AST, Izdatelstwo Astriel, ss.13-17 [Дудко Дмитрий М. (2011), 'Баба-Яга', в: Анатолий Дмитриев (ред.), *Владимир Иванович Даль. Поверья, суеверия и предрассудки русского народа*, Москва: Издательство АСТ, Издательство Астрел].
- GOGOL, MIKOŁAJ (2004), 'Wij', w: *Szynele i inne opowiadania*, przekł. Jacek Partyka, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, ss. 53-84.
- IWANOW, WIACZESŁAW, WŁADIMIR ТОПОРОВ (1995), 'Baba-jaga', w: Wiaczesław Iwanow, Władimir Toporow (red.), *Slawianskaja mifologija*, Moskwa: Jellis Łak, s. 39 [Иванов Вячеслав, Владимир Топоров (1995), 'Баба-яга', в: Иванов Вячеслав, Владимир Топоров (сост.), *Славянская мифология*, Москва: Еллис Лак]
- КАБАКОВА, GALINA I. (2001), *Antropologija ženskogo tiela w slawianskoj tradicii*, Moskwa: Nauczno-izdatel'skij centr «ŁADOMIR». /Кабакова Галина И. (2001), *Антропология женского тела в славянской традиции*, Москва: Научно-издательский центр «ЛАДОМИР».
- KOLASIŃSKA, IWONA (2003), *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Kraków: Rabid.
- KOWALSKI, PIOTR (2000), *Zwierozczekoupiory, wampiry i inne bestie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LINDSEY, KAYLA M. (2011), „*The Pull Of Dark Depths*”: *Female Monsters In Nineteenth-Century Gothic Literature*, Appalachian: Appalachian State University.
- MALEJ, IZABELLA (2008), 'O semantyce seksualnej obrazu Baby Jagi w kulturze rosyjskiej', w: Łukasz Karpiński (red.), *Języki specjalistyczne 8: Kulturowy i leksykograficzny obraz języków specjalistycznych*, Warszawa: Katedra Języków Specjalistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 134-147.
- MUDROWA, IRINA A.(2010), *Słownik sławianskiej mifologii*, Moskwa: Centropoligraf [Мудрова Ирина А.(2010), *Словарь славянской мифологии*, Москва: Центрополиграф].
- OSWALD, DANA (2010), 'Unnatural Women, Invisible Mothers: Monstrous Female Bodies in the Wonders of the East', *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*: 2, online: <http://differentvisions.org/Issue2PDFs/Oswald.pdf> [dostęp: 1.II.2018].

- STAROBINIEC, ANNA (2006), *Schron 7/7*, przekł. Ewa Skórska, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- STRZELCZYK, JERZY (2007), *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań: REBIS sp. z o.o.
- RUTKOWSKI, PAWEŁ (2012), *Kot czarownicy: demon osobisty w Anglii wczesnonowoczesnej*, Kraków: Wydawnictwo AVALON T. Janowski Sp. j.
- ТИХОМИРОВ, АРТИОМ (2008), 'Matierinskaja lubow', matierinskaja gordost', *Тма*: 3 (8), ss. 47-50 [Тихомиров Артем (2008), 'Материнская любовь, материнская гордость', *Тма*: 3 (8)].
- TRUSKINOWSKA, DALIA (2010), 'Szlucha', w: Wasilij Władimirskij (red.), *Powieliteli sumieriek*, Sankt-Pietierburg: Izdatielskaja gruppa «Azbuka-klassika», ss. 182-192, [Трускиновская Даля (2010), 'Шлюха', в: Василий Владимировский (сост.), *Повелители сумерек*, Санкт-Петербург: Издательская Группа «Азбука-классика»].
- WINOGRADOWA, LUDMIŁA N., SWIETŁANA M. TOŁSTAJA (1995A), 'Wied'ma', w: Wiaczesław Iwanow, Władimir Toporow (red.), *Sławianskaja mifologija*, Moskwa: Jellis Łak, ss. 70-73 [Виноградова Людмила, Светлана М. Толстая, (1995a), 'Ведьма', в: Вячеслав Иванов, Владимир Топоров (сост.), *Славянская мифология*, Москва: Еллис Лак].
- WINOGRADOWA, LUDMIŁA N., SWIETŁANA M. TOŁSTAJA (1995B), 'Wiesztica', w: Wiaczesław Iwanow, Władimir Toporow (red.), *Sławianskaja mifologija*, Moskwa: Jellis Łak, ss. 88-90 [Виноградова Людмила, Светлана М. Толстая, (1995a), 'Вештица', в: Вячеслав Иванов, Владимир Топоров (сост.), *Славянская мифология*, Москва: Еллис Лак].
- ZABYLIN, MICHAŁ (2011), 'BAWA-JAGA', w: ANATOLIJ DMITRIJEW (RED.), *Władimir Iwanowicz Dal'. Powierja, sujewierija i predrassudki russkogo naroda*, Moskwa: Izdatielstwo AST, Izdatielstwo Astriel, s. 17 [Забылин Михаил (2011), 'Баба-Яга', в: Анатолий Дмитриев (ред.), *Владимир Иванович Даль. Поверья, суеверия и предрассудки русского народа*, Москва: Издательство АСТ, Издательство Астрел].

Mój nawiedzony dom, moja upiorna szkoła – uduchowiona przestrzeń funkcjonowania dziecka w literaturze grozy dla młodego odbiorcy

LIDIA URBAŃCZYK-TULIK*

Literatura i przestrzeń

Przestrzeń już od dawna jest ważnym tematem literatury, stała się także przedmiotem wielokierunkowych badań. Elżbieta Rybicka sygnalizuje paradygmatyzację zwrotu przestrzennego, której oznaką są mnożące się subdyscypliny, na przykład geografia kulturowa czy geopoetyka¹ (RYBICKA 2008: 22). Jednocześnie badaczka wspomina także o zwrocie topograficznym (który można traktować jako rodzaj zwrotu przestrzennego). Topografia, rozumiana jako opis miejsca, ma szczególne znaczenie w literaturoznawstwie; ważna jest tu tradycja retoryczna oraz przeświadczenie, iż literatura i kultura wytwarzają przestrzeń (RYBICKA 2008: 23). Niniejszy rozdział odnosi się do tradycyjnego ujęcia przestrzeni, a mianowicie do obecności przestrzeni w literaturze. W tym przypadku topiki

* Uniwersytet Opolski | kontakt: lidka-urbanczyk@o2.pl

¹ Elżbieta Rybicka wymienia cztery wymiary geopoetyki: poetologiczny, geograficzny, antropologiczny i performatywny. Pierwszy wiąże się z podstawowymi kategoriami poetyki. Drugi – geograficzny – polega na wprowadzeniu do badań literackich pojęć takich, jak mapa, terytorium, region. Trzeci – antropologiczny – określa relacje między przestrzenią a podmiotem. Czwarty – performatywny – dotyczy działań wpływających na kształt przestrzeni (RYBICKA 2014: 106-107).

spacjalne (między innymi domu, miast, szkoły) zostaną uwikłane w grę ze strachem², gdyż analizowane przykłady dotyczą twórczości grozy. Dodatkowa komplikacja polega na tym, iż nie chodzi tu o typową geometrię strachu³, ponieważ teksty te adresowane są do niedorosłego odbiorcy. Przestrzeń staje się areną działań dziecięcych bohaterów.

Przestrzeń życia współczesnego dziecka

Ponad dziesięć lat temu Instytut Spraw Publicznych wydał książkę pod tytułem *Dziecko we współczesnej kulturze medialnej* pod redakcją Beaty Łaciak. Tekst zamykający publikację, autorstwa Michała Świetlika, nosi tytuł *Nowa przestrzeń dziecka we współczesnej kulturze*. Badacz przedstawia młodego odbiorcę kultury jako konsumenta i twórcę znaczeń – dysponuje on własnymi środkami i często wpływa na wybory klienckie rodziców: „Bogatsza oferta rynkowa powoduje, że poszerza się i ulega reorganizacji przestrzeń aktywności dziecięcej: miejsca, w których dziecko może funkcjonować i którym nadaje określone znaczenie” (ŚWIETLIK 2003: 257). Przestrzeń współczesnego dziecka rozrasta się, a można ją podzielić przede wszystkim na zwyczajną i niezwykłą (magiczną). Przestrzeniami zwyczajnymi są dom, szkoła, podwórko, natomiast przestrzeń niezwykłą kształtują na przykład wakacyjne wyjazdy, święta, czy – co obecnie jest szczególnie istotne – cyberprzestrzeń. Świat wirtualny, bardzo ważny w życiu młodego człowieka, staje się elementem codzienności i tym samym wychodzi z owej przestrzeni niezwykłej do zwyczajnej, oswojonej. Gdzieś pomiędzy obiema sferami sytuuje się centrum zabaw dla dzieci, będące czymś na kształt komercyjnej wersji przedszkola (wtórne umagicznienie). Świetlik przypomina: „Kulturowo definiowana przestrzeń jest dziecku dana, to ono jednak decyduje o jej ostatecznym kształcie” (ŚWIETLIK 2003: 283). Niedorosły jest bowiem twórcą znaczeń⁴, ale należy pamiętać, że jest on przede wszystkim uczestnikiem wymiany owych znaczeń „zmierzających do ustaleń tożsamościowych”, a „brak doświadczenia z uwagi na krótką biografię i małą różnorodność doświadczeń, niska jeszcze sprawność komunikacyjna, słabe uodporniające ego – powodują, że dziecko jest znacznie bardziej

² Marek Wydmuch zatytułował książkę *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*. Autor pojęcie gry odnosi do sposobów czytania literatury *weird fiction*, której autorzy wprowadzają czytelnika w stan „nierealnego lęku” (WYDMUCH 1975: 47). Strach jest tu emocją poszukiwaną, jest przyjemną zabawą.

³ Pojęcie wprowadzone przez Manuela Aguirrego (2002: 15-32).

⁴ Dziecko jako twórca znaczeń może kształtować przestrzeń, w której funkcjonuje – nazywa ją i wiąże z nią różne emocje.

bezbронne w obliczu presji oczekiwań społecznych i wymuszania znaczeń” (KLUS-STANISKA 2004: 24).

Nie można zapomnieć, że najważniejszym miejscem dla młodego odbiorcy jest jego własny, wypełniony zabawkami pokój, będący zarazem przestrzenią emancypacji i wykluczenia (MACIEJEWSKA-MROCZEK 2012: 125-129). To przecież w zamkniętym pokoju Max, bohater słynnej powieści graficznej Maurice’a Sendaka *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*, rozpoczyna grę w udawanie – zabawę z potworami⁵. Dzięki wyobraźni udaje się do fantastycznych krain, które nie mają granic. Powrót z magicznego miejsca, pełnego baśniowej cudowności i grozy niesamowitego, jest automatyczny, wiąże się z założeniami gry satysfakcji (przeżywanie intensywnych emocji w kontrolowanych warunkach)⁶. Jednakże, gdy bohaterów poniesie fantazja, mogą się oni zatracić w przerażających wizjach i uwolnić mroczne fantazmaty, a wówczas nawet dom może okazać się pułapką.

Współczesne teksty fantastyczne dla niedorosłych odbiorców bardzo często odwołują się do różnych przestrzeni życia dziecka i niejednokrotnie owa przestrzeń zostaje uduziwniona, na przykład w taki sposób, że bohater odnajduje wewnątrz swojego domu przejście do innego świata lub broni swojego miasta przed agresją nadprzyrodzonych

⁵ Opowieść Sendaka została wydana w 1963 roku, w Polsce pojawiła się dopiero w 2014 roku, a to prawdopodobnie za sprawą filmowej adaptacji z 2009 roku i książki dla czytelników w każdym wieku, którą Dave Eggers opublikował rok później. Historia chłopca, jego przygoda w krainie potworów, nosi znamiona uniwersalności i ponadczasowości, wyraża pragnienie przeżycia czegoś niesamowitego; każde dziecko, ze swoimi marzeniami i wyobrażeniami, przypomina Maxa. Analizując ten przykład i jego pochodne, a także inne teksty grozy dla dzieci, można stwierdzić, że potwór (owoc wyobraźni i personifikacja lęków), jest, był i będzie ważnym bohaterem literatury „czwartej”, „osobnej”. Określenia te pochodzą z prac jednego z największych badaczy twórczości dla młodych odbiorców kultury – Jerzego Cieślakowskiego, który opierał się na podziale Czesława Hernasa (1973: 15-45). Monstrum, podobnie jak uduziwniona przestrzeń, jest ważnym elementem konstrukcyjnym dzieła grozy dla niedorośłego odbiorcy. Nie mniej istotny jest dziecięcy bohater, który inaczej niż dorosły reaguje na agresję nadprzyrodzonego. Rodzice, ulegając racjonalizacji w procesie socjalizacji, mogą negować niesamowite zjawiska lub przesadnie, wręcz histerycznie, na nie reagować. Tymczasem ich potomstwo jest bardziej wrażliwe i może przyjmować wszelkie cuda jako coś zgoła naturalnego. O dziecięcym bohaterze horrorów dla młodego odbiorcy pisano między innymi w artykule poświęconemu temu zagadnieniu (URBAŃCZYK-TULIK 2017: 81-96).

⁶ To pojęcie wprowadzone przez Yvonne Leffler, która wskazuje iż: „Fikcyjne przedstawienie grozy pozwala nam napotkać przerażenie i konflikt w estetyzowanej i symbolicznej formie. Fikcyjne przerażenie, wywoływane przez fikcyjne odzwierciedlenie, może być bez ryzyka usunięte przez kontrolowane zaangażowanie w losy fikcyjnych postaci, ponieważ te znajdują się w bezpiecznej odległości od nas i naszej rzeczywistości” (LEFFLER 2002: 49). Gra pozwala na wcielanie się w różne role oraz na zaistnienie w niecodziennych sytuacjach – niebezpiecznych i przerażających, ale pozycja odbiorcy jest bezpieczna, podlega kontroli. Fikcyjne zdarzenie jest odpowiednio stymulowane – ma swój początek i koniec. Dodatkowo odbiorca jest o krok od postaci (z którą może się utożsamić), bowiem zna założenia, formułę gatunku i może przewidzieć kolejne zdarzenia, przygotować się na nadejście okropności.

istot, które wdarły się do oswojonej rzeczywistości z innej krainy. Chęć przeżycia fantastycznej przygody wiąże się z potrzebami dziecka. Ponadto fantastyka, posługując się archetypami i symbolami, odwołuje się do wielu zagadnień codzienności w sposób przystępny dla młodego odbiorcy.

Ważnym określeniem – odnoszącym się do przestrzeni funkcjonowania dziecka oraz potrzeby zabawy i fantazji definiującej niedorosłego – jest także noosfera. To „pojęcie zaczerpnięte z filozofii personalistycznej, znaczy nową rzeczywistość, wynikającą z aktywności ducha ludzkiego, z postawy twórczej człowieka, z zachowań ekspresywnych dziecka” (BALUCH 2012: 13). Wyraża się w nim dziecięca aktywność, egzystencja wypełniona zabawą. Tym samym noosfera odnosi się także do płaszczyzny fikcyjnej, wyobrażonej – młody człowiek buduje swój świat poprzez zabawę, a później lekturę. Doświadczenia te wzbogacają jego życie, przygotowują go do nowych wyzwań.

Trzeba także dodać, że dziecko inaczej niż dorosły postrzega otaczający je świat⁷. Przejawia się to w dzieleniu przestrzeni życia na codzienną i magiczną. Niedorosłemu bliskie jest myślenie mityczne: „W psychice dziecka istnieją predyspozycje do chłonięcia utworów przemawiających językiem symboli, metafor i fantazji. W jego oczekiwaniach wobec literatury ujawnia się bardzo mocna potrzeba mityczności” (BALUCH 1993: 12). Młody odbiorca pragnie oderwać się od spraw codzienności i zanurzyć się w świecie marzeń i fantazji. Teksty grozy umożliwiają mu przeżycie niecodziennych, wręcz niedostępnych, emocji – tym samym realizują funkcję rozrywkową, ale i kompensacyjną.

Ku przygodzie: groza i zabawa

Jednym z najważniejszych elementów horroru literackiego i filmowego jest wykorzystywanie antybohaterów przynależących do bogatej galerii monstrów. Nie mniej ważne są miejsca, w których straszy: ponure zamczysko, dom zbudowany na cmentarzu, mroczny las, wyludnione miasto i tak dalej. W literaturze grozy dla niedorosłych odbiorców,

⁷ Lucy, bohaterka *Wilków w ścianach* Neila Gaimana, mieszka w bezpiecznym domu będącym miejscem oswojonym. Jednak nagle ze ścian wychodzą wilki i obierają sobie dom jako siedzibę. Owo surrealistyczne zdarzenie może symbolizować, iż niebezpieczeństwo może trwać ukryte w miejscu, które zwykło uważać się za bezpieczne, a nagle wtargnięcie niezwyklego burzy porządek dnia i wywołuje przerażenie. Ale opowieść ta pokazuje przede wszystkim, że wyobraźnia dziecka ma ogromną moc (to Lucy siłą swojej wyobraźni powołała wilki do życia). Młody człowiek stara się uporządkować otaczającą go rzeczywistość; to, co nieznanne, próbuje nazwać, ośwoić, w tym celu stwarza na przykład potwory. Dorosłym taki sposób postrzegania świata może wydać się dziwny, śmieszny, ale dziecko przeżywa autentyczne i bardzo silne emocje, pragnie wyjaśnić swoje lęki. U dorosłych szuka zaś oparcia i zrozumienia.

która twórczo przetwarza ponadgatunkową formułę horroru, dziecięcy bohater także spotyka potwory i również odwiedza nawiedzone miejsca. Jednakże horrory dla młodych odbiorców ujawniają pewną podstawową właściwość – są dostosowane do wrażliwości wirtualnego odbiorcy; niejednokrotnie zdarza się, że monstrem bardziej śmieszny niż straszny, a miejsce naznaczone piętnem niesamowitego staje się placem zabaw⁸.

Świat powieści grozy składa się z dwóch zasadniczych części (AGUIRRE 2002: 17). Pierwsza część to kraina człowieka, sfera racjonalności, bliska ludzkiemu doświadczeniu (*orbis interior*), zaś druga część to kraina zdarzeń niezrozumiałych, zamieszkiwana zwykle przez fantastyczne istoty – to świat inny, obcy i groźny, wymykający się prawom logiki i zdrowemu rozsądkowi (*orbis exterior*). Obie części rozdzielone są progiem, a założeniem fabuły jest ruch, czyli przejście przez niego. Jest on często związany z naruszeniem, z ingerencją i może mieć dalekosiężne skutki. Te ustalenia dotyczą także literatury dla dzieci⁹.

Geometria strachu w przypadku horroru dla niedorosłego odbiorcy wiąże się również z podziałem na dwa światy – normalną rzeczywistość funkcjonowania dziecięcego bohatera i krainę, z której pochodzi potwór¹⁰. Płaszczyzny te odgradza próg należący jednocześnie do dwóch porządków – to instytucja paradoksalna, dwuznaczna, ponieważ:

⁸ Teksty grozy dla dzieci – w odróżnieniu od horrorów dla dorosłych – kończą się tryumfem głównego bohatera. W utworach tych nie są poruszane także tematy tabu, takie jak seks i przemoc. Założeniem wielu książek nawiązujących do formuły horroru dla dzieci jest pomoc w oswojeniu lęku, a nie jego potęgowanie.

⁹ Transpozycja popularnej formuły umożliwia także przeniesienie niektórych narzędzi i technik badawczych

¹⁰ W literaturze dla niedorosłych odbiorców jest opisanych wiele przestrzeni odznaczających się ogromnym potencjałem grozotwórczym, tyle, że miejsca straszne nie stają się przestrzenią, na której spotykają się dzieci i potwory. Na przykład Fillipi, dziewczynka lubująca się w okropnościach, wraz z mamą spędza sześć tygodni wakacji w parku strachów. Bohaterka, poznając atrakcje parku, nieraz doświadcza strachu. Sama także przeraża innych, przebijając siebie i zwierzątka za mumie. Stosunek dziewczynki do straszylek wyraża się już na samym początku: „Nigdy w życiu nie zrezygnowałabym z pobytu w parku strachów. Park strachów to park rozrywki. To coś takiego jak Disneyland. Tyko że zamiast słodkich Myszek Miki latają po nim monstra, zombie, szkielety, truposze, wampiry, czarownice, kaci i tego typu straszylek” (ULLRICH 2006: 7). Trudno stwierdzić, czy Filippi poradziłaby sobie z realnym zagrożeniem ze strony istot nadnaturalnych. Strach doświadczany przez nią w zamku duchów i grobowcu faraonów jest generowany sztucznie, kontroluje się go. Park rozrywki jawi się jako kolejne miejsce, gdzie skutecznie można podjąć grę ze strachem, zabawę w udawanie. Wizyta w nim, podobnie jak czytanie opowieści grozy, ma dostarczyć rozrywki, dreszczyku emocji. Filippi obcuje z monstrialnością wykreowaną, podczas gdy bohaterowie horrorów (w myśl, iż horror jest odmianą fantastyki, a nie kategorią ponadgatunkową, czy rodzajem oddziaływania; GEMRA 2001: 183) muszą zmierzyć się z agresją zjawisk paranormalnych, chociażby w *Upiorze*, powieści z piątej części serii „PAX” (Åsa Larsson, Ingela Korsell, Henrik Jonsson) dzieci „szukające grozy”, podobnie jak Filippi, bawią się w przywoływanie Czarnej Damy, ducha z lustra. Niespodziewanie sprowadzają na siebie gniew upiorów. Filippi nie obcuje z przedstawicielami świata nadnaturalnego. Można jej przypisać

Stoimy pełni wahania, czy próg ten przekroczyć – i jesteśmy jednocześnie już po drugiej stronie. Wkraczamy na ziemię niczyją traktując ją jako przejście, które wiedzie do Innego: jednak wkraczając nań wkraczamy już w Inne. Stąd sam próg przeraża nas tak samo, jak rzeczywistość leżąca za nim. Dlatego próg jest i miejscem i nie-miejscem zarazem (AGUIRRE 2002: 20-21).

Punktem kulminacyjnym jest złamanie bariery i wtargnięcie niesamowitego na tereny ludzi, a tym samym pogwałcenie praw uznawanych przez człowieka za naturalne, oczywiste. W horrorach to zwykle potwór przedostaje się do świata ludzi, ale zdarza się także, że to bohater odwiedza krainę zamieszkaną przez monstra – w tym przypadku nie dochodzi do złamania praw rządzących rzeczywistością, w nowym świecie protagonista musi dostosować się do nowych reguł. Przykładów jest bardzo wiele. Łukasz, bohater książki *Za niebieskimi drzwiami* Marcina Szczygielskiego, przechodzi do innego wymiaru, a wracając przyciąga siłę doprowadzającą do zniszczenia odwiedzonego uniwersum. W *Fabryce strachu* L. A. Jones dzieci są porywane na inną planetę, której władca bada koszmary. Stephanie, postać z *Kościanego Przyjemniaczka* Dereka Landy'ego, funkcjonuje w dwóch światach – w szarej rzeczywistości oraz w świecie przepełnionym magią. Podczas gdy sobowtór dziewczyny wypełnia jej codzienne obowiązki, Stephanie jako Walkiria rozwiązuje różne sprawy kryminalne z detektywem-szkieletem.

Natomiast interesujący przykład obrazujący moment pojawienia się potwora w świecie ludzi odnaleźć można w książce Guillermo del Toro i Daniela Krausa, zatytułowanej *Trollhunters. Łowcy Trolli*. Grupa bohaterów – Jim, jego wuj Jack, przyjaciel Tub i dobre trolle ARRRGH! oraz Mrugaś – walczy z okrutnym władcą złych, ludożernych trolli, Gunmarem. W kluczowym momencie starcia w lokalnym muzeum zostaje ukończona rekonstrukcja sprowadzonego z Irlandii mostu potworów (Killahead). Walczący zostają przeniesieni z podziemnego świata na boisko, gdzie akurat rozgrywany jest najważniejszy mecz sezonu:

Świat wokół na nieokreśloną chwilę stał się czysto biały i wszystkie dźwięki ucichły [...]. Poczuliśmy nieważkość, jakby spadochrony porwały nas w niebo; towarzyszyło temu lekkie uszczypnięcie przekraczania międzywymiarowego portalu, ale zamiast iść naprzód, unosiliśmy się bezkierunkowo. A kiedy kolor przesączył się z powrotem, delikatnie, jakby przy unoszeniu powiek, zobaczyłem wokół siebie nie brud i cienie podziemnego świata, ale oszołamiającą zieleń i biel boiska zalanego światłem reflektorów (DEL TORO & KRAUS 2015: 324-343).

miano małego koszmara, podobnie jak słynnym Koszmarnemu Karolkowi i Zuzce D. Zołzik, jednak przydomek ten wynika z niegrzecznego zachowania, a nie z parapsychofizycznych i magicznych zdolności wykorzystywanych w niewłaściwy – właśnie koszmarny – sposób.

Fragment ten ukazuje, w jaki sposób (przykładowo) dochodzi do przemieszczenia się bohaterów ze świata potworów do krainy ludzi. Reakcja mieszkańców Bernardino jest łatwa do przewidzenia: początkowe osłupienie i ciszę wyparły strach i potrzeba ucieczki. Jednak później tłum, zachęcany do działania przez policjanta i bohaterów, przyłącza się do walki. Po zwycięstwie niezwykle trudno wrócić do codzienności, ludzie są wciąż oszołomieni i nie mogą uwierzyć w to, co się wydarzyło.

Progi między światami przyjmują różne formy – we *Wrotach* Johna Connolly’ego to szczelina energii do piekła, w *Kluczu do zaświatów* Dana Pablockiego to brama do świata zamieszanego przez stwory wygnane z raju, zaś w *Abaracie* Clive’a Bakera to latarnia morska przypominająca o dawnym połączeniu wymiaru ludzi i mieszkańców fantastycznej krainy. Z kolei Kazio z książki Iwony Czarkowskiej odwiedza wampiry poprzez przejście w postaci starej skrzyni, zaś Gaimanowska Koralina poznaje wiedźmę (nazywa ją drugą matką) dzięki przejściu przez tajemnicze drzwi, które znalazła w swoim domu.

W horrorach dla dzieci, podobnie jak we współczesnych tekstach grozy dla dorosłych, dochodzi do rekonstrukcji klasycznych gotyckich motywów, między innymi przestrzennych metafor – kompozycja szkatułkowa, konstrukcja labiryntu, infernalne koło, przestrzeń fraktalna (AGUIRRE 2002: 21-23) oraz dostosowania ich do potrzeb odbiorcy XXI wieku:

Wszystkie elementy wchodzące w skład konwencji gotyckiej i postgotyckiej współgrają z teraźniejszym obrazem świata. Wpisane w aktualną rzeczywistość, stapiają się z konterfektem przestrzeni realnej i bliskiej, odwołując się równocześnie do zasady poszukiwania zagrożeń na terytorium najbardziej znanym (i w związku z tym interpretowanym jako całkowicie bezpieczne) (OLKUSZ 2010: 8).

Elementy znane z klasycznych opowieści grozy pojawiają się we współczesnych tekstach, jednakże ze względu na zmiany cywilizacyjne, ulegają przekształceniom. Kolejne modyfikacje są podyktowane wymogami odbiorczymi. W przypadku horrorów dla młodych czytelników, znana przestrzeń również staje się areną, na której pojawiają się zjawiska niesamowite, fascynujące, ale często też straszne i groźne (udziwniona zostaje przestrzeń funkcjonowania dziecka). Dla młodego człowieka ważnymi miejscami są dom (który staje się nawiedzony) i szkoła (upiorna), dlatego przede wszystkim te przestrzenie stają się płaszczyznami, na których dochodzi do agresji nadprzyrodzonego. Dziecięcy bohater musi odnaleźć swoje miejsce pomiędzy tym, co powszechnie uznawane za normalne, a tym, co nadnaturalne.

Nawiedzony dom

W książce Angie Sage, zatytułowanej *Araminta Spookie: Mój nawiedzony dom*, tytułowa bohaterka marzy o tym, by spotkać kogoś z zaświatów. Dziewczynka sama udaje zjawę, komentując to: „O wiele łatwiej będzie mi spotkać ducha, jeżeli on będzie myślał, że ja również jestem duchem” (SAGE 2007: 7). Ponadto Araminta uwielbia nietoperze, wierzy, że w jej piwnicy mieszkają wilkołaki i wampiry, często liczy pająki, ćwiczysz straszne miny oraz szuka tajemnych przejść, a przed snem ciocia czyta jej *Bajeczki na dobranoc o duchach i upiorkach*.

Araminta to dziecko lubiące wszelkiego rodzaju okropności, co więcej, nie boi się ich, a wręcz pragnie strachu, który mogą ze sobą przynieść. Ta opowieść o domu nawiedzanym przez przyjazne duchy, trochę groteskowa i absurdalna, ujawnia, że nie ma się czego bać, a wszystko – nawet straszne doświadczenia – można zamienić w zabawę¹¹.

¹¹ W horrorach dla dzieci zwykle to pragnienie przeżycia przygody inicjuje zdarzenia niezwykle, nadnaturalne. Równie ważna, szczególnie w utworach dla najmłodszych, jest chęć zabawy – to potrzeba pierwotna, której podłożem jest akt kreacji i fantazja. Jak dowodził Cieślowski: „Zabawa bowiem stanowi swoistą nadbudowę w stosunku do życia normalnego; akt bawienia się jest świadomym wyjściem z życia oficjalnego, na serio, w prowizoryczną sferę aktywności, jest formą czystą, uwolnioną od norm krytycznych postępowania realistycznego” (CIEŚLIKOWSKI 1985: 215). W trakcie zabawy dzieci dają się porwać wyobrażonemu, lubią udawać, wcielać się w różne role; zdarzają się także przebieranki w stroje duchów i inne zabawy związane ze strachem i strachami. To przecież Samuel z *Wrót Connolly’ego* spaceruje w kostiumie na Halloween, a Dina i Lorenzo z książki Isabel Abedi pod tytułem *Kraina duchów* i Harvey z Bakerowskiego *Złodzieja wszystkich czasów* pozwalają zamienić się w potwory. Obok udawania ważne są także rymowanki towarzyszące zabawie i wierszyki – te także bywają naznaczone grozą. Jak wskazuje Slany: „Dzieci uwielbiają wymyślać okropne wierszyki i opowiadki, czerpią też satysfakcję z ich wspólnego opowiadania, słuchania i przekładania na sytuację zabawy” (SLANY 2017: 6). Podczas zabawy kreowanej przez dziecko to ono ma kontrolę nad potworem. Alicja Ungeheuer-Gołąb, podążając za ustaleniami Rogera Cailloisa i Jerzego Cieślowskiego, wskazuje, iż zabawa łączy się z postawami emocjonalnymi. Badaczka konstatuje: „Uczestnictwo bowiem w poszczególnych zabawach pociąga za sobą wprowadzenie gracza w typowe dla danej gry stany psychiczne [...]. W rozważaniach skojarzyłam rolę ruchu i emocji jako kategorii determinujących odbiór literatury przez dziecko” (UNGEHEUER-GOŁĄB 2014: 163). Akt zabawy i akt lektury wiążą się z różnymi emocjami (także strachem i oszołomieniem). Zabawa może przygotować dziecko do lektury, a lektura dostarcza inspiracji zabawie. Oszołomienie (jako typ oddziaływania na czytelnika) zdaje się być efektem ważnym w kontekście współczesnych, popularnych lektur przeznaczonych dla młodego odbiorcy. Wiele książek, także realizujących założenia horroru, cechuje intertekstualność i intermedialność (swoisty przesyt i chaos, które prowadzą do owego oszołomienia). Pojęcia te są istotne w pracach Anity Has-Tokarz. Badaczka przypomina: „Formuły gatunkowe, które odniosły sukces na obszarze oddziaływania jednego przekąznika, są zwykle transponowane przez producentów do dyskursu innych mediów [...]. Proces transponowania gatunku z jednego do drugiego, zawsze łączy się jednak z modyfikacją wyjściowej formy gatunku adaptowanego, który »ulega« technicznej, estetycznej oraz językowej specyfice nowego przekąznika” (HAS-TOKARZ 2003: 75). W ten sposób formuła gatunkowa jawi się jako kod komunikacyjny.

W *Koralinie* Neila Gaimana pojawia się motyw lustrzanej krainy, świata na opak. Tym samym najpopularniejsza dziecięca powieść grozy¹² odsyła do twórczości Lewisa Carrolla. Jak jednak można przeczytać: „różnicę stanowi natomiast skala doznań – o ile Alicja trafia do świata czarów, pełnego łagodnego uroku, o tyle świat Koraliny jest mroczny, zły, pełen czyhających na nią zewsząd niebezpieczeństw” (FRYCIE, ZIÓŁKOWSKA-SOBECKA & BOJDA 2007: 209). Kiedy dziewczynka przechodzi przez tajemnicze drzwi, dostaje się do równoległego wymiaru ludzaco przypominającego znaną jej rzeczywistość – oswojoną, dlatego bezpieczną, ale i nudną. Mimo że wszystko wygląda tam jak lepsza wersja realnego pierwowzoru, okazuje się to pułapką zastawioną przez wiedźmę¹³. Świat wykreowany przez potworną istotę (bądź przez nią odnaleziony) składa się jedynie z domu i najbliższego otoczenia, nie jest stabilny, to wyłącznie odwzorowanie. Jak z czasem odkryje bohaterka: „druga matka nie umie stworzyć niczego naprawdę [...]. Potrafi jedynie naśladować i zniekształcać istniejące rzeczy” (GAIMAN 2009: 133). Koralina zachęca podstępna istota do podjęcia gry, a kolejne zwycięskie posunięcia dziewczynki w walce o duszę własną, rodziców oraz zaginionych dzieci, irytują drugą matkę, przez co stworzony przez nią świat zaczyna podupadać: „Na zewnątrz świat stał się jedynie pozbawionym kształtu, mglistym wirem, w którym nie kryły się żadne formy ani cienie. Sam dom także jakby urósł i uległ zmianie” (GAIMAN 2009: 119). Wiedźma, rozgniewana sukcesami Koraliny, nie może utrzymać wizji wspaniałego domu. W pewnym momencie Koralina wchodzi do środka, wewnątrz zmieniło się, a puste i zaciemnione pomieszczenia przerażają (na przykład w łazience stoi tylko metalowa wanna, a w niej leży olbrzymi martwy pająk). Wymarzony dom okazuje się iluzją – budynek i jego otoczenie zmieniają się drastycznie. Pojawiają się mroczne przestrzenie i zamieszkujące je ponure byty, imitacje rodziców i sąsiadów tracących swoją formę. Bohaterka musi jak najszybciej opuścić ten niebezpieczny świat, gdyż może w nim utknąć na zawsze.

¹² Książkę poświęconą twórczości grozy dla niedorosłych Katarzyna Slany zatytułowała *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana* (SLANY 2016), wyznaczając tym samym dwa etapy rozwoju tej literatury. W niniejszym rozdziale opisano teksty pochodzące z okresu „wysypu” horrorów dla dzieci, do którego przyczynił się komercyjny sukces *Koraliny*.

¹³ Z postacią drugiej matki (wiedźmy) oraz jej siedzibą wiąże się wiele metafor, porównań z pająkami, których bohaterka bardzo się boi, na przykład: „ręka drugiej matki cofnęła się gwałtownie z ramienia Koraliny, niczym spleśzony pająk” (GAIMAN 2009: 56), „wyciągnęła rękę i poczuła, jak coś lekkiego, ulotnego niczym pajęczna sieć, muska jej ręce i twarz” (GAIMAN 2009: 69). Kot opisuje świat stworzony przez drugą matkę jako pajęczną sieć, a „sieć pajęczna nie musi być wielka, wystarczy, by łąpała muchy” (GAIMAN 2009: 86). Pajęczna natura drugiej matki została ukazana w filmie animowanym w reżyserii Henry’ego Selicka.

W *Koralinie* ważnym motywem są drzwi (próg). Symbolizują one z jednej strony ucieczkę do krainy wyobraźni, fantazji lub świata łatwych rozwiązań, na przykład narkotyków (FRYCIE, ZIÓŁKOWSKA-SOBECKA & BOJDA 2007: 209), zaś z drugiej strony – powrót do normalności, którą po wielu trudnych doświadczeniach trzeba zaakceptować. Grzegorz Leszczyński w następujący sposób interpretuje ten wątek u Gaimana:

Ma gdzie wrócić Koralina z powieści Neila Gaimana: w alternatywnym świecie spotkała rodziców-sobowótów, których musiała pokonać, by wyrwać się z ich niewoli; znalazła drogę do rzeczywistości realnej, a gdy wróciła do domu właściwego, mogła w nowy, dojrzały już sposób, oparty na doświadczeniach, okupiony trudem bytu, ich zaakceptować. Miała gdzie wracać, miała po co, miała do kogo (LESZCZYŃSKI 2007: 77).

Postawa Koraliny – jej walka z wiedźmą – świadczą o tym, że bohaterce zależy na rodzicach i domu. Fantastyczna przygoda sprawiła, że dziewczynka zrozumiała swoje postępowanie, ale i zaakceptowała zachowania dorosłych.

Także i Harvey Swick, bohater *Złodzieja wszystkich czasów*, strasznie się nudzi (podobnie jak Koralina). Przyjmuje więc zaproszenie do Domu Świątecznego Pana Kaptura od tajemniczej istoty – pana Grymasa. Pierwszy dzień spędzony w magicznym miejscu jawi się jako cudowny – rankiem Harvey’a wita wiosna, popołudniem lato, wieczorem nadchodzi jesień i Halloween (obowiązkowy bal przebierańców), a nocą zima ze Świętami Bożego Narodzenia. Chłopca martwią te dziwy:

[...] lecz Harvey szybko zapomina o swym niepokoju. Życie w Domu Świątecznym to prawdziwa idylla. Każdego dnia mijają wszystkie pory roku. Święta odchodzą i powracają. Harvey zaczyna zapominać, że poza murem istnieje inny, nudny świat, w którym szara bestia lutego wciąż czeka pograżona w męczącym śnie” (BARKER 2006: 44-45).

Z czasem niepokój wraca, bohaterowi udaje się uciec z domu-więzienia i odkryć, że ceną pobytu w nim jest czas (jeden dzień pełen cudowności w zamian za rok życia), stanowiący źródło mocy dla władającego magią właściciela: „Cały ten dom to pułapka, pełna sztuczek i podstępów. Pory roku, prezenty – to tylko złudzenia [...]. Odebrał nam te lata, by się nimi karmić... Jak wampir” (BARKER 2006: 90). Rezolutnemu chłopcu udaje się w końcu pokonać Pana Kaptura i odzyskać skradziony czas, a dom-pułapka zostaje wessany przez wir nieujarzmionej magii¹⁴.

¹⁴ Anita Has-Tokarz następująco opisuje ideę domu jako przestrzeni nieprzyjaznej: „Dom to przestrzeń odgradzona od reszty świata. *Orbis interior* mający wewnętrzną organizację, własne centrum i peryferie. Stanowi symbol prze-

Analiza powyższych przykładów pokazuje, że we współczesnej literaturze grozy dla niedorosłych pojawiają się typowe dla horroru ujęcia domu, postrzeganego jako przestrzeń wroga, pułapka (*Koralina, Złodziej wszystkich czasów*). Jednakże zdarza się, że nawiedzony dom jest miejscem, w którym dziecięcy bohater – przyjaźniący się z duchami – chętnie przebywa (*Araminta Spookie*).

Natomiast w *Osobliwym domu Pani Peregrine* dom jawi się jako przestrzeń zamknięta, która więzi bohaterów powieści Ransoma Riggsa, a jednocześnie ich ochrania. Jacob bardzo przeżył śmierć dziadka, który niegdyś opowiadał mu o swoim dzieciństwie¹⁵, zwłaszcza o czasie, gdy trafił do sierocińca w Walii. Wnuk wspominał:

[Dziadek — L.U.-T.] mówił, że to zaczarowane miejsce zaprojektowane tak, by strzegło dzieci przed potworami. Zostało wzniesione na wyspie, gdzie codziennie świeciło słońce i nikt nigdy nie chorował ani nie umierał, a wszyscy mieszkali w wielkim domu strzeżonym przez stare mądre ptaszysko (RIGGS 2012: 10).

Jacob był świadkiem śmierci dziadka zabitego przez straszne, nieznane mu stworzenie. Bohater wyjeżdża do Walii, by odszukać sierociniec i znajduje dom pełen obdarzonych nadnaturalnymi umiejętnościami dzieci, nad którymi pieczę sprawuje Pani Peregrine¹⁶). Stworzona przez nią pętla czasu sprawia, że mieszkańcy domu się nie starzeją, lecz cały czas przeżywają jeden i ten sam dzień 1940 roku. Pewnego rodzaju uwięzienie w domu sprawia, że dzieci nie mogą dorosnąć (co ma dla nich wymierne skutki¹⁷). Paradoksalnie, dom staje się zarówno najlepszym schronieniem przed potworami, jak i najgorszym więzieniem. Kiedy data 1940 okazuje się niebezpieczną kryjówką, zlokalizowaną przez potwory, bohaterowie muszą opuścić pętlę i poszukać nowego domu.

strzeni bezpiecznej, uporządkowanej i chronionej [...]. W horrorze dom jest opatrzony ujemnym znakiem wartościującym. Staje się antagonistą, rywalem, a nawet destruktoorem człowieka. Nie jest to przestrzeń przyjazna bohaterowi, ale złowroga, posępna, zagrażająca" (HAS-TOKARZ 2006: 469).

¹⁵ Młody Abe w czasie wojny uciekł z Polski, ocalały jako jedyny z całej rodziny.

¹⁶ Nazwisko Pani Peregrine oznacza sokoła wędrownego. Wedle praw panujących w książce ptaki te potrafią przemieszczać się w czasoprzestrzeni.

¹⁷ Niektóre z nich znajdują cel swojego życia (na przykład obserwują zachowania mieszkańców wioski), zaś inne, znużone monotonią i brakiem możliwości zmiany, popadają w szaleństwo.

Straszne miasto

W miejskiej przestrzeni, więżącej bohatera w sferze „pomiędzy”, na terytorium bezkresnego progu, opóźniającej działania postaci (HAS-TOKARZ 2006: 477), funkcjonuje zwierzmówca Kra z książek Jacoba Grey’a. Już sama nazwa miasta, Blackstone (*Czarny kamień*), przywołuje na myśl industrialne krajobrazy. To zaś, zamieszkane przez zwykłych ludzi oraz tych obdarzonych umiejętnością rozumienia zwierząt, podupada, wyniszczone podczas tak zwanego Czarnego Lata. Kra wychowuje się w tym zrujnowanym miejscu, zajmując najpierw domek na drzewie, a potem – opuszczony kościół. Porusza się głównie nocą, przeszukując śmietniki w poszukiwaniu jedzenia. W drugiej części trylogii, *Matce much*, odwiedzwszy dzielnicę, w której stoi dom jego rodziców, zaczyna zastanawiać się nad historią swojej rodziny oraz nad własnym przeznaczeniem.

Pojawia się tu motyw przemysłowego miasta-molocha – legendarna matka much więzi zwierzmówców w wieżowcach w centrum miasta, tak, by nie mogli przywołać swych towarzyszy. Blackstone jest więc wrogie naturze, nie chce dać jej do siebie dostępu. Zdaje się, że świat poza nim nie istnieje¹⁸, a bohaterowie nie mają dokąd pójść, dlatego z takim oddaniem bronią metropolii przed zakusami władcy pajaków i władczyni much.

W mieście umarłych wychowuje się Nikt (w skrócie Nik). Cmentarz to jego dom, jedyne znane miejsce. Tu mieszkają jego zastępczy rodzice i przyjaciele – duchy. Rzeczywistość poza ich miejscem spoczynku jest dla chłopca śmiertelnie niebezpieczna; w świecie żywych czyha morderca – Jack Wszelkich Fachów, który zabił rodziców bohatera i pragnie dokonać dzieła śmierci zabijając także chłopca. Wychowawca Nika, Silas – istota zawieszona między światem żywych a światem zmarłych – tłumaczy, że cmentarz to jedyne bezpieczne miejsce: „Obdarzono cię Swobodą Cmentarza, toteż cmentarz się tobą opiekuje. Dopóki tu jesteś, możesz widzieć w ciemności, wędrować ścieżkami, którymi żywi nie powinni kroczyć” (GAIMAN 2008: 34). Nik jest ciekawy świata i wkrótce odkrywa, że również na cmentarzu bywa niebezpiecznie. Odnajduje pole garncarza, gdzie spoczywa wiedźma oraz kurhan, w którym mieszka pradawny stwór Swij, a także grób pokracznych stworów zwanych ghulami; grób ten to brama do mrocznego miasta (próg):

Nik wiedział, że wszystkie tamtejsze kąty są nie takie, jak powinny – że mury pochylają się szaleńczo, że miasto jest niczym koszmar, który go nawiedzał, wcielony w życie, olbrzymia paszcza pełna sterzących zębów. Było to miasto wzniesione po to, by je porzucić, w którego kamieniach odcisnęły się wszystkie lęki, szaleństwa i odrazy stworzeń, które je wzniosły (GAIMAN 2008: 76).

¹⁸ Istnieją jeszcze zaświaty, do których przejście – za pomocą mitycznego ostrza – może otworzyć Kra.

Chłopiec z cudem przetrwał tę groźną wyprawę do miasta ghuli. Udało mu się także przeżyć spotkanie z mordercą, bo jak to zwykle bywa z zakazami, Nikt łamie je i udaje się do świata żyjących, gdzie zwraca na siebie uwagę. Pokonawszy mordercę, bohater postanawia opuścić cmentarz i wyruszyć w świat, by poznać samego siebie i zacząć żyć jak człowiek. Ani cmentarz, ani kraina ludzi nie są miejscami bezpiecznymi, ale metropolia zmarłych to przestrzeń ograniczona i ograniczająca, podczas gdy przestrzeń poza cmentarzem jest otwarta i umożliwia wszechstronny rozwój.

Upiorna szkoła

Kolejną ważną przestrzenią funkcjonowania dziecka – obok domu i miasta – jest szkoła. To tam młodzi ludzie spędzają wiele godzin, uczą się i rozwijają, poznają przyjaciół i dokonują interakcji społecznych. Utwory dla niedorostłych odbiorców często opowiadają właśnie o szkolnych perypetiach bohaterów. W horrorach opisujących ich codzienne problemy, ujawniają się ponadto sprawy nadprzyrodzone. Doświadczenia nieletnich bohaterów horrorów¹⁹ bywają na wskroś różne. Czasem dotyczą kwestii błahych, innym zaś razem bardzo ważnych. Jednym z najtrudniejszych doświadczeń jest postawienie bohatera w obliczu zagłady świata (rozumianego jako przestrzeń wszelkiego życia). Trudno wskazać tekst dla dzieci, w którym groźba katastrofy została zrealizowana. Natomiast w literaturze dla dorosłych czytelników zdarzają się przypadki, gdzie dziecko musi poradzić sobie z apokalipsą, kresem cywilizacji (jest to na przykład *Droga* Comraca McCarthy'ego). Jak konstatuje Maciej Krzemiński:

Dramaty dzieciństwa bez wątpienia mają wpływ na późniejsze, dorosłe życie. Niebezpieczeństwo kryje się zarówno w tym, co niesie ze sobą rozwój cywilizacyjno-techniczny, jak i w okaleczeniach wewnętrznych dzieci, które kiedyś, jeśli przeżyją, będą kreowały ludzki świat (KRZEMIŃSKI 2015: 68).

Akcja większości horrorów dla dzieci opiera się na spotkaniach dziecięcych bohaterów z potworami i choć młodzi ludzie zwykle wchodzą z tych spotkań zdrowi na ciele i umyśle, to trudno orzec, jaki wpływ kontakty z potworami będą miały na ich dorosłe życie. Wszystko oscyluje wokół czytelniczych spekulacji, które stanowią źródło przyjemności²⁰.

¹⁹ Horror, za Antonim Smuszkiewiczem, postrzegam jako typ fantastyki (SMUSZKIEWICZ 2011: 6-12).

²⁰ Z podejściem do dzieła sztuki masowej wiążą się różne zjawiska, przykładowo identyfikacjonizm (odbiorca przyjmuje emocje fikcyjnych bohaterów) oraz klaryfikacjonizm (skoro niekompletność jest naturą narracji, odbiorca

Pora przyjrzyć się przykładom upiornej szkoły. W latach dziewięćdziesiątych pojawiła się popularna seria grozy dla młodszych czytelników – „Szkoła przy Cmentarzu” Toma B. Stone’a. W pierwszej części wielotomowego cyklu, zatytułowanej *Zemsta dinozaurów*, czytelnik poznaje naturę Szkoły Podstawowej Grove Hill:

Uczniowie mówili na nią Szkoła przy Cmentarzu nie tylko dlatego, że znajdowała się na przedmieściach tuż obok starego, opuszczonego cmentarza, lecz również z powodu bardzo dziwnych rzeczy, które nieustannie się w niej działy. Rzeczy dziwne, czasami straszne, które nie miały żadnego logicznego wytłumaczenia, a których dorośli jakoś nigdy nie byli w stanie zauważyć (STONE 1996: 28).

Bohaterami i świadkami fantastycznych zdarzeń zawsze są dzieci, dorośli nie doświadczać cudu, nie wierzą w opowieści niedoroslých i nie pomagają im zmierzyć się z agresją nadprzyrodzonego. Wniosek ten uprawomocnia również analiza książek z serii „Spook City” Christophera Pike’a.

Obrazy szkoły grozy są bardzo zróżnicowane. *W nieistniejącej szkole* (Gudule²¹) czytelnik poznaje Michasię, która źle się uczy i rozrabia, dlatego trafia na pensję dla grzecznych panienek. Bohaterka jest przerażona nowymi koleżankami, które według niej są dziwne – perfekcyjne jak żywe lalki, niezwykle czyste i dobrze wychowane. Michasia podejrzewa, że ktoś zrobił jej żart i znajduje się nie w prawdziwej szkole, a na planie filmu, który ma pokazać, jak zachowuje się współczesna dziewczyna w przedwojennej szkole. Prawda okazuje się bardziej dramatyczna – dziewczynki to roboty, stworzone przez zdolnego naukowca na wzór jego dawnych koleżanek. Maszyny zostały zaprogramowane tak, by skrupulatnie wykonywać polecenia swojego władcy, a zuchwałość i chaotyczność Michasi, rozregulowała je i doprowadziła do wrogiego ataku na dziewczynkę. Wydarzenie to wzbudziło pierwotny strach. Dziewczynka cudem przeżyła zmasowany atak. Książka *Nieistniejąca szkoła* należy do kolekcji dreszczowców i choć głównej postaci towarzyszy obezwładniający lęk, emocja istotna dla horroru, to pozycji tej nie można zaliczyć do fantastyki grozy, gdyż ujawnia się motywacja pseudonaukowa.

musi uzupełnić miejsca niedopowiedzenia). Między tymi właściwościami znajduje się tak zwana kryterialna prefokalizacja, to znaczy w utworze niektóre cechy sytuacji i postaci zostają uwydatnione; autor odpowiednio przygotował opis, koncentrując uwagę odbiorcy na wybranych przez siebie elementach, by ewokować odpowiednie emocje. Ponadto z opisywanym zjawiskiem – postrzeganiem w kontekście kategoryzacji – wiąże się zaangażowanie odbiorcy, jego oczekiwania i wyobrażenia: „mówiąc krótko, kryterialnie prefokalizowany tekst w normalnych warunkach tworzy u odbiorców ognisko emocji. Terminem tym obejmuję sposób powstawania stanu emocjonalnego u czytelnika, słuchacza, widza, jak również wpływ tego stanu na mechanizm uwagi” (CARROLL 2011: 260). Odbiorca poszukuje bowiem faktów, które utrwalą stan emocjonalny, w jakim się znalazł; wybiega w przyszłość, spekuluje, licząc, że jego nadzieje zostaną spełnione.

²¹ Pod tym pseudonimem kryje się belgijska autorka Anne Liger-Belair.

Magia pojawia się natmiast w książce *Upiorna szkoła* Anthony'ego Horowitza (tu już obecna jest motywacja fantastyczna). Bohaterem tej historii również jest krnąbrny uczeń David Eliot, który zostaje relegowany ze szkoły. Gdy tylko nadarza się okazja, rodzice wysyłają go do szkoły z internatem. W folderze reklamującym tę instytucję znalazły się między innymi takie informacje: „[...] zapewniamy wyjątkową, by nie rzec unikalną, opiekę dla chłopców w wieku od dwunastu do szesnastu lat, zwłaszcza dla tych, których nie zdołały ukształtować współczesne metody nauczania” (HOROWITZ 2001: 15). Unikatowa opieka polega na kształceniu czarowników, a David jako siódmy syn siódmego syna, jest pretendentem do stania się jednym z nich. Nim jednak chłopak pozna swoje przeznaczenie i zaakceptuje je, z przerażeniem będzie odkrywać kolejne sekrety Szkoły Pod Wieżycami, na przykład to, że wśród nauczycieli znajdzie się wampir, wilkołak, mumi, a dyrektorzy to właściwie jedna dwugłowa istota.

Warto dodać, że *Upiorna szkoła* to także tytuł pierwszej części czteroksięgu Lisi Harrison. Seria *Monster High* traktuje o szkolnych perypetiach potomków znanych z popkultury monstrów. Inne przerażające i straszące czytelnika szkoły pozna on choćby w utworach *Szkoła strachu* (Gitty Daneshvari), *Szkoła wampirków* (Jackie Niebisch) oraz *Mój pierwszy dzień w szkole na... zawsze* (Robert Lawrence Stine).

Architektonika grozy wiąże się także z odpowiednią kolorystyką (dominują barwy ciemne, związane z porą nocną), posępnymi krajobrazami (nienaturalny kształt terenu, dziwaczny wygląd roślin, zamglenie i zachmurzenie) oraz obecnością fetysyzowanych przedmiotów. Mroczne barwy, zdeformowane elementy świata przedstawionego oraz tajemnicze artefakty służą ekspresji i zarazem eskalacji lęku, a także ukazaniu wyobcowania bohatera muszacego zmierzyć się z mrocznym obliczem świata. Przestrzeń w horrorze jawi się jako żywy organizm, który ulega nieskończonym, groźnym przekształceniom, na przykład zwyczajne budowle i rekwizyty zostają naznaczone Niesamowitym.

Przerażającym opisem krajobrazu w horrorze dla niedorośliwych czytelników jest ten dotyczący wyspy Christophera Ścierwnika (z książki *Abarat* Clive'a Barkera). Gorgozjum to domostwo pełne plugastwa i warownia pradawnych strachów:

Nikt – nawet sam Christopher Ścierwnik – nie znał wszystkich sekretów Wyspy Północy. Stanowiła labirynt z kolumnami czarnej skały i bezdennymi jeziorami, z kopalniami, lasami, wzgórzami i równinami. Tutaj kryły się niezliczone starożytne tajemnice. Ścierwnik słyszał, że każdy strach, jaki kiedykolwiek mroził ludzkie serce, znajdował się tutaj, na Gorgozjum. Wszystkie zebrane w tej okropnej godzinie, kiedy przeszłość nam się wymyka i zostaje w ciemności, nie wiedząc, co będzie dalej. Jeśli cokolwiek będzie (BARKER 2003: 199).

Opis ten dotyczy ukrytych okropności i może lepiej nie ujawniać tego, co napawa strachem. Jarosław Płuciennik, wskazuje, że najsłabszymi punktami horrorów są momenty, w których pokazuje się potwory (PŁUCIENNIK 2002: 51-59).

Kolejny przykład – dotyczący tajemniczej przestrzeni – to *Czarny młyn* Mariusza Szczygielskiego – już w tytule książki została podkreślona zła natura „żyjącego” młyna. Mroczny i niesamowity klimat opowieści narasta z każdą stroną, a groza, służy tu do wyeksponowania różnych problemów i patologii społecznych oraz do ukazania tragizmu dzieciństwa (MICHUŁKA & STANIÓW 2016).

Grupka dzieci wychowuje się w małej wsi Młyny, która wzięła swą nazwę od młynów, jakich w latach świetności miejscowości było wiele, a teraz pozostały już tylko zgłiszcza jednego. Dzieci nie mogą zbliżyć się do ruin, jednak zostają zmuszone do złamania zakazu, gdyż nadprzyrodzona siła obecna w młynie pochłania ciepło otoczenia, przyciąga do siebie przedmioty elektryczne, a dźwięk obracających się skrzydeł młyna zniewala dorosłych, którzy zaczynają służyć znajdującej się w nim nadprzyrodzonej potędze. Tylko dzieci – a szczególnie upośledzona dziewczynka (wrażliwsza od innych) – mogą zniszczyć zło i przywrócić równowagę. Budzeniu atmosfery grozy sprzyjają niedopowiedzenia – nie wiadomo, czym jest niszczycielska siła, która opanowała młyn. To, co nieznane, rodzi obawy, ale i ciekawość.

Czarny młyn to nie tylko historia walki z pierwotnym złem, ale jest to też opowieść o przyjaźni, samotności dziecka, zrozumieniu dla inności. Jednocześnie reprezentacje grozy nie ograniczają się jedynie do pojawienia się potworów – samonapędzającego się młyna czy tworzonych przez złowrogą siłę zabójczych robotów złożonych ze sprzętów AGD i RTV – lecz duże znaczenie ma tu geometria strachu. Strefę groźną, obcą, zawłaszczającą przestrzeń wartościowaną pozytywnie reprezentują ruiny kombinatu. Jest to teren niebezpieczny i zakazany. Progiem będącym już częścią tej innej przestrzeni jest brama wejściowa do ruin (opatrzona znakiem zakazu wstępu). Teren opuszczonego kombinatu przypomina zaś labirynt – dzieci muszą uważać, bo ziemia może się pod nimi zapaść. Posuwają się powoli, by dotrzeć do serca młyna – pompy wodnej i powstrzymać bezduszną, złowrogą maszynę.

Na koniec warto dodać, że opisy przestrzeni grozy często przypominają labirynty, które wciąż zyskują nowe znaczenia, bowiem rozrastają się (labirynt może przykładowo określać stany psychiczne postaci, symbolizować ich „otoczenie mentalne”). Doświadczenia labiryntowe, błędzenie i poczucie zagubienia towarzyszą bohaterom opowieści grozy, a „gotyckie labirynty zatem to nie miejsca *utrudnionej* [podkr. oryg.] wędrówki

ku centrum (czymkolwiek by ono nie było), ale obrazy uwięzienia i zakleszczenia w pułapce, ucieleśnione doświadczenie klaustrofobii [...]” (IZDEBSKA 2002: 35). Bohaterowie stają się niewolnikami przestrzeni, która ich stwarza – sprowadza do roli więźniów, ale skłania także do działania. Konstrukcją labiryntową charakteryzuje się miasto potworów. Także Katarzyna Slany zaznacza, że Strachopolis nie jest klasycznym mrocznym miastem, lecz to futurystyczna megakorporacja umasawiająca potwory (SLANY 2017: 9).

Kraina potwora

Przygody bohaterów nie rozgrywają się tylko w przekształconej przestrzeni funkcjonowania dziecka. Czasem rozwiązanie konfliktu (na przykład pokonanie potwora) wymaga przeniesienia się do innego świata (wymiaru, z którego pochodzi monstrum). Warto przypomnieć, że potwory pojawiają się w wielu formach narracyjnych. Wyróżnikiem staje się relacja między monstrum a bohaterem. W baśni potwór jest elementem codziennego świata, zaś w horrorze to zaburzenie naturalnego porządku (CARROLL 2004: 78-79).

W książce *Mój nauczyciel jest... wampirem* Jerry Piasecki przedstawia zreformowanego wampira, Profesora Wika, którego marzeniem jest uczenie ludzkich dzieci. W drugiej książce, *Laura na deser*, Wik i jego uczniowie muszą udać się w podróż do krainy wampirów, by ocalić Laurę – dziewczynkę pojmaną przez krwiopijców. Emocje związane z odwiedzeniem strasznego miejsca są diametralnie różne:

To moja ojczyzna — odparł radośnie Wik. — Czyż nie jest piękna? Akurat to słowo nie przyszło na myśl nikomu z jego towarzyszy podróży. Amandzie wpadło do głowy określenie *posępne*, Gabe pomyślał *groteskowe*, Amy — *okropne*, Peter — *wstrętne*, a Donny ograniczył się do krótkiego *a fe!*” (PIASECKI 2002: 59).

Działanie w obcej przestrzeni, gdzie obowiązują odmienne prawa, wymaga odpowiedniego przygotowania, na przykład kamuflażu. Dzieci przebijają się za młode wampiry, a ich stylizacje nie budzą zastrzeżeń nieumarłych. Ludzkie oblicze pomocników Wika ujawnia się dopiero przez odbicie na powierzchni zastawy stołowej²².

Z kolei Dina i Lorenzo, bohaterowie *Krainy duchów* Isabel Abedi, by podróżować po fantastycznej krainie, nie przebijają się za potwory, lecz zostają zamienieni za pomocą czarów w prawdziwe monstra (zgodnie ze swoimi kostiumami halloweenowymi). Wejście do innego świata znajduje się w tunelu strachów w wesołym miasteczku. Czas

²² Wampiry są kulturowo pozbawione odbicia, ponieważ nie posiadają duszy (GEMRA 2008).

akcji (święto strachu) oraz miejsce (park rozrywki) już na samym początku wywołują atmosferę niesamowitości. Opowieść toczy się dwutorowo, na pierwszym planie ukazane zostały przygody dzieci w krainie potworów (tu widać wpływy *fantasy* i baśniowości), zaś na drugim planie rozgrywa się horror ludzi borykających się z diabłami zamazującymi rzeczywistość za pomocą magicznych gąbek. Rozwiązanie problemów w fantastycznym uniwersum prowadzi do zażegnania konfliktów w świecie ludzi.

Halloween to także czas inwazji piekielnych sił we *Wrotach* i paradoksalnie fakt ten nie przyczynia się do spotęgowania grozy, a do raczej jej rozładowania. Świadkowie niesamowitych zdarzeń, którzy spotkali demony, są przekonani, że mają do czynienia z maskaradą i przebierańcami. Zabieg ten ma na celu ośmieszyć formułę horroru.

Zamczysko

W powieści gotyckiej niezwykle istotną i często opisywaną przestrzenią jest nawiedzone zamczysko. Tego typu budowle (jako relikty przeszłości) rzadko pojawiają się we współczesnych horrorach, które – diagnozując XXI wiek i krytykując osiągnięcia cywilizacyjne – upodobały sobie przestrzeń miejską. Mimo to warto wskazać choć jeden interesujący przykład posępnego zamku w literaturze dla dzieci.

Tomek Żłoty, bohater utworu Louise Arnold, potrafi dostrzegać duchy. Wraz ze szkolną wycieczką odwiedza lokalny zamek. Bohater nie wie, że w najnowszym numerze czytanej przez duchy gazety o tytule „Codzienny Skarżypyta” ukazała się informacja o jego wyjątkowej umiejętności. Przedstawiciele świata duchów, istoty najrozmaitszych profesji, zjawyły się w zamku, by zobaczyć chłopca, pochwalić się swoim wyglądem oraz umiejętnościami. Tomek był w szoku, gdy zobaczył budynek wypełniony zjawami. Doświadczył wówczas wielu intensywnych emocji, które nieomal doprowadziły go do szaleństwa. Jednak najgorsze było spotkanie w lochach:

W najciemniejszym kącie lochu coś się poruszyło. Przeciągnęło się, grzechocząc starymi kośćmi, i wstało, po czym ruszyło ku Tomkowi, chrobocząc po posadzce długimi pozwijanymi pazurami. Wyglądało jak przypadkowo pozszywane cienie, które ktoś naciągnął na sztywno wyprostowany szkielet. Uśmiech stwora przypominał potłuczone szkło wrzucone w kałużę oleju. Z każdym oddechem wysysał on z pomieszczenia resztki światła, wydychając jeszcze więcej cienia. Oczywiście, jeśli w ogóle można je tak nazwać, były wgłębieniami nieregularnego kształtu, w których gromadziły się kałuże mgły, wirując hipnotyzująco. Oczywiście te były teraz wpatrzone w Tomka. Potwór przechylił lekko głowę, jakby chcąc mu się lepiej przyjrzeć [...]. Oddech Tomka był przerywany. Chłopiec stał, nie mogąc oderwać wzroku od wirujących strzępów mgły w oczach potwora. Duch pochylił się nad nim i węszył niczym

zwierzę. Nagle zawył przeciągle. Tomek wrzasnął w odpowiedzi. A potem ruszył przed siebie (ARNOLD 2007: 157-158).

Szary Artur, niewidzialny przyjaciel chłopca, tłumaczy mu, że stwór ten jest zupełnie nieszkodliwy. Naturą Wyjca jest straszyć groźnym wyglądem i potępieńczym wyciem, a duchem kierowała zwykła ciekawość, ponieważ podobnie jak inne zjawy chciał poznać chłopca. Dodatkowo na przyzasmakowym cmentarzu Tomek spotkał zjawę, której zadaniem jest przywoływanie smutku. Strach szybko przeobraził się w śmiech, a ten w płacz. Nic więc dziwnego, że szkolni koledzy i opiekunowie chłopca uznali go za szaleńca.

Arnold odniosła się do stereotypowego ujęcia zamczyska, rodem z gotyckich opowieści, gdzie: „Scenerię wypełniają ruiny zamków średniowiecznych (gotyckich), ponure klasztory, podziemne lochy i korytarze, izby tortur, pustelnie i w ogóle miejsca okryte tajemnicą, strzeżone, niedostępne, mroczne, cuchnące, wilgotne, miejsca zbrodni i śmierci” (ŻABSKI 1997: 314). Jednakże autorka – co często ma miejsce w przypadku opowieści dla dzieci – osłabiła atmosferę grozy. Niesamowite spotkanie Tomka z duchami ma miejsce w południe, a duchy w *Niewidzialnym przyjacielu* nie są widmami osób zmarłych, a niezależnymi istotami żyjącymi obok ludzi.

Tajemniczy cyrk

Intrygująca jest również przestrzeń cyrku, z samej definicji niesamowita i tajemnicza, które może okazać się także groźna i wywołująca przerażenie. Motywy związane z elementami kojarzonymi z cyrkiem często pojawiają się w literaturze dla niedorosłych odbiorców. Przestrzeń ta odsyła do motywu dzieciństwa, radosnych wspomnień, gdyż cyrk jawi się zwykle jako miejsce rozrywki. Jednakże, z jego funkcjonowaniem wiąże się również liczne zagadki i osobliwości, o czym przekonuje się między innymi dziadek Nata Carvera (Di Toft seria „Wilken”). Jest on dyrektorem niesamowitej trupy, w skład której wchodzi nadnaturalne istoty. Zwykli obywatele traktują te cudowne stworzenia jako zdolnych artystów.

Do cyrku dziwolągów trafia Candy (Clive Barker cykl „Abarat”). Dziewczyna jest zbulwersowana przedmiotowym traktowaniem żywych istot. Tu Barker nawiązuje do niezwykle nośnego motywu *freak show*²³. Nawet pies-duch (Claire Barker, *Kostek i ostatni*

²³ O ludzkich osobliwościach pisała między innymi Anna Wieczorkiewicz w książce *Monstrarium*, wydanej w serii *Przygody ciała* Wydawnictwa Słowo/obraz Terytoria (WIECZORKIEWICZ 2009).

cyrkowy tygrys) spotyka ducha cyrkowego tygrysa. Zwierzę to w wyjątkowy sposób wykorzystał Jon Berkley w książce *Pałac Śmiechu*. Bohaterem opowieści jest jedenastoletni Michaś, który wraz z dziewczynką-aniołem o imieniu Mała udaje się w podróż, a mrocznym Cyrkiem Oscuro, by uwolnić innego anioła – Srebrnego. Ich niepokornym przewodnikiem jest potrafiący mówić tygrys (niewykluczone, że chodzi o ducha), zaś przeciwnikiem o władnięty rządzą władzy dyrektor cyrku Wielki Kortado. Celem podróży Michasia staje się tytułowy Pałac Śmiechu umiejscowiony w opuszczonym parku rozrywki; tu dyrektor sprowadza niewinnych ludzi, by podczas spektakularnego przedstawienia pozbawić ich zdolności śmiania się i uzależnić od przynoszącej ukojenie mikstury. Okazuje się, że Michaś jest synem słynnego cyrkowca, wypełniając więc misję, wypełnia swe przeznaczenie. W książce Berkeleya pojawiają się potworne akcenty – Wielki Kortado przetrzymuje straszliwą bestię o bliżej nieokreślonej naturze. „Nazywanie” – poznawanie natury niewiadomego, obcowanie z czynnikiem lękotwórczym – jest bodaj najlepszym sposobem osławiania nieokreślonych lęków. Niesamowitość zagadkowej przestrzeni cyrku z całą siłą ujawnia się także w książce Grzegorza Gortata *Nie budź mnie jeszcze* (seria „Lepiej w to uwierz!”). Artur podczas spektaklu w magiczny sposób przenosi się do ukrytego świata (podróż mentalna), gdzie musi zmierzyć się z Cieniem (personifikacją zła) prześladowującym jego rodzinę.

Przestrzenia ludyczną oraz potencjalnie grozotwórczą są także parki rozrywki i wesołe miasteczka. Mogą one zarówno wywoływać poczucie zagrożenia (zwłaszcza dzięki różnym tunelom strachu, diabelskim młynom czy okrutnym klaunom), jak i pobudzać do śmiechu. Połączenie obu tych funkcji (rozrywkowej i wywołującej lęk) wykorzystał David Almond, autor *Skrzydłaka*, w *O chłopcu, który pływał z piraniami*. Opisał on historię chłopca, który opuszcza rodzinę i wyrusza w podróż wraz z ekipą wesołego miasteczka. Po niedługim czasie bohater odnajduje w sobie odwagę, by wystąpić z krwiożerczymi piraniami. Opowieść ta mogłaby przerażać, jednakże Alomond przedstawił ją w sposób pogodny, w wręcz groteskowy, wzbudzając u czytelnika nie grozę, a radość i nadzieję.

Przekłęte przedmioty

Omawiając geometrię grozy, należy przyjrzeć się uważniej jeszcze jednemu zagadnieniu. Otóż grozę i lęk przed obcością mogą wzbudzać przedmioty wypełniające przestrzeń, tak jak artefakty w *Opowieściach grozy wuja Mortimera* Chrisa Priestleya, a w pewien

sposób także guziki, które czarownica znana z *Koraliny* pragnie przyszyć tytułowej bohaterce zamiast oczu. Jak zauważyła Ewelina Feldman-Kołodziejczuk:

Guzikowe oczy w sposób bardziej oczywisty niż próba regresji Karoliny symbolizują próbę odebrania Koralinie własnego „ja”, co wzmacnia homofonia angielskiego „I”, czyli „ja”, oraz „eye”, czyli „oka”. Zamieniając „okna duszy” na plastikowe guziki, druga matka pragnie pozbawić Koralinę własnej tożsamości (FELDMAN-KOŁODZIEJUK 2017: 566).

W wielu horrorach dla dzieci pojawiają się konkretne rekwizyty wpływające na bieg zdarzeń – nie są to przedmioty codziennego użytku, a raczej magiczne. Artefakty te – choć wpływają na atmosferę niesamowitości – nie są jednak szczegółowo opisane. Uwaga czytelnika skupia się raczej na istotach posługujących się nimi. Można wymienić tu między innymi zapisany szyfrem dziennik (Dan Poblocki, *Klucz do zaświatów*), amulet przechodzący z dziada pradziada na kolejnego pogromcę potworów (Dorota Wieczorkiewicz, *Strachopolis*), mityczne ostrze potrafiące rozdrzeć zasłonę między światami (Jacob Grey, seria „Zwierzomówcy”) czy księgi (Ahmet Zappa, *Makabryczne Memuary McMężnej*, Royce Buckingham, *Pogromca demonów*). Will Moogley (seria „Will Moogley. Agencja duchów”) korzysta z szeregu przedmiotów pomagających mu wywołać duchy.

Badacze literackiego i filmowego horroru przywiązują dużą wagę do przestrzeni, która staje się areną działań bohaterów i potworów. Analizy i interpretacje pozwalają spojrzeć na to w odmienny sposób: przestrzeń jako bohater i przestrzeń jako potwór (KUBICKA 2010: 138-139, 146-151). Nawiedzone miejsca często posiadają własną nazwę (niezwykle znaczącą, mającą funkcję wprowadzającą, zapowiadającą nadchodzące wydarzenia albo zdradzającą naturę tej strefy), która obdarza je piętnem indywidualizmu i odróżnia od miejsc zwykłych: Szkoła przy Cmentarzu, Szkoła pod Wieżycami, miasteczko Salem²⁴, Blackstone, Strachopolis, Zamek Straszyno, Czarny Młyn, wyspa Gorozjum. Drugie ujęcie zaproponowane przez Kubicką bazuje na przekroczeniu schematów kategoryalnych. Przestrzeń uzyskuje świadomość i staje się tworem pośrednim (w znaczeniu medialnym, transgresywnym), balansującym na granicy życia i bezruchu – śmierci. Doskonałą tego egzemplifikacją jest krwiożerczy samochód opisany w powieści *Christine* Kinga. Motyw ten wykorzystał Kazimierz Szymeczko w opowiadaniu *Rekin bezdroży*, chociaż w tym przypadku – budzący grozę pojazd okazuje się wytworem wyobraźni

²⁴ W serii „Monster High” Lissi Harrison opisała szkole perypetie potomków popkulturowych monstrów. Szkoła, do której uczęszczają potwory mieści się w Salem, czyli w mieście swoją historią związanym z niesamowitymi opowieściami.

bohatera zamkniętego w garażu. Kategoria przestrzeń-potwór określa także nawiedzone miejsca, które pochwyciły bohaterów w labiryntową pułapkę, izolując ich od reszty świata.

Zwierciadło współczesności

Zamiast zakończenia warto postawić diagnozę współczesności, wyrażoną we współczesnych tekstach horroru. Olkusz podkreśla, że fantastyka grozy deformuje obraz rzeczywistości, eksponuje lęki cywilizacyjne – otoczenie jest pokazane „jako poddane destrukcyjnemu wpływowi cywilizacji”, wówczas pojawia się „niemożność rezygnacji ze szkodliwego skądinąd i niszczącego postępu technologicznego” (OLKUSZ 2010: 9). To najważniejsza różnica między współczesnym horrorem a klasycznymi (gotyckimi) opowieściami niesamowitymi – metody budzenia grozy są niezmiennie, zmianom podlega zaś przestrzeń zagrożenia. Istotnym staje się odwołanie do rzeczywistości bliskiej czytelnikowi, stąd przywołanie emblematów współczesności. W XXI wieku ważną przestrzenią funkcjonowania młodego człowieka jest internet dlatego można być pewnym, że obszar ten także wkrótce będzie wykorzystywany przez horror i pojawiać się książki opowiadające o upiorach z cyberprzestrzeni. Przykładów horrorów dla niedorosłych, gdzie poruszono aspekt technologiczny, nie trzeba szukać daleko – chomik Fredi z książki Dietlofa Reiche’a *Fredi i fretki grozy* pisze opowieść o złowrogim Łowcy – przywołując go do życia – przy użyciu laptopa, a diabły (Joanna Olech *Gdzie diabeł mówi... do usług!*) są przerażone osiągnięciami dwudziestopierwszowiecznej techniki, zaś duchy mają problem ze straszeniem, bo ludzie przytłoczeni medialnymi nowinkami nie zauważają zjawisk paranormalnych (Marcin Pałasz, *Straszyć nie jest łatwo*; Marcin Przewoźniak, *Przepraszam, czy tu straszy. Niesamowita opowieść dla dzieci*).

Tak duża liczba przykładów opowieści grozy dla dzieci, świadczy o popularności formuły horroru. Jest także dowodem na to, iż „podobnie jak dorośli, i dzieci fascynują się grozą – dopóki jest ona efektem artystycznego działania, jest wykreowana” (GEMRA 2011: 21). Młodzi odbiorcy także podejmują grę satysfakcji, a teksty do nich adresowane można badać pod kątem geometrii strachu.

Źródła cytowań

- AGUIRRE, MANUEL (2002), *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przekł. Agnieszka Izdebska, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 15-32.
- ARNOLD, LOUISE (2007), *Niewidzialny przyjaciel*, przekł. Barbara Górecka, Warszawa: Egmont.
- BALUCH, ALICJA (1993), *Archetypy literatury dziecięcej*, Wrocław: Wydawnictwo Wacław Bagiński i Synowie.
- BALUCH, ALICJA (2012), 'Noosfera w podkulturze i literaturze dziecięcej', w: Alicja Ungeheuer-Gołąb, Małgorzata Chrobak (red.), *Noosfera literacka. Problem wychowania i terapii poprzez literaturę dla dzieci*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, ss. 13-21.
- BARKER, CLIVE (2003), *Abarat*, przekł. Dorota Górka, Warszawa: Amber.
- BARKER, CLIVE (2006), *Złodziej wszystkich czasów*, przekł. Paulina Braiter, Warszawa: Egmont.
- CARROLL, NOËL (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- CARROLL, NOËL (2011), *Filozofia sztuki masowej*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- CIEŚLIKOWSKI, JERZY (1985), *Wielka zabawa: folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecięca, wiersze dla dzieci*, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- FELDMAN-KOŁODZIEJUK, EVELINA (2017), 'Druga matka czy Wielka Matka? „Koralina” Neila Gaimana w perspektywie Jungowskiej', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 561-576.
- FRYCIE, STANISŁAW, MARTA ZIÓŁKOWSKA-SOBECKA, WIOLETTA M. BOJDA (2007), *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*, Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie przy Filii Akademii Świętokrzyskiej.
- GAIMAN, NEIL (2008), *Księga cmentarna*, przekł. Paulina Braiter, Warszawa: Mag.
- GAIMAN, NEIL (2009), *Koralina*, przekł. Paulina Braiter, Warszawa: Mag.

- GEMRA, ANNA (2001), 'Doświadczenia grozy. Kilka słów o horrorze', *Prace Literackie*: 39, ss. 183-194.
- GEMRA, ANNA (2011), 'Oswajanie grozy. Od gotyckiego łotra do zaprzyjaźnionego wampiurka', *Polonistyka*: 2, ss. 18-24.
- HAS-TOKARZ, ANITA (2006), '„Horror architektoniczny”: o fizycznym i semantycznym statusie przestrzeni w literaturze i filmie grozy', w: Jacek Kolbuszewski (red.), *Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane Tadeuszowi Żabskiemu w 70 rocznicę urodzin*, Wrocław: Agencja Wydawnicza a Linea, ss. 465-485.
- HAS-TOKARZ, ANITA (2003), 'Medialne gry intertekstualne: formuła horroru między starymi a nowymi mediami', w: Jacek Plisiecki (red.), *Stare i nowe media w procesie komunikacji społecznej*, Radom 2003: Wyższa Szkoła Handlowa, ss. 67-103.
- HERNAS, CZESŁAW (1973), 'Potrzeby i metody badania literatury brukowej', w: Stefan Żółkiewski, Maryla Hopfinger (red.), *O współczesnej kulturze literackiej*, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, ss. 15-45.
- HOROWITZ, ANTHONY (2001), *Upiorna szkoła*, przekł. Jan Kraśko, Warszawa: Amber.
- IZDEBSKA, AGNIESZKA (2002), 'Gotyckie labirynty', w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 33-41.
- KLUS-STĄŃSKA, DOROTA (2004), 'Światy dziecięcych znaczeń – poszukiwanie kontekstów teoretycznych', w: Dorota Klus-Stąńska (red.), *Światy dziecięcych znaczeń*, Warszawa: Żak. Wydawnictwo Edukacyjne, ss. 15-38.
- KRZEMIŃSKI, MACIEJ (2015), *Dziecko i młodzież. Przestrzenie literackie, kulturowe i wychowawcze*, Toruń: Wydawnictwo Edukacyjne Akapit.
- KUBICKA, HALINA (2010), 'Terytoria strachu: przestrzenne mechanizmy budowania grozy w literaturze popularnej i we współczesnym filmie', w: Bożena Płonka-Syroka, Marek Szymczak (red.), *Groza: społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, Wrocław, ss. 131-157.
- LEFFLER, YVONNE (2002), 'Współczesny horror jako gra satysfakcji', przekł. Leszek Karczewski, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 43-49.

- LESZCZYŃSKI, GRZEGORZ (2007), *Magiczna biblioteka. Zbójckie księgi młodego wieku*, Warszawa: Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. Heleny Radlińskiej.
- MACIEJEWSKA-MROCZEK, EWA (2012), *Mrówcza zabawa. Współczesne zabawki a społeczne konstruowanie dziecka*, Kraków: Universitas.
- OLKUSZ, KSENIA (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej.
- SAGE, ANGIE (2007), *Araminta Spookie: Mój nawiedzony dom*, przekł. Piotr Jankowski, Warszawa: Jaguar.
- MICHUŁKA, DOROTA, BOGUMIŁA STANIÓW (2016), 'Wbrew infantyлизacji. Czarny Młyn Marcina Szczygielskiego – między realizmem magicznym a powieścią grozy dla dzieci', w: Małgorzata Chrobak, Katarzyna Wądołny-Tatar (red.), *Światy dzieciństwa. Infantyлизacje w literaturze i kulturze*, Kraków: Universitas, ss. 45-56.
- PIASECKI, JERRY (2002), *Laura na deser*, przekł. Maria Frąć, Warszawa: Amber.
- PŁUCIENNIK, JAROSŁAW (2002), 'Horror i ukrzyżowanie. Empatia formalna i elementy gotyckiej retoryki wzniosłości w reprezentacjach ciała poddanego przemocy', w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 51-59.
- RIGGS, RANSOM (2012), *Osobliwy dom Pani Peregrine*, przekł. Małgorzata Hesko-Kołodzińska, Poznań: Media Rodzina.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2008), 'Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich', *Teksty Drugie*: 4, ss. 21-38.
- SLANY, KATARZYNA (2017), 'Czy w „Strachopolis” Doroty Wieczorkiewicz straszy?', *Creatio Fantastica*: 1 (56), ss. 7-23.
- SLANY, KATARZYNA (2017), 'Karnwalizacja grozy w folklorze dziecięcym', *Literatura Ludowa*: (1), ss. 3-19.
- SMUSZKIEWICZ, ANTONI (2011), 'Czym jest fantastyka? Kłopoty z definicją', *Polonistyka*: 2, ss. 6-12.

- STONE, TOM B. (1996), *Szkoła przy cmentarzu 1: Zemsta dinozaurów*, przekł. Piotr Maksymowicz, Warszawa: Da Capo.
- ŚWIETLIK, MICHAŁ (2003), 'Nowa przestrzeń dziecka we współczesnej kulturze', w: Barbara Łaciak (red.), *Dziecko we współczesnej kulturze medialnej*, Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, ss. 256-284.
- TORO DEL, GUILLERMO, DANIEL KRAUS (2015), *Trollhunters. Łowcy trolli*, il. Sean Murray, przekł. Piotr W. Cholewa, Kraków: Galeria Książki.
- ULLRICH, HORTENSE (2005), *Sekretny dziennik Flippi: Zamęt w parku strachów*, przekł. Anna Maria Adamczyk, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- UNGEHEUER-GOŁĄB, ALICJA (2014), 'Badania nad literaturą dla dzieci w Polsce inspirowane typologią zabaw Rogera Cailloisa', w: Danuta Mucha (red.), *Polska i obca literatura dla dzieci i młodzieży na warsztacie współczesnych badaczy*, Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie Filii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, ss. 155-165.
- URBAŃCZYK-TULIK LIDIA (2017), 'Niedorośli wobec grozy – dziecięcy bohaterowie horrorów dla dzieci', *Jednak Książki*: 7, ss. 81-96.
- WIECZORKIEWICZ, ANNA (2009), *Monstruarium*, Gdańsk: Słowo/obraz Terytoria.
- WYDMUCH, MAREK (1975), *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa: Czytelnik.

Nie czytaj mi, mamu, czyli makabra w folklorze wschodniosłowiańskim

MAGDALENA MICHOCKA-BABIUK*

Literatura i przestrzeń

Rodzice praktykują najróżniejsze techniki, by wymusić na swoich dzieciach posłuszeństwo. Czasem wystarczy dobrze uargumentowana rozmowa, pozwalająca podopiecznemu samemu podjąć taką decyzję, która zadowoli obydwie strony (FABER 2012; TOUGH 2014). W przypadku wyjątkowo upartego potomstwa często jednak bywa tak, że niejednokrotnie takie próby już na samym początku są skazane na niepowodzenie i dorośli podnoszą głos lub stosują przemoc – fizyczną bądź psychiczną. Odwoływanie się do uczucia strachu jest metodą wychowawczą przynoszącą zazwyczaj szybki efekt, lecz jednocześnie wpływającą negatywnie na psychikę dziecka. Rodzic wie, że takie postaci jak Baba Jaga czy Leśny Dziad nie istnieją, z kolei dziecko, które jest nimi straszone, bierze ich istnienie za pewnik (KALINOWSKA 2013). Odnosząc się do wyobraźni małego człowieka i wywołując określone emocje, łatwiej jest coś na nim wymóc. Najprawdopodobniej taki zabieg polegający na użyciu strachu skutkuje tym, że dziecko zapamięta daną sytuację i więcej nie będzie chciało jej powtórzyć, gdyż samo wspomnienie o niej będzie przywoływało strach (KAHNEMAN 2012: 71).

W niniejszym rozdziale nie zostanie poruszony pedagogiczny lub psychologiczny aspekt tego typu zachowań, lecz omówione będzie to, czym straszono i wciąż straszy się

* Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II | kontakt: magda.michocka@gmail.com

dzieci, by je zmitygować. Przytoczone postaci i treści tekstów kultury popularnej funkcjonują również w środowisku dziecięcym – w celu wzajemnego przerażania i udowadniania własnej odwagi. Obszar zaprezentowanych tu rozważań obejmuje wschodnią część Europy – Białoruś i Rosję. Zostanie sporządzony leksykon tamtejszych „straszaków”¹ – postaci, bajek i kołysanek, których geneza jest osadzona w folklorze słowiańskim. Pozyskana wiedza umożliwiła zobrazowanie wierzeń i fantazji dziecięcych o mrocznym nacechowaniu. Niniejszy rozdział jest próbą zebrania najbardziej charakterystycznych utworów i obiektów należących do folkloru wschodniego w celu poinformowania polskiego czytelnika o wyżej wymienionych zjawiskach. Często odnaleźć można analogie w kulturze rodzimej, jednak mimo fizycznej bliskości narodów posługujących się cyrylicą i alfabetem łacińskim, zadziwiająco niewiele przeciętnemu człowiekowi wiadomo na temat sąsiadujących ze sobą kultur. Nie są powszechnie znane teksty, na których zostały wychowane całe pokolenia. Może być to spowodowane bogactwem kolorytu w bajkach rosyjskich i białoruskich, przez co ich wartość poznawcza jest nieprzeceniona, jednak nie są one tak uniwersalne jak chociażby baśnie braci Grimm (IWANICKIJ 2016: 122). Należy przyznać, że próba ta jest w pewnym stopniu subiektywna – wybór części utworów został dokonany z perspektywy osoby, która nie przebywa na co dzień w kulturze tekstów oryginału, przez co przytoczone bajki mogą być najbardziej reprezentatywnymi przedstawicielami danego gatunku. Dzięki czemu równocześnie bardziej interesującymi.

Źródła strachu

Ludzie od wieków tłumaczyli sobie różne zjawiska działaniem istot nadprzyrodzonych żyjących równolegle z człowiekiem, ale przez niego niedostrzeganych. Wieczorami spotykali się w jednej izbie i opowiadali historie, w których prawda mieszała się z fikcją. W każdej mitologii istnieje bóg (lub bogowie), który stworzył świat i pomniejsze bóstwa, opiekujące się polami, lasami czy rzekami. Prócz pozytywnych postaci na Ziemi żyją również stworzenia o negatywnym usposobieniu – sprowadzający ludzi na manowce, przynoszący zarazę i śmierć lub zajmujący się takimi drobnymi, acz dokuczliwymi czynnościami jak tłuczenie garnków czy wycie pod oknem w nocy. W tradycji ludowej te istoty często przywoływano w odniesieniu do dzieci – wierzono, że jeśli zastosuje się taką strategię, same będą się bały chodzić do lasu bądź zaglądać do studni, gdyż mogą się spotkać z makabrycznymi stworami i więcej już nie wrócić do domu do kochających rodziców.

¹ Według hasła zamieszczonego w *Nowym słowniku języka polskiego* „straszak” to ‘osoba lub rzecz mająca nastraszyć kogoś’ (SOBOL 2002: 964).

Pojęcie „makabra”, zgodnie z definicją *Nowego słownika języka polskiego PWN* pod redakcją Elżbiety Sobol, wiąże się z ‘czymś strasznym, przerażającym’ (SOBOL 2002: 430), natomiast „makabryczny” oznacza odpowiednio ‘budzący grozę, straszny, potworny, ponury’ (SOBOL 2002: 430). Makabrycznością w perspektywie niniejszego rozdziału powinny się więc charakteryzować opowieści, celem których ma być ostrzeżenie odbiorców, odwrócenie ich uwagi za pomocą zastraszenia bądź zwykła chęć wzbudzenia lęku.

Aby usystematyzować informacje na temat tego, czym straszono dzieci na Białorusi i w Rosji, przeprowadzona została ankieta zawierająca pięć pytań otwartych. Udział w niej wzięło dwadzieścia pięć osób, z czego siedemnaście poniżej dwudziestego, siedem poniżej trzydziestego, a jedna powyżej czterdziestego roku życia. Powtarzalność jednokowych odpowiedzi świadczyć może o wystarczającej próbie badania. Wyniki przedstawiają się następująco (w rozdziale zostają podane odpowiedzi, które padały z największą częstotliwością):

Pytanie	Odpowiedź	Liczba odpowiedzi
Kim/czym był Pan/-i straszony w dzieciństwie przez dorosłych lub inne dzieci?	Baba Jaga	9
	Babaj/Babajka	8
	Szary Wilk	4
	Kościej Nieśmiertelny	3
Jakie straszne postaci z folkloru słowiańskiego w ogóle Pan/-i zna?	Baba Jaga	18
	Kościej Nieśmiertelny	12
	Leszy	7
	Wodnik, Żmij Gorynycz, Babajka	5
	Kikimora	4
Jakie straszne bajki Pan/-i pamięta?	O Babie Jadze	3
	O Kościeju Nieśmiertelnym	3
	O Gęsiach-łabędziach	3
Jakie bajki, w których występowała przemoc, Pan/-i pamięta?	Kołobok	
	Seriale animowane (<i>Wilk i zając</i> , <i>Tom i Jerry</i>)	
	Baśnie braci Grimm (między innymi <i>Kopciuszek</i> , <i>Królowna Śnieżka</i> , <i>Czerwony Kapturek</i> , <i>O wilku i siedmiu kózłatkach</i>)	
	Bajki ludowe (o Babie Jadze, Kościeju Nieśmiertelnym, Żmiju Gorynczu czy Morozko)	
Jakie kołysanki z mrocznym motywem Pan/Pani pamięta?	<i>Baju-bajuszki baju</i>	
	<i>Tili tili bom</i>	

Tabela 3. Zestawienie wyników ankiety (opracowanie własne)

W kolejnej części rozdziału wypowiedzi te zostaną rozwinięte, a także podjęta zostanie próba szczegółowego opracowania podanych terminów w celu przybliżenia polskiemu czytelnikowi wciąż żywego folkloru wschodnich Słowian, dlatego pominięte zostaną utwory czy postaci wykreowane przez zachodnich twórców.

Postaci folkloru słowiańskiego

Strach, lecz również fascynacja nieznanym od zawsze towarzyszyły człowiekowi. Anna Gemra konstatuje, że:

[...] istnieje wiele instrumentów, którymi autorzy [...] posługują się do osiągnięcia najważniejszego stawianego sobie celu: wzbudzenia u odbiorców grozy, strachu, obrzydzenia, przerażenia czy lęku. Właściwa odpowiedź na pytanie o to, czego się boimy, jest dla twórców uprawiających ten gatunek kluczem do sukcesu (GEMRA 2008: 6).

Z kolei Ksenia Olkusz zauważa, że:

[...] jedną z ważniejszych metod wzbudzania lęku jest przywołanie elementu uznawanego powszechnie za wykroczenie, przełamanie tabu. Podobne działanie ma na celu zaktywizowanie odruchów wstrętu, obrzydzenia, niechęci i wywołanie szoku czy sprzeciwu, wiążących się z przekonaniem o dokonaniu transgresji (OLKUSZ 2011: 139).

Zauważyć trzeba, że w obszarze twórczości dla dzieci wygodnym zabiegiem jest wykorzystanie postaci fikcyjnych (czy też w rozumieniu kultury ludowej – faktycznie istniejących i nadprzyrodzonych), które mogą wzbudzić u dzieci strach, gdyż nie wkracza się w ten sposób w obszar wskazywania autentycznego obiektu grozotwórczego, jak nielubiany sąsiad, osoba o ekscentrycznym charakterze et cetera. Egzemplifikuje to w niniejszym rozdziale opis istot najmocniej zakorzenionych w świadomości mieszkańców Rosji i Białorusi.

Baba Jaga (*Баба Яга*) jest postacią, którą najczęściej wymieniali respondenci. Nazewnictwo wskazuje na starszą kobietę charakteryzującą się jędzowatością, gdyż „Jaga” nie pochodzi od imienia Jagoda czy Jagna, jak można by domniemywać, a właśnie od starosłowiańskiej „jędzy”. Dokładnie genezę tego terminu tłumaczy Jerzy Strzelczyk w pracy *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, konstatując: „Imię Jaga wywodzi się z prasłowiańskiego *(j)ęga, por. bułg. *jeza* »męka, męczarnia«, serb.-chor. *jeeza* »zgroza«, polskie jędra” (STRZELCZYK 1998: 45).

W polskiej kulturze Baba Jaga kojarzona jest jednoznacznie negatywnie, ponieważ „niegdyś była uosobienie[m] choroby, co żądłem swym ludzi zacina” (BRÜCKNER 1985:

299), natomiast na Białorusi czy w Rosji jej osobowość może być dwójakiego rodzaju. W wielu utworach występuje ona jako mądra kobieta – pomocnica udzielająca porad lub schronienia głównemu bohaterowi (zazwyczaj o imieniu Iwan) – niekiedy zaś jest to wizerunek zgoła odwrotny, a więc odpychająca starucha z haczykowatym nosem i kościaną nogą, mieszkająca w chatce na kurzej nóżce. Przemieszcza się za pomocą stępy i miotły, która służy do kierowania nią. Jest również strażniczką wejścia do świata umarłych (GRUSZKO 1996; ADAMOWICZ 2008; NIKOLSKAJA 2012). Takie złe wcielenie Baby Jagi tylko czyha na zbłąkanych wędrowców, którymi są najczęściej dzieci, albo, tak jak w bajce *Gusi-lebiedi* (*Гуси-лебеди*, w tłumaczeniu Ireny Tuwim – *Dzikie gęsi*), wysyła podwładne jej zwierzęta, by sprowadziły do niej dziecko, które mogłaby upiec i zjeść (TOŁSTOJ 1965). Współczesne dzieci są straszone przeważnie Babą Jagą o charakterze jednoznacznie negatywnym – staruszką mogącą je porwać od rodziców, która chce zrobić im krzywdę. Jej odrażający wygląd jedynie potęguje uczucie grozy, a miejsce zamieszkania – las – każe unikać maluchom samotnego zapuszczania się w głąsę. Z kolei Andreas Johns w artykule *Baba Iaga and the Russian Mother* zwraca uwagę na rolę Babę Jagi jako matki – to ona jest inicjatorką przygód bohaterów baśni, przepuszczając ich do innych światów bądź udzielając porad (JOHNS 1998). Władimir Propp w pracy *Historyczne korzenie bajki magicznej* przedstawia ją między innymi jako „panią żywiołów, władczyni sił, których potrzebuje człowiek” (PROPP 2003: 164)².

Kolejnym wskazywanym stworzeniem był Babaj/Babajka (*Баба́й/Баба́йка*). Nie tylko starsze kobiety są subiektem straszenia, także staruszkowie potrafią wzbudzić lęk. Etymologia słowa „babaj” najprawdopodobniej wskazuje na pochodzenie tureckie (*ba-ba*) i oznacza „staruszka, dziadka”, jednocześnie określa coś tajemniczego, co nie jest w pełni możliwe do zrozumienia, ale wiadomo, że rzecz ta jest groźna (DREVNERUS.RU 2016).

Podług wierzeń ludowych babaj jest nocnym duchem zamieszkującym ogrody bądź zarośla. Kiedy nastaje pora snu, wychodzi ze swojej kryjówki i stróżuje pod oknami. Kiedy usłyszysz dziecięce marudzenie i płacz, hałasuje, skrobie w futryny i stuka w okno. Jego nieodłącznym atrybutem jest spora pałka zwiększająca poczucie niebezpieczeństwa i duży worek, do którego wrzuca nieposłuszne dzieci, by je porwać. Chociaż równocześnie mówi się, że nigdy nie posunąłby się do ostateczności i tego aktu kradzieży – wszak cudze dzieci to jedynie dodatkowy kłopot (GRUSZKO 1996; NIKOLSKAJA 2012).

² Przykłady z rosyjskich baśni ludowych, w których występuje Baba Jaga odnaleźć można w pracy Anny N. Wilk: *Współczesny horror rosyjski w konwencji baśniowej – na wybranych przykładach* (WILK 2016b: 272-285).

Szary Wilk (серый волк)

Trzecim najczęściej wymienianym personażem był szary wilk (серый волк). W folklorze słowiańskim wilk uznawany jest za personifikację ciemnej chmury zasłaniającej słońce (GRUSZKO 1996). Jak podaje Anna N. Wilk:

W okresie dominacji myślenia magicznego w kulturze postaci wilkołaków odczytywane były jako stworzenia posiadające rzeczywisty wpływ na życie Słowian, były one obiektami czci i kultu. Antropolodzy oraz etnografowie długo podejrzewali, że pierwsze wierzenia likantropiczne narodziły się na terenach słowiańskich [...]. Ludy te czciły postać wilka jako zwierzęcia totemicznego i wierzyły, że nakładanie na siebie jego skóry miało przekazywać mężczyznom jego siłę i mądrość. Rozwój chrześcijaństwa przyczynił się do odrzucenia pozytywnego wizerunku drapieżnika i rozpoczęcia postrzegania likantropii jako niebezpiecznego fenomenu (WILK 2016A: 335).

Badaczka pisze ponadto, że:

Wilk od wieków jest utożsamiany kulturowo z wartościami negatywnymi. Drapieżna natura zwierzęcia oraz jego zachowanie, szkodliwe dla ludzkiej działalności (zabijanie zwierząt gospodarskich, atakowanie ludzi), łączone były z mocami piekielnymi oraz zaświatami [...]. Aleksander Afanasjew zauważa, że w słowiańskich podaniach i przesądach utrwaliła się wizja wilka jako niebezpiecznego demona, wrogiego rasie ludzkiej [...]. Drapieżniki były uważane za tak potężne istoty, że stanowiły zagrożenie nawet dla słońca i księżyca [...]. Postać zwierzęcia leśnego ucieleśnia bowiem strach przed dwoma odwiecznymi lękami: śmiercią [...] oraz dziką naturą [...]. Kazimierz Moszyński w rozważaniach nad kulturą duchową Słowian stwierdza, że lud postrzegał wilka w sposób niekonsekwentny bał się go, utożsamiał ze stworzeniami nadprzyrodzonymi, ale jednocześnie okazywał mu szacunek jako istocie zdolnej pokonać siłę nieczystą (WILK 2016A: 337).

Wilk można również kojarzyć z ludową bajką o *Iwanie Carewiczu i Szarym Wilku* (Иван Царевич и серый волк, w przekładzie Ireny Tuwim tytuł to *Królewicz Jaś i Wilk Szary*), w której zwierzę wiozło na swoim grzbiecie głównego bohatera i pomagało mu wypełnić misje dane przez króla. Powierzone zadania były w założeniu niewykonalne i celem ich miało być skazanie Iwana na śmierć za nierozwiązanie zagadek (KAZBIERUK 1990), jednak dzięki pomocy wilka udało się to głównemu bohaterowi uczynić. Pomoc zwierzęcia nie wynikała jednak z jego altruizmu, lecz z powodu jego łakomstwa – podczas pierwszego popasu Iwana Carewicza Wilk pożarł mu konia, obgryzając go aż do kości: „Zjadłem twego konia, więc muszę ci dopomóc, choćby radą” (TOŁSTOJ 1965: 126).

Warto zaznaczyć, że wspomniani przez autorkę rozdziału respondenci nie mieli w ankietach na myśli jakiegokolwiek wilka, lecz tego z popularnej kołysanki, którą można by przetłumaczyć w następujący sposób:

Dziecineczko luli laj, nie kładź się na łóżka skraj.
 Przyjdzie wilczek szareńki i cię złapie za boczki.
 On za boczki złapie cię i do lasu zanieś pod krzewy wiklinowe.
 Tam ptaszki śpiewają, dziecku spać nie dają³.

Z tekstu utworu nie wynika, że wilk jest krwiożerczą bestią porywającą niemowlęta na żer, a raczej skorą do zabawy nieudomowioną wersją psa. Motywem mogącym wzbudzić w dziecku lęk jest tutaj raczej możliwość odłączenia od ogniska domowego i znalezienia się w dzikim, nieznanym miejscu.

Jako kolejny z najbardziej przerażających stworów został wybrany Kościej Nieśmiertelny (*Коцей Бессмертный*) – chuda i zła istota, antagonistą głównego bohatera, której imię (wiążące się z charakterystycznym wyglądem) w języku starosłowiańskim (*kost*) oznaczało początkowo „chudy, mizerny”. W bajkach monstrum to spełnia podobną funkcję do Żmija Gorynycza – trzygłowego smoka, od ryku którego trzęsły się lasy, a od jadowego oddechu wysychały trawy (GRUSZKO 1996). W skarbcach Nieśmiertelnego znajdowały się drogocenne skarby, a on sam słynął z zamiłowania do porywania niewiast. Kościej wzbudzał grozę nie tylko swoim wyglądem, ale także tym, że był niepokonany dzięki swojej nieśmiertelności – jego śmierć znajdowała się bowiem na morzu lub na oceanie, na wyspie Bujanie, pod zielonym dębem w skrzyni, w której siedział zając, a w środku niego kaczka, w której było jajko, a w nim igła, na jej końcu zaś dopiero śmierć Kościeja. Wystarczyło zgąć igłę, by potwór stracił życie (GRUSZKO 1996; NIKOLSKAJA 2012). Współcześnie Kościejami pogardliwie nazywane są starsze osoby charakteryzujące się skąpstwem (WAWRZYŃCZYK 2004: 329).

Również istoty powiązane bezpośrednio z naturą, która odgrywała wiodącą rolę w życiu dawnych ludzi, mają swoje miejsce w świadomości współczesnych Rosjan i Białorusinów. Wymienić tu można między innymi Leszego (*Леший*), nazywanego także Lasowikiem, Lysowikiem czy Borowym. Według niektórych podań z wyglądu przypominał on człowieka, lecz potrafił zmieniać swój kształt – w ptaka, zwierzę, dziewczicę – a także wzrost, ponieważ w zależności od tego, w jakim otoczeniu się znajdował, mógł mieć wysokość dębu lub trawy na polanie. Uznawany jest za strażnika lasu, broniącego jego dzikich mieszkańców przed intruzami, stąd też nie jest postacią pozytywnie nastawioną do człowieka, który wszak nierzadko lekkomyślnie nadużywa dóbr boru. Leszy przy tym nie charakteryzuje się krwiożerczością i raczej dworuje z ludzi niż im szkodzi –

³ Przekład własny za: „Баю-баюшки-баю, не ложися на краю, придет серенький волчек и укусит за бочек. Там птички поют, Тебе спать не дадут”.

swoim pohukiwaniem wyprowadza ich na manowce tak, że później nie mogą znaleźć drogi powrotnej:

Lesi nie tyle szkodzą ludziom, co psocą i żartują, i w tym przypadku całkowicie upodabniają się do swoich krewnych – domowych. [...] żartują w zły sposób, bo mimo wszystko nie są oni braćmi w wierze, ludźmi (GRUSZA 1996: 246)⁴.

Może też zamieniać miejscami drzewa i polany. Aby odwrócić „czar” leśnego gospodarza, należy założyć ubranie na lewą stronę i zamienić miejscami buty. Najlepszym gwarantem przejścia przez las było odmówienie modlitwy na początku podróży. Dawniej też często składano Leszemu ofiary z różnych pokarmów (w ich składzie nie mogła znajdować się jednak sól, która dzięki swoim właściwościom chroni przed zepsuciem – jest również symbolem czystości i prawdy), aby zyskać jego przychylność. Bywało jednak, że szczególną sympatią istota ta darzyła dzieci, wypełniając po kryjomu ich kosze leśnymi owocami (BARANOWSKI 1981; LINKER 1991; ZYCH 2017; ADAMOWICZ 2008; GRUSZA 1996).

Żywiołem kolejnej postaci jest woda – dlatego za swoje mieszkanie obiera wiry rzek, strumieni i jezior. Tam, gdzie rezydował wodnik (*Водяной*), nie zamarzała woda od jego oddechu. Jednym z ulubionych miejsc noclegowych istot bywały ustępy przy kołach młyńskich – z tego też powodu uznawano młynarzy za czarowników. Naród wiejski wierzył, że kiedy woda występuje z brzegów i falami łamie mosty, jest to spowodowane huczną zabawą weselną wodników. Zazwyczaj jednak wodnicy pozostają kawalerami, chociaż wchodzą w kontakty z rusalkami, czego efektem są narodziny wodniczątek. Świecenie zbiorników wodnych powoduje jednak ich śmierć. Stworzenia te potrafią przemienić się w człowieka – można ich poznać po ociekającej wodą lewej stronie ubrania. Kiedy nocą słysząc trzask padających drzew i głośniejszy plusk fal – jest to oznaka walki wodników z leszymi (ADAMOWICZ 2008; NOWIKOW 2008; GRUSZA 1996). Również w przysłowiach można odczytać ich nadludzką naturę: „W spokojnych głębinach zdarzają się diabły; Z głębin do piekła – na wyciągnięcie ręki; Czort ognia się boi, a w wodzie dom jego stoi [*В тихом омуте черти водятся; Из омута в ад – рукой подать; Чёрт огня боится, а в воде селится*]” (NOWIKOW 2008: 160).

Wodnik jest figurą stylistyczną używaną przez dorosłych do straszenia dzieci, by same nie zapuszczały się w okolice zbiorników wodnych, gdyż mogą zostać porwane

⁴ Przekład własny za: „Лешие не столько вредят людям, сколько проказят и шутят, и в этом случае впел не уподобляются своим родичам – домовым. [...] шутят зло, потому что все-таки они не свой брат крещёный человек”.

w wodne odmęty: „Wodnik wciągał kąpiących się lub pijących wodę z rzeki lub jeziora na dno, niekiedy żądał od ofiary syna jako zakładnika” (STRZELCZYK 1998: 236).

Innym przykładem niebezpiecznego stworzenia jest kikumora (zwana również szyzymorą czy wieszczycą; *Кикимора/Шышумора*), niedobry duch chłopskiej izby. Nazwa potwora pochodzi z połączenia czasownika „*kaukti*” znaczy wyć, staroruskie *kykati* (w *Słowie Igorowym* na przykładzie *kykachu*) to samo” (BRÜCKNER 1985: 185) i rzeczownika „zmora (mora) – istota półdemoniczna, dusząca śpiących ludzi, ewentualnie wysysająca mleko z piersi lub krew” (STRZELCZYK 1998: 241). Jeśli na ciele człowieka zauważono ukąszenie, był to znak, że izbę zamieszkał niechciany lokator o głowie wielkości naparstka i ciele cienkim jak słomka. Lokował się on w ciemnych, wilgotnych zakątkach domostwa i w nocy zsyłał koszmary, pischzał, plątał nici i tłukł garnki. Ujrzenie kikumory oznaczało, że wkrótce w rodzinie można spodziewać się pochówku. Wierzono także, że na złość gospodarzom kikumorę mogą nasać budowniczowie domu. Aby się tego ustrzec, w przednim kącie domu umieszczało się słomianą kukłę (NIKOLSKAJA 2012: 36).

Nierzadko utrzymywano, że kikumora pojawia się jedynie w okolicach domów, które przekłęto, bądź w których doszło do zabójstwa dziecka, którego zwłoki zostały pochowane niedaleko. W takie miejsca zmora przyjeżdżała na kołku od kołowrotka i dostawała się przez najmniejszą nawet szczelinę. Sposobem, by zamienić kikumorę w człowieka, było przystrzyżenie jej włosów na ciemieniu na kształt krzyża (ADAMOWICZ 2008; LINKNER 1998; BARANOWSKI 1981).

Postaci fantastyczne mogły być wykorzystywane do straszenia dzieci jako autonomiczne twory, które same w sobie posiadały negatywny ładunek emocjonalny – poprzez ton głosu dorosłego można było wywnioskować, że chodzi o coś z pewnością koszmarnego; niekoniecznie dziecko musiało znać historyczno-folklorystyczną otoczkę danego wyrażenia. Z kolei bajki wciągały słuchacza w swoją rzeczywistość.

Kołobok/Pirażok (*Колобок/Пиражок*)

W związku z tradycją mówioną, wersje danej bajki mogą się znacząco różnić. W rosyjskim wariacie narracji *Kołobok* (RUSSKAJA-SKAZKA.RU 2016) babka na życzenie dziadka piecze okrągłą bułeczkę – tytułowy kołobok. Wystawia ją na parapet, by ostygła, a ta postanawia się z niego stoczyć i uciec. Na swojej drodze napotyka różne zwierzęta – kolejno zającą, wilka, niedźwiedzia, które usiłują ją zjeść, ale bułeczka odwraca ich uwagę piosenką, na końcu której śpiewa, że „i tak jej się uda uciec” (*A od ciebie*, [tu nazwa zwierzęcia — M.M.B.], *tym bardziej ucieknę!* [*От тебя, подавно уйду!*]). W końcu spotyka

lisicę i próbuje wobec niej tego samego zabiegu, ale ta jest sprytniejsza – wykorzystuje pychę bułeczki i namawia ją do zaśpiewania „pięknej piosenki” jeszcze kilka razy – najpierw na nosie, a w końcu na języku lisicy. Kołobok zostaje więc zjedzony, a przekaz dla dzieci jest oczywisty – nie powinno się uciekać od swoich opiekunów, bo może zdarzyć się nieszczęście.

Białoruska wersja tej bajki zaczyna się identycznie, ale główną bohaterką zostaje babcia (BARTASZEWICZ 1981: 67-68). Ściga ona swoją bułeczkę po lesie na saniach zaprzężonych w byki. Po drodze także spotyka zwierzęta – zającą, wilka i niedźwiedzia, które twierdzą, że widziały jej zgubę i chętnie wskażą jej drogę, o ile babcia ich podwiezie. Kiedy na sanie wchodzi niedźwiedź, te łamią się pod jego ciężarem i babka jest zmuszona pójść w głąb lasu, by wystrugać sobie nowe. Gdy wraca, okazuje się, że dzicy pasażerowie pożarli byczki i wypchali je słomą. W ten sposób przez nierozwagę kobiety mała strata przemieniła się w wielką. Sposobów interpretacji tego konkretnego wariantu bajki jest w istocie wiele – na przykład wynikająca z niej nauka nieufania nieznanym, udającym przyjaciół lub przekaz, że dorosłym też często nie udaje się osiągnąć tego, czego bardzo pragną – niektóre marzenia nie są warte wielkiego wysiłku.

Nierzadko też sam tytuł wskazuje na makabryczną treść – choćby w bajce *Jak lisica sprawiła, że niedźwiedź zszedł z tego świata* (Як лиска мядзведзя са свету звыла) (BARTASZEWICZ 1981: 36-37). Zaczyna się ona podobnie jak baśń Grimmów *O wilku i siedmiu kozłatkach*, tyle że zamiast kozłatek, które same zostają w domu, głównymi bohaterami są lisiątka. Na początku pod ich мамę podszywa się wilk i prosi, by go wpuściły. Maluchy jednak wyczuwają podstęp. Kolejnym drapieżnikiem, który próbuje wkraść się do domku lisicy, jest niedźwiedź. Udaje mu się to, jednak pod wpływem usilnych prośb dzieci, postanawia ich nie zjadać, ale pozostaje z nimi. Lisiątka, widząc powracającą мамę, biegną do niej i opowiadają o tym, co zaszło. Aby pozbyć się nieproszonego gościa, dziatki wracają do domu, a ich rodzicielka ostrzeliwuje budynek pestkami. Przestraszony miś pragnie się uratować i chowa się do pieca, w którym zostaje spalony. Lisia rodzina szczęśliwie zaś żyje dalej. Z niniejszej bajki dzieci mogą wysnuć następujący wniosek – należy być bezwzględnie przekonanym, że drzwi do mieszkania otwieramy komuś znajomemu. Gdy nie jesteśmy tego pewni, w żadnym wypadku nie należy tego czynić.

Na Wschodzie bohaterami bajek są często sprytna lisica oraz niezbyt bystry, ociężały niedźwiedź i równie niemądry wilk. W białoruskiej bajce *Lisiczka-siostrzyczka i wilk* (Лісічка-сястрычка і воўк) (BARTASZEWICZ 1981: 13-14) wilk zobaczył, że lisica je coś smakowitego i również zapragnął tego samego. Sprytnie zwierzę powiedziało więc wilkowi, że to jej mózg i wystarczy, by poszedł on do lasu, znalazł sosnę o najgrubszym pniu,

rozpędził się i z całej siły uderzył w nią głową, a i on będzie mógł posmakować tego specjału. Wysłuchawszy tej rady, zwierzęcy protagonista zrobił wszystko według instrukcji i rzecz jasna dokonał żywota. Wynika z tej bajki oczywisty morał, że nie należy bezrefleksyjnie wykonywać poleceń innych ludzi, wszak mogą się oni kierować własnym interesem, niekoniecznie korzystnym dla nas.

Morozko (*Морозко*)

Popularnym utworem, zekranizowanym i przypominanym każdego roku w okolicach świąt zimowych jest *Morozko* (KAZBIERUK 1990: 107-110). Tytułowy bohater jest personifikacją żywiołu przyrody – jest to stary, siwy dziad niewielkiego wzrostu z sinym bądź czerwonym nosem, odziany w najcieplejsze kożuchy lub cały pokryty szronem czy lodem. Jest to historia chłopca i kobiety, którzy mają córki, każda z nich jest owocem poprzedniego małżeństwa pary. Macocha namawia męża, by pozbył się swojego dziecka, wywożąc je na mróz do lasu. Mężczyzna nie ma wyjścia i robi to, co mu przykazano. Zamarzającą dziewczynkę spotyka Morozko i pyta ją, czy nie jest jej zimno. Dziewczyna pokornie odpowiada, że nie, gdyż nie chce robić przykrości tej nadludzkiej istocie. Mimo narastającego chłodu, córka chłopca dalej pozostaje serdeczna, co rozczuła Morozkę. W nagrodę obsypuje on dziewczynę złotem i srebrem oraz okrywa sobolimi futrami. Tymczasem macocha każe swojemu mężowi pojechać po córkę, by pochować jej szczątki. Gdy dowiaduje się, co zaszło, postanawia wysłać swoje dziecko do lasu po bogactwa. Kiedy Morozko spotyka drugą córkę, ta się żali na mróz, obraża i przepędza przybysza, który ze złości mrozi ją na śmierć. I tutaj morał wyłożony zostaje w sposób eksplicytny; otóż w każdej sytuacji należy być życzliwym dla ludzi, to złość sprawia bowiem, że niszczymy swój charakter i własne życie.

Kołysanki

Kołysanki są śpiewane, by ukoić dziecko do snu. Charakteryzuje je rytmiczność i spokojna melodia (STEFANIAK 2011: 155). O ile we wczesnym etapie rozwoju mały człowiek nie rozróżnia słów i jest usypiany jedynie tonem głosu, o tyle starsze dzieci wsłuchują się już w treść.

Kołysanka zatytułowana *Tili tili bom* (*Тили-тили-бом*) należy do typowych „straszyłek”, to znaczy opiera się na tajemniczej historii, w której odbiorca pośrednio bierze udział.

Tili-tili bom, Zamknij szybko oczka, ktoś chodzi za oknem i puka do drzwi.
 Tili-tili bom. Krzyczy nocny ptak. On dostał się do domu. Do tych, którzy nie mogą zasnąć.
 On idzie... Jest już blisko...
 Tili-tili bom. Słyszysz, ktoś jest obok ciebie? Schował się za rogiem i przeszywa cię wzrokiem.
 Tili-tili bom. Wszystko okryje niema noc. On się za tobą skrada i już za chwilę cię złapie.
 On idzie... Jest już blisko...
 Tili-tili bom. Słyszysz, ktoś jest obok ciebie? Schował się za rogiem i przeszywa cię wzrokiem (LYRICSTRANSLATE.COM 2018)⁵.

Kołysanka pochodzi z filmu *Putiewoj Obchodczik (Dróżnik — M.M.B.)* z 2007 roku. Słowa do niej napisał Rustam Saitow, a muzykę – Lew Ziemliński. Jak podaje kompozytor – utwór na tyle zakorzenił się w narodzie rosyjskim, że nawet starsze pokolenie jest przekonane, że słyszało tę kołysankę w dzieciństwie (ZEMLINSKI 2016). Nie istnieje źródło z tekstem, w którym wskazanoby na konkretne autorstwo.

Być może ze względu na treść i niepokojącą minorową melodię kołysanka ta tak mocno zakorzeniła się w myślach osób udzielających odpowiedzi w ankiecie. Częściej straszne historie powyższego typu opowiadane były w dziecięcym kręgu, by celowo przerazić odbiorców, jednak wyniki badań jednoznacznie wskazują, że i rodzice czerpali z tego przyjemność. Kołysanka o szarym wilku miała na celu interakcję z dzieckiem – podczas wyśpiewywania słów „i za boczki złapie cię” rodzic mógł pieszczotliwie uszczypnąć usypiane niemowlę. *Tili-tili bom* jest nakierunkowana na przestraszenie słuchacza – czyli w przypadku dzieci i ich rodziców – przekonaniu najmłodszych o tym, by na noc pozostały w bezpiecznym domu i szybko zasnęły, a wówczas nic im nie zagrozi.

Podsumowanie

Bruno Bettelheim pisał:

Niektóre baśnie i opowieści ludowe wywodzą się z mitów, inne zostały przez mity wchłonięte. I jedno, i drugie zawierają doświadczenie zgromadzone przez społeczność, która chciała przekazywać mądrość przeszłości pokoleniom żyjącym i przyszłym. Opowieści te pełne są głębokich intuicji, które podtrzymywały ludzkość w zmiennych kolejach losu i przekazują to dziedzictwo dzieciom w sposób niezrównanie prosty, bezpośredni i dostępny (BETTELHEIM 1985: 71-72).

⁵ Przekład własny za: „Тили-тили-бом, Закрой глаза скорее, Кто-то ходит за окном, И стучится в двери. Тили-тили-бом. Кричит ночная птица. Он уже пробрался в дом. К тем, кому не спится. Он идет... Он уже близко... Тили-тили-бом. Ты слышишь, кто-то рядом? Притаился за углом, И пронзает взглядом. Тили-тили-бом. Все скроет ночь немая. За тобой крадется он, И вот-вот поймают. Он идет... Он уже близко... Тили-тили-бом. Ты слышишь, кто-то рядом? Притаился за углом, И пронзает взглядом”.

Podczas wychowywania dziecka należy udzielać jasnych komunikatów, by nie miało ono wątpliwości, jakie zachowanie jest słuszne. Na oddzielną uwagę zasługuje publikacja Joanny Dybiec-Gajer *Złota różdżka – od książki dla dzieci pod dreszczowiec raczej dla dorosłych*, w której zestawiono niemiecką, rosyjską i polską wersję wierszyków z morałem dla dzieci⁶. Wierszyków o Kasi, która spłonęła, bo bawiła się zapalkami czy o Juleczku, który ssął palce, więc musiał mu je obciąć krawiec. Interesującym rozdziałem są wspomnienia osób wychowanych na danym wydawnictwie – między innymi Czesława Miłosza czy Juliana Tuwima. Nie uważają oni takiej twórczości za wartościową i korzystną dla młodego czytelnika. Jednak folklor o podłożu makabrycznym z pewnością już takie walory ma. W końcu świat nie zawsze jest miejscem przyjaznym, a treść niosąca w sobie mądrości pokoleń z pewnością zasługuje na pamięć. Wartość poznawcza przedstawionego materiału z pewnością jest znaczna, jednak przekazywanie przytoczonych treści małym dzieciom zakrawa na skrajną nieodpowiedzialność – przerażające obrazy, rozbudowywane w bujnej wyobraźni dziecka mogą mieć znaczące przełożenie na jego dalsze życie.

⁶ Autorem oryginału jest Heinrich Hoffmann, będący *nomen omen* psychiatrą dziecięcym.

Źródła cytowań

- ADAMOWICZ, JAUHIEŃ, UŁADZIMIR WASILEWICZ (2008), *Czarouny swiet. Z bielaruskich mifau, padanniaŭ i kazak, malunki Waleryja Sławuka*, Minsk: wydawnictwa „Bielaruskaja Encykłapiedyja” [Адамовіч, Яўген, Уладзімір Васілевіч (2008), *Чароўны свет. З беларускіх міфаў, паданняў і казак*, малюнкi Валерыя Славукa, Мінск: выдавецтва „Беларуская Энцыклапедыя”].
- BARANOWSKI, BOHDAN (1981), *W kregu upiorów i wilkołaków*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- BARTASZEWICZ, HALYNA ALAKSANDRAUNA, KANSTANCIN PAULAWICZ KABASZNIKAU (1981), *Bielaruskija narodnyja kazki*, Minsk: Nawuka i Technika [Барташэвіч, ГалынаАляксандраўна, Канстанцін Паўлавіч Кабашнікаў (1981), *Беларускія народныя казкі*, Мінск: Навукаі Тэхніка].
- BETTELHEIM, BRUNO (1985), *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, przekł. Danuta Danek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BRÜCKNER, ALEKSANDER (1985), *Mitologia słowiańska i polska*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- DREVNERUS.RU (2016), *Babaj [Бабаў]*, online: <http://drevnerus.ru/babaj/> [dostęp 1.11.2018].
- DYBIEC-GAJER, JOANNA (2017), *Złota różdżka – od książeczki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych*, Kraków: Tertium.
- FABER, ADELE, ELAINE MAZLISH (2012), *Jak mówić, żeby dzieci nas słuchały. Jak słuchać, żeby dzieci do nas mówiły*, przekł. Mariola Więznowska, Beata Horosiewicz, Poznań: Media Rodzina.
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- GRUSZKO, JELENA, JURIJ MIEDWIEDIEW (1996), *Słowar' sławianskoj mifologii*, Niżnij Nowgorod: Russkij kupiec i Bratja sławianie [Грушко, Елена, Юрий Медведев (1996), *Словарь славянской мифологии*, Нижний Новгород: Русский купец и Братья славяне].

- IWANICKIJ, ALEKSANDR (2016), 'O roli i istocznikach igrowego naczala w wołshebnoj skazkie (Na materiale sbornika bratjew Grimm)' [Иваницкий, Александр (2016), 'О роли и источниках игрового начала в волшебной сказке (На материале сборника братьев Гримм)'], w: Magdalena Zaorska, Adam Grabowski (red.), *Naukowcy w poszukiwaniu magicznego pierwiastka*, t. 9, Olsztyn: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss.122-129.
- JOHNS, ANDREAS (1998), 'Baba Iaga and the Russian Mother', *Slavic and European Journal*: 1 (42), ss. 21-36.
- KAHNEMAN, DANIEL (2012), *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, przełożył Piotr Szymczak, Poznań: Media Rodzina.
- KALINOWSKA, DOROTA (2013), 'Bo przyjdzie Baba Jaga!', *Rossmann.pl*, online: <http://www.rossmann.pl/Artykul/Bo-przyjdzie-Baba-Jaga,198724#> [dostęp: 1.11.2018].
- KAZBIERUK, MARIJA ALEKSANDROWNA (1990), *Siwka-Burka. Skazki*, Minsk: Junactwa [Казберук, Мария Александровна (1990), *Сивка-Бурка. Сказки*, Минск: Юнацтва].
- KRAWCOW, NIKOŁAJ IWANOWICZ, AŁŁA WASILJEWNA KUŁAGINA (1987), *Sławianskij folktor. Tieksty*, Moskwa: Izdatielstwo Moskovskogo Uniwersitietu [Кравцов, Николай Иванович, Алла Васильевна Кулагина (1987), *Славянский фольклор. Тексты*, Москва: Издательство Московского Университета].
- ZEMPLINSKI, LEV (2016), *Russian Lullaby – тили тили бом (with english translation)*, online: <https://lev-zemlinski.livejournal.com/151984.html> [dostęp: 1.11.2018].
- LINKNER, TADEUSZ (1991), *Słowiańskie bogi i demony. Z rękopisu Bronisława Trentowskiego*, Gdańsk: Wydawnictwo „Marpress”.
- LYRICS TRANSLATE.COM (2018), *Russian Children Songs – Tili Tili Bom (Тили-тили-бом)*, online: <https://lyricstranslate.com/ru/russian-children-songs-tili-tili-bom-тили-тили-бом-lyrics.html> [dostęp: 1.11.2018].
- NIKOLSKAJA, ANNA (2012), *Nie strasznaja encykłopedija czudiszcz, judiszcz i buk*, Moskwa: Clevermediagroup. [Никольская, Анна (2012), *Не страшная энциклопедия чудищ, юдищ и бук*, Москва: Clevermediagroup].
- NOWIKOW, JURIJ, GIENDRIK PIETKIEWICZ (2008), *Nacyonalnaja kartina mira w russkom folklorie*, Wilnius: Vilnaus Pedagoginis Universitetas [Новиков,

- Юрий, Гендрик Петкевич (2008), *Национальная картина мира в русском фольклоре*, Вильнюс: Vilniaus Pedagoginis Universitetas].
- OLKUSZ, KSENIA (2011), 'Makabryczne tryumfy mięsożerców. Motywy kanibalistyczne we współczesnej polskiej fantastyce grozy', w: Krzysztof. A. Kuczyński, Bonifacy Miązek, Jan Paclawski (red.), *Księga jubileuszowa. Profesorowi dr. hab. Piotrowi Obrączyce w 70. rocznicę urodzin*, Łódź: PRINTPAP, ss. 139-148.
- PROPP, WŁADIMIR (2003), *Historyczne korzenie bajki magicznej*, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- RUSSKAJA-SKAZKA.RU (2016), *Kołobok [Колобок]*, online: <http://russkaja-skazka.ru/kolobok/> [dostęp: 1.II.2018].
- SOBOL, ELŻBIETA (2002), *Nowy słownik języka polskiego PWN*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- STEFANIAK, BEATA (2011), 'Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kołysanki', *Pamiętnik Literacki*: 102, ss. 155-177.
- STRZELCZYK, JERZY (1998), *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- TOŁSTOJ, ALEKSY (1969), *Baśnie, bajki, bajeczki. Ludowe bajki rosyjskie*, przekł. Irena Tuwim, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- TOUGH, PAUL (2014), *Jak dzieci osiągają sukces. Nauka siły woli i ciekawości świata*, przełożyła Anna Nowak, Warszawa: Wydawnictwo Nasza Księgarnia.
- WAWRZYŃCZYK, JAN (2004), *Wielki słownik rosyjsko-polski*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WILK, ANNA N. (2016A), 'Likantropia na terenach rosyjskich. Wierzenia i literatura', w: Ksenia Olkusz (red.), *Światy grozy*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie, ss. 335-347.
- WILK, ANNA N. (2016B), 'Współczesny horror rosyjski w konwencji baśniowej – na wybranych przykładach', *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*: 26, s. 272-285.
- ZYCH, PAWEŁ, WITOLD VARGAS (2017), *Bestiariusz słowiański część druga*, Olszanica: BOSZ.

Autorzy rozdziałów

KSENIA OLKUSZ — dr; historyk, krytyk i teoretyk literatury; prezes zarządu Ośrodka Badawczego Facta Ficta; redaktor prowadząca serii „Perspektywy Ponowoczesności”; redaktor naczelna pisma naukowego „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media” i redaktor merytoryczna kwartalnika naukowo-literackiego „Creatio Fantastica”; recenzent w Portalu Kryminalnym; juror i członek kapituły Nagrody Polskiej Literatury Grozy im. Stefana Grabińskiego; autorka książek: *Materializm kontra ezoteryka* (2007, 2017) i *Współczesność w zwierciadle horroru* (2010), a także ponad stu artykułów naukowych opublikowanych m.in. na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Przeglądu Orientalistycznego”, „Zagadnień Rodzajów Literackich”, „Przeglądu Humanistycznego”, „FA-artu”, „Acta Philologica”, „Studia Slavica”, „Orbis Linguarum”, „Literatury Ludowej” czy „Literatury i Kultury Popularnej”; jej zainteresowania badawcze obejmują studia nad literaturą i kulturą popularną, w tym szczególnie fantastyką grozy, horrorem, kryminałem, dystopiami oraz transfikcjonalnością i transmedialnością.

RADOSŁAW LIS — mgr; doktorant w Zakładzie Filozofii Religii Instytutu Religioznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim; autor m.in. tekstów naukowych poświęconych *Człowiekowi bez właściwości* Roberta Musila, powieściowemu cyklowi *Kro-*

niki Diuny Franka Herberta i twórczości Bolesława Leśmiana; pisze rozprawę doktorską na temat myśli filozofa-orientalisty Henriego Corbina; w jego polu zainteresowań naukowych znajdują się: filozofia religii, hermeneutyka filozoficzna, problematyka czasu w filozofii i religioznawstwie, koncepcje psycho-kosmologiczne, a także tematyka filozoficzno-religijna w literaturze pięknej.

GREGORY CLAEYS — prof. dr hab.; profesor historii myśli politycznej na Royal Holloway University of London; autor jednych z najważniejszych książek z zakresu teorii polityki, badań nad utopiami i utopianizmem, jak choćby *Machinery, Money and the Millennium: From Moral Economy to Socialism* (1987), *Citizens and Saints: Politics and Anti-Politics in Early British Socialism* (1989), *Searching for Utopia: the History of an Idea* (2011), *Mill and Paternalism* (2013) oraz *Dystopia: A Natural History* (2016); jest także redaktorem fundamentalnej monografii zbiorowej *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (2010) oraz, od 2016 roku, serii „Palgrave Studies in Utopianism”; w 2016 roku został wybrany na przewodniczącego Utopian Studies Society (Europe).

MATHIAS CLASEN — dr; wykładowca literatury i mediów na Wydziale Filologii Angielskiej Aarhus University w Danii, specjalizujący się w zakresie interdyscyplinarnych studiów nad strachem; swe prace z zakresu ewolucjonistyczno-biokulturalnych badań nad horrorem w różnych mediach (w grach wideo, filmach i literaturze fantastycznej) poświęcił m.in. wampirom, zombie czy nawiedzonym miejscom; autor niedawno wydanej książki *Why Horror Seduces* (2017).

ELANA GOMEL — prof. dr hab.; profesor Wydziału Filologii Angielskiej i Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Telawińskiego; wykładała i prowadziła badania na Uniwersytecie Princeton, Uniwersytecie Stanforda, Uniwersytecie w Hongkongu oraz Międzynarodowym Uniwersytecie w Wenecji; jest autorką sześciu monografii, m.in. *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature* (2014) oraz *Science Fiction, Alien Encounters, and the Ethics of Posthumanism* (2014); jako pisarka, opublikowała ponad 40 opowiadań fantasy i science fiction na łamach „The Singularity”, „New Realms”, „Mythic” i wielu innych, a także w kilku antologiach, w tym People of the Book oraz Apex Book of World Science Fiction; w 2013 opublikowała powieść *A Tale of Three Cities*, w 2017 roku zaś mikropowieść *Dreaming the Dark*.

LEIGH M. McLENNON — dr; wykładowca Uniwersytetu w Melbourne; w trakcie studiów doktoranckich uczestniczyła w wymianie absolwenckiej z Wydziałem Filologicznym University of Illinois at Urbana-Champaign; w zakresie jej zainteresowań naukowych mieści się literatura gatunkowa, kultura popularna, literatura grozy, dziewiętnastowieczna literatura angielska, posthumanizm i feminizm.

ZBIGNIEW ŁAGOSZ — dr; religioznawca, autor szeregu artykułów traktujących o ezoteryce i odmiennych stanach świadomości; biograf Czesława Czyńskiego, któremu poświęcił dwie monografie; krąg jego zainteresowań badawczych dotyczy dziewiętnastowiecznej ezoteryki i zakonów magicznych w Polsce, odmiennych stanów świadomości indukowanych na różne sposoby w tym w pryzmacie najnowszych technologii.

WOJCIECH LEWANDOWSKI — dr; politolog; adiunkt w Instytucie Europeistyki Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego; autor książek *Wolność i samotność. Myśl społeczno-polityczna amerykańskiego transcendentalizmu* (2011) oraz *Kto ma się bać? Władza polityczna i sprzeciw wobec niej w filmie „V jak Vendetta”* (2013), a także artykułów naukowych poświęconych obrazowi polityki w kulturze popularnej; współzałożyciel i sekretarz Grupy Badawczej Brytyjskich Studiów Społeczno-Politycznych BRITANNIA; swoje badania oraz popkulturowe lektury opisuje na blogu *Gitarą Rysowane* (gitararysowane.pl); w kręgu jego zainteresowań naukowych znajduje się problematyka społeczna i polityczna w kulturze popularnej, w szczególności: komiks, kontrkultura lat sześćdziesiątych, rock progresywny, literatura grozy, *political fiction*).

BOGUSŁAW OLSZEWSKI — mgr; absolwent studiów doktoranckich w Instytucie Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Wrocławskiego; autor artykułów i rozdziałów w opracowaniach zbiorowych dotyczących cyberprzestrzeni oraz psychodelików lokowanych w kontekście tanatologii i literaturoznawstwa; jego zainteresowania naukowe dotyczą technicznych, politologicznych oraz społecznych aspektów wdrażania nowych koncepcji związanych z ICT, wybranych elementów transhumanizmu oraz zagadnień odmiennych stanów świadomości.

BEATA KOŁODZIEJCZYK-MRÓZ — dr; literaturoznawca, adiunkt w Katedrze Literatury Niemieckojęzycznej Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; autorka artykułów i rozdziałów w opracowaniach zbiorowych poświęconych niemieckojęzycznej literaturze XIX i XX wieku ze szczególnym

uwzględnieniem literatury fantastycznej oraz twórczości E.T.A. Hoffmanna; w kręgu jej zainteresowań znajdują się również związki literatury z psychologią (m.in. techniki literackie wywodzące się z psychologii, podmiot literacki jako koherentna osobowość, cechy utworu informujące o kształcie psychiki pisarza).

PIOTR MAJCHER — dr; literaturoznawca, radca prawny, psycholog o specjalności psychologia kliniczna i osobowości; adiunkt w Katedrze Historii i Kultury Krajów Niemieckiego Obszaru Językowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; autor artykułów i rozdziałów w opracowaniach zbiorowych poświęconych współczesnej literaturze austriackiej ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Petera Handkego, w tym: *Peter Handke – Befürworter der Serben?* (2017) oraz *Das Schweigen als Ausdrucksmittel im Schauspiel „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ von Peter Handke* (2017); w kręgu jego zainteresowań leży kultura, literatura i struktura krajów niemieckiego obszaru językowego oraz analiza i porównanie wybranych instytucji prawnych występujących w systemie prawa austriackiego i polskiego.

MICHAŁ WAGNER — mgr; doktorant filozofii na Wydziale Filozofii Chrześcijańskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, członek British Society for the History of Science i European Society for the History of Science; interesuje się filozofią przyrody, oraz filozofią i historią nauki, a w szczególności problemami związanymi z teorią ewolucji Karola Darwina – historią jej powstania i jej recepcją oraz rozwojem alternatywnych koncepcji ewolucyjnych na przełomie XIX i XX wieku, takich jak neolamarkizm, ortogeneza i mutacjonizm.

EWELINA JUSTYNA KRZYKAŁA — mgr; doktorantka w Zakładzie Historii Literatury do 1918 roku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; autorka prac dotyczących motywów demonologicznych oraz onirycznych w literaturze i kulturze, m.in. w tekstach Józefa Ignacego Kraszewskiego i Howarda Philipsa Lovecrafta; interesuje się psychologią, parapsychologią, folklorem, a także powiązaniami między nazizmem i okultyzmem.

JOANNA MIKOŁAJCZUK — mgr; doktorantka w Zakładzie Edytorstwa i Stylistyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; autorka pierwszej edycji krytycznej dylogii o Serafinie Bolińskim Teodora Tripplina, *Lunatyka podróż po Księżycu* (2017), współpracuje także przy publikowaniu kolejnych tomów *Z warsztatu edytorów* (2018); w pracy badawczej zajmuje się edytorstwem tekstów XIX stulecia,

zwłaszcza fantastycznych, a także literaturą popularną – powieścią grozy, horrorem, *fantasy*, *science fiction*; od 2018 współpracuje przy tworzeniu edycji krytycznej dzieł zebranych Stanisława Przybyszewskiego, publikacja powstaje w ramach grantu NPRH *Edycja krytyczna Dzieł Stanisława Przybyszewskiego – serie A i B (utwory literackie)*.

JOANNA KOKOT — dr hab.; historyk literatury angielskiej; zatrudniona w Katedrze Filologii Angielskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie; jej najważniejsze publikacje książkowe obejmują: *Takie sobie „bajeczki”*. Gry z czytelnikiem w nowelistyce Rudyarda Kiplinga (1993), *Kronikarz z Baker Street. Strategie narracyjne w opowiadaniach Arthura Conan Doyle’a o Sherlocku Holmesie* (1999), *W świetle gazowych latarni. O angielskiej prozie „gotyckiej” przełomu XIX i XX wieku* (2013); członek rady programowej „Acta Neophilologica” i Utopian Studies Society; współpracownik Zespołu Badań nad Literaturą i Kulturą Dawną Uniwersytetu Warszawskiego; jej zainteresowania badawcze obejmują między innymi angielską literaturę detektywistyczną, literaturę grozy, *fantasy* (ze szczególnym uwzględnieniem twórczości J.R.R. Tolkiena), literaturę angielskiego modernizmu; twórczość Rudyarda Kiplinga; obecnie pracuje nad monografią poświęconą funkcji narracji pierwszoosobowej w literaturze angielskiej przełomu XIX i XX wieku.

TOBIASZ JANIKOWSKI — dr; adiunkt w Katedrze Historii i Kultury Krajów Niemieckiego Obszaru Językowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; autor wydanej w Berlinie książki *Die blutende Grenze. Literatur und Publizistik zur oberschlesischen Teilung* (1922); jego zainteresowania badawcze oscylują wokół fenomenu kulturowego polsko-niemieckiego pogranicza, problemu tożsamości i identyfikacji zbiorowej mieszkańców obszarów wieloetnicznych, oddziaływania interferencji kulturowej, roli mediów w obliczu przemian cywilizacyjnych i społecznych.

JAKUB RAWSKI — dr; literaturoznawca, wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Głogowie i nauczyciel języka polskiego w jednej z głogowskich szkół podstawowych; współredaktor drugiego tomu *Słowackiego i wieku XIX pt. W kręgu badań postmodernistycznych* (2016); publikował w kilkunastu monografiach zbiorowych oraz na łamach periodyków takich jak: „Teksty Drugie”, „Świat Tekstów”, „Prace Literackie”, „In Gremio”, „Studia de Cultura”, „LiteRacje”, „Filologia Polska”, „Edukacja Humanistyczna”, „Pro Libris”; pełni funkcję sekretarza zielonogórskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza;

w kręgu jego zainteresowań znajduje się polska literatura romantyczna, wampiryczna kultura popularna oraz szeroko rozumiane manifestacje inności w literaturze XX i XXI wieku.

PIOTR F. PIEKUTOWSKI — student filologii polskiej II roku studiów II stopnia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; publikował m.in. w książce *Światy grozy* (2016); jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę oraz kulturę popularną, współczesne manifestacje duchowości, zjawisko nowego regionalizmu i koncepcję nie-miejsca, ze szczególnym uwzględnieniem Śląska.

ANNA ŚLUSAREŃKA — mgr; ukończyła studia magisterskie na kierunku kulturoznawczym w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim; specjalizuje się w kulturze wizualnej; zajmuje się badaniem gier komputerowych w perspektywie narratologicznej, zwłaszcza zagadnieniem wyboru fabularnego oraz reprezentacjami porażki i wykluczenia; w kręgu jej zainteresowań znajdują się także praktyki społeczne wytwarzane wokół artefaktów kultury wizualnej, szczególnie z zakresu kultury popularnej.

KRZYSZTOF BRENSKOTT — mgr; uczestnik literaturoznawczych studiów doktoranckich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; autor artykułów i rozdziałów poświęconych postsekularnym i gnostyckim interpretacjom twórczości powstałej po roku 1989, w tym artykułu *Przekroczyć dualizm. Dialog gnostycyzmu i buddyzmu zen w twórczości Czesława Miłosza na przykładzie Dalszych okolic* (2018) opublikowanego na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich”; jego badania często skupiają się na tych obszarach współczesnej kultury (np.: japońskich horrorach, grach wideo, poezji cybernetycznej), w których można znaleźć nieoczywiste ślady religii i duchowości.

WIESŁAW OLKUSZ — prof. dr hab.; profesor w Katedrze Historii Literatury, Komparatystyki i Antropologii Literackiej Uniwersytetu Opolskiego; autor sześciu książek, w tym *Hreczkosiej – literat – pasjonat nauki. O paremiologicznych fascynacjach Józefa Blizińskiego* (2016), *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o estetycznych fascynacjach Marii Konopnickiej* (1984) – za którą otrzymał Nagrodę Towarzystwa im. Marii Konopnickiej – *Poszukiwanie „nowej Golkondy piękna” i „prastarej mądrości Indii”, czyli pozytywiści polscy wobec kultury Orientu* (1992) oraz *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice* (1998); jego

zainteresowania naukowe obejmują związki literatury z kulturą Orientu, paremio-logię i paremiografię oraz literaturę popularną.

BARBARA SZYMCZAK-MACIEJCZYK — mgr; doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; autorka rozdziałów poświęconych badaniom prozy Marii Kuncewiczowej oraz figurze wampira i czarownicy w kulturze współczesnej; redaktorka tomu zbiorowego *Reprezentacje sacrum w kulturze współczesnej* (w druku); zastępca redaktora naczelnego w czasopiśmie naukowo-literackim „Creatio Fantastica” i redaktorka działu w „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media”; jej zainteresowania badawcze koncentrują się na twórczości Marii Kuncewiczowej, wizerunku kobiety w prozie współczesnej, funkcjonowaniu figury wampira i czarownicy w literaturze *fantasy* oraz motywach baśniowych w tekstach kultury.

BLANKA PELA — studentka filologii polskiej (w specjalizacji translatorskiej) na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; jej zainteresowania badawcze obejmują mitologię, w szczególności słowiańską i germańską, demonologię Słowiańszczyzny, wampiryzm, fantastykę, zagadnienia feministyczne w literaturze i kulturze, uniwersum sagi wiedźmińskiej, kulturę średniowiecznej Europy, literaturę i kulturę epoki romantyzmu oraz przekład literacki.

ANNA N. WILK — dr; absolwentka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Opolskiego; współpracuje z czasopismem „Creatio Fantastica”; publikowała w szeregu czasopism i monografiach naukowych, między innymi na łamach „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych”, „Slavia Orientalis”, „Wiadomościach Chemicznych” i książkach zbiorowych: *50 twarzy popkultury* (2017), *Слов'янська фантасстика. Збірник наукових праць* (2015), *Zombie w kulturze* (2016), *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny* (2014), *Kultury wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog* (2013, 2014); jej zainteresowania badawcze obejmują rosyjską literaturę popularną oraz słowiańską kulturę ludową.

LIDIA URBAŃCZYK-TULIK — mgr; doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego; w swojej pracy naukowej zajmuje się współczesną twórczością dla dzieci i młodzieży (przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą grozie w literaturze fantastycznej dla niedorosłych); w latach 2011-2015 sekretarz Studenckiego Naukowego Koła Literackiego oraz współredaktorka opolskiego internetowego

czasopisma literacko-kulturalnego „MOLE”; autorka publikacji naukowych dotyczących formuły horroru i jej transpozycji na twórczość dla młodych odbiorców, np. w „Literaturze Ludowej” ukazały się jej dwa artykuły: *Elementy baśniowe we współczesnej fantastyce grozy dla dzieci i młodzieży* (2015) oraz *W pogoni za potworami – o strachach w literaturze dla dzieci dawniej i dziś* (2016); pasjonatka warsztatów twórczego pisania (uczęszczała na zajęcia do Tomasza Różyckiego).

MAGDALENA MICHOCKA-BABIUK — mgr; uczestnik językoznawczych studiów doktoranckich przy Katedrze Translatoryki i Języków Słowiańskich na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II; autorka artykułów dotyczących kulturowych problemów przekładu rosyjskiej fantastyki naukowej na język polski; w kręgu jej zainteresowań pozostają folklor słowiański, językowy obraz świata i problemy przekładu.

Wykaz tabel

Tabela 1. Zestawienie różnic między horrorem amerykańskim a J-horrorem (opracowanie własne)	445
Tabela 2. Reprezentacje tradycji i nowoczesności w J-horrorze	448
Tabela 3. Zestawienie wyników ankiety (opracowanie własne)	579

Informacja o wydawcy

Wydawcą serii „Perspektywy Ponowoczesności” oraz tomu *Groza i postgroza* jest Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie, powołany w styczniu 2015 roku celem promowania interdyscyplinarnej refleksji nad najistotniejszymi ponowoczesnymi nurtami krytycznymi, filozoficznymi, kulturowymi, medialnymi i artystycznymi w polskiej i światowej humanistyce. Więcej informacji na temat Ośrodka i działającego przy nim wydawnictwa znajduje się na oficjalnej stronie fundacji (factaficta.org), w szczególności zaś w sekcji „Perspektywy Ponowoczesności” (factaficta.org/pp). Wszelkie pytania dotyczące serii najlepiej kierować pod adresem pp@factaficta.org z kopią jawną na adres contact@factaficta.org.

Tomy wydane dotychczas w serii „Perspektywy Ponowoczesności”:

Tom 1: *Zombie w kulturze*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016, ISBN: 978-83-942923-1-7, ss. 300.

Tom 2: *Światy grozy*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016, ISBN: 978-83-942923-0-0, ss. 360.

- Tom 3: *Wykluczenia*, red. Joanna Hańderek, Natalia Kućma, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-5-5, ss. 342.
- Tom 4: *50 twarzy popkultury*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-6-2, ss. 670.
- Tom 5: *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-2-4, ss. 689.
- Tom 6: *Ksenologie*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2018, ISBN: 978-83-948889-0-9, ss. 498.
- Tom 7: *Groza i postgroza*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2018, ISBN: 978-83-948889-1-6.

Tomy planowane w serii „Perspektywy Ponowoczesności”:

- Tom 8: *Dyskursy gier wideo*, red. Michał Kłosiński, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2018, ISBN: 978-83-942923-3-1.
- Tom 9: *Rejestry popkultury*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2019, ISBN: 978-83-948889-2-3.
- Tom 10: *Topografie podróży*, red. Anita Cątek, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2019, ISBN: 978-83-942923-8-6.



Monografia *Groza i postgroza*, powstała pod wspólną redakcją Kseni Olkusz i Barbary Szymczak-Maciejczyk jest siódmym tomem serii „Perspektywy Ponowoczesności” i trzecim już — po *Zombie w kulturze* oraz *Światach grozy* — poświęconym studiom nad fantastyką grozy. Rozdziałom polskich badaczy towarzyszą również po raz pierwszy w historii serii przekłady prac wybitnych światowych znawców problematyki: Gregory’ego Claeysa, Elany Gomel, Mathiasa Clasena oraz Leigh M. McLennon.

Współczesne narracje grozy (postgroza) stanowią obecnie niejednokrotnie nie tylko twory komplementarne wobec konwencji, lecz i będące polemiką z tradycją, sprzyjającą dyskusji z utartymi wzorcami, prowadzącą nieraz do odświeżenia skostniałych reguł kompozycyjnych. Dyskurs podobny sygnalizuje jednocześnie inicjację kolejnego etapu w obszarze tej estetyki, gdzie stały schemat uzupełniony zostaje o inspiracje kinematograficznej proveniencji. Dyskusja z konwencją polega tutaj często na manipulacji regułami obrazowania, odwołując się już nie tylko do obszarów wyobraźni, lecz również do pamięci wizualnej. Współczesne narracje grozy osadzone są mocno w estetyce transmedialnej i transfikcjonalnej, obszernej, acz możliwej do zdekodowania nawet bez doskonałej znajomości innych czy dawniejszych artefaktów kultury. Istotnym problemem związanym z badaniem i popularyzacją naukową (i pozanaukową) roli tego typu tekstów jest ich redukcja do określonego zestawu repetytywnych cech dystynktywnych i w efekcie sprowadzenie do roli niewyszukanej rozrywki, miast poszerzenia perspektywy oglądu poprzez przyjęcie do wiadomości oczywistego faktu, że ten obszar artystycznej działalności (rozmaitej proveniencji) stanowi przecież relewantny składnik kultury w ogóle, czego dowodzą liczne produkcje medialne odwołujące się do estetyki grozy. W polskim piśmiennictwie fachowym dobitnie świadczy o tej predylekcji niewielki tylko procent wartościowych, a przede wszystkim rzetelnych merytorycznie prac naukowych poświęconych tej problematyce, podobnie jak odsunięcie literatury grozy na margines estetyczny.

— z wprowadzenia Kseni Olkusz



Ośrodek badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

Cena: 0,00 zł 
Wersja elektroniczna jest referencyjna

ISBN 978-83-948889-1-6



9 788394 888916 >