

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 oświeca 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 przedstawicielej 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 szczególnym

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 przezwycięzenie 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 rzeczywistości dyskursywnej, którą one zarazem odzwierciedlają 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).

Wtórnie 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 niezurbanizowaną 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 supeł 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 Oszuńskiego 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” (OSZUBSKI 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 (OSZUBSKI 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 „tamtym” 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 zagrożenia 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 obowiązuje człowiecze 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. Pisze 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 przejęcie 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 nierozzerwalnie 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 różnym 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 monstrialności 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, bowiem „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, nieprzyjnym 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.