Likantropia w horrorze Stephena Kinga: na przykładzie opowiadania *The Man Who Loved Flowers*

MARIA BORZOVA

Kijowski Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki
acrosstheuniverse73@gmail.com

Potwory gotyckie: między przeszłością a teraźniejszością

Stwory nadprzyrodzone, genezą sięgające do tradycji ludowych, swą obecną postać zawdzięczają powieści gotyckiej. Niemniej jednak, przekraczają one granice ustanowione przez jej paradygmat, aby zająć miejsce w kulturze współczesnej. Wiele potworów gotyckich można spotkać na stronach powieści współczesnych, na przykład w utworach Shirley Jackson, Clive'a Barkera, Angeli Carter, Ramsey'a Campbella, Petera Ackroyda, Salmana Rushdiego oraz innych. Ich zdolność do adaptacji i witalności najlepiej eksplikuje kinematografia odzwierciedlająca zapotrzebowanie na motywy gotyckie od jej początków aż do czasów obecnych.

Jako pierwszego wymienić należy *Draculę* Brama Stokera (1897). Podstawowe adaptacje utworu konsekwentnie naśladowały kanon ustalony przez autora. Przede wszystkim warto przypomnieć niemy film grozy *Nosferatu, eine Symphonie des Grauen* w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua (1921) bądź *Dracula* Toda Browninga wraz z jego wersją hiszpańską George'a Melforda o tej samej nazwie (oba filmy z 1931 roku). Granice Transylwanii Dracula ostatecznie opuścił w latach siedemdziesiątych i w ten sposób najpierw się dostał do USA w *Count Yorga, Vampire* Boba Kelljana (1970), a później – do Anglii

w *The Satanic Rites of Dracula* Alana Gibsona (1973). Podobnie do stokerowskiego bohatera, wampiry w owych dziełach nadal „noszą płaszcze i konfrontują z generacją młodych, pozostając autsajderami i wyrzutkami społeczeństwa [*still wear capes, are of foreign extraction, and are pitted against the newer generations; in a sense, then, they still remain social outcasts and outsiders*]" (Reyes 2013: 391). Istotniejsze modyfikacje dostrzec można w adaptacjach pochodzących z ostatniego trzydziestolecia dwudziestego wieku. Uwarunkowane one były przekształceniem wampirycznych cech na metafory szeregu ludzkich obsesji. Oto kilka przykładów: wampiryzm w *Martinie* George'a Romero (1976) jest metaforą nastoletniego smutku, *The Hunger* Tony'ego Scotta (1983), oparty na powieści Whitley'a Striebera (1981) o tym samym tytule, przedstawia lęk przed starzeniem, z kolei w *The Addiction* Abela Ferrara (1995) wampiryzm występuje jako metafora uzależnienia od narkotyków (Reyes 2013: 393).

Stwór Frankensteina, pochodzący ze *Współczesnego Prometeusza* Mary Shelley (1823), również znalazł swe reprezentacje w filmach wytwórni Hammer. Są to: *The Curse of Frankenstein* (1957) i *The Revenge of Frankenstein* (1958) Terence'a Fishera oraz *The Evil of Frankenstein* Freddiego Francisa (1964). Od tamtej pory fabuła powieści nierzadko była przedstawiona w sposób ironiczny. Na przykład znany *The Rocky Horror Picture Show* Jima Sharmana (1975) przedstawia doktora Franka N. Furtera, „miłego transwestytę z Transylwanii [*sweet transvestite from Transylvania*]" (The Rocky Horror Picture Show 1975: 0.37), podczas gdy *Flesh for Frankenstein* Paula Morrissey'a opisuje kontrowersyjną historię monstrum-homoseksualisty (Dixon 2017: 511-515). Mimo to, coraz częściej fabuła adaptuje się do wyzwań współczesności. Pod tym względem najbardziej reprezentacyjne są *Frankenstein* Marcusa Nispela (2004), *The Frankenstein Syndrome* Seana Tretta (2010) oraz *Frankenstein* Bernarda Rose'a (2015), przedstawiający zagrożenie ze strony sztucznej inteligencji.

Kolejnym typowym motywem gotyckim są nawiedzone domy. Tradycyjna narracja o nich nadal cieszy się sporą popularnością – wystarczy wspomnieć *The Others* Alejandro Amenabara (2001), aby zyskać przekonanie, że klasyczny motyw domu nawiedzonego może uruchamiać mechanizm zwrotnej fokalizacji. Zaczynając od alegorii pościgu przez represjonowaną przeszłość w *Beloved* Jonathana Demme'ego (1998), opartego na powieści Toni Morrison o tej samej nazwie (1987) i kończąc historią psychoanalityka dziecięcego z *The Sixth Sense* M. Night Shyamalana (1999), fabuły owe dowodzą, że w ponowoczesnej narracji prawie każdy nawiedzony dom reprezentuje samą psychikę, inscenizację wewnętrznych demonów „Ja" (Michlin 2012: 1).

Należy zatem wyjaśnić, na czym polega niewyczerpalny sukces gotycyzmu w sztuce i kulturze. W zbiorze *Gothic and Modernism: Essaying Dark Literary Modernity* (2008) John Paul Riquelme stwierdza, że właściwa odpowiedź kryje się w rozdziałach napisanych we współautorstwie z Theodorem Grossem i Paulem K. Saint-Amourem. Badacze wychodzą z założenia, że „sama historia staje się gotykiem [*history itself was becoming Gothic*]" (Riquelme 2008: 229), gdyż warunki nadprzyrodzone już nie są „koniecznym silnikiem suspensu [*supernatural permises were no longer the necessary engine of perpetual suspence*]" (Riquelme 2008: 229). Właśnie to zdefiniowało wzmożone zainteresowanie znanymi figurami gotyckimi. Innymi słowy, kwestie modernistyczne wraz z nastrojem charakterystycznym dla nowej epoki, nakłoniło twórców do zaprezentowania współczesnych problemów przez pryzmat reinterpretowanych motywów gotyckich.

Nie mniej dynamicznie figury gotyckie wiążą się z prozą Stephena Kinga od czasu publikacji jego pierwszych utworów w latach siedemdziesiątych. John Sears tłumaczy to następująco: „nawiedzone śmiercią i bezustannie umierające [*obsessed with death* and *endlessly dying*]" (Sears 2011: 68) motywy gotyckie nie znikają, stając się „pośmiertnymi modelami i rekonstrukcjami własnych tradycji [*posthumous versions of and re-enactments of their own traditions*]" (Sears 2011: 68). Otóż znajome tropy gotyckie nadal rezonują we współczesności, „wyjątkowo płynne w swoich zmianach [*infinitely fluid as they adapt*]" (Burger 2016: 11) i adaptatywne do „potrzeb, zmartwień i sprzeczności każdej nowej epoki [*the needs, anxieties, and tensions of each new age*]" (Burger 2016: 11). Stała zmiana odzwierciedla przystosowalność do „nowych kontekstów i nowych masek [*new contexts, in new disguises*]" (Sears 2011: 68), przewidując uniwersalność (*versatility*) i „ruchliwą wnikliwość [*mobile pervasiveness*]" (Sears 2011: 68) wraz z umiejętnością „zaprzeczania własnym pozornym granicom [*insists against its own putative borders*]" (Sears 2011: 68). Stephen King w *Danse Macabre* (1981) nazywał je motywami archetypowymi dla gatunku grozy, bowiem „stanowią fundament ogromnego wieżowca książek i filmów – dwudziestowiecznych historii gotyckich, znanych pod nazwą »współczesnych opowieści grozy«" (King 1981: 48). W sercu każdego – potwór, należący do tak zwanego „zbiorowiska mitu [*myth-pool*]"[1] (King 1981: 37), „obmywającego

[1] Termin używany przez Burtona Hatlena, amerykańskiego literaturoznawcę, profesora Uniwersytetu Maine'a oraz wykładowcę Stephena Kinga.

nas wszystkich" (King 1981: 37) i „przedstawiającego niby w Tarocie samą istotę zła" (King 1981: 37).

Najlepszym potwierdzeniem powyższych spostrzeżeń są przykłady z utworów Kinga. Druga powieść autora, *Salem's Lot* (1975), okazuje się pastiszem tradycji gotyckiej oraz popkulturowej, a naszkicowane w niej wampiry – hybrydą obdarzoną „w części szlachetnością, w części krwiożerczością jako zombie w *Night of the Leaving Dead* George'a Romero [*that was part nobility and part bloodthirsty dope, like the zombies in George Romero's »Night of the Living Dead«*]" (Burger 2016: 13). Według Niny Auerbach, powieść odzwierciedla ówczesne społeczne zmartwienia (Auerbach 1995: 160). Utwór Brama Stokera powstał w okresie wielkich kulturowych zmian i, jak wyjaśnia Carrol Senf, była to pora „skrzyżowania się mitu z nauką, przeszłości z teraźniejszością [*the intersection of myth and science, past and present*]" (Senf 1998: 7). W analogiczny sposób epoka kingowskiego utworu była czasem dynamicznych zmian i niepewności, bowiem pisarz wykorzystał motyw wampiryzmu jako narzędzie dla dokonania „ważnej metafory – pokusy zła i dehumanizacji biedy współczesnego społeczeństwa [*important metaphors of the seductiveness of evil and the dehumanizing pall of modern society*]" (Winter 1984: 37). Zresztą on sam rozważał wpływ kultury na powstanie utworu:

> Napisałem *Salem's Lot* podczas gdy odbywało się posiedzenie Komitetu Erwina[2]. Był to też okres uznania działalności Ellsberga[3], nagrań Białego Domu[4], cieniowego, groźnego związku między CIA a Gordonem Liddy[5], wiadomości o listach wrogów, podatkowej kontroli antywojennych protestujących, a także innych danych zwiadowczych […]. Jest to książka o wampirach, ale również o tych

[2] Samuel James – ameykański prawnik, polityk, w latach 1954-1974 był senatorem od Partii Demokratycznej w stanie Północna Karolina. Podczas swojej kandecji jako senator przewodniczył komisji śledczej Watergate.

[3] Daniel Ellsberg – amerykański ekonomista, pracownik RAND Corporation, sprawca wycieku w 1971 roku zbioru tajnych dokumentów Pentagonu znanego pod nazwą "Pentagon Papers".

[4] Chodzi o tak zwaną Aferę Watergate (Watergate scandal) – skandal polityczny, mający miejsce w USA w latach 1972-1974, w wyniku któreego Richard Nixon ustąpił ze stanowiska prezydenta.

[5] George Gordon Battle Liddy – były agent FBI, prawnik, gospodarz talk-show, aktor i postać w skandalu Watergate.

wszystkich cichych domach, wszystkich naszkicowanych odcieniach, o wszystkich ludziach, nie będących już tymi, kim się wydają (Winter 1984: 41)[6].

Ponadto zauważyć trzeba, że autor sięga po motyw stworzenia Frankensteina. Akcja *Pet Cemetery* (1983) rozgrywa się analogicznie do powieści Mary Shelley – w obu utworach naukowcy decydują się rzucić wyzwanie niewiadomym siłom, „bawiąc się w Boga w coraz bardziej ateistycznym i zbyt naukowym społeczeństwie [*playing God in an increasingly atheistic and too scientifically based society*]" (Miquel-Baldellou 2013: 105). King aktualizuje znane elementy fabuły, bohaterów i dyskursy. Większość postaci autor przekształcił zgodnie z wymaganiami współczesnego odbiorcy. W związku z tym niektóre dyskursy, takie jak upadek tradycyjnego modelu rodziny wraz z przypisanym mu kanonem wartości lub zagrożenie, będące następstwem wynalazków naukowych w epoce upadku nakazów moralnych wciąż pozostają aktualne (Miquel-Baldellou 2013: 105). King odmiennie transformuje mit, wprowadzając do niego elementy popkultury i odświeżając tradycje gotyckie. Współczesnym *Frankensteinem* można nazwać także nowszą powieść – *Revival* (2014) – w której King wprost odwołuje się do klasyka Mary Shelley. Podobnie jak u Kinga Jacobse, doktor Frankenstein posługuje się elektrycznością (czyli galwanizmem, jak w XVIII wieku nazywano okultystyczne badania z tym związane) dla przeprowadzenia eksperymentów, obaj dotknięci zostali przedwczesną śmiercią rodziny, obaj też okazują się niezbyt zadowoleni z uzyskanych wyników. W dodatku King bawi się z imionami postaci, nazywając jedną z nich Shelleyem, drugą – Wiktorem, trzecią – Mary, w ten sposób osadzając w fikcyjnym świecie i modyfikując znajome czytelnikom figury (Trussoni 2014: par. 8;11).

Nawiedzony dom pojawia się również w jednej z najsłynniejszych powieści autora – *The Shining* (1977). Siły destrukcyjne, karmiące antagonistę Jacka Torrance'a, mają zarazem psychologiczny i nadprzyrodzony charakter. Te pierwsze to skłonność do alkoholizmu, wybuchy agresji, pragnienie zmiany statusu społecznego, wspomnienia o ojcu. Nadprzyrodzone – złe duchy hotelu. Zło nadnaturalne i psychologiczne ma jednakowy motyw – panowanie przemocy i agresji (Napier 2018: 28).

[6] Przekład własny za: „I wrote *Salem's Lot* during the period when the Ervin committee was sitting. That was also the period when we first learned of the Ellsberg break-in, the White House tapes, the shadowy, ominous connection between the CIA and Gordon Liddy, the news of enemies' lists, of tax audits on antiwar protestors and other fearful intelligence [...]. It's a book about vampires; it's also a book about all those silent houses, all those drawn shades, all those people who are no longer what they seem".

Potwory gotyckie uległy licznym zmianom – zarówno w twórczości Kinga, jak i w szerszym kontekście kulturowym. Nie tylko adaptują się do warunków współczesności, lecz coraz częściej określa je cyrkularność, fragmentarność, niekonsekwentność – tak w psychice bohaterów, jak i w odkryciu istoty utworu. W nie mniejszym stopniu te wyraźnie cechy eksplikuje inna figura gotycka, dotychczas nieomówiona. Wilkołak przedstawia elementy znamienne dla wszystkich istot pokrewnych. Likantropia na równi z wampiryzmem często staje się metaforą osobistych i masowych obsesji. Podobnie jak stworzenie Frankensteina, wilkołak okazuje się ściśle powiązany z archetypem Innego (co więcej, jego żądza przemocy też wzrasta podczas pełni księżyca), wreszcie, jak w wypadku nawiedzonych domów, transformacja wilkołaka może świadczyć o obecności represjonowanych aspektów „Ja". Aby dociec przyczyn podobnej uniwersalności, warto przyjrzeć się spostrzeżeniom badaczy owego zjawiska.

Likantropia – „stara jak czas, szeroka jak świat"

Skupione na wilkach kwestie ideologiczne i kulturowe mają długą historię i szeroką rozległość geograficzną, jeśli chodzi o ich występowanie. Widocznym pamiętnikiem likantropicznej wiedzy jest *The Book of Werewolves* Sabine Baring-Gould (1865), w której autorka stwierdza: „wilkołak prawdopodobnie zmarł w naszych czasach, ale jednak zostawił klasyczny znak starożytności… [*the werewolf may have become extinct in our age, yet he has left his stamp on classic antiquity*]" (George & Hughes 2019: 1). Kirby Flower Smith w artykule dla „Modern Language Association" (1894), stwierdza: „historie o wilkołakach dotarły do nas z samego dzieciństwa ludzkości [*from the childhood of humanity*]" (George & Hughes 2019: 1). Kolejne badanie klasyczne przeprowadził Montague Summers, angielski duchowny i badacz wiedzy okultystycznej. Podkreśla, że wiara w wilkołaka jest „stara jak czas i szeroka jak świat [*as old as time and as wide as the world*]" (George & Hughes 2019: 1). Według Summersa uznanie motywu świadczy o jakiejś „żywotnej prawdzie [*vitual truth*]" (George & Hughes 2019: 2), ukrytej za „fantazjami i poezją [*the fantasies and poetry*]" (George & Hughes 2019: 1-3).

Wilki i wilkołaki na wskroś przenikają wyobraźnię gotycką. Są objawem czystej zwierzęcości, czyli pozostają w opozycji do ludzkości. Wilkołaki wahają się między dwoma biegunami: zwierzęcia w ludzkiej formie i człowieka w zwierzęcej. Poruszają ekscytujące kwestie przecięcia rzeczywistego oraz wymyślonego, naturalnego oraz nadprzyrodzonego, a więc eksponują niestabilność kategorii ludzkiej

tożsamości. „Drapieżne, okropne, perwersyjne istoty [*In their embodiment of the ravenous, the monstrous, the perverse*]" (George & Hughes 2019: 2), stają się „polem walki ze skomplikowanymi zmartwieniami różności: płci, klasy, rasy, przestrzeni, narodowości albo seksualności [*a site for working out or contesting complex anxieties of difference: of gender, class, race, space, nation or sexuality*]" (George & Hughes 2019: 5). Wilkołak waha się między aspektami faktu i fikcji, więc każde wrażenie, że likantropia okazuje się zarówno „postantropocentryczną [*postanthropocentric*]" (George & Hughes 2019: 7) i „postludzką [*posthuman*]" (George & Hughes 2019: 7), zaburza nasze rozumienie człowieka w kontekście anulowania jego przywilejów. Wilkołak kojarzy się z postacią pragnącego i namiętnego ciała – stąd wynika esencjalistyczny pogląd na kategorie odmienności. Lecz największy niepokój wywołany jego postacią dotyczy szerszego kręgu pytań, powiązanego przede wszystkim z kwestią stabilności człowieka (George & Hughes 2019).

W uznanym za klasyczne badaniu interdyscyplinarnym, *The Curse of the Werewolf: Fantasy, Horror and the Beast Within* (2006), Chantal Bourgault du Coudray wielokrotnie podkreśla dualizm motywu likantropii. Według badaczki dychotomia ludzkiego i zwierzęcego pozwala, by przekraczał granice prozy gotyckiej i działał w wymiarze psychologicznym, w ten sposób umożliwiając kolejne modyfikacje. Ponadto, jak tłumaczy Basil Copper w *The Werewolf in Legend, Fact and Art* (1977), w historii o faktycznym przekształceniu człowieka w bestię, wilkołak przykuwa uwagę swoją psychologiczną dwoistością. Przekazując freudowską strukturalną teorię osobowości, postać wilkołaka określa interwencję nieświadomego, uwidaczniając sposób, w jaki krzyżują się procesy bycia i poznania, a także wysuwają świadome-nieświadome na pierwszy plan podczas konceptualizacji siebie i rzeczywistości. Innymi słowy, zjawisko likantropii jest analogią nieświadomego, wywierającego szkodliwy wpływ na „opętaną" osobę. De Coudray podsumowuje: nawiązując do koncepcji „rozdrobnionego Ja", likantropię konsekwentnie spostrzega się w kategorii cywilizowano-pierwotnego, racjonalnie-instynktownego, państwowo-prywatnego oraz męsko-kobiecego (De Coudray: 2006). Otóż pisząc o „wrodzonej żądzy krwi [*an innate craving for blood*]" (George & Hughes 2019: 6-7), Baring-Gould sugeruje marginalizację i demonizację oraz rozważa zwierzęcą żywotność jako mechanizm pozbawienia praw członków wspólnoty ludzkiej, czyli proces toczący się ze względów historycznych wokół rasy, płci i seksualności. Wilkołak jest człowiekiem, ale człowiekiem irracjonalnie poddanym księżycowi, znajdującym się poza przywilejami religijnymi bądź socjalnymi. Jest nie tylko sprawcą przemocy, ale również jej ulega (George & Hughes: 6-7).

Dla prozy Stephena Kinga likantropia także pozostaje motywem konwencjonalnym ze względu na swoją funkcjonalność. Pisarz wielokrotnie podkreślał jej wieloaspektowość, widząc w tym przyczynę konsekutywnej aktualności. Według Alissy Burger zbliżenie i zapoznanie się ze swoim prawdziwym Ja, czynią wilkołaki u Kinga wyjątkowo przerażającymi (Burger 2016: 218). Warto więc dokładniej przyjrzeć się niektórym takim postaciom. *Cycle of the Werewolf* (1983) w wielu aspektach powołuje się na tradycyjne cechy wilkołactwa. Zarazem, w przeciwieństwie do innych ludowych, literackich i popkulturowych krewniaków, „odważnie walczących z okolicznościami, w których się znaleźli [*often struggles valiantly against what is happening*]" (Burger: 33), protagonista Lester Lowe zwalnia się z jakiejkolwiek winy, nadając kompletną swobodę swojemu alter-ego. Arnie Cunningham z *Christine* (1983), przeciwnie, poddaje się torturom i przemocy wbrew własnej woli. Douglas Winter wyjaśnia, że transformacja Arnie'go ma „złowróżbny, podwodny nurt [*threatening, ominous undercurrent*]" (Winter 1984: 124). Tracąc poczucie własnej tożsamości, nie panuje on nad procesem transformacji. Więc w wypadku technohorroru Kinga „metafora dehumanizacji współistnieje ze starym, pierwotnym lękiem wewnętrznego zła [*the metaphor for dehumanization coexists with an older, more primeval fear – that of internal evil*]" (Winter 1984: 124). Należy też wymienić niektórych bohaterów-pisarzy Kinga, ponieważ pod względem likantropii okazują się oni równie interesujący. Mort Rainey z opowiadania *Secret Window, Secret Garden* (1988) do ostatniej chwili wierzy we własną wersję swojego wizerunku (swojego wyobrażenia siebie samego), a zatem prawda zostaje ukazana pobieżnie – zarówno dla czytelnika, jak i protagonisty. Natomiast w powieści *The Dark Half* (1989), jak zaznacza Heidie Strengell, gotycki sobowtór funkcjonuje jako „ciemne alter-ego" (*dark alter ego*) (Burger 2016: 33) Thada Beaumonta, jego „szansa, aby zrealizować najbardziej gwałtowne i pesymistyczne wizje [*a chance to realize his most violent and pessimistic visions*]" (Burger 2016: 71-72). Utwór ilustruje grozę wynikającą z „ambiwalentnej siły pisarza, by tworzyć i niszczyć [*the ambivalent power of the writer to create and destroy*]" (Sears 2011: 63), a także „kreowanie istnienia fikcyjnych istot, wydarzeń i miejsc, siły słów, aby wywołać niewiarygodne [*imagining into existence non-existent beings, events, and places, the power of words to evoke the unimaginable*]" (Sears 2011: 63). Zresztą, jak tłumaczy sam King, pisanie też jest akcją tajemniczą (Burger 2016: 40).

Michael Collings zauważa, że wszystkie kingowskie wilkołaki nie mają wpływu na własne transformacje, niezależnie od tego, czym zostały one spowodowane. Wszystkie stykają się z nieprzemożnym wyzwaniem: od dosłownego

przekształcenia Lestera do alegorycznego przekształcenia Arniego i wewnętrznej dualności Morta bądź Thada (Collings 2008: 41-78). Zarazem obserwacja dwoistości wilkołaków unaocznia znacznie dalej idącą modyfikację, zdefiniowaną psychologicznymi cechami likantropii.

Seryjny morderca – na granicy mitu i rzeczywistości

Na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku występowanie figury wilkołaka zostało zastąpione w literaturze wprowadzeniem postaci seryjnego mordercy. W stosunku do innych motywów gotyckich taka modyfikacja sprawia wrażenie najistotniejszej, co więcej, zmusza do tego, by nieco uważniej pochylić się nad realiami historycznymi w poszukiwaniu jej źródła. Zdecydowanie jako istotny czynnik można wskazać fakt, że na ten okres przypada seria morderstw popełnionych przez Kubę Rozpruwacza w londyńskiej dzielnicy Whitechapel. Już wtedy postać ta okazała się kultowa wśród czytelników literatury wagonowej: mnóstwo autorów należących do tego gatunku inspirowało się prawdziwymi historiami zabójstw. Należy tu przytoczyć między innymi powieść *The Whitechapel Murders: Or, on the Track of the Fiend*, napisaną pod pseudonimem detektywa Warenna (1888) i kolejną, *Jack the Ripper in New York, Or, Piping A Terrible Mystery* W.B. Lawsona (1891). W roku 1913 Marie Belloc Lowndes napisała *The Lodger* – później powieść została zekranizowana w reżyserii Alfreda Hitchcocka (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1927) i uznana za prawdziwą klasykę (Danesi 2016: 33-35).

Należy tu określić przyczyny przypisywania seryjnym mordercom cech pseudo-nadprzyrodzonych. Przede wszystkim chodzi o charakterystyczną dla nich społeczną niewidoczność. Rozważając ten temat, Philip Simpson doszedł do wniosku, że seryjny morderca jako „wstrętny outsider" (*threatening outsider*) i „Inny" (*Other*) osiąga legendarną, niemal mityczną pozycję (Simpson 2000). Można stwierdzić, że tymczasowe prawdy ukryte w opowieściach ludowych, przynoszą pozorną ulgę. Inne uzasadnienie takiej korelacji między postacią seryjnego mordercy a wilkołakiem znajdziemy na poziomie lęku, który postacie te wywołują w pewnej wspólnocie. Interesujące jest, że mordercy nie tylko zapożyczają szereg wilczych atrybutów, ale również czasami pragną być z nimi identyfikowani. Przykładem jest precedens Jeana Graniera, który jeszcze w 1603 roku przyznał się do tego, że zjadł dziecko. Skazany za likantropię i czarnoksięstwo, „Wilkołak z Dola" został spalony na stosie. Hamilton Howard „Albert"

Fish, znany również jako „Wilkołak Wysterii", zabił, jeśli wierzyć jego słowom, blisko pięćset osób, zanim został oskarżony o zabójstwo, a także gwałt i kanibalizm na Grace Budd. Leroya „Wilkołaka" Francisa skazano na dożywocie we Francji pod koniec lat osiemdziesiątych, chociaż po raz pierwszy trafił do więzienia jeszcze w 1973 roku, gdyż podczas pełni księżyca zgwałcił i zabił kobietę. Michael „Wilk" del Marco Lupo – seryjny morderca pochodzenia włoskiego – sam siebie nazywał „Człowiekiem-Wilkiem" (Ramsland 2006: 3). Podobnych przykładów można przytoczyć o wiele więcej.

A zatem wilkołak swobodnie radzi sobie na ulicach miejskich dżungli. Nic więc dziwnego, że w dwudziestym wieku coraz bardziej zakorzenił się w kulturze. Tą postacią posługiwali się zwłaszcza twórcy literatury pięknej – można wspomnieć chociaż *Psycho* Roberta Blocha (1960), *Silence of the Lambs* Thomasa Harrisa (1988) albo *American Psycho* Breta Ellisa (1991). Powieści te stały się pierwowzorami dla reprezentacji seryjnego mordercy, kierowanego makabrycznymi pasjami. Analizują one przy tym ludzką naturę wraz z jej demonami – „w biblijnym sensie [*in the biblical sense*]" (Danesi 2016: 34). Każda została wielokrotnie sfilmowana i wywołała niejedną falę zainteresowania seryjnymi morderstwami wśród twórców kinowych. Tak więc od mnóstwa *slasherów (Halloween* 1978, *Friday the 13th* 1980, *The Texas Chain Saw Massacre* 1982, *Scream* 1996) do *Seven* Davida Finchera (1995), biorącego pod lupę nieświadome spostrzeganie morderstwa nie jako dylematu psychologicznego bądź socjologicznego, ale raczej moralnego, seryjni mordercy nie opuszczali wielkich ekranów (Danesi 2016: 3). Zastanawiając się nad zafascynowaniem społeczeństwa amerykańskiego seryjnymi mordercami, Joseph Grixti zauważa, że zbadanie ich typologii przewiduje:

> ustalenie obcych dla tradycji przestępców wraz z ekwiwalencją między współczesnymi złoczyńcami a ich inspiratorami, będącymi częścią tradycji mitologicznej. To, co faktycznie robimy wspólnie z naszymi kulturami w próbie kontekstualizacji seryjnych morderców w zakresie tej szerszej mitologii – to ćwiczenie przeznaczone dla odebrania ich w tychże złośliwych terminach, co w przypadku udomowionych mitycznych potworów (Grixti 1995: 90)[7].

[7] Przekład własny za: „...locating the criminal-outsiders within a tradition, and identifying their affini – ties with antecedents—which have in their turn been made part of a mythology. What we and our cultures are engaged in when we endeavour to contextualize serial murderers within this broader mythology is an exercise designed to allow them to

Według Philipa Jenkinsa niezwykła popularność „ulubieńca dziennikarskich tabloidów [*beloved of journalistic tabloids*]" (Simpson 2000: 112) zarówno w horrorze, jak i w innych gatunkach, nie jest przypadkowa. Uwarunkowana ona jest „najgorszymi sennymi marami i wizjami, których ucieleśnieniem były potwory z ludowych opowieści [*worst nightmares and fantasies, images that in other eras or other regions might well be fastened onto supernatural or imaginary folk-devils*]" (Simpson 2000: 113). Podziela ten pogląd antropolog Marcel Danesi, twierdząc, że istnieje:

> mnóstwo prób kryminologii i psychologii sądowej wytłumaczyć jego [seryjnego mordercy – M.B.] pojawienie się we współczesnym świecie i wciąż sama nauka chyba nie jest w stanie udzielić ostatecznej odpowiedzi. Otóż najlepszy sposób, aby uzmysłowić obraz seryjnego mordercy – to patrzeć na mit jako mit. Powodem, dla którego pasjonujemy się serialami, kinem, dokumentalistyką o seryjnych mordercach jest to, że mit nadal jest potężną siłą napędową psychologii (Danesi 2016: 8)[8].

Zarazem wzrastające zapotrzebowanie na postać seryjnego mordercy pod koniec dwudziestego wieku odzwierciedliło problem społeczeństwa amerykańskiego, a mianowicie – zjawisko seryjnych zabójstw, których pierwsza fala rozpoczęła się w latach sześćdziesiątych, a ich punkt kulminacyjny można osadzić w latach osiemdziesiątych (Simpson 2000). Na potwierdzenie tej hipotezy warto przytoczyć przykłady kilku morderców. W latach sześćdziesiątych Charles Manson był przywódcą znanej komuny „Rodzina" i motywował jej członków do podejmowania działań o charakterze kryminalnym. Najbardziej znane jest morderstwo dokonane przez jego zwolenników w willi w Los Angeles. Życie stracili wszyscy jej mieszkańcy, między innymi aktorka Sharon Tate, żona Romana Polańskiego. Od końca lat sześćdziesiątych do początku lat siedemdziesiątych w Północnej Californii działał tak zwany „Zodiak", który przyznał się do odpowiedzialności za śmierć trzydziestu siedmiu osób. W latach siedemdziesiątych Ted Bundy został uznany winnym morderstwa trzydziestu kobiet. Do dziś jest

be habitually perceived in the same unthreatening terms as is the case with domesticated mythic monsters".

8 Przekład własny za: „attempts by criminology and forensic psychology to explain his emergence in the modern world abound. But science alone seems to be incapable of providing a definitive answer. The best way to gain insights is, arguably, to look at the myth itself as a myth. The reason why we are addicted to serial killer novels, movies, documentaries, and the like, and why distinguishing between the real and the imaginary serial killer is irrelevant, is that myth is still a powerful psychic force".

uważany on za jednego z najokrutniejszych morderców w historii Stanów Zjednoczonych. Łącznie w latach osiemdziesiątych w Stanach działało co najmniej dwustu morderców (Bergeron 2018).

Należy przyjrzeć się uwarunkowaniom fali seryjnych zabójstw pod koniec dwudziestego wieku. W badaniu *Sons Of Cain: A History of Serial Killers from the Stone Age to the Present* Peter Vronsky wychodzi z założenia, że poniekąd zjawisko to było spowodowane konsekwencjami II wojny światowej, ponieważ „seryjni mordercy wychowali się wśród nas, pochodzą z naszego społeczeństwa [*serial killers come from among us – they come out of our socjety*]" (Vronsky 2018: 500). Badacz również wyróżnia kulturę popularną jako istotny czynnik, który wywarł znaczny wpływ na przyszłych morderców. Owszem, druga połowa dwudziestego wieku wyróżniała się dużym zapotrzebowaniem na powieści wagonowe, oparte na motywach kryminalnych oraz na magazyny poświęcone realnym przestępstwom, na okładkach których znajdowały się zseksualizowane ofiary gwałtu. Vronsky tłumaczy, że jądrem zjawiska jest trauma, a skutkiem – przekształcenie fantazji w gotowe scenariusze zabójstw za pośrednictwem kultury masowej. Kryminolog Michael Arntfield uznaje tę hipotezę za słuszną ze względu na głębokie społeczne przemiany, które zaszły w obrębie epoki (Murphy 2018).

Utwory Stephena Kinga często współbrzmią z kulturalnymi i społecznymi tendencjami, odzwierciadlając je za pomocą motywów gotyckich. Opowiadanie *The Man Who Loved Flowers* po raz pierwszy opublikowane zostało właśnie w 1977 roku, gdy fala seryjnych morderstw w Stanach Zjednoczonych osiągnęła punkt kulminacyjny. Z racji tego zbadanie aktualizacji motywu likantropii oraz jej modyfikacji na przykładzie wspomnianego utworu wydaje się szczególnie interesujące. Ponadto zdaniem Philipa Simpsona utwory o seryjnych mordercach już na tematycznym i strukturalnym poziomie mają sporo punktów przecięcia (Simpson 2000). Dla ich odnalezienia warto przejść do fabuły wspomnianego utworu.

The Man Who Loved Flowers – likantrop a seryjny morderca

Akcja utworu rozgrywa się zwyczajnego majowego wieczoru w 1963 roku. Powietrze jest łagodne i rześkie, niebo się powoli ściemnia. W centrum opowiadania znajduje się bezimienny nowojorski protagonista, udający się na randkę, którego romantyczny nastrój podzielają przechodnie na ulicach. Jego twarz niczym szczególnym się nie wyróżnia, ale w tak cudny wiosenny wieczór stara

kobieta z lekką nostalgią myśli sobie, że mężczyzna jest naprawdę śliczny, zakochany, a przynajmniej sprawia takie wrażenie. Kupiwszy pół tuzina róż, chłopak skręca w zaułek. W tym czasie zapada zmierzch. Protagonista widzi dziewczynę i woła ją po imieniu. Ta jednak dziewczyna okazuje się nie być tą kobietą, której szukał. „Dziękuję, ale pan najwyraźniej się pomylił. Nazywam się…" (King 2015: 508), – mówi, lecz nie udaj jej się skończyć, bowiem protagonista wyjmuje z kieszeni młotek i zabija ją (co wcześniej zrobił z pięcioma innymi). Po jakimś czasie opuszcza zaułek. Czytelnik dowiaduje się, że dziewczyna imieniem Norma, której mężczyzna szukał zmarła dziesięć lat temu. Wygląda na to, że ów nie traci nadziei: „A ona wcale nie nazywała się Norma. Ale **on dobrze wiedział, jak on sam się nazywa. Nazywał się… nazywał… // Miłość.** [podkreślenie – M.B.] // Nazywał się miłość i spacerował ciemnymi ulicami, ponieważ Norma na niego czekała. I znajdzie ją. Już niebawem" (King 2015: 508). Zdaniem Douglasa Wintera, estetyka małej prozy Stephena Kinga „łączy grozę z brakiem miłości [*link horror with the absense of love*]" (Winter 1984: 72) i toczy się wokół „zawsze samotnych, pozbawionych miłości, porzuconych na pastwę losu wygnańców [*his characters repeatedly rendered as lonely, loveless pariahs at the mercy of an intractable fate*]" (Winter 1984: 72). Winter komentuje tematykę opowiadania w ten sposób:

> Miłość jest również najniebezpieczniejszą emocją. Dla jednych staje się źródłem zemsty […]. Dla innych jej strata jest poza granicami sprawiedliwości… Miłość sama w sobie zabija, jak oto w przypadku mężczyzny, który śledzi przypadkowe kobiety na ulicach Nowego Jorku (Winter 1984: 72)[9].

Gary Hoppenstand zauważa, że trywialność i ckliwość fabuły, czyli wrażenia, które wywołuje ekspozycja w tym opowiadaniu, okazują się „makabrycznym dowcipem [*morbid joke*]" (Hoppenstand & Browne 1987: 12), a Stephen King po raz kolejny „odbywa grę z czytelnikiem, manipuluje nim i zwodzi [*the reader is played with, manipulated, teased*]" (Hoppenstand & Browne 1987: 12).

W kontekście niniejszej analizy warto podkreślić interesujący szczegół, wynikający już z samej fabuły. Akcja rozgrywa się w maju 1963 roku. Całkiem

[9] Przekład własny za: „Love is also the most dangerous of emotions. For some it becomes the source of vengeance [...]. For others, the los of love is beyond justice...And love itself kills in *The Man Who Loved Flowers*, taking the guise of a man who randomly stalks women on the streets of New York City".

wiarygodne, że, podobnie jak w *Salem's Lot* (1975), King odwołuje się do ówczesnych problemów społecznych. Warto zatem poświęcić uwagę perspektywie historycznej. W kwietniu 1963 nasilała się Kampania Birmingham[10], a już dziewiętnastego maja „New York Post Sunday Magazine" opublikował fragmenty listu Martina Luthera Kinga. Maj 1963 roku został również zapamiętany jako ten, w którym wybrzmiała wypowiedź Barry'ego Goldwatera o konieczności przeprowadzenia konkretnych działań w Wietnamie, a także podpisana została przez ZSRR i USA umowa o współpracy w strefie wykorzystania broni nuklearnej w celach pokojowych. Nawiązania do wspomnianych wydarzeń znajdziemy w opowiadaniu, gdy w radiu rozbrzmiewa: „John Fitzgerald Kennedy oświadczył, że rozwój wypadków w małym azjatyckim kraiku zwanym Wietnamem (spiker wymawiał »Wietenam«) władze Stanów Zjednoczonych śledzą z najwyższą uwagą i niepokojem […]. Rosjanie dokonali kolejnej próby nuklearnej" (King 2015: 509). Na początek lat sześćdziesiątych przypada również wybuch pierwszej fali seryjnych morderstw. W USA liczba zabójców przekroczyła dziesiątki, wśród których wymienić można: Carrolla Cole'a, Alberta DeSalva, Donalda Gaskinsa, Henrego Lukasa, Richarda Biegenwalda, Marie Noe, Stanisława Modzelewskiego, Richarda Kuklinskiego, Ottisa Toole'a, Lemuela Smitha, Mack Raya Edwardsa, Harvey'a Carignana, Johna Floyda Thomasa, Davida Parkera Raya, Sharon Kinne, Richarda Lawrencea Marquette'a, Marthę Ann Johnson, Roberta Zarinskiego. Podstawy aktualizacji wspomnianych realiów historycznych czytelnik znajdzie w wiadomościach radiowych: „morderca, który zabijał swoje ofiary młotkiem, ciągle jeszcze przebywał na wolności"; „z East River wyłowiono zwłoki niezidentyfikowanej kobiety" (King 2015: 509). John Paul Riquelme na pewno się nie pomylił twierdząc, że „sama historia stała się gotykiem" (Riquelme 2008: 229).

Celem analizy była próba ustalenia, z jaką modyfikacją gotyckiego motywu likantropii mamy do czynienia. Przestrzenią działań badawczych stała się między innymi kompozycja opowiadania oraz koncepcja postaci i jej odwołania do klasycznego motywu Bestii. Przede wszystkim przyjrzano się płaszczyźnie fabularno-kompozycyjnej, a także akcentowano mikrosytuacje odpowiedzialne za rozwój motywu wilkołaka w opowiadaniu. Wśród nich zostały wyróżnione cechy

[10] Kampania Birmingham – ruch zorganizowany przez Southern Christian Leadership Conference (SCLC), by zwrócić uwagę na wysiłki integracyjne Afroamerykanów w Birmingham, Alabama. Prowadzona przez Martina Luthera Kinga Jr., Jamesa Bevela, Freda Shuttleswortha i innych kampania ostatecznie doprowadziła władze miejskie do zmiany przepisów dotyczących dyskryminacji w mieście.

aktualizacji gotyckiego motywu, świadczące o naśladowaniu czy nawiązywaniu przez Kinga do konwencji prekursorskiej dla horroru, a więc gotycyzmu.

Pierwsza z tych cech to sama konstrukcja postaci seryjnego mordercy, a mianowicie – charakterystyczne dla gotyku postrzeganie likantropii. Ekspozycja opowiadania nie zwiastuje bowiem niczego straszliwego, wszak: „Powietrze było łagodne i rześkie, niebo powoli ciemniało, przechodząc od błękitu do spokojnego, stonowanego fioletu zmierzchu. Istnieją osoby, które uwielbiają miasto, a w takie czarowne wieczory można miasto pokochać jeszcze bardziej" (King 2015: 508). Ów wiosenny wieczór całkiem harmonijnie łączy się z obrazem protagonisty:

> Jego włosy były ciemne i krótko obcięte, cera jasna, a oczy błękitne. Twarz niczym szczególnym się nie wyróżniała, ale w tak cudny, wiosenny wieczór, w tej alei, w maju tysiąc dziewięćset sześćdziesiątego trzeciego roku **był naprawdę śliczny** [podkreślenie – M.B.] i stara kobieta z lekką nostalgią pomyślała sobie, że na wiosnę każdy może być śliczny… (King 2015: 508).

Zdaniem Alissy Burger sympatyczne przedstawienie wilkołaka, mimo że jest on groźny, cechuje większość wyobrażeń tego rodzaju w utworach Kinga (Burger 2016: 33). Stwierdzenie to okazuje się również aktualne w odniesieniu do analizowanego opowiadania – na takie wnioski pozwalają też bowiem punkty widzenia kilku innych bohaterów: „Policjant sam był zakochany i podobne maślane oczy widywał we własnym lusterku" (King 2015: 510), „dwie nastolatki, które nadchodziły z przeciwka, minąwszy go, objęły się mocno ramionami i zachichotały" (King 2015: 510). Zwłaszcza, sprzedawca kwiatów sądzi: „Gdyby temu dzieciakowi nagle coś się przytrafiło, każdy z ochotą ruszyłby mu na pomoc" (King 2015: 511). W paradygmacie gotyckim dostrzegano w wilkołaku raczej „ofiarę, aniżeli przestępcę [*often thought of as victims as much as villains*]" (Radford 2012: par. 10) albo też, wykorzystując wykładnię Michaela Collingsa, raczej „potępieńca, aniżeli grzesznika [*more sinned against than sinning*]" (Collings 2008: 78). Na tej samej zasadzie seryjny morderca, w przeciwieństwie do innych Bestii, raczej wywołuje współczucie.

Podobne uwagi autorskie nakładają się na spostrzeżenia badaczy co do percepcji seryjnych morderców. Z jednej strony chodzi o ich „niewidoczność" społeczną („Jeśli nawet na jego garniturze widniały plamy krwi, nie było ich widać w mroku późnowiosennego wieczoru"; King 2015: 516), z innej, zafascynowanie przechodniów protagonistą może sugerować nieskrywane zainteresowanie publiki

postacią seryjnego mordercy. Jeffrey Jerome Cohen twierdzi, że istoty, które popełniają czyny zabronione i wywołują grozę, „zarazem przyciągają [*also attracts*]" (Schmid 2005: 8). Właśnie to zapewnia im trwałą popularność i jeszcze w latach siedemdziesiątych pozwoliło zająć im miejsce prawdziwej ikony popkulturowej. W związku z tym jakiekolwiek próby pozbycia się „monstrum gotyckiego" – czy to w formie wilkołaka, czy seryjnego mordercy, okazują się bezskuteczne.

Po drugie, podobnie do tradycji klasycznej, w wątpliwość poddana jest świadomość protagonisty odnośnie jego przekształcenia. „Na rogu Siedemdziesiątej Trzeciej przystanął, po czym skręcił w prawo. **Ta ulica była trochę bardziej zaciemniona** [podkreślenie – M.B.] […]. Młody człowiek nie poszedł aż tak daleko; w połowie przecznicy **skręcił w wąski zaułek** [podkreślenie – M.B.]" (King 2015: 514) – pierwsza kwestia, która przyciąga uwagę, to ciemność oraz zawężenie przestrzeni. W tym miejscu należy skupić się na wysuniętym przez Johna Campbella wniosku dotyczącym stałego akcentu kładzionego na ciemność, co sugeruje czynnik nadprzyrodzony, chociaż wciąż nie wyklucza racjonalnego wyjaśnienia wydarzeń (Strengell 1984: 183). Należy przypomnieć przyczyny, z których wynikało wilkołactwo według legendy: spożywanie mięsa wilczego, przekleństwo, wypita trucizna (McKay 2017). Czytelnik nie zostaje poinformowany o przyczynach morderstw popełnianych przez protagonistę utworu Kinga, aczkolwiek w związku z niektórymi cechami znamiennymi dla konwencji, jak na przykład wspomniana ekspozycja ciemności („Na niebie pokazały się pierwsze lśniące lekko gwiazdy, ale zaułek był mroczny…"; King 2015: 514) albo fragment świadczący o stracie poczucia czasu protagonistą („W jakiś bliżej nie określony czas później wsunął go do wnętrza kieszeni i odsunął się od rozciągniętego na bruku ciemnego cienia, i opuścił zaułek. Teraz było już zupełnie ciemno…"; King 2015: 516), nasuwają się pewne wnioski. Wilkołak nie decyduje o elemencie swojej osobowości, odpowiadającym za skłonności gwałcicielskie, mimo że wykorzystuje każdą okazję, aby się swoim instynktom poddać (Burger 2016: 33). Być może w ten sam sposób dzieje się z seryjnym mordercą, który po prostu nie ma wpływu na własną transformację.

Niektórzy badacze, w tym Robert Gair, doszli do wniosku, że seryjni mordercy rzeczywiście nie mają możliwości determinowania swoich popędów. Nie są zdolni do odczuwania winy oraz wstydu, nie reagują na przemoc w ten sam sposób, co przeciętny człowiek, trudno im rozpoznać i dostrzec różnicę między konwencjonalnymi i moralnymi regułami. Z jednej więc strony wydaje się całkiem logicznie rozpatrywanie seryjnego morderstwa jako czegoś

karygodnego, z drugiej zaś oskarżenie przewiduje świadomość popełnionego czynu. Z tej perspektywy seryjni mordercy, chociaż niewątpliwie dopuszczają się działań, które należy potępiać, podobni są do „szalonych psów, huraganów, powodzi oraz wirusów [*rabid dogs, hurricanes, floods, and viruses*]" (Allhoff & Waller 2010: 74), gdyż czyniona przez nich krzywda nie przewiduje moralnej odpowiedzialności w zwykłym jej rozumieniu. W wypadku horroru Kinga nieumotywowany charakter przekształceń wywołuje u czytelnika lęk na płaszczyźnie psychologicznej (Burger 2016: 33).

Po trzecie, seryjny morderca zmuszony jest powracać do swojego stanu zwierzęcego: „…i spacerował ciemnymi ulicami, ponieważ Norma na niego czekała. I znajdzie ją. Już niebawem" (King 2015: 516) – zakończenie opowiadania świadczy o tym, że wydarzenie zdecydowanie się powtórzy (po raz szósty). Pewną cykliczność wykazują również inne elementy tekstowe, takie jak aluzje do broni nuklearnej. Na pierwszą z nich natrafiamy w ekspozycji, w scenie odsłuchiwania wiadomości w radiu: „Rosjanie dokonali kolejnej próby nuklearnej" (King 2015: 509). Na drugą – w punkcie kulminacyjnym: „Uśmiechnął się – **promieniał** [podkreślenie – M.B.] wręcz uśmiechem – i przyśpieszył kroku" (King 2015: 515). Ponadto należy przypomnieć też inne tożsame fragmenty, na które natrafiamy najpierw w ekspozycji, a później w zakończeniu: „**Na rogu Siedemdziesiątej Trzeciej** [podkreślenie – M.B.] przystanął, po czym skręcił w prawo" – „Zaczął się uśmiechać. Znów wędrował lekkim, tanecznym krokiem po **Siedemdziesiątej Trzeciej Ulicy** [podkreślenie – M.B.]"; „**Stara kobieta** [podkreślenie – M.B.] […] uśmiechnęła się do młodego mężczyzny. – Hej, śliczny! Młody człowiek oddał jej **uśmiech** [podkreślenie – M.B.] i skinął ręką" – „Na schodkach przed domem siedziało małżeństwo. Obserwowali go: zadarta głowa, oczy wpatrzone w dal, **lekki uśmiech na ustach** [podkreślenie – M.B.]"; „Trzy przecznice dalej w zapadającym zmroku **grano w ulicznego baseballa** [podkreślenie – M.B.]" – „Teraz było już zupełnie ciemno. **Gracze w baseballa dawno rozeszli się do domów** [podkreślenie – M.B.]" (King 2015: 508-515). Tradycyjnie w średniowiecznych legendach europejskich istniały trzy metody na uleczenie likantropii: farmakologicznie (zwykle za pomocą wilczej skóry), chirurgicznie oraz drogą egzorcyzmu. W innym wypadku wilkołak nadal był podporządkowany swoim napadom. Uzdrowienie seryjnego mordercy okazuje się niemożliwe do osiągnięcia. Według Amandy Howard, mimo że większość z jej rozmówców miała świadomość tego, „co jest właściwe, a co nie [*to know right from wrong*]" (Allhoff & Doris 2010: 53), wiedziała też, że zabije ponownie.

Wypada również przyjrzeć się strukturze utworu, ponieważ jest ona bliska tradycji gotyckiej, zwłaszcza w jej rozproszonej fragmentarności. Prawda o protagoniście opowiadania pojawia się wycinkowo – zarówno dla niego samego, jak i dla czytelnika. Uważny odbiorca może odnaleźć swego rodzaju sugestie rozwiązania akcji. Zabieg antycypacji zostaje bowiem zaktualizowany przez autora dzięki wskazówkom obudowanym wokół postaci protagonisty już w ekspozycji utworu. Na przykład radio, z którego dowiadujemy się, że „morderca, który zabijał swoje ofiary młotkiem, ciągle jeszcze przebywał na wolności" (King 2015: 509) oraz epizod, kiedy autor wprost wskazuje na to, że poszukują właśnie tego młodzieńca: „Niebawem jednak młody człowiek zawahał się, obejrzał przez ramię, chwilę się zastanawiał, po czym sięgnął do kieszeni i dotknął czegoś, co w niej trzymał" (King 2015: 509). To właśnie rozbicie i niepełność własnego „Ja" pozostaje najistotniejszym aspektem, który pozwala odczytać postać seryjnego mordercy za pośrednictwem modelów gotyckich.

A zatem należy wyjaśnić, jakie decyzje autorskie można uznać za niekanoniczne w odniesieniu do paradygmatu gotyckiego. W pierwszej kolejności wśród modyfikacji wyodrębniona została zamiana typowego dla prozy gotyckiej paralelizmu na zabieg stylistyczny związany z kontrastem. Wiadomości rozbrzmiewające w radiu w żaden sposób nie przykuwają uwagi protagonisty, ponieważ każda „wydawała się bez znaczenia" (King 2015: 509), a powietrze było „delikatne i wonne" (King 2015: 509). Biorąc pod uwagę rozwiązanie akcji opowiadania, jeszcze bardziej owe wrażenie wzmacnia opis protagonisty zamierzającego do kwiaciarni: „Przez moment wyglądał na kogoś zdziwionego, smutnego, wręcz opętanego, ale kiedy tylko wyciągnął rękę z kieszeni, jego twarz znów stała się pełna wielkiej pogody i **niecierpliwego oczekiwania** [podkreślenie – M.B.]" (King 2015: 509). Mimo to zastępowanie tradycyjnego dla gotycyzmu zabiegu nie pozostaje w sprzeczności z jednym z głównych punktów wyróżniających motyw gotycki. Uwagi dotyczące okrucieństwa świata (wojna w Wietnamie, testowanie broni nuklearnej, handel narkotykami, masowe zabójstwa) oraz jego nieistotności, zmuszają autora do poruszenia kwestii znanej z klasycznych narracji, a mianowicie – przecięcia rzeczywistego oraz wyimaginowanego. Drugi fragment natomiast, podobnie jak w innych fabułach o wilkołakach, sugeruje tymczasową utratę tożsamości przez seryjnego mordercę.

Inna sprzeczność z tradycją gotycką dotyczy zamiany klasycznego nieokreślonego miejsca. W tym wypadku mamy do czynienia ze szczegółową mapą Nowego Jorku. Zaczynając od samej ekspozycji, uwaga autora skupia się na zwyczajności otoczenia oraz stworzeniu niewymuszonego romantycznego

klimatu. W tradycji gotyckiej bohaterowie byli izolowani na terytorium irrealnego. Miejsce akcji nie przeciwstawiało się otoczeniu, wręcz przeciwnie – integrowało się z nim, stając się jego częścią. Protagonista podąża miejskimi ulicami, podczas gdy narrator komentuje każdy jego krok i pozostawia mnóstwo tropów odnoszących się do codzienności, jak nazwy sklepów bądź drużyn baseballowych. Zamiast więc tradycyjnej „wyspy" nadprzyrodzonego, King dąży do pokazania przestrzeni zwykłych, które właśnie z tego powodu mogą zawierać w sobie elementy grozy. Na poziomie artystycznym jest ona akcentowana za pomocą kategorii przeciętności. Przekształcenie relacji przestrzennych świadczy w szczególności o transformacji typowego gotyckiego obrazu: czytelnik ma do czynienia ze starym zagrożeniem zakładającym nową maskę.

Należy też zwrócić uwagę na odmienność uwarunkowaną momentem napisania utworu: wśród elementów wciągających czytelnika w strukturę suspensu występuje ironia autorska. Przykładem jest punkt kulminacyjny – zanim protagonista zamorduje dziewczynę, w radiu rozbrzmiewa: „Będzie ciepło, przewidywana temperatura o północy około trzydziestu stopni. Jeśli ktoś ma dusze romantyka, to wymarzona noc do patrzenia z dachu na gwiazdy… Dobrej zabawy, wielki Nowy Jorku, dobrej zabawy!" (King 2015: 512). Innym przykładem może być tradycyjne wycie do księżyca, doskonale znane z opowieści gotyckich – również przedstawione przez autora w sposób ironiczny: „Z mroku dobiegł przeraźliwy wrzask i młodzieniec zmarszczył brwi. Była to pieśń miłosna kocura **i nie było w niej nic pięknego** [podkreślenie – M.B.]" (King 2015: 513). Według Johna Campbella twórczość Kinga cechuje się ironiczną opozycyjnością (*ironic set of oppositions*), napięcie wzrastające w ciągu całego utworu często przerywa właśnie owa autorska ironia (Strengell 1984: 183).

Intertekstualność. Protagonista Kinga oraz efekt „psycho"

„Młodzian zwolnił kroku. Popatrzył na zegarek. Kwadrans po ósmej i Norma powinna już po prostu…" (King 2015: 514) – chociaż autor nie spełnia oczekiwań czytelnika i przerywa szkicowanie sytuacji oraz portretu ofiary, to jednak nadane jej „imię" może być aluzją. Należy ono bowiem do matki głównego bohatera dzieła *Psycho*, czyli Normana Batesa. Potwierdzeniem owej hipotezy są niektóre szczegóły pojawiające się w tekście, na przykład dialog protagonisty i wspomnianego już sprzedawcy z kwiaciarni: „Jeśli kupuje pan kwiaty dla matki, proponuję kilka żonkili, kilka krokusów, trochę konwalii" (King 2015: 508)

bądź uwaga autorska o wieku Normy: „Za każdym razem, gdy rzucał na nią pierwsze spojrzenie, dziwił się niebywale; zawsze stanowiło to pełen słodyczy wstrząs – wyglądała tak **młodo** [podkreślenie – M.B.]" (King 2015: 515). Należy zaznaczyć, że preferencje samego Kinga również potwierdzają tę tezę, co sprawia, że warto rozpatrzyć te szczegóły nieco wnikliwiej.

W książce *Danse Macabre* (1981) postać i funkcjonowanie wilkołaka Stephen King tłumaczy na przykładzie trzech utworów Roberta Blocha – *The Dead Beat*, *The Scarf* i – oczywiście – *Psycho*:

> …tak naprawdę w swym charakterze są niezwykle bliskie literaturze grozy. Każda z nich opowiada o dionizyjskim psychopacie skrytym pod apollińską fasadą normalności, który wyłania się spoza niej wolno i nieubłaganie […] przedstawia w swych dziełach naturalistyczną wizję amerykańskiego życia, kreując główną postać na anty-bohatera i eksponując podstawowy konflikt apollińsko-dionizyjski. W ten sposób książki […] stają się opowieściami o Wilkołaku (King 1981: 74).

Zatem efekt „psycho" King wyjaśnia przeniesieniem mitu o wilkołaku do warunków rzeczywistości, w której okazuje się, że nie są winne „ani gwiazdy, ani zło wyznaczone wewnętrznie" (King 1981: 1-2), lecz my sami. Intertekstualność pozwala przecież, aby powiązać obraz seryjnego mordercy z archetypem Innego oraz dualizmem postaw apollińskiej i dionizyjskiej.

Ponadto udowadnia ona wyjątkową płodność psychoanalitycznych interpretacji literatury grozy. Przeżyta w dzieciństwie śmierć ojca odbiła się na zdrowiu psychicznym Normana, który czuł się bezpiecznie wyłącznie u boku matki, a kiedy ta znalazła nowego partnera, Norman otruł oboje. Nie wypierając popełnionego przestępstwa, zrobił z jej ciała mumię i nadal z nią rozmawiał. Stopniowo część Normana odpowiadająca za relacje z matką stała się tak dominująca, że pochłonęła go całkowicie. Jak zaznacza King, zamiast pokrywać się futrem, Norman „zakłada na siebie majtki, halkę i sukienkę swojej zmarłej matki" (King 1981: 50). W studiach nad horrorem przypadek Normana Batesa badano z perspektywy kompleksu Edypa. Ponadto dyskusja o dwoistej naturze wilkołaka uzasadniana jest freudowską teorią osobowości, z której wynika, że kamieniem węgielnym samoidentyfikacji wilkołaka pozostaje właśnie jego instynktowny popęd.

Wnioski

Podsumowując, warto powiedzieć, że modyfikacja motywu likantropii pozwala, by horror funkcjonował jednocześnie na dwóch poziomach: fabularnym, bowiem chodzi tu o niekontrolowane przekształcenie w bestię, oraz tematycznym/ symbolicznym, ponieważ figura tu zawiera w sobie nie tylko fizjologiczną, ale także psychologiczną dwoistość. Relewantność rozpatrywania seryjnego mordercy poprzez pryzmat tradycji gotyckiej uzasadnia się również poprzez cechy wspólne z wilkołakiem, a więc brakiem kontroli nad własnymi popędami oraz przymusem przemiany, a jednocześnie – samopostrzeganiem. Modyfikacje dotyczące omawianego motywu dokonane zostały głównie na poziomie stylistycznym. Współczesne postrzeganie motywu likantropii nie wprowadza większych zmian, choć bez wątpienia świadczy o potencjale adaptacyjnym tradycyjnych fabuł gotyckich. Wbrew znamiennej niekanoniczności niektórych decyzji autorskich, zmiany wprowadzone przez Kinga do motywu wspierają jednak ustalony przez gotyk paradygmat.

Opowiadanie *The Man Who Loved Flowers* odpowiada formule „marki horroru Kinga [*King's brand of horror*]" (Strengell 1984: 26), w obrębie której Heidi Strengell wyróżnia gotyckie/mityczne elementy wraz z detalami współczesnych realiów (Strengell 1984: 26-27). Podobnie jak inne utwory Kinga wspomniane na początku rozdziału, opowiadanie stanowi rewitalizację znanych gotyckich dyskursów (inności, samokontroli, dychotomii ludzkie-zwierzęce oraz świadome-nieświadome) i transformuje je zgodnie z zapotrzebowaniem współczesności (stąd właśnie modyfikacje stylistyczne oraz wiele odwołań do realiów kulturowych). Autor po kolei aktualizuje i burzy pewne ustalone kanoniczne zasady. Zauważywszy uniwersalność pewnych aspektów likantropii, King znalazł współczesny odpowiednik wilkołaka – seryjnego mordercę – aby w nowy sposób opracować od dawna znany mit.

Warto podkreślić, że figura wilkołaka zawładnęła popularną fikcją literacką, kinem oraz telewizją dwudziestego pierwszego wieku. Często postaci te są prezentowane w powiązaniu z mroczną, gotycką architekturą i upiornymi lasami, chociaż w wielu wypadkach fabuła zaadaptowana zostaje do warunków współczesności (można tu wspomnieć takie seriale, jak *Hemlock Grove* produkowany w latach 2013-2015, oparty na debiucie powieściowym Briana McGreevy'ego o tym samym tytule; *Penny Dreadful* 2014-2016; *The Order* 2019 czy remake klasycznego filmu lat czterdziestych, *The Wolfman,* 2010). Narracje o wilkołakach adresowane do nastolatków również odwołują do starożytnych legend, mimo że

likantropia występuje jako tło dla historii z morałem, dotyczących samokontroli i akceptacji siebie (*Teen Wolf* 2011-2017 i *Wolfblood* 2012-2017). Coraz częściej zmiany motywu dostrzec też można w fabułach przeznaczonych dla dziecięcego odbiorcy (jak choćby w filmie animowanym *Wolfwalkers* z 2020 roku).

Sporą popularnością cieszą się też nadal seryjni mordercy: poczynając od *remaków* klasycznych *slasherów* (takich jak *Friday the 13th*, *A Nightmare on Elm Street* oraz *The Texas Chainsaw Massacre*), filmów biograficznych i fabularnych (*Zodiac*, 2007 i *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile*, 2019), kontemplacji nad klasycznymi postaciami (*Hannibal* 2013-2015, *Bates Motel* 2013), na dramatach serialowych kończąc (jak *You* 2018-2019). Nawet bez bezpośrednich aluzji do motywu likantropii, większość tych tekstów kultury umożliwia dostrzeżenie paraleli między postaciami seryjnego mordercy a wilkołaka na poziomie artystycznym bądź tematycznym. Niektóre, czego przykładem może być serial *Dexter* (2006-2021), zasługują na szczególną uwagę, ponieważ nie tylko odwołują się one do motywu likantropii, ale też eksplikują logikę transformacji z zupełnie nowej perspektywy.

Opowiadanie Kinga było jak najbardziej aktualne w czasach swojego powstania, jednak autor nadal wykorzystuje w twórczości ów motyw. Interesującym tematem badawczym może stać się zwłaszcza powieść *Outsider* (2018), gdzie fabuła nawiązuje do legend o doppelgangerze, oraz trylogia *Bill Hodges* (2014-2016), również odwołująca się do postaci seryjnego zabójcy. Obecność motywów wilkołaków i seryjnych morderców zarówno w twórczości Kinga, jak i poza nią, świadczy o niestającym potencjale adaptacyjnym tradycyjnej fabuły gotyckiej, zarazem ujawniając aktualność postawionej wcześniej tezy o tym, że każdy może okazać się tak ofiarą, jak i Bestią.

Źródła cytowań

Allhoff, Fritz, John M. Doris, Sara Waller (2010), *Serial Killers – Philosophy for Everyone: Being and Killing*, New York: Wiley-Blackwell.

Auerbach, Nina (1995), *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, IL: University Chicago Press.

Badley, Linda (1996), *Writing Horror and the Body: the Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*, Westport: Greenwood Press.

Bergeron, Ryan (2018), 'Notorious killers of the 1970s', *CNN Entartainment*, online: https://edition.cnn.com/2015/07/08/entertainment/the-seventies--the-decades-worst-killers/index.html, [dostęp: 04.04.2021].

Burger, Alissa (2016), *Teaching Stephen King: Horror, the Supernatural and New Approaches to Literature*, London: Palgrave Macmillan.

Collings, R. Michael (2008), *The Many Facets of Stephen King*, San Bernardino: Borgo Press.

Copper, Basil (1977), *The Werewolf in Legend, Fact and Art*, New York: St. Martin's Press.

Coudray, Chantal Bourgault du (2006), *The Curse of the Werewolf: Fantasy, Horror and the Beast Within*, London, New York: I.B. Tauris.

Danesi, Marcel (2016), *The "Dexter Syndrome": The Serial Killer in Popular Culture*, Pieterlen: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.

Dixon, Wheeler Winston (2017), 'The Ghost of Frankenstein: The Monster in the Digital Age', *Quarterly Review of Film and Video*: 34, ss. 509-519.

George, Sam, Bill Hughes (2019), 'Werewolves and Wildness', *Gothic Studies*: 1 (21), ss. 1-9.

Grixti, Joseph (1995), 'Consuming Cannibals: Psychopathic Killers as Archetypes and Cultural Icons', *Journal of American Culture*: 18 (1), ss. 87 – 96.

Hoppenstand, Gary, R. B. Browne (1987), *The Gothic Stephen King: Landscape of Nightmares*, New York: Popular Press.

Jenkins, Philip (1995), *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*, New York: A. de Gruyter.

King, Stephen (2015), *Człowiek, który kochał kwiaty*, przekł. Michał Jakuszeski, w: Stephen King, *Nocna Zmiana,* online: https://docer.pl/doc/88ss0, [dostęp: 02.04.2021].

King, Stephen (1981), *Danse Macabre*, przekł. Paulina Braitler, Warszawa: Prószyński I S-ka [Edycja Epub].

King, Stephen (1999), 'Introduction', w: Stephen King, *Salem's Lot*, New York: Pocket, ss. 15-22.

McKay, Robert, John Miller (2017), *Werewolves, Wolves and the Gothic*, Cardiff: University of Wales.

Michlin, Monica (2012), 'The Haunted House in Contemporary Filmic and Literary: Gothic Narratives of Trauma', *Transatlantica*: 1, online: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwif_oHdqczvAhVJUxoKHTRfAHMQFjABegQIAxAD&url=http%3A%2F%2Ftransatlantica.revues.org%2Fpdf%2F5933&usg=AOvVaw36_ejKhQXyy6DiQW7YTNvA [dostęp: 02.04.2021].

Miquel-Baldellou, Marta (2013), 'Pet Sematary, or Stephen King Re-Appropriating the Frankenstein Myth', *Herejía y Belleza: Revista de Estudios Culturales Sobre el Movimiento Gótico*: 1, ss. 105-120.

Murphy, Jessica (2018), 'Why were there so many serial killers in the 1980s?', *BBC News*, online: https://www.bbc.com/news/world-us-canada-45324622 [dostęp: 04.04.2021].

Napier, Will (2008), 'The Haunted House of Memory in the Fiction of Stephen King', online: http://theses.gla.ac.uk/516/1/2007napierphd.pdf [dostęp: 03.04.2021].

Norman, Taryn Louise (2012), 'Gothic Modernism: Revising and Representing the Narratives of History and Romance', online: https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2549&context=utk_graddiss&httpsredir=1&referer= [dostęp: 03.02.2021].

Radford, Benjamin (2012), 'Werewolves: Lore, Legend & Lycanthropy', w: *Live Science*, online: https://www.livescience.com/24412-werewolves.html [dostęp: 02.04.2021].

Ramsland, Katherine (2006), 'Inside the Minds of Serial Killers: Why They Kill', Westport: Praeger Publishers, online: http://repository.umpwr.ac.id:8080/bitstream/handle/123456789/194/Inside%20the%20Minds%20of%20Serial%20Killers%20-%20Why%20They%20Kill.pdf?sequence=1 [dostęp: 02.04.2021].

Reyes, Xavier Aldana (2013), 'Gothic Horror Film, 1960-present', w: Glennis Byron, Dale Townshend (red.), *The Gothic World,* New York: Routledge, ss. 389-398.

Riquelme, John-Paul (2008), 'Gothic and Modernism: Essaying Dark Literary Modernity', Baltimore: Johns Hopkins University Press, online: https://

archive.org/details/gothicmodernisme0000unse/page/n1/mode/2up?q=history+itself [dostęp: 02.04.2021].

Schmid, David (2005), *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago: University of Chicago Press.

Sears, John (2011), *Stephen King's Gothic*, Cardiff: University of Wales Press.

Senf, Carol (1998), *Dracula: Between Tradition and Modernism*, New York: Twayne Publishers.

Simpson, L. Philip (2000), *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Illinois: Southern Illinois University Press.

Strengell, Heidi (1984), *Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism*, Wisconsin: Popular Press.

The Rocky Horror Picture Show (1975), online: *Youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=ZCZDWZFtyWY [dostęp: 01.04.2021].

Trussoni, Daniel (2014), 'Stephen King's *Revival*', *The New York Times*, online: https://www.nytimes.com/2014/11/23/books/review/stephen-kings-revival.html [dostęp: 05.04.2021].

Vronsky, Peter (2018), *Sons Of Cain: A History of Serial Killers from the Stone Age to the Present*, New York: Berkley [Edycja Epub].

Winter, Douglas. E. (1984), *Stephen King: The Art of Darkness*, Boston: Dutton.