

Widmontologie grozy.

Dzieła sztuk plastycznych jako media numinotyczne

WIESŁAW OLKUSZ*, KSENIA OLKUSZ**

Wyjaśniając zawilości – koncepcja sztuki jako nośnika aberracji

Stanisław Leon Popek zauważa, że „ani współczesne badania empiryczne, ani potoczne obserwacje nie udzielają ostatecznej odpowiedzi na pytanie o związek zaburzeń psychicznych osobowości z twórczością (w tym plastyczną). Dostarczają natomiast nowych dowodów w odniesieniu do genezy i charakteru sztuki, a głównie świadczą o tym, że sztuka rodzi się z bardzo złożonych pokładów struktury wewnętrznej, a także z różnorodnych uwarunkowań kulturowo-społecznych” (POPEK 2010: 49). Wyobraźnia pisarska nader często (i równie ochoczo) obsadza tedy artystów w rolach psychopatów, degeneratów czy morderców, stawiając tym samym – świadomie lub nie – znak równości pomiędzy cierpieniem a procesem twórczym, pomiędzy zaburzeniem emocjonalnym lub psychologicznym a aberracją samego dzieła (jego oddziaływania na odbiorcę et cetera).

Stereotypowy i monochromatyczny sposób ukazywania psychiki twórcy staje się jednym z najbardziej rozpoznawalnych motywów kultury, także tej popularnej. Pamiętać przy tym trzeba, że – jak wskazuje John Fiske – „kultura popularna zmierza ku przesadzie; stosuje szerokie pociągnięcia pędzla i jaskrawe kolory” (FISKE 2010: 118), toteż

* Uniwersytet Opolski

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

konterfekty artystów, a w konsekwencji także ich dzieł, zawsze charakteryzuje pewien niepokojący przesyt, nadmiarowość, niesamowitość działań i ich rezultatów.

Wprowadzenie postaci artysty do utworu realizowanego w konwencji grozy wiąże się z reguły z manifestacjami postawy ekscentrycznej, ukazywanej jako działanie o charakterze wykraczającym poza ustaloną normę. Taka metoda interpretowania postawy artystycznej wpisana jest niejako w tradycyjne przeświadczenie o prawie artysty do przekraczania norm czy barier moralnych, zarówno w sztuce, jak i w życiu. Jak zauważa wspomniany już Popek, „od zamierzchłych czasów twórca to był ten inny albo odmienny. [...] Już w starożytności w refleksji filozoficznej pojawił się pogląd o patologicznych naturach myślicieli i twórców” (POPEK 2010: 40). Tendencja ta wiązała się – zarówno wówczas¹, jak i obecnie – w znacznym stopniu z przekonaniem o powiązaniu geniuszu z szaleństwem. Prawdziwość przeświadczenia o korelacji pomiędzy chorobą psychiczną a talentem twórczym podważyły wprawdzie badania prowadzone w drugiej połowie XX wieku², jednak w uproszczonej formie osąd taki trafił do masowego odbiorcy, co nadało mu charakter mniemań powszechnych, ustanawiając określony archetyp³, realizowany potem w rozmaitych produktach kultury popularnej. Owa niezmiennosc

¹ Pisząc o podobnym sposobie postrzegania artysty, Popek przywołuje poglądy Arystotelesa i Demokryta, by następnie skonstatować, że „zbliżony pogląd prezentowali tacy myśliciele, jak: Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, a także w pewnym stopniu Loewenfeld” (POPEK 2010: 41).

² Popek pisze o tym następująco: „według E[dwarda – W.O., K.O.] Nęcki można przyjąć, że osoby chore na schizofrenię przejawiają pewne cechy osobowości i wzorce myślenia charakterystyczne także dla twórców [...]. Inni badacze (Eysenck i Claridge) wskazują na możliwość istnienia wspólnego pnia genetycznego genialności i schizofrenii, przy widocznych różnicach na poziomie fenotypu (NĘCKA 2000). Badania Barrona (1972) i Harringtona (1981) wykazały podobieństwa procesów osób chorych na schizofrenię i osób twórczych [...]. Zauważono natomiast istotne różnice, dotyczące schizofrenicznej anhedonii – czyli niezdolności do przeżywania przyjemnych stanów afektywnych, kontrastujących z niekiedy wręcz hedonistyczną postawą twórczą” (POPEK 2010: 48). Wykazano jednakowoż, że w istocie istnieje pewna korelacja pomiędzy tendencjami do zaburzeń emocjonalnych, emocjonalną nadwrażliwością czy skłonnością do uzależnień a zdolnościami twórczymi (POPEK 2010: 48-50).

³ W bardzo dobitny i interesujący sposób pisze o tym Sławomir Studniarz (w tym wypadku potwierdzający tylko regułę), wskazując przykład opinii, jaką obdarzano Edgara Allana Poeego. W książce zatytułowanej *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poeego*, czytamy: „[...] twórcy już za życia towarzyszyła atmosfera podejrzliwości i napiętnowania. Przypisywano mu narkomanie, alkoholizm, awanturnictwo, znamiona choroby umysłowej, a nawet skłonności kazirodcze i pedofilskie. Ten ostatni zarzut wynikał zapewne z tego, że pojął on za żonę [Poe – W.O., K.O.] czternastoletnią kuzynkę Wirginię, z którą mieszkał pod jednym dachem. Trudno się zatem dziwić dwuznacznej legendzie, która owiała jego życie, śmierć i dzieło” (STUDNIARZ 2018: 8). Wszystko to zaś było rezultatem działalności twórczej, w której dostarczał pisarz „czytelnikom mocnych, nierzadko perwersyjnych wrażeń. [Utwory – W.O., K.O.] ukazują bowiem sceny wyrafinowanego okrucieństwa i przemocy, obnażają spaczony i obłąkane osobowości, śmiało drążą temat śmierci, rozpadu, unicestwienia” (STUDNIARZ 2018: 7-8). Jednak, jak wskazuje autor monografii, „Wizerunek taki [Poeego – W.O., K.O.] wydaje się jednak krzywdzący i silnie przesadzony”,

cech artysty umożliwia takie jego rozpoznanie, które dostosowuje się do ogólnych oczekiwań odbiorców, co wpisane jest w pewną konwencję kreowania postaci twórcy oraz jego działań i ich efektów. Słusznie tedy spostrzega Rafał Szczerbakiewicz, że:

Kształt dzieła pisarza koreluje tak z melancholijnym spozycjonowaniem twórczego Ja w dyskursie, jak i z manifestowanym światopoglądem. Jeśli melancholia, pojmowana dosłownie, klinicznie (jak syndrom poczucia utraty, fiksacja na fantazmatycznym utraconym przedmiocie, podszytym narcystyczną konstytucją tak podmiotu, jak i przedmiotu pożądania), ale w kulturowej metaforze (jako podstawa odmowy aktywności podmiotu w teraz), może być uznawana za jedną z form nowoczesnej tożsamości artysty, to mieści się ona w krytycznej i sceptycznej odmianie modernizmu (SZCZERBAKIEWICZ 2013: 17).

Na stereotypowy portret artysty składają się zwykle cechy stawiające go w drastycznej nawet opozycji do ogółu, umożliwiając zidentyfikowanie jako jednostkę odznaczającą się skłonnością do izolacji, sprzeciwiającą się regułom obyczajowym, społecznym oraz etycznym, co ukonkretnia się także w realizowanych przez twórcę dziełach. W wielu wypadkach bycie artystą determinowane jest faktem jakiegoś psychicznego odkształcenia, aberracją o charakterze umysłowym, co wpływa nie tylko na relacje z otoczeniem, lecz przede wszystkim na dobór twórczych metod. Jak trafnie diagnozuje Szczerbakiewicz:

Melancholia [...]okazuje się pod postacią refleksyjności podmiotu, który widzi czas terażniejszy i najbliższą przyszłość jako zagrożenie dla swoich żywotnych interesów. Konstytuując się w przedmiocie urazy reprezentowanym w twórczości, staje się rodzajem psychologicznej autarkii, która odcina przedmiot od zdiagnozowanych niebezpieczeństw. Budując fantazmatyczny obraz ideologii alternatywnej do tej obowiązującej w społecznej terażniejszości, czyni fantazję przestrzenią egzystencjalnego eskapizmu melancholika (SZCZERBAKIEWICZ 2013: 17).

Noemi Madejska dodaje:

Freud uważał, że każde uprawianie sztuki jest „terapią”, a każdy artysta odwrotnością „neurotyka”. W przeciwieństwie bowiem do neurotyka artysta dąży do wyjaśnienia i wyrażenia w sposób pośredni (sublimacja) swoich nieświadomych kompleksów i stłumionych pragnień seksualnych

na co złożyły się liczne perturbacje rodzinne oraz zgon „w tajemniczych okolicznościach” (STUDNIARZ 2018: 8), mimo wszystko jednak „opowiadania grozy, które stanowią przeciwieństwo jeden z wielu nurtów w jego nowelistyce, wraz z kreowaną wokół jego osoby atmosferą skandalu i wynaturzenia, utrwaliły na długo wizerunek Poe’go jako odszczepieńca, człowieka wyobcowanego, nieobliczalnego i skonfliktowanego ze światem” (STUDNIARZ 2018: 9). Okoliczności bez wątpienia stały się jedną z ingrediencji owego fermentu, który kojarzony był z twórcami wszelkiego rodzaju oraz talentów i zintegrowany został z powszechnym, obecnym również w popkulturze konterfektem artysty nieobliczalnego, uwikłanego w problemy rozmaitej konduity i w związku z tym w literaturze grozy predestynowanego do obcowania z mocami o nadnaturalnej proveniencji.

lub agresywnych. Zdaniem Freuda przez działanie twórcze artysta, dając upust tłumionym tendencjom, osiąga samooczyszczenie (*katharsis*) i tym samym dokonuje zabiegu autoterapeutycznego (MADEJSKA 1975: 22).

Kluczowym aspektem w tego rodzaju koncepcji osobowości i potrzeb artysty jest znamienne uwikłanie w nieuświadomione potrzeby lub działania sił nadprzyrodzonych, które uzewnętrzniają się poprzez aktywność o charakterze twórczym. Podobne pojmowanie sztuki buduje w utworach kontekst, w którym obserwować można poczynania fikcyjnych bohaterów-artystów w literaturze grozy i późniejsze losy tworzonych przez nich dzieł. Aberracje psychiczne uzasadniają tu bowiem bezwzględnie przekraczanie granic moralnych, wykładając się niekiedy jako *conditio sine qua non* istnienia sztuki. O wynaturzonej jej specyfice decydować będzie właśnie materia wyzyskiwana przez artystów do stworzenia *opus magnum*, nawet takiego, które oddziaływać będzie w sposób negatywny na jego odbiorców także i wówczas, gdy malarz zakończy żywot – jako hauntologiczna kontynuacja perturbacji twórczych i ich tragicznych nierzadko okoliczności. Obraz istnieć wszak będzie póty, póki nie zostanie przełamany jego negatywny wpływ na odbiorców, a zatem wówczas, gdy zniszczona zostanie przeszłość upostaciowana przez doświadczenia artysty lub przeżycia (emocje) obiektu jego kreatywnych działań.

Przywołana uprzednio – dość uproszczona zresztą – Freudowska wykładnia sztuki jest równocześnie najmniej skomplikowaną metodą budowania psychologicznego portretu artysty uzależnionego od własnych neuroz. Takie pozbawione głębszego rysu wyobrażenie nie wyczerpuje jednak i nie stanowi genezy czy uzasadnienia dla wszystkich postaw o charakterze twórczym, obecnych w literackich koncepcjach artysty. Wspomniana Madejska, pisząc o malarstwie schizofrenicznym, przywołuje także – obok koncepcji Freuda i teorii wobec niej polemicznych – filozofię egzystencji, w której artysta to „kreator siebie, w sztuce odnajdujący sens istnienia” (MADEJSKA 1975: 23). Maria Gołaszewska zauważa z kolei, że:

[...] artysta [...] znajduje się [...] na granicy, której człowiek nie może bezkarnie przekroczyć. [...] Przekracza [on — W.O., K.O.] w swojej osobowości twórczej normę, staje się tak dalece niepowtarzalny, wyjątkowy, że traktowany być musi [...] jako przypadek najbardziej skrajny (GOŁASZEWSKA 1986: 51).

Obu badaczkom wtóruje Krystyna Walc, konstatując:

Na przyczynę popularności postaci artysty składa się cała gama przeświadczeń, mitów i przesądów narosłych wokół osoby twórcy, którego „dusza [jest – przyp. oryg.] na wpół smocza, a na wpół anielska”, jak napisał o poecie Bolesław Leśmian [...]. Dość przypomnieć tytuł tekstu Marii Podrazy-

Kwiatkowskiej, poświęconego obrazowi artysty okresu Młodej Polski – *Bóg, ofiara, clown czy psychopata?*. Nie bez znaczenia jest także rozpowszechniony obraz artysty jako osoby łamiącej często normy moralne, eksperymentującej z używkami, czyniącej bliźnim krzywdę w imię sztuki. A przy tym obdarzonej „naddatkiem wyobraźni”, dostrzegającej światy niedostępne innym, balansującej na granicy rzeczywistości i nierealnego (WALC 2017: 346).

Co więcej:

Spośród autorów, którzy zajmują się legendą romantycznego artysty, najpełniej chyba Schroeder opisuje tę „identyfikację błogosławieństwa i przekleństwa w człowieku wybranym przez Boga na naczynie wartości wyższych”. Nadwrażliwość – dar uczucia, uważana była zarazem za błogosławieństwo i przekleństwo. Człowiekowi, który ją posiada, przynosi dary uczucia: głębsze przeżywanie miłości, większe rozumienie piękna. Lecz jest to także upośledzenie: nadwrażliwość sprawia, że człowiek różni się od innych i ci go prześladują (OSĘKA 1978: 67).

W takim ujęciu uzasadnia się predylekcja do prezentowania twórcy odzwierciedlającego całe imaginarium postaw skrajnej natury jako reprezentacji istoty upatrującej artystycznego spełnienia w aktach transgresji. Wszystkie te elementy budują w fantastyce grozy dość jednoznaczny wizerunek twórcy, będącego zdemonizowaną, numinotyczną osobowością, najczęściej sterowaną obsesyjnym pragnieniem wykroczenia, złamania sfery tabu⁴ poprzez kreację w niespotykanej dotychczas formie i w konsekwencji swych działań – a także szczególnej nadwrażliwości na emocje innych – doprowadzającego do wyłonienia się takiego dzieła sztuki, które jednoznacznie określić można jako przekłete, przynoszące zgubę lub w najlepszym wypadku obłąd czy nieszczęście. Dzieła takie – przede wszystkim obrazy – pełnią rolę podobną do funkcji, którą obdarzone są w horrorach „złe miejsca”⁵. Utrwalona w nich historia ulega transferowi na mających z nimi styczność użytkowników, infekując ich – niczym kasetą z powieści i filmów *Ring* – wirusem, z którym nie sposób się uporać.

⁴ Krystyna Walc pisze: „Motyw artysty w literaturze i filmie grozy spotyka się również z żywym wciąż (mimo że przynajmniej część psychologów sprzeciwia się takim uogólnieniom) przeświadczeniem, iż źródłem wielkiej sztuki bywa cierpienie” (WALC 2017: 352).

⁵ Więcej na ten temat przeczytać można w tekstach Kseni Olkusz, między innymi: *Archetyp „złego miejsca”. Opowiadania grozy Algernona Blackwooda* (OLKUSZ 2007: 217-229); *Współczesna demonologia, czyli Tadeusza Oszubskiego opowiadania grozy* (OLKUSZ 2008: 27-60); *Konglomerat niesamowitości: „Domofoon” Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction* (OLKUSZ 2009A: 105-130); *Przestrzeń zagrożenia. Miasto w opowiadaniach Tadeusza Oszubskiego*, (OLKUSZ 2009B: 173-183); *Przestrzeń strachu. O mieście we współczesnej polskiej fantastyce grozy* (OLKUSZ 2010A: 45-52); *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy* (OLKUSZ 2010B); *Miasta Lovecraftiańskie* (OLKUSZ 2016), a także artykuły Olkusz i Aleksandra Rzymana *Titanic, Mysterious, Forgotten: Cities in Howard Philips Lovecraft’s Stories* (OLKUSZ & RZYMAN 2011: 331-339).

Śmierć i sztuka

Warto w tym kontekście podkreślić za Johnem Deweyem, że:

Związek między środkami wyrazu a samym aktem ekspresji jest powiązaniem istotnym i nieodłącznym. Akt ekspresji posługuje się materiałem naturalnym, przy czym »naturalny« może oznaczać nawyki, jak również rzeczy pierwotne lub wrodzone. Materiał staje się środkiem wyrazu, kiedy jego zastosowanie podyktowane jest przez miejsce i rolę, jaką ma spełniać, czyli przez relacje (DEWEY 1975: 80).

Z kolei, co istotne, „Zadaniem dzieła sztuki jest wyróżnić się z otoczenia, przyciągnąć i zaabsorbować uwagę odbiorcy, poruszyć go emocjonalnie i wywołać przepływ myśli tematycznie z dziełem związanych” (MARKIEWICZ & PRZYBYSZ 2009: 112). Krzysztof Piątkowski konstatuje również, że „u schyłku XX wieku artyści postmodernistyczni już bezwstydnie żerują nie tylko na tradycjach artystycznych, stylach, żonglując nimi, ale także aprobują kicz. Wyrażają rozczarowanie do tradycyjnych pojęć estetycznych” (PIĄTKOWSKI 2008: 13) i odczucia te jednoznacznie uzasadniają obecność ekstremalnych eksperymentów artystycznych w aktywności bohaterów-twórców w literaturze grozy. Z kolei Szczerbakiewicz podkreśla, że:

[...] można powiedzieć, że dzieło sztuki – pojęte jak aparat ideologiczny i zarazem urządzenie – jest nie tylko użytecznym narzędziem, ale też w sposób niejawny, ukryty w jego ideologicznej strukturze zarządza podmiotem i rządzi zarówno docelowym odbiorcą sztuki, jak jej autorem (SZCZERBAKIEWICZ 2013: 19).

Jest to o tyle relewantne, że koncepcja podobna zostaje w fantastyce grozy sportretowana jako działalność wykraczająca poza podmiot i samego autora, będąc aktem zwykle uwikłanym w tajemnicę lub zbrodnię. Jak słusznie zwraca uwagę Krystyna Walc:

W horrorze zaciera się również granica pomiędzy oglądającym i oglądanym. Przywodzi to na myśl anegdotę o owocach, namalowanych przez Apellesa, greckiego malarza z IV wieku przed naszą erą, tak realistycznie, że ptaki próbowały się nimi pożywić. Horror zdaje się „iść o krok dalej” – w świat przedstawiony obrazu daje się (przy odrobinie starań, ale o tym później) wejść, choć mogą potem być problemy z powrotem do ludzkiego świata. Przeniknięcie na „drugą stronę” dzieła dokonuje się czasem niezależnie od woli patrzącego (WALC 2017: 348-349).

Oznacza to, że obcowanie z dziełem sztuki niekoniecznie musi być aktem wolicjonalnym, a jedynie przypadkowym spotkaniem z groźnym artefaktem, co w ostateczności przynosi przykre – o ile nie śmiertelne – konsekwencje. Trzeba wszelako pamiętać, że literackie zetknięcie z podobnym obiektem jest równoznaczne z wkroczeniem w sferę

numinotyczną, nierzadko naznaczoną tajemną, przez wieki nieodkrytą zagadką, której rozwikłanie nie tylko uwolni ofiarę (i tę uwięzioną w portrecie, i tę ów portret posiadającą lub obcującą z nim) od działania sekretnej mocy, lecz pomoże także w ujawnieniu zbrodni czy traumy, którą skrywa dzieło i które w ten sposób domaga się zadośćuczynienia za swój widmontologiczny byt. Jakub Momro zauważa przecież, że:

[...] pismo jest zjawą, radykalnie uprzestrzeniającą pamięć i marzenie senne, które stają się konstelacjami znaczeń: tak jak znaki na magicznej tabliczce nie chcą zniknąć mimo zacierania śladów, tak w pamięci pozostają zawsze pewne tropy, osadza się pewne rezydium tego, co nie daje się zapomnieć, a co wygląda jak widmowa inskrypcja (MOMRO 2013: 94).

Nic tedy zdumiewającego, że połączone – na podobieństwo multimodalności⁶ – tryby narracji, pisma i obrazu, współistnieją w obrębie jednego medium, pełniąc tę samą funkcję przywoływania przeszłości czy też jej utrwalania.

Sztuka i jej artefakty w fantastyce grozy

Warto w tej perspektywie zwrócić uwagę na fakt, że w powszechnym mniemaniu wyznacznikiem arcydzieła jest przekroczenie, odwoływanie się do niezwykłości doświadczeń. Zbieżność między tym przeświadczeniem a dążeniem twórców fantastyki grozy do zaprezentowania świata poddanego transgresji determinuje wykładnia aktu tworzenia i jego rezultatów, takich jak malarskie płótna. Choć dzieło sztuki w wielu wypadkach może (i powinno) szokować, to jednocześnie ma za zadanie pokazywać świat z innej perspektywy, nie tyle go naśladować, co nadawać mu nowe znaczenia. Jednak aktywność artystów w fantastyce grozy jest przeważnie destrukcyjna i konkretyzuje się w postaci niszczenia ciała lub duszy osoby będącej tematem/uczestnikiem (dobrowolnym lub nie) dzieła sztuki. Dzieje się tak dlatego, że w fantastyce grozy:

⁶ Multimodalność w najbardziej uproszczonej formule „dotyczy artefaktów porozumiewania się i procesów łączących rozmaite systemy znaków (trybów), których tworzenie oraz recepcja wymaga od komunikujących się semantycznej i formalnej relacji pomiędzy wszystkimi znakami reprezentowanymi w przekazie” (NØRGAARD 2010: 115). Jest zatem taką formą kształtowania wypowiedzi, która zawiera nie tylko materię słowną, ale choćby także wizualną. Nina Nørgaard zauważa, że komunikaty takie charakteryzuje „cała mnogość trybów semiotycznych, jak chociażby zróżnicowana typografia, ilustracje, grafiki czy kolory w celach znaczeniowótórczych” (NØRGAARD 2010: 115). Wyzyskiwane w ramach multimodalności zabiegi w dużym stopniu wiążą się z wizualną i typograficzną sferą, odwołując się do doświadczeń pobudzających czytelniczą wyobraźnię poprzez bodźce generowane w najprostszy sposób.

[...] rzeczywistość *macabre* w rozumieniu horroru pojmować należy jako równoległy do naszego wymiar „życia odwróconego”, którego makabryczne byty przekraczając granice owych wymiarów istnienia, wchodzą w konflikt z rzeczywistością doczesną (MAJCHRZAK 2010).

Nie inaczej postrzega tę prawidłowość Walc, uznając, że:

Koncepcja artysty jako osoby, której nie obowiązują normy moralne właściwe dla „reszty ludzkości”, koresponduje obecnie między innymi z zalewającym rynek czytelniczy prasowymi doniesieniami o rzeczywistych skandalach z udziałem, mówiąc ogólnie, ludzi sztuki. Co jakiś czas specjaliści z różnych dziedzin ponawiają pytanie, czy sztuka jest w stanie generować zło, czy na przykład treść filmu kryminalnego może być przyczyną „prawdziwego” przestępstwa. W tym kontekście można przywołać przewijający się w literaturze różnych epok motyw „paktu z diabłem”, będącego ceną za stworzenie arcydzieła (WALC 2017: 354).

W tym sensie na przykład będące formą sztuki okaleczenie (nie tylko dokonane przez artystę na sobie samym) lub niekończące się wikłanie zadawania cierpienia w istnienie dzieła, postrzegane jest w literaturze grozy jako metoda pobudzania lęku, sposób wyzwolenia określonych emocji. Skoro proces powstawania arcydzieła powszechnie uważany jest za otoczony aurą niewytłumaczalności, a zatem niemożliwy do jednoznacznego zdefiniowania, to odsłonięcie tego sekretu z konieczności musi wiązać się z traumatycznymi przeżyciami – tak obiektów w dzieło winkrustowanych, jak i odbiorców, widzów, posiadaczy, kolekcjonerów et cetera.

Zamysł twórczości otwartej, bliski postrzeganiu tej obecnej w horrorze, zakłada, że:

[...] sztuka nie jest tylko tą jakością, która spełnia określone artystyczne oczekiwania ze strony kompetentnych wtajemniczonych i ma ich pobudzać do nowych oczekiwań. Sztuka jest tu wielowarstwowym pojęciem umownym, które zależy od umowy między twórcą a odbiorcą, a także od każdorazowego kontekstu sytuacyjnych potrzeb. Takie rozumienie sztuki zawiera w sobie możliwość zakwestionowania sztuki w tradycyjnym sensie (PIĄTKOWSKI 2008: 14).

Fantastyka grozy przynosi taką koncepcję kreacji artystycznej, wedle której cierpienie i strach wpływają kształtując na dzieło sztuki, gwarantując autentyczność przeżyć, zaś cierpienie ofiary/uwiecznianego obiektu, a w konsekwencji także często posiadaczy takiego artefaktu, jest równoznaczne z wpisaniem w istnienie dzieła sztuki utrwalonych emocji, uwikłanych w wymiar hauntologiczny. Według neuroestetyki, poszukującej odpowiedzi na pytanie, jak powstaje i w jaki sposób oddziałuje dzieło na odbiorcę, sztuka jest „bodźcem dla systemu percepcyjno-emocjonalnego” (MARKIEWICZ & PRZYBYSZ 2009: 113). W ujęciu niektórych badaczy:

[...] artyści posiadają ukrytą wiedzę na temat zasad neurofizjologii percepcji i emocji, z której zazwyczaj nieświadomie korzystają podczas tworzenia [...]. W tym sensie każdy z artystów potrafi uruchomić zespół procesów neurofizjologicznych w mózgu odbiorcy i związane z tymi procesami doznania (MARKIEWICZ & PRZYBYSZ 2009: 113-114).

W fantastyce grozy przekonanie to prowadzi do rozwinięcia tezy, że artysta może z zasady lub swej natury być manipulatorem, determinować rozmaite przeżycia, kształtować je za pomocą działań nie zawsze ściśle związanych ze sztuką. Dzieło sztuki jest w tym ujęciu doświadczeniem ekstremalnym, bo opierającym się na procesach wykraczających poza sferę „normalności”, poza to, co moralnie czy etycznie akceptowalne⁷. Akt sztuki staje się tu jednak nie tyle manifestacją prawdziwej, autentycznej woli tworzenia, ile gestem przeciwnym wobec tego, co znormalizowane, uznawane za zwykłe, zbliżone do tego, co rzekomo stworzyła natura.

Tę znamiennej jednowymiarowość sposobu postrzegania roli i aktywności artysty⁸ przełamują nieco utwory prezentujące sytuację diametralnie odmienną. Arcydzieło mające swoją genezę w cierpieniu przedmiotu quasi-artystycznych działań może być bowiem rezultatem cierpienia samego twórcy. Koncepcja taka rozwijana jest przede wszystkim jako przekonanie, że każdego artystę niepokoją jakieś „demony”. W fantastyce grozy owe perturbacje psychiczne wykładane są dość dosłownie i jednoznacznie jako zderzenie obszaru „normalności” z przestrzenią „nadmaturalną”. Podobne przekonanie koresponduje z popularnymi teoriami odnoszącymi się do okoliczności powstawania arcydzieł, wtórując hipotezom dotyczącym inspirującego oddziaływania cierpienia na jakość dzieła. Jak konstatuje Szczerbakiewicz:

⁷ Andrzej Oseka pisze wprost: „Za każdym razem może znaczyć coś innego deklaracja twórcy, że sztuka rodzi się z paktu ze złem albo że artyści nie zobowiązują do niczego ustanowione przez ludzi prawa. Caspar David Friedrich mówił »wola artysty jest prawem« [...]. Ibsen porównywał tworzenie do wyzwania demonów, Degas twierdził, że do namalowania obrazu trzeba tyle przebiegłości i złośliwości, co do dokonania zbrodni – ale [...] pozostawili sztukę – każdy na swój sposób – szlachetną, czystą w intencjach. Nawet Mallarme, który zwierzał się, że pragnie, by jego wiersze były dla innych jak fiołki z trucizną, nie sądził chyba, że ktokolwiek przyjmie to dosłownie” (OSEKA 1978: 109).

⁸ Jak wskazuje Walc: „Postać artysty, rozwój osobowości twórczej, cena, jaką płaci się za stworzenie arcydzieła i tym podobne to motywy wszechobecne w literaturze i sztuce. Temat artysty zdominował nie tylko poszczególne utwory literackie, ale niekiedy całe epoki [...]. Z problematyki poruszanej przez tak zwaną „powieść o artyście” współczesny horror przejmując, rzecz jasna, tylko niektóre wątki. Niewiele w nim zostało z przewijających się w tej odmianie literatury dyskusji na temat roli artysty czy rozważań o samej sztuce – uczone dysputy na temat sztuki znudziłyby zapewne miłośników grozy. Literatura grozy zdaje się operować raczej obiegowymi schematami romantyczno-modernistycznej proveniencji. Rozmaite są również sposoby istnienia artysty w fabule horroru (WALC 2017: 356).

[...] można powiedzieć, że dzieło sztuki – pojęte jako aparat ideologiczny i zarazem urządzenie – jest nie tylko użytecznym narzędziem, ale też w sposób niejawny, ukryty w jego ideologicznej strukturze zarządza podmiotem i rządzi zarówno docelowym odbiorcą sztuki, jak i jej autorem (SZCZERBAKIEWICZ 2013: 19).

Z ujęciem tym polemizuje w pewien sposób Aneta Grodecka, która pisząc o fantastycznym obszarze twórczej aktywności plastycznej (acz także w oparciu o teorie filozoficzne i literackie), dowodzi:

[...] osobowość twórcza to pojęcie, które czeka na weryfikację, gdyż nasze odniesienia w sferze umysłu się zmieniły, znacznie skomplikowały, a sam akt twórczy nie doczekał się jeszcze nowej, spójnej teorii. Podobnie zmienne i podatne na wpływy cywilizacyjne okazują się przekonania dotyczące się fantastyki, Kant nie przewidział dalszego jej ciągu. Współcześnie twórcy fantastyki to organizatorzy immersji, projektanci doświadczenia telematycznego, które może prowadzić odbiorcę do porzucenia lub retuszu własnej osobowości. Fantastyka, igrając z fikcją, balansuje na granicy normalności i patologii, prowadzi do redefinicji człowieczeństwa, eksploracji mózgu i świadomości, uczestniczy w odkrywaniu stanów „odkotwiczenia” (GRODECKA 2016: 100).

Deskrypcja podobna – i jakże adekwatna do stanów emocjonalnych protagonistów horrorów – w niebywale wysokim stopniu odnosić się może do fikcyjnych dzieł prezentowanych w fantastyce grozy i będących nośnikami nadnaturalnych właściwości.

Widmontologie sztuki w fantastyce grozy

Aby omówić funkcję malarskiego dzieła sztuki w fantastyce grozy jako artefaktu widmontologicznego, warto przyjrzeć się definicjom i koncepcjom interpretacyjnym tego założenia. Jakub Momro stwierdza na przykład w rozmowie z Michałem Kłosińskim oraz Magdaleną Łachacz:

Wydaje mi się, że najbardziej interesującą ścieżkę, którą tyleż wytycza, co podąża Derrida, to [...]. psychoanaliza. To właśnie w jego krytycznym czy nawet nadkrytycznym czytaniu Freuda (przede wszystkim), Lacana oraz Abrahama i Török (ze względów taktycznych) odsłaniają się najbardziej interesujące aspekty widmowości jako problemu filozoficznego, poznawczego, językowego, wizualnego, zbiorowego czy wreszcie politycznego. Derrida wprawia tu w ruch [...] „naddeterminację”, to znaczy pokazuje, nie tylko to, że wszelkie dystynkcje są fikcyjne czy nieoperacyjne, ale przede wszystkim, że widmo jest określane wielorako i z różnych stron oraz że w konsekwencji nie daje się zredukować tylko do jednego wymiaru (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 72).

Z kolei Magdalena Podsiadło, powołując się na koncepcje Andrzeja Marca, kreśli specyfikę hauntologii następująco:

Pojęcie widmologii (bądź widmontologii), które doczekało się różnorodnych interpretacji w humanistyce, łączy się z derridiańską myślą słabą i odnosi się do niepokojącej zjawiskowości „czegoś niematerialnego, co tymczasowo zyskuje zauważalne kształty, niespodziewanie wyłania się z mrocznych zaświatów i znika, powracając w rytmie kolejnych nawiedzeń”. Pojawiające się widma tworzą z rzeczywistością palimpsest, przez który przemawia przeszłość (wyrzuty sumienia, traumatyczne doświadczenie, nieodżałowana strata, niezrealizowana potencjalność) lub trudna do zasymilowania obcość (np. inność etniczna). Widmo można porównać do dybuka, Innego, fantomu, który szuka dla siebie miejsca w czasie teraźniejszym. Jego pojawienie się prowadzi do rozdwojenia, podważa tożsamość nawiedzonego przez niego podmiotu oraz stabilność rzeczywistości. Widma „znajdują się [bowiem — W.O., K.O.] pomiędzy życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością, bytem iniebytem”, są mgliste, nieoczywiste, stawiają opór objaśnieniu. „Derrida dzięki widmom doprowadza między innymi do osłabienia kategorii istnienia, wprowadza śmierć w przestrzeń przeciwnego jej do tej porzyżycia, zanieczyszcza teraźniejszość słabą obecnością przeszłości, natomiast podmiot w jego ujęciu jest zawsze melancholijny, czyli heterogeniczny, zamieszkały przez inne głosy oraz podzielony” (PODSIADŁO 2018: 163).

Ponadto, jak wskazuje badaczka:

[...] w przeciwieństwie do ram metafizycznych widmontologia nie proponuje [...] świata dwubiegunowego, o klarownie zarysowanych ramach etycznych. Andrzej Marzec porównuje emocje związane z widmami do uczucia wobec obsolety – ciąży obumarłej, czyli stanu, w którym „odczuwamy także silną nostalgię za tym, co nigdy nie nastąpiło, nie zostało uobecnione i nie miało szans się spełnić” (PODSIADŁO 2018: 165).

Podobne ukonstytuowanie współgra z konceptami grozotwórczymi w literaturze fantastycznej, w których zakłada się współlistnienie dwóch płaszczyzn nakładających się na siebie, z których jedna w sposób nieintencjonalny (przeszłość) oddziałuje (w mniejszym lub większym natężeniu, co wpływa na odczuwalność tej dychotomii zwłaszcza przez jednostki wrażliwe) na drugą (teraźniejszość), formując alians, który złamany zostać może wyłącznie w okolicznościach, w których dochodzi do ekspansywnej transgresji, a więc tego, co Manuel Aguirre w kanonicznym już artykule *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, wskazuje jako na charakterystyczną i nieuniknioną dwudzielność świata, w który poprzez próg wkrada się do rzeczywistości niezainfekowanej fantastycznością czy – jak w wypadku widmontologii – przeszłością, element zaburzający istniejącą równowagę. Jest to geometria, która „została przejęta przez całą literaturę grozy” (AGUIRRE 2002: 17), bo „gotycki wszechświat jest podobny do jednej z tych przestrzeni, która otwiera się – samorzutnie, bez naszej ingerencji – na inną

przestrzeń” (AGUIRRE 2002: 16), w tym konkretnym zaś wypadku w habitaty „normalności”, racjonalności, stanowiące domenę zabezpieczoną przed działaniem obcych i nadnaturalnych mocy. Owo Momrowskie widmo zatem istotnie byłoby „określane wielorako i z różnych stron oraz w konsekwencji nie daje się zredukować tylko do jednego wymiaru” (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 72). Derridiańskie rozumienie obejmuje koncepcję, że terażniejszość istnieje w specyficznym uwikłaniu w przeszłość, wszelako w fantastyce grozy zyskuje ono nadbudowę zgodną z estetycznymi wymogami tej konwencji, a więc zmaterializowania się w formie literalnej zagrożenia lub incydentu z przeszłości, nastawiającej tym samym na byty funkcjonujące tu i teraz. Funkcjonujący w przestrzeni „normalnej” obraz jest nośnikiem widmontologicznej „zarazy”, która przenika przez system odpornościowy patrzącego (lub właściciela dzieła) i dokonuje swoistego przekazania kłątwy wywiedzionej z przeszłości. Tak dzieje się zarówno w wypadku *Malowidła* Grzegorza Gajka, jak i *Placzącego chłopca* Agnieszki Bednarskiej. Oba twory malarskie zostały bowiem naznaczone hauntologiczną obecnością, która wyklada się jako obcość względem świata nieskażonego odmiennością, coś, co domaga się – nawet poprzez akty zabójstw – upamiętnienia lub chociaż dostrzeżenia. Jednak zadaniem tego procesu nie jest – jak dopowiada Magdalena Łachacz – „zapraszanie do siebie, do »ja« bólu” (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018:84), lecz, jak odpowiada interlokutorce Momro, raczej ta:

[...] sublimacja ma swój kres, dochodzi do punktu, w którym staje się niewiarygodna i niewydolna. To jest ta chwila, w której upada porządek symboliczny, a widmo staje się obrazem porażki wyparcia i zarzewiem refleksji nad czasem, który nawet nie tyle przepadł bezpowrotnie, co – niemal jak tortura – przebiega nam przed oczami i odczuwany go cieleśnie „tu i teraz”. [...] Ale też rewolucja i widmo wymuszają nie tyle przeformułowanie zasady narcyzmu, co jej prawdziwą, rzeczywistą dekonstrukcję. Rana, będąca zarówno figurą, jak i znamieniem doświadczenia, to oczywiście koncept Hegla przejęty i rozwinięty przez jego najbardziej pojętych uczniów (Adorna czy Žižka) i – jako taki – wydaje mi się, że dobrze pokazuje widmowy charakter doświadczenia nowoczesnego. Hegel mniej więcej powiada tak: „raną i powiązaniem z nią bólem jest rozpoznanie własnej świadomości, a więc pola własnej niewiedzy”. Zarazem jednak dialektyczny wysiłek myślenia może spowodować, że to właśnie sam podmiot – ustanawiający się w akcie zablźniania tego pęknięcia – za sprawą myśli, która z miejsca staje się działaniem, jakoś stara się z nią poradzić, jakoś ją zasklepić, nie tyle zapomnieć o bólu, ile znieść go w jakiejś sensownej formie. Z tej perspektywy widmo jest właśnie w tym negatywnym pęknięciu, w kryzysie i na granicy myślenia. Widmo nie znika więc nigdy, ale nie każda jego forma jest istotna; podmioty nowoczesne są widmowe albo nimi się stają, co oznacza, że nie tyle stają się mniej realne, bowiem to one właśnie wyznaczają, co jest realnością, a co nie jest. Dlatego pojawia się rana – figura języka i literatura, element nowoczesnej pojęciowości, znamię i cielesny ból, ale zarazem coś, od czego chcemy uciec. Innymi słowy, podmiotowi nowoczesnemu nie wystarczy praktykowanie

i terminowanie na zapleczu prawdziwego życia, nie ma też dla niego wartości życie prolongowane; taki podmiot nie musi się uczyć czegoś, co „wreszcie” przerodzi się w egzystencjalną, poznawczą czy polityczną prawdę (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 85-86).

Uporanie się z widmem w horrorze nie jest więc jedynie zadaniem uwikłanym w groźę sytuacyjną, lecz raczej egzystencjalną, w której – jak w wypadku omawianych portretów – bohater spogląda na nie z perspektywy samego siebie i własnych ran, niezabliźnionych do końca doświadczeń negatywnych. Obraz jest więc nie tylko nośnikiem nadprzyrodzonego, lecz częstokroć i autoportretem samego protagonisty, skazanego na obcowanie z nim oraz – co gorsza – ze sobą samym. Być może z tego także powodu żaden z nich nie jest w stanie wyzwolić się, jak zostanie to wskazane, spod wpływu malowidła, nie pojmując tak prostej prawidłowości, że przeszłość dotyczy i dotyka także jego samego. W fantastyce grozy przecież nie tylko to, co zewnętrzne ma walor lękotwórczy. Anna Gemra pisze wszak, że:

[...] ludzki lęk ma, jak się wydaje trzy główne źródła, ściśle ze sobą powiązane. Dwa z nich: brak wiedzy i wiedza, pozornie wyglądają na wzajemnie się wykluczające lub co najmniej przeciwstawne. Stykają się w nich bowiem lęk i trwoga, wiążące się przede wszystkim z tym, co nieznanne – ze strachem wynikającym z tego, co znane. Trzecim źródłem jest zmiana i związany z nią dysonans poznawczy, będący efektem zetknięcia się z czymś nowym, w ten czy inny sposób zaskakującym, a przez to stwarzającym potencjalne zagrożenie (GEMRA 2008: 25).

Sytuacja protagonistów analizowanych w dalszej części rozdziału powieści odpowiada natomiast wzorcowi „infernalego koła” (AGUIRRE 2002: 22), w którym punkt wyjścia to również punkt dojścia. Oznacza to charakterystyczną niemożność wyjścia poza określone terytorium, rozumiane zarówno jako obszar istniejący materialnie, jak i mentalnie. Brak możliwości wyzwolenia od wpływu malowideł staje się czynnikiem nasilającym poczucie niemożności, co w konsekwencji tożsame jest narracyjnemu schematowi tekstu grozy i wyklada się jako „destabilizacja przekonań co do fizycznego, ontologicznego i moralnego porządku świata” (AGUIRRE 2002: 22). Co więcej, obserwowanej w początkowych scenach powieści bierności lub niewiary w sprawcze zdolności malowideł, nie zrekompensuje już późniejsza próba interwencji, przeciwstawienia się demonowi. Wskutek tego „powstaje przestrzeń, która wywołuje doświadczenie *numinosum*. Zawiesza to porządek kauzalny, opóźnia osiągnięcie ludzkich zamierzeń i czyni akcję bezcelową; lokuje to bohaterów w ziemi niczyjej rozciągającego się szeroko progu, we wciśniętej między przyczynę a skutek widmowej krainie, która wiąże podróżujących »pomiędzy«” (AGUIRRE 2002: 27).

Groza, portrety i ich widmowe głosy

Ów niebywale obszerny wstęp do dwuautorskiego rozdziału niniejszej monografii został rozbudowany o tak wiele elementów z tej przyczyny, aby zebrać i jednocześnie uwypuklić jak najwięcej aspektów składających się na koncepcję dzieła malarskiego jako artefaktu o charakterze widmontologicznym (i polemizować by tu można, że chodzi wyłącznie o fantastykę grozy, jak wynika to choćby z przywołanego wcześniej cytatu z książki Grodeckiej *Słowo i obraz...*). Wszelako tylko w takim ujęciu czytelne staną się role nośników widm (przeszłości nieodkupionej, zastałej, nieprzepracowanej) – obok wspomnianych już złych miejsc (naznaczonych historią) – również malarskie, począwszy choćby od słynnego *Portretu Doriana Graya*, gdzie tytułowe malowidło było rejestratorem nadużyć głównego bohatera i gromadziło w pewien sposób hauntologiczne refleksy jego działań i decyzji. Dla klarowności wywodu podkreślić jednak wypada za Szczerbakiewiczem, że:

[...] nie twierdzimy tu, iż twórczość jest wyłącznie emanacją zewnętrznej ideologii, którą podmiot świadomie bądź nieświadomie rekonstruuje w swoim dziele. Jest raczej wypadkową jego zapatrywań, ale też naturalnych inklinacji i równie swobodnego elementu fantazmatów składających się na podmiotową ekspresję. Jednak spopularyzowana w dyskursie jako sfera światopoglądu tekstu prezentuje jakiś rodzaj porządku symbolicznego wraz z jego aksjologią – staje się nieuchronnie inwariantną propozycją przynależną do jakiegoś dominującego bądź alternatywnego, ideologicznego projektu. [...] Autor nie musi zdawać sobie sprawy z oczywistego nawet faktu, że uczestnicząc w kulturze, wybiera z niej propozycje ideologiczne, które stają się częściami składowymi jego tworzywa. Wybiera, w swoim mniemaniu, wariant społecznego światooobrazu, który wydaje mu się najbardziej spójny i co z tym związane – prawdziwy. [...] A zatem nawet najbardziej spersonalizowana i intymna w swym kształcie twórczość staje się nieuchronnie efektywnym aparatem ideologicznym, który właśnie w sferze prywatnej osobliwości odróżnić można i należy wyraźnie od oficjalnego statusu aparatu państwowego (SZCZERBAKIEWICZ 2013: 18-19).

Wspomnianymi wcześniej egzemplifikacjami przedłożonych tutaj też będą dwie powieści zrealizowane przez współczesnych polskich autorów, a więc *Malowidło* Grzegorza Gajka (2017) oraz *Płaczący chłopiec* (2015) autorstwa Agnieszki Bednarskiej. Oba utwory wybrane zostały nieprzypadkowo z uwagi na podobieństwo motywów i bardzo mocne ukorzenie w koncepcji widmontologicznej, wyzyskanej w tym rozdziale jako narzędzie analizy dzieła sztuki będącego nośnikiem przekłętej, tajemniczej i szkodliwej przeszłości. Pamiętać przy tym trzeba – i jest to okoliczność istotna – że malarstwo jest dziedziną niezwykle nobilitowaną, uznawaną powszechnie za jedną z najważniejszych

form sztuki niepopularnej⁹ (w kontraście do popkultury)¹⁰. W obydwu utworach motywem centralnym jest obraz, którego proveniencja jest raczej tajemnicza, aczkolwiek wiadomo, że malowidła te są w jakiś sposób przeklęte, w związku z czym należy ich unikać, pozbyć się ich lub po prostu je ukryć. Bywają one „sprawcami” nieszczęść, a zło, które w nich egzystuje, domaga się zadośćuczynienia lub po prostu ofiar. Wydaje się, że w podobnym fabularnym koncepcie tkwi niezwykle pierwotne założenie (ewokowane *nota bene* w wielu podobnych narracjach), że doświadczenia lub charaktery portretowanych utrwalone zostają na malarskich płótnach nie tylko jako świadectwo sztuki, lecz i potwierdzenie wszechobecnych mocy infernalnych z lubością dokonujących inwazji w nasz rzekomo spokojny świat.

Będąc artefaktycznym *leitmotivem* obrazy pełnią są bowiem funkcję progu, przejścia pomiędzy światami, a ich naznaczenie tropem widmontologicznej traumy, czyni owo przeniknięcie znacznie bardziej traumatyzującym. To tutaj przecież:

[...] tkwi [...] dwuznaczność *limen* – progu, w jego paradoksalnej naturze. Stoimy pełni wahania, czy ten próg przekroczyć – i jesteśmy jednocześnie już po Drugiej stronie. Wkraczamy na ziemię niczyją, traktując ją tylko jako przejście, które wiedzie do Innego: jednak wkraczając nań, wkroczyliśmy już w Inne. Stąd sam próg przeraża nas tak samo, jak rzeczywistość leżąca za nim. Dlatego próg jest i miejscem, i nie-miejscem zarazem, czy też [...] „miejscem, które miejscem nie jest”, zarówno tym, jak i tamtym lub ani tym, ani tamtym. [...] Stąd owa dwuznaczność progu: jest już tym, co wytycza i odgranicza, staje się tym, co określa; innymi słowy: Inność zawłaszcza i „kolonizuje” własne granice (AGUIRRE 2002: 20-21).

Ale nie tylko granice, bo czasem i te bariery, o których myślimy, że odgradzają nas „ode złego”. Konstatacja ta oznacza zresztą, że samo zetknięcie (choćby spojrzenie, niczym w baśniach) z naznaczonym klątwą malowidłem jest równoznaczne z przekroczeniem progu czy chociażby zawahaniem się nad krokiem, który czynić poczęliśmy. W wypadku nawiedzonych/ożywionych malowideł zgodzić się wypada z twierdzeniem przywoływanego już Aguirrego, że „graniczność [podkr. oryg.] odbiera przestrzeni trwałość, czyni ją mniej »realną«, [...] wziętą w nawias. Stąd wynika zarówno jej numinotyczność, jak i groza, którą budzi” (AGUIRRE 2002: 31). Dlatego protagonistom obu przy-

⁹ Autorzy rozdziału, nie zgadzając się ze współczesnym trendem do kwantyfikowania i tym samym zbędnego poznawczo waloryzowania dwóch rodzajów kultur, nie używają nieadekwatnego do problemu określenia „kultura wysoka”, stąd takie sformułowanie.

¹⁰ Więcej na ten temat można przeczytać we wprowadzeniu do tomu monograficznego *50 twarzy popkultury* (OLKUSZ 2017: 15-51).

wołanych powieści niezwykle trudno jest zaakceptować fakt, że nie stoją oni już po stronie „rzeczywistości”, lecz stają się mimowolnie częścią owego widmowego, upiornego świata, o którym nic nie wiedzą. Początkowe wyparcie zastępuje złość (lub) ciekawość tego, co kryje w sobie tajemnica płótna, które przecież jest tylko przedmiotem. Zapominają oni – przynajmniej na pewien czas – że malowidła te przedstawiają żywych niegdyś ludzi, wraz z ich bagażem doświadczeń, ładunkiem emocjonalnym oraz powodem, dla którego wciąż tkwią w obrazach, miast uczynić to, co zmarłym należne – odejść na zawsze. Szukając przyczyn takiego stanu rzeczy bohaterowie pozwalają wciągnąć się w rzeczywistość Inności, przechodzą na tę Drugą, obcą stronę, niekiedy nie zdając już sobie z tego w pełni sprawy. Co więcej, w wypadku protagonisty z powieści Gajka, ładunek widmontologiczny wydaje się o wiele cięższy, bowiem bohater przeżywa także własną traumatyzującą przeszłość i zmaga się z własnymi perturbacjami psychicznymi związanymi z osobistą katastrofą. Momro mówi o głosie, który pozostaje gdzieś na uboczu, a jednak stanowi w pewnym sensie część tożsamości i bytu bohaterów, którzy poddają się temu w(y)ezwaniu. Badacz powiada bowiem:

Relacja między widmem a głosem pozostaje w najgłębszym sensie polityczna i dlatego widmo, jako różnego rodzaju wcielenia głosu, a nie widmo wizualne, będące wynikiem odbicia, refleksji, powtórzenia obrazu czy reprezentacji, jest z jednej strony o wiele bardziej niebezpieczne, z drugiej – o wiele intensywniejsze i wieloznaczne. Co więcej, widmo akustyczne, jeśli można tak powiedzieć, usuwa problem, który dręczył przez całe życie Derridę, czyli kwestię zapętlonego i, właściwie w punkcie wyjścia, aporetycznego stosunku pisma do głosu – widmo to głos praktykowany, którego nie da się traktować jako pełnej obecności ani zjawiskowego potwierdzenia metafizyki. Jeśli bowiem zjawą jest materialna, ową dziwną materialnością bez substancji, to głos – jego brzmienie, osobliwość – stanowi najjaskrawsze wcielenie widma. Innymi słowy, głos jest widmem. Wydaje mi się, że tę uduziwiającą, niesamowitą naturę głosu w pełni uchwyciła psychoanaliza, zarówno w wydaniu Freuda, ale zwłaszcza – Lacana. To on właśnie rozumiał, że głosu nie można przypisać ani do sfery podmiotowej, ani do przestrzeni czystego zewnątrz, jakichś zaświatów nawiedzających racjonalne podmioty. (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 81-82).

Wobec tego rama modalna fabuły zgodna staje się z tym, co opisuje Podsiadło:

Rzeczywistość widmowa, nawiedzona, palimpsestowa odsyła do nierozstrzygalnej tajemnicy, stając się świadectwem poznawczej kapitulacji. Widma „wskazują na skomplikowaną i wielowarstwową strukturę rzeczywistości, która – wbrew naszym oczekiwaniom – nigdy nie jest tak spójna i homogeniczna, jakbyśmy sobie tego życzyli”. Mętna i zawila rzeczywistość penetrowana przez widma przemieszcza się w stronę zaświatów, stając się miejscem egzorcyzmowania inności, której nie sposób jednak usunąć. Jak pisze Derrida, inności tej nie da się przekroczyć, staje się ona nieusuwalnym elementem naszej nawiedzanej tożsamości, której „nie sposób odżalować” (PODSIADŁO 2018: 173).

Aby zmierzyć się z widmami „zamieszkującymi” czy „infekującymi” przekłete malowidła, protagoniści muszą przezwyciężyć nie tylko lęk metafizyczny i ontologiczny, lecz także odnaleźć sposób demaskacji prawdy kryjącej się w niebezpiecznej i falsyfikowanej postprawdzie i dokonać próby egzorcyzmowania przeszłości. Nie jest to zadanie łatwe, wymaga ono bowiem odwagi stawienia czoła także własnej biografii czy problemom uwikłanym w minione zdarzenia. W obu analizowanych utworach protagoniści dźwigają bagaż doświadczeń, który – paradoksalnie – uruchamia w nich potrzebę zmierzenia się (z różnym skutkiem) z rzeczami nadprzyrodzonymi, a więc, *de facto*, wykraczającymi poza domeny ich zainteresowań oraz zdolności. To przeciwstawienie zwykłości bohaterów z ekstraordynaryjnością natury malowideł oraz ich historii jest zabiegiem opartym na przeświadczeniu, że wystarczy zestawić „normalność” z aspektem wobec niej przeciwnym, by zyskać szansę na zdominowanie złych mocy i w efekcie odwrócenie klątwy. Częstokroć jednak ciekawscy bohaterowie ponoszą klęskę w zderzeniu z widmową historią, która okazuje się od nich o wiele potężniejsza. Ich zmaganie z obecnością widma przynosi jeszcze jeden skutek, tak dla horroru charakterystyczny, a łączący się w sposób paradoksalnie tożsamy z koncepcją widmontologiczną. Otóż:

Trudność i bolesność spotkań [tego rodzaju — W.O., K.O.] wynika przede wszystkim z relewantnej funkcji widm w reprezentowaniu traumatycznych przeżyć i melancholii. Szczególny stosunek widmowości do przeszłości [...] jest uwarunkowany częściowo rolą, jaką odgrywa on w procesach żałoby. Fredric Jameson twierdzi, że pojawienie się postaci spirytualnej w narracjach wymaga „gruntownej reorganizacji” naszego rozumienia przeszłości „w sytuacji, w której tylko żałoba i jej szczególne niepowodzenia i niezadowolenie – a może lepiej rzecz, tylko melancholia jako taka – otwiera wrażliwą przestrzeń i punkt dostępowy, przez który wnikać mogą duchy” [...]. W podobnym odczytaniu postaci widmowej, inne narracje zyskują walor tekstów melancholijnych i pośrednio poświęcone są kwestiom pamięci i straty, w tym względzie, w jakim rozumiemy przeszłość (LOREK-JEZIŃSKA & WIĘCKOWSKA 2017: 14)¹¹.

¹¹ Przekład własny za: „The difficulty and painfulness of spectral encounters primarily derives from the function spectres play in representing traumatic experiences and melancholia. Spectrality’s special relation to the past discussed above is partly conditioned by the role it plays in the processes of mourning. Fredric Jameson argues that the appearance of the ghost figure in narratives necessitates »a thoroughgoing reinvention« of our understanding of the past »in a situation in which only mourning, and its peculiar failures and dissatisfactions—or perhaps one had better say, in which only melancholia as such—opens a vulnerable space and entry-point through which ghosts might make their appearance« [...]. In this reading of the ghost figure, other narratives acquire the attributes of melancholic texts and indirectly address the questions of memory and loss, bearing upon how we make sense of the past”.

Bezwzględnie również warto zwrócić uwagę na fakt, że wspólnym mianownikiem (powiedzmy jednakowoż, że bardziej umownie niż dosłownie) widmontologii i grozy jest jawne odwołanie i pamięć o zdarzeniach przeszłych, które – mimo że dawno minione, a nawet zatarte w zbiorowej świadomości – są obecne czy to jako nieuchwytny refleks, przeczucie nadwrażliwej emocjonalności, czy jako materialny artefakt, warunkujący istnienie wrażeń lub wyraźnej obecności bytów nadnaturalnych. Wspomniana już Grodecka pisze tymczasem, że:

[...] użyteczna okazuje się filozoficzna koncepcja „ucieleśnionego umysłu”, która w nowy sposób ujmuje relacje pomiędzy duszą (umysłem) a materią, w ramach której umysł traktowany jest jako wspólny taniec mózgu, pozaneuronalnych procesów cielesnych i środowiska. Przyjęcie takiego założenia zmienia strategię interpretacyjną, skłania do sytuowania pokrewieństw słowa i obrazu także w rejonach neuronalnych (GRODECKA 2016: 12).

Malarstwo, które ze swej natury utrwala przeszłość (będącą niekiedy przecież także ówczesną teraźniejszością, lecz i odwołującą się do epok minionych w przedstawieniach dawnych bitew czy motywach mitologiczno-legendarnych) predestynowane jest do konotowania – na poziomie symbolicznym i dosłownym – zdarzeń, przedmiotów, postaci przeszłych; nic tedy dziwnego, że to poprzez te odtworzone na płótnie figury manifestuje się w literaturze grozy ów utrwalony na zawsze element pozanaturalny. Wszak – jak powiada Roland Barthes – wedle niektórych „niewysłowione bogactwo obrazu nie da się wyczerpać w znaczeniu” (BARTHES 1985: 298). Oznacza to wszelako, że także nie wszystkie relewantne widmontologicznie warstwy znaczeniowe płócien mogą być czytelne czy eksplicytnie wyłożone obserwatorowi. Owa „klątwa” lub „nawiedzenie” obrazu wiąże się bowiem nader często z jego nieujawnioną, acz w pełni obecną (zarejestrowaną w niewidoczny sposób na płótnie) historią, konkretyzującą się w formie portretu (a zatem odbicia) osoby przeżywającej w momencie utrwalania jakieś negatywne emocje, ciężącej ku fatalnemu losowi; obraz może także być konterfektem krzywdziciela. Medium malarskie przyjmuje tedy rolę nośnika wartości numinotycznych, uwikłanych w sensy czy przeznaczenie hauntologiczne. Wskazuje Momro:

[...] głos jako widmo jest w nas, jest nami samymi, stanowi tę część, nad którą nie panujemy i boimy się do niej przyznać, która odzywa się nie wtedy, gdy intencjonalnie tego pragniemy. Stąd polityczne znaczenie głosu jako elementu czy raczej: serii figur, obrazów i doświadczeń, które pokazują, że tak naprawdę żadne wyparcie nie jest ostateczne, że każde wyparcie jest konieczną porażką podmiotowości – nie sposób unieważnić efektu obcości, jaki towarzyszy nam słuchaniu (swojego) głosu (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 82).

I tak, jak zadaniem patrzącego na „zwyčajny” obraz jest deszyfracja znaczeń w nim zawartych, tak obowiązkiem bądź niezawinionym obciążeniem osoby stykającej się z utrwaloną na płótnie klątwą, jest jej złamanie poprzez zdekodowanie znaczeń ukrytych poza widzialnym dziełem, a słyszanych za jego pośrednictwem. W tym sensie protagonista staje się egzorcyستą i detektywem, kroczącym po transgresyjnej przestrzeni dawnych krzywd lub przewin. Momro – aczkolwiek w żadnej mierze nie w kontekście fantastyki grozy – wskazuje ponadto, że:

Derrida przenosi ciężar z pamięci i traumy na samo „miejsce”: nie miejsce w systemie symbolicznym czy w biegu historii, lecz miejsce jako takie. To podstawowe pytanie o kryptę i relację między żywymi i zmarłymi daleko wykracza poza psychoanalizę, problematyzuje bowiem ekonomię pamięci i traumy oraz historycznego przeniesienia. Chodziłoby zatem o kryptę jako miejsce widm, zjaw i ech, ale też możliwości, w których sprawiedliwość zmarłym oddana zostanie nie w regresywnym geście upamiętniania, lecz w prospektywnym geście emancypacji, zapowiedzi zupełnie innej formy życia w doświadczeniu przyszłych generacji (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 77).

A następnie dodaje, że:

Widmo i krypta, ta nierozłączna para, wymuszają naprawdę wiele przesunięć w naszej teoretycznej wyobraźni. Zjawia to nie tylko wcielona, poplątana nasza współczesna – czasowość i historia, nieświadomość i marzenia sennie, lecz również wielka elipsa ontologiczna – skrócone życie, domagające się lub nie, uzupełnienia, to sekret szczątkowych znaczeń, który musimy wydrzeć. Pewnie gdzieś w tych miejscach sytuowałbym możliwość lektury widmowej (MOMRO, KŁOSIŃSKI & ŁACHACZ 2018: 80).

Oglądając zatem owe widmowe, przekłete obrazy, bohaterowie *Malowidła i Płaczącego chłopca* zmierzyć się muszą z doświadczeniami pochodzącymi z dwóch wymiarów czasowych i – co jasne – z podwójnymi porządkami trwania (lub, jak wolimy, stanu zawieszenia w pół-byciu). Samo zetknięcie z płótnem stanowi, jak wspomniano, akt obcowania z przeszłością i uświadomienia sobie, że to, co oglądane, należy do sfery zatartej przez historię. Choć na obrazach utrwalony został określony moment, to widz doskonale wie, że ów przynależy już do planu zdarzeń przeszłych. Wolor estetyczny i technika wykonania wizerunku umożliwiają wszelako jego doświadczenie ustawicznie na tych samych niemal warunkach. Jak podkreśla Grodecka:

Przestrzeń w obrazie jest, obok koloru, podstawowym środkiem wyrazu, efekty głębi nie są jedynie rezultatem zastosowanej perspektywy, ale wynikają także ze sposobu modelowania kształtów i barwnej tonacji. Czas w obrazie jest zagadnieniem znacznie bardziej złożonym, przypomnijmy, że Lessing w ogóle wykluczał istnienie tej kategorii w sztukach plastycznych, z kolei Barthes, analizując czas

w obrazie fotograficznym, zauważył, że ma formę aorystu, przyjmuje tryb przeszły dokonany i jednocześnie nieokreślony [podkr. — W.O., K.O.] (GRODECKA 2016: 101).

Jednakowoż w malowidle przeklętym czas jest wartością o tyle względną, że podległą prawom pozaracjonalnym, fantastycznej klątwy lub magii – co oznacza, że istnienie ich bohaterów jest powtarzalne, odbywa się w kadencji ciągłej, niemożliwej (przynajmniej z pozoru) do przerwania. Uwiecznione w portretach widma odtwarzają bądź przypominają, a nawet przeżywają ustawicznie przeszłość – coś, co nigdy się nie kończy. Związane z ich obecnością nieszczęścia i wypadki są skutkiem emanacji, wydzielanej przez siły więzące przeszłość. Dlatego śmierć bywa wszechobecna, nieunikniona i bezwzględna, jeśli tylko malowidło pozostawać będzie w obecności żywych ludzi, niezależnie od tego, czy istnieją oni w czasach zabobonu, czy współczesnego ateizmu lub negacji w jakiegokolwiek byty nadrzędne. Stanowią obiekty czy narzędzia zła, które – *nolens volens* – przyczyniają się do ludzkiej krzywdy, jak ma to miejsce w analizowanych utworach Gajka i Bednarskiej.

Malowidła jako artefakty grozy odznaczają się jeszcze jedną szczególną właściwością, a mianowicie utrwalają – niewidoczną i utajoną – przyczynę swego widmontologicznego oddziaływania, zawartą w narracji, jaką niesie ze sobą dzieło plastyczne. Aneta Grodecka uważa, że: „[...] w obrazach zawarte są opowieści, [...] przedstawienia odznaczają się fabularnością” (GRODECKA 2016: 101), a w fantastyce grozy wspomniana fabularność przekłada się na doświadczenia winkrustowane w dzieło, zespolone z nim i emanujące widmową energią, będącą rezultatem przenikania przez narrację przedstawioną na płótnie tych wydarzeń, które wiążą się z zaprezentowanym na malowidle pejzażem bądź osobą. Estetyczną wykładnią podobnej predylekcji obecnej w utworach o gotyckiej proweniencji są być może koncepty wywiedzione przez Grodecką z analiz Waldemara Okonia, traktującego dzieła malarskie jako źródło narracyjnego kodu. Owa możliwa widmontologiczna światopowieść wywodzi się z założenia, że

[...] obrazy ze statyczną narracją wizualną nie pozwalają, by na poziomie interpretacji tworzyć dynamiczny ciąg narracyjny i domagają się czegoś w rodzaju statycznego opisu. [...] Obrazy nienarracyjne ([...] jak portrety i pejzaże) odczytywano w wieku XIX w sposób literacki, nadając im żywotność, wprowadzając na poziomie ekfraz właśnie narracyjność, opisując obrazy właśnie jako artefakty żyjące w przestrzeni osobistej [podkr. — W.O., K.O.] (ta maniera jest żywa także współcześnie) (GRODECKA 2016: 102).

Z tego też względu widzowie, oglądając zakłete portrety po raz pierwszy, nie odczuwają wobec nich silnych emocji, nie doświadczają uczuć traumatycznych, bowiem za

przedłożonym im wizerunkiem nie kryje się jeszcze wówczas żadna historia ani żadne negatywne – dla nich samych – doświadczenie. Żywioł widmontologiczny aktywizuje się stopniowo, przekraczając granicę między spokojem odbiorcy lub takim jego pragnieniem a emanacją duchów bądź zdarzeń minionych, które utrwaliły się w otaczającej rzeczywistości, a których katalizatorem jest właśnie obraz. Dopiero wówczas możliwe jest skonkretyzowanie – stopniowe – czasów, miejsc, wydarzeń i przewin, które nawiedzają teraźniejszość. I także w tym momencie możliwe staje się wyłonienie się narracji jako tworzywa uzupełniającego statyczny obiekt widniejący na obrazie. W tym sensie „ożywione”, „działające aktywnie” konterfekty stanowią odwołanie do dziewiętnastowiecznych koncepcji estetycznych.

Oznacza to zarazem, że widmontologiczne reprezentacje portretów kryjących w sobie traumę przeżytych doświadczeń namalowanych obiektów, obecne w prozie Gajka i Bednarskiej, realizują podstawowe założenie koncepcji, wedle której:

[...] hauntologia już okazała się owocnym gruntem, na którym zarówno artyści, jak i uczeni rozwinęli swoje poszukiwania, wykraczając poza zakres weryfikowalnej rzeczywistości, pewności naukowej, określonego i definiowalnego doświadczenia, co staje się przeciwdziałaniem wobec postmodernistycznej amnezji bądź też zakłóca przepływ utwalonych reprezentacji przez powrót wypartego i traumatycznego wspomnienia o przeszłości. Przede wszystkim widma postaciują inność i subwersję, wprowadzając odmienne wymiary [...] – które zakłócają analityczne zwyczaje i spostrzeżenia (LOREK-JEZIŃSKA & WIĘCKOWSKA 2017: 11)¹².

Portrety „przeklęte” są ściśle związane z czasem, który w widmontologicznej koncepcji pełni rolę czynnika niezwykle istotnego. Pamiętać trzeba bowiem, że to właśnie jego działanie zaciera ludzką pamięć, przeobraża i przeformułowuje narracje w taki sposób, by odpowiednie były do dziejowego momentu, w którym zostają przedłożone. Nieznający losów uwiecznionych na malowidłach osób, protagoniści myślą o nich w kategoriach bliskich sobie samym lub własnym doświadczeniom i to tu właśnie ów hauntologiczny element jest tak istotny – zyskana zostaje ewentualność odtworzenia prawdy, obiektywnej lub subiektywnej, mniej wszelako odbiegającej od imaginacji bohaterów. Słuszność przyznać trzeba Edycie Lorek-Jezińskiej i Katarzynie Więckowskiej, piszącym:

¹² Przekład własny za: „[...] hauntology has already proved a fruitful ground on which both artists and scholars have developed their explorations of what goes beyond the scope of verifiable reality, scientific certainty, definite and definable experience, what counteracts postmodern amnesia or disturbs the flow of perpetual presents by the return of repressed and traumatic memories and the past. Most of all, spectres are figures of otherness and subversion, introducing other dimensions—or dimensions of otherness—that disturb analytical customs and perceptions”.

Powody, dla których duchy są ważne i należy się z nimi liczyć, mogą być intuicyjne, między innymi wynikając z funkcji, jaką odgrywają w odniesieniu do czasu, którego linearność zakłócają, aby przeciwdziałać impulsom historycznej amnezji i wyznaczać możliwości różnych przyszłości, odkrywając ukryte przestrzenie niemych innych. Złożoność relacji między duchami a czasem chronologicznym trafnie ujmuje Weinstock, gdy opisuje ducha jako „symptom wypartej wiedzy”, który „kwestionuje możliwości przyszłości oparte na unikaniu przeszłości” [...]. Duch zmusza nas do konfrontacji z ciężarem przeszłości i jej nieuzasadnionych upiórów. W efekcie, przywoływanie duchów sprawia, że terażniejszość nie jawi się już jako solidna, jednowymiarowa lub samowystarczalna, lecz podzielona i niestabilna, oparta na tłumieniu innych terażniejszości i głosów, a ostatecznie widmowa. Duch nie tylko zniekształca codzienność i zwykłość terażniejszości, ale również z całą mocą ogłasza potrzebę transformacji i zmiany przeznaczonej dla „czegoś, co ma być zrobione”, co nie byłoby jedynie „powrotem do przeszłości, ale rozrachunkiem z jej represjami uobecniającymi się w terażniejszości, rozrachunkiem z tym, co straciliśmy, ale czego w istocie nigdy nie mieliśmy” [...]. Tak więc nawiedzenie wyraźnie wskazuje potrzebę stawienia czoła przeszłości i zaakceptowania jej wielorakiego dziedzictwa (LOREK-JEZIŃSKA & WIĘCKOWSKA 2017: 11-12)¹³.

Obrazy jako archiwa

Oczywiście relewantnym problemem jest także kwestia archiwum, tym bardziej, kiedy mówimy o portretach przedstawiających wizerunki zmarłych lub (i) przeklętych. Rozliczenie z przeszłością – zwłaszcza cudzą – bywa dla protagonistów obu powieści niezwykle trudne, zwłaszcza gdy zaczynają się oni zapoznawać z historią ludzi, których znają jedynie z – *nomen omen* – widzenia. Rola archiwum jest o tyle istotna, że zawiera w sobie dwa składniki, z których pierwszym jest samo płótno jako zapis przeszłości i tym samym forma jej przechowywania. Po wtóre chodzi tu oczywiście o rzecz, którą Momro opisuje w ten sposób:

¹³ Przekład własny za: „Why the ghosts are important and why they must be reckoned with can be intuited, among others, from the function they play with respect to time, whose linearity they disturb so as to counter impulses of historical amnesia and to map out the possibilities of different futures by uncovering the hidden spaces of silenced others. The complexity of the relation between ghosts and chronological time is aptly captured by Weinstock when he describes the ghost as »a symptom of repressed knowledge« that »calls into question the possibilities of a future based on avoidance of the past« [...]. The ghost forces us to confront and deal with the burden of the past and its unacknowledged spectres. In effect, summoning ghosts makes the present itself appear as not something solid, one-dimensional, or self-sufficient, but as something that is split and unstable, based on the suppression of other presents and voices, and, ultimately, spectral. The ghost not only distorts the self-sameness of the present but it also forcefully announces the need for transformation and change, for »something-to-be-done« which would not merely be »a return to the past but a reckoning with its repression in the present, a reckoning with that which we have lost, but never had« [...]. Thus, haunting explicitly points to the need to face the past and to accept its multifarious inheritance”.

Archiwum jest bardziej pojęciem (w znaczeniu wyobrażenia) niż ideą, za którą szłaby pewna epistemologiczna kalkulacja. Co wyobrażamy sobie, kiedy myślimy o archiwum? Nieskończony szereg dokumentów, uporządkowany wzór pamięci, bezkresną liczbę świadectw ludzkiej aktywności. A jednak za tym pozytywnym aspektem archiwum, w którym chcielibyśmy pomieścić wszystko, to znaczy całą historię, kryje się nieredukowalny aspekt przemocy, dotyczącej tego, że archiwum jest nie tylko nazwą fantazmatu wspólnotowej pamięci i komunikacji, ale również oznaką panowania i gwałtu na zbiorowości. Jeśli istnieje archiwum, istnieje również władza, która decyduje o tym, co może się w nim pojawić, a co zostaje z niego wykluczone, albo na odwrót: decyduje o tym, jakie świadectwa spoczną w archiwum i zostaną skazane na zapomnienie (MOMRO 2013: 94-95).

To, co zarchiwizowane, jest zatem względne o tyle, że to czas i zbiorowość ustalają, czy szacują jego wartość. Znaleziony w zrujnowanym domu przez bohatera *Malowidła Gajka* obraz jest świadectwem uporczywego dążenia do wymazania go z archiwum ludzkiej pamięci właśnie z tego powodu, że wiąże się go ze złem. Sam przedmiot zatem – zwłaszcza gdy otacza go zła sława – może stać się obiektem negacji, agresywnego odrzucenia. Z kolei w powieści *Płaczący chłopiec* ocalałe z pożaru – który pochłaniał przez kolejne upływające lata i mienie, i życie właścicieli domostw, w których się znajdował – płótno budzi podejrzenia i niepokój, choć nie od razu i nie w powiązaniu z nim bezpośrednio. Jakopowiada jeden ze świadków:

Wszyscy słyszeliśmy o przypadkach z udziałem tego portretu – mówił Oscar Craste – ale wokół jest tak wiele niesamowitych historii, że człowiek się na nie uodpornił. Jednak gdy wchodzi się w zgliszcza, gdzie absolutnie nic nie ocalało, i znajduje się nietknięty przez płomień przedmiot, który nie ma prawa przetrwać, trzeba się zastanowić, jak to możliwe. [...] Odnalezienie portretu płaczącego chłopca wśród jeszcze dymiących zgliszczy było dla mnie jak spotkanie z duchem, jak przebudzenie w zamkniętej trumnie. Do końca życia nie zapomnę tego spotkania (BEDNARSKA 2015: 170).

Ta widmontologiczna relacja, sugerująca istnienie nierozwikłanej tajemnicy, stanowi jednocześnie czytelny sygnał przynależności powieści Bednarskiej do sfery horroru, bowiem tam właśnie od samego zarania pojawia się motyw artefaktów odpornych na czas i działanie żywiołów. Jak pisze znawczyni fantastyki grozy, Ewa Piasecka:

Materia dotąd posłuszna rządzącym nią prawom, zostaje [...] obdarzona jakby „nadmiarem życia”. Nieznane ludziom powody sprawiają, że posłuszeństwo wobec człowieka, władcy świata, zostaje wypowiedziane, największym zaś przerażeniem napawa fakt, że ze zbuntowanymi rzeczami nie sposób się porozumieć (PIASECKA 2006: 56).

Tym samym nawiedzony obraz – będący wszak bez wątpienia wytworem ludzkich rąk – wymyka się człowieczej kontroli i konotuje własny, widmontologiczny sens, niedostępny zwykłemu widzowi. Jest rejestratorem przeszłych zdarzeń i strażnikiem krypty, w której pochowana została prawda. Wynika z tego, że:

Doświadczenie bycia nawiedzanym pociąga za sobą wymiar zasadniczo etyczny, w którym pojawienie się ducha nakłada na nawiedzonego obowiązek rozliczania się, jak również na ducha, i dostarcza wezwania do odpowiedzialności i gościnności, którą Derrida opisuje jako „gościnność pozbawioną rezerwy”. Ostatecznie widmo poddaje kwestię sprawiedliwości i w rzeczywistości staje się figurą jej i możliwości, jakie ona stwarza (LOREK-JEZIŃSKA & WIĘCKOWSKA 2017: 12-13)¹⁴.

A, jak dodaje Momro:

[...] w archiwum można przetwarzać, rekonfigurować, rozprzestrzeniać, jedynie ten drugi rodzaj – a nawet więcej: archiwum musi ucieleśniać, inkorporować taką pamięć, to znaczy: wcielać pamięć w postaci materialności dyskursu (pisma), być zarówno i równocześnie korpusem (całością), jak i ciałem (konkretem) tej pamięci. W ten sposób jednak odsłania się nieprzewidywalny paradoks archiwum, które jest rozpięte między jednostkowością świadectwa a powszechnością języka. To on właśnie jest pewnym „zewnętrzem”, gdzie archiwum zyskuje legitymizację. Bez tego zewnątrz archiwum nie istnieje (MOMRO 2013: 95-96).

Oznacza to również, że wpływ protagonistów fantastyki grozy nie ogranicza się wyłącznie do funkcji (roz)poznania artefaktu jako figury hauntologicznej, lecz wyznacza im zadanie przepracowania materiału, którym dysponują. Rzecz jasna może to być próba zniszczenia kłątwy przez anihilację jej obiektu, lecz także wysiłek zmierzający do wyjaśnienia zdarzeń, które wywołały obecny stan czy kondycję malowidła. Nie zawsze też misja ta zwieńczona jest sukcesem.

Niewidmontologiczne podsumowanie

„Czy horror jest sztuką? [Horror — W.O., K.O.] osiąga wyżyny sztuki choćby dlatego, że poszukuje czegoś, co wykracza poza nią, czegoś, co jest wcześniejsze niż jakakolwiek sztuka. [...] Dobra opowieść grozy, wirując w tańcu, dotrze do jądra waszego życia i odkryje sekretne drzwi do pomieszczenia, o którym myśleliście, że pozostaje tylko waszą tajemnicą” (KING 2005: 25). Upodobanie do tego rodzaju estetycznych założeń skłania

¹⁴ Przekład własny za: „The experience of being haunted entails a fundamentally ethical dimension, where the appearance of the ghost imposes on the haunted the duty to account for themselves, as well as for the ghost, and delivers the call for responsibility and for hospitality which Derrida describes as »hospitality without reserve« [...]. Ultimately, the spectre poses the question of justice; in fact, it becomes the figure of justice and its very possibility”.

do przyjęcia konkretnej optyki i zmusza zarówno czytelnika, jak i twórcę do respektowania określonych metod konstruowania i kreowania rzeczywistości przedstawionej, także, a może zwłaszcza, tej owładniętej widmami. Podążając za tymi metamorfozami fantastyka grozy proponuje nowy sposób ich postrzegania czy interpretacji i nie inaczej radzi sobie z widmontologią, którą interpretuje na swój własny, specyficzny sposób. Jak skonstatował Jean Baudrillard:

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

Niepohamowany rozrost zjawisk cywilizacyjnych sprawia, że człowiek traci kontrolę nad rzeczywistością i nawet jeśli rozpaczliwie usiłuje ją odzyskać, to skazany jest na porażkę i – w pewnym sensie – utratę tożsamościowej czy świadomej historycznie pamięci. Porusza się wszędzie i nigdzie, bo przestrzeń nie ma już dla niego żadnego relevantnego znaczenia. Żyjąc w świecie niewidocznych widm, doświadcza wszelako ich obecności, o czym w dobitny sposób przypomina jedna z najmniej cenionych przez krytyków konwencji – a więc horror.

Dodać tutaj wypada, że fantastyka grozy nie jest tworem utrwalonym w skostniałej i niezmiennej formule, lecz ulega bezustannym przeobrażeniom, dostosowując się do wymogów współczesnego czytelnika. Anita Has-Tokarz opisuje ten ustawiczny ruch rozwojowo-dostosowawczy „jako przykład formuły mobilnej, stale ewoluującej przy jednoczesnym zachowaniu elementarnego kodu formułicznego”, dodając, że „jednocześnie [horror — W.O., K.O.] jest zjawiskiem heterogenicznym wewnątrznie, synkretycznym, które nie pozwala się zamknąć w limitowanym repertuarze tematycznym” (HAS-TOKARZ 2011: 168), a przynajmniej – uniknąć w najlepszy z możliwych sposobów podobnego spetryfikowania konstrukcyjnego i motywicznego. Pamiętać przy tym trzeba, że:

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

W korelacji z tym estetycznym postulatem przemoc jest w fantastyce grozy nierozdzielnie uwikłana w poczucie niepewności i rozpad. Doświadczenie tymczasowości w odniesieniu do pozycji społecznej, zawodowej, przysługujących praw, dóbr materialnych, efemeryczność istnienia i poczucie bezustannego zagrożenia budują odczucia współczesnego społeczeństwa w fantastyce grozy. Suma tych doświadczeń wpływa ujemnie na sposób percypowania i oglądu rzeczywistości.

Źródła cytowań

- AGUIRRE, MANUEL (2002), 'Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej', przekł. Agnieszka Izdebska, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 15-32
- BARTHES, ROLAND (1985), 'Retoryka obrazu', przekł. Zbigniew Kruszczyński, *Pamiętnik Literacki*: 3, ss. 289-302.
- BAUDRILLARD, JEAN (2009), *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- BEDNARSKA, AGNIESZKA (2015), *Płaczący chłopiec*, Wołowiec: Black Publishing.
- DEWEY, JOHN (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, przekł. Andrzej Potocki, wstępem opatrzyła Irena Wojnar, Wrocław: Ossolineum.
- FISKE, JOHN (2010), *Zrozumieć kulturę popularną*, przekł. Katarzyna Sawicka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- GOŁASZEWSKA, MARIA (1986), *Kim jest artysta*, Warszawa: Wydawnictwo WSiP.
- GRODECKA, ANETA (2016), *Słowo i obraz w epoce multiplikacji*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- HAS-TOKARZ, ANITA (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- KING, STEPHEN (2005), *Danse macabre*, przekł. Paulina Braiter, Paweł Ziemkiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- LOREK-JEZIŃSKA, EDYTA, KATARZYNA WIĘCKOWSKA (2017), 'Hauntology and Cognition: Questions of Knowledge, Pasts and Futures', *Theoria et Historia Scientiarum*: 14, ss. 8-23.
- MADEJSKA, NOEMI (1975), *Malarstwo i schizofrenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- MAGDALENA, PODSIADŁO (2018), 'Filmy nawiedzone, czyli kobiety władzy idemony. Obcość nie z tej ziemi', *Kultura i Historia*: 33, ss. 160-174.
- MARKIEWICZ, PIOTR, PIOTR PRZYBYSZ (2009), *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, online: http://www.staff.amu.edu.pl/~insfil/P_Przybysz/pdf/Neuroestetyka/4NeuroestAspekKomWizual.pdf [dostęp: 1.II.2018].
- MOMRO, JAKUB (2013), 'Derrida w archiwum. Widma genetyczne', *Czas Kultury*: 2, ss. 85-97.
- MOMRO, JAKUB, MICHAŁ KŁOSIŃSKI, MAGDALENA ŁACHACZ (2018), 'Powrót do przeszłości. Widmojako pole wiedzy', *Facta Ficta. Journal of Narrative Theory & Media*: 1, ss. 70-92.
- NØRGAARD, NINA (2012), 'Multimodality and the Literary Text. Making Sense of Safran Foer's "Extremely Loud and Incredibly Close"', w: Ruth Page (red.), *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, New York: Routledge, ss. 115-126.
- OLKUSZ, KSENIA (2007), 'Archetyp „złego miejsca”. Opowiadania grozy Algernona Blackwooda', *Studia Filologiczne*: 1, s. 217-229.
- OLKUSZ, KSENIA (2008), 'Współczesna demonologia, czyli Tadeusza Oszubskiego opowiadania grozy', *Studia Słowianoznawcze*: 7, ss. 27-60.
- OLKUSZ, KSENIA (2009A), 'Konglomerat niesamowitości: „Domofon” Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury *weird fiction*', *Literatura i Kultura Popularna*: XV, ss. 105-130.
- OLKUSZ, KSENIA (2009B), 'Przestrzeń zagrożenia. Miasto w opowiadaniach Tadeusza Oszubskiego', *Studia Filologiczne*: 2, ss. 173-183.
- OLKUSZ, KSENIA (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz: Wydawnictwo PWSZ w Raciborzu.
- OLKUSZ, KSENIA (2010A), 'Przestrzeń strachu. O mieście we współczesnej polskiej fantastyce grozy', *Kultura Miasta*: 1, ss. 45-52.
- OLKUSZ, KSENIA (2016), 'Miasta Lovecraftiańskie', *Creatio Fantastica*: 3-4 (54-55), ss. 39-49.
- OLKUSZ, KSENIA (2017), 'Wszeczkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta-Ficta w Krakowie, ss. 15-51.

- OLKUSZ, KSENIA, ALEKSANDER RZYMAN (2011), 'Titanic, Mysterious, Forgotten: Cities in Howard Philips Lovecraft's Stories', w: Mirosław Balowski, Maria Hádková (red.), *Svět kreslený slovem*, Ústí nad Labem, ss. 331-339.
- OŚĘKA, ANDRZEJ (1978), *Mitologie artysty*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- PIASECKA, EWA (2006), „*Dolina mroku*”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890-1918*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- PIĄTKOWSKI, KRZYSZTOF (2008), 'Kicz jako problem antropologiczny', w: Wojciech J. Burszta, Elżbieta A. Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, ss. 11-24.
- POPEK, STANISŁAW LEON (2010), *Psychologia twórczości plastycznej*, Kraków: Impuls.
- SEEL, MARTIN (2008), *Estetyka obecności fenomenalnej*, przekł. Krystyna Krzemieniowa, Kraków: Universitas.
- STUDNIARZ, SŁAWOMIR (2018), *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poe'go*, Szczecin: Phantom Books Horror.
- SZCZERBAKIEWICZ, RAFAŁ (2013), *Niepokalana szczerść jest urojeniem. Dekonstrukcja mitu śródziemnomorskiego w twórczości Jana Parandowskiego*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- WALC, KRYSZYNA (2017), 'Artyści i ciemne moce. Motyw twórcy i dzieła sztuki w horrorze literackim', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 345-362.