

Rok 13, Numer 1 (66)

STYCZEŃ 2009

BIBiK

Biuletyn Informacji Bibliotecznych i Kulturalnych

Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Łodzi

spotkanie

z **Adamem Mazurkiewiczem**

doktorem nauk humanistycznych
pracownikiem Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu Łódzkiego

**„U źródeł współczesnej
literatury i kultury grozy”**

22 stycznia 2009 r.

Spotkanie urozmaicią prezentacje multimedialne autorstwa
Ewy Mec i Adama Mazurkiewicza



Zapraszamy do oglądania wystawy

**„Od literatury gotyckiej
do horroru”**

Wystawę oglądać można
od 15 stycznia do 10 lutego 2009 .
w holu wystawowym Biblioteki

Wystawa przygotowana we współpracy
z Biblioteką PWSFTViT w Łodzi



Adam Mazurkiewicz

Polonista, obecnie wykładowca uniwersytecki (UŁ), badacz kultury popularnej (specjalizuje się głównie w fantastyce).

Urodzony w 1973 roku w Łowiczu. Ukończył filologię polską w 1999, a w 2002 obronił doktorat (rozprawa pt. **"Między Młodą Polską a postmodernizmem. Zagadnienia polskiej literatury fantastycznonaukowej"**).

Autor ponad 30 szkiców poświęconych różnym zagadnieniom z kręgu literatury i kultury popularnej: związkom obiegu literackich, estetyce komiksu, przemianom współczesnej fantastyki, twórczości poszczególnych pisarzy (głównie Stanisława Lema), historii polskiej fantastyki.

Opublikował pracę **"O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990-2004"** (Łódź 2007). Stały współpracownik "Informatora Gdańskiego Klubu Fantastyki", juror w I edycji ogólnopolskiej Nagrody im. Jerzego Żuławskiego, przyznawanej autorom powieści utrzymanych w konwencji fantastyki. Obecnie prowadzi badania nad tym, w jaki sposób w obiegu popularnym kultury znajduje odzwierciedlenie znamienne dla współczesności postępy technologiczny, związany z rozwojem komputerów i sieci internetowej.



Adam Mazurkiewicz

„U źródeł współczesnej fantastyki grozy”

Strach — fundament literatury grozy — towarzyszy człowiekowi bezustannie w toku rozwoju jego cywilizacji. Uwikłanie ludzkości — jak pisze Jean Delumeau [1] — w nieustanny dialog z uczuciem grozy oczywiście wykracza dalece poza rozważającą je literaturę; jest też zapewne starsze, niż sama sztuka słowa. Jednakże to właśnie w niesamowitych opowieściach lęk zyskał nowy wymiar. Lęk może spełniać społecznie istotną rolę terapeutyczną i regulacyjną; może też być świadectwem wartościowania przestrzeni mentalnej. Może wreszcie przyczynić się do poszukiwania metod przezwyciężenia go.

Stephen King w szkicu poświęconym społecznym funkcjom literatury grozy zauważał: *Ktoś, kto pisze horrory i literaturę niesamowitą, daje czytelnikowi okazję do pełnej identyfikacji - i katharsis. Każdy z operujących na tym polu twórców (...) wie, że to pole jest rodzajem błony dyfuzyjnej, rozpostartej między świadomością i podświadomością Horror jest jak stacja przesiadkowa metra ludzkiej psychiki: linia zielona to to, co możemy bezpiecznie przyjąć, linia czerwona to to, co musimy z siebie wyrzucić w taki czy inny sposób. Czytasz horrory i (...) nie wierzysz w to, co czytasz (...). Wierzysz tylko w strach (...). W naszym codziennym świecie przypominamy często maski Komedii i Tragedii, na zewnątrz uśmiechnięte, wewnątrz skrzywione grymasem goryczy. Gdzieś wewnątrz jest jakiś przełącznik (...) w którym stykają się przewody prowadzące do obu masek. I w ten punkt powinien trafić horror [2].* Być może utożsamienie fantastyki grozy z metafizycznym przeżyciem, jakim było w antycznej Grecji *katharsis* ma na celu dowartościowanie opowieści niesamowitych, jednakże nawet gdy uznamy opinię Kinga za nieco przesadną, jest ona godna uwagi z dwu względów:

- po pierwsze, King uświadamia istotność literatury grozy w kontekście relacji międzyludzkich i ich kształtowania;
- po drugie zaś sytuując opowieści grozy w kontekście fikcyjności, zwraca uwagę na zgoła nie fikcyjny charakter poruszanej przez nie problematyki. Wypracowaną przez twórców rekwizytornię i stereotypy fabularne wykorzystują oni wszak nie tylko po to, by „śmieszyć, tumanić, przstraszać”.

Oczywiście uwaga Kinga na temat terapeutycznej funkcji strachu, u którego podstaw legło fikcyjne zdarzenie, nie oznacza, by samo uczucie, którego doświadcza odbiorca miało podobnie umowny charakter; sugestia ta nie jest też równoznaczna z przeświadczeniem, że we współczesności czytelnika nie istnieją zdarzenia, które ten traktowałby jako realne zagrożenie dla siebie lub porządku społecznego, w ramach którego funkcjonuje. King zwraca jednak uwagę na możliwość przeniesienia realnego uczucia na fikcyjne sytuacje po to, by móc prowadzić swoistą „grę ze strachem”, lub też raczej „grę w strach”; wszak — jak pisze Marek Wydmuch — *działanie opowieści grozy jest (...) zabawą, drażnieniem sztucznym, z intencją wyraźnie ludyczną, ujętym w zespół norm, który przewiduje z góry określone typowe rozwiązania i reakcje - a na które czytelnik zgadza się dobrowolnie, przy jednoczesnym przekonaniu o całkowitej fikcyjności opowiadanych mu historii. Autor (...) porusza się w obrębie reguł i przepisów, których mu przekroczyć nie wolno - gdyż wtedy zabawa mogłaby przestać być zabawą [3].* Wspominaną przez Wydmucha „grę” zapoczątkowała w europejskiej kulturze na przełomie XVIII i XIX wieku formacja zrodzona ze sprzeciwu wobec oświeceniowego racjonalizmu — gotycyzm.

Identyfikowani z nią twórcy podważali fundamentalne dla oświeceniowego paradygmatu aksjomaty o przyrodzonym dobru człowieka i możliwości stworzenia przezeń społeczności kierującej się logiką. Najważniejszy dla gotycyzmu problem zła i jego miejsca w świecie (tj. czy wypływa z człowieka, czy też jest wobec niego zewnętrzne, jak sądzili filozofowie „wieku rozumu” i

należy uznać je za skutek nieprawidłowych stosunków społecznych) przeniesiony został z płaszczyzny społecznej na metafizyczną. Zbiegło się to z kulturowym odkryciem gotyku, postrzeganym przez romantyków jako epoka frenezji, opisywana estetyką wznieślności. Odkrycie gotyku stało się zarazem dostrzeżeniem innej, niż społeczna, natury zła i w konsekwencji — nowego obrazu świata, w ramach którego racjonalizm stał się niemożliwy [4]. Samo zło w utworach tych, jakkolwiek nie zawsze mające charakter metafizycznej manifestacji, dość często — jak w powieściach Ann Radcliffe — stawało się centralnym problemem powieści gotyckiej.

Nośność (ale i czytelnicza atrakcyjność) problematyki zła w interpretacji twórców powieści gotyckiej umożliwiła jej transgresję kulturową. Stopniowe przenoszenie znaczenia gotycyzmu jako synonimu „powieści gotyckiej” na paradygmat kulturowy, dominujący w obrębie tzw. „czarnego romantyzmu”, pozwala na określanie tym mianem nie tylko historycznie dookreślonej epoki zawartej między latami 60 XVIII wieku a początkami wieku XIX [5].

W utworach tych gotycka staje się przede wszystkim sceneria i etyka, jaką kierują się ich bohaterowie. Następuje również znacząca przemiana w sposobie aktualizacji figury „łotra gotyckiego”. Nabiera on cech irracjonalnych, przekształcając z człowieka w istotę o odmiennym statusie ontologicznym. Zmienia się również relacja między wyglądem zewnętrznym a cechami osobowości. Piękno nie jest już emanacją dobra, zaś potworny wygląd może skrywać pozytywne cechy charakteru (przykładem spoza literatury nowej relacji między osobowością a wyglądem grozy jest Quasimodo z powieści Wiktora Hugo [1831]). Być może przyczyn takiego traktowania zła należy upatrywać w fakcie dewaluacji wartości piękna, które — jak zauważa Wolfgang Welsh — już od czasów francuskich „poetów przeklętych” (głównie Charlesa Baudelaire’a) zaczęto kojarzyć ze złem [6]. W tej sytuacji, gdy zniesiona została relacja między wyglądem a charakterem postaci (dotychczas konstytutywna dla procesu interpretacji tekstu kultury) twórcy tekstów kultury zaczęli „bawić się” powikłaniami aksjologicznymi, w efekcie których dobro, zło, piękno i brzydota wchodzą z sobą w różnorodne związki, noszące niejednokrotnie charakter transgresji dotychczasowego porządku.

Do twórców, którzy przyczynili się w najistotniejszy sposób do rozwoju literatury grozy i mieli największy wpływ na jej losy w kulturze współczesnej należeli: **Mary Shelley, Bram Stoker, Robert Louis Stevenson, John Polidori**.

Każdy z wymienionych tu autorów przyczynił się do reinterpretacji pierwotnych założeń powieści gotyckiej w sposób umożliwiający jej transformację. Dzięki temu przetrwała nie tylko sama opowieść grozy, lecz również mogła stać się inspiracją do nowych odczytań przez autorów, zabawiających strachem kolejne pokolenia czytelników.

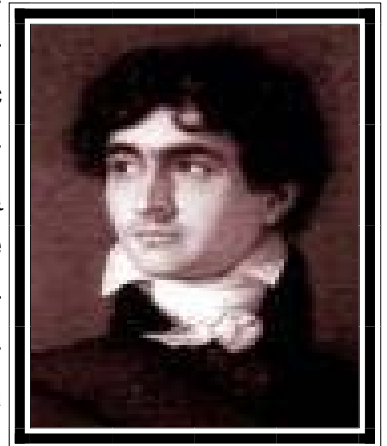
Jako jedna z pierwszych, skostnienie powieści gotyckiej przełamała **Mary Shelley** (1797-1851). Jej debiutancka powieść *Frankenstein, czyli nowy Prometeusz* (1818) wyrosła z fascynacji autorki aktualnymi osiągnięciami nauki, m.in. badaniami Humphry’ego Davy’ego w zakresie chemii i Luigiego Galvaniego w zakresie fizjologii. Wiktor Frankenstein, mimo iż jego działania naukowe budzą poważne zastrzeżenia etyczne, ukazany jest jako ujmujący młodziwiec. Przeciwnie jego dzieło — monstrum, które pozostaje bezimienne i z czasem przejmuje jako imię nazwisko swego twórcy. Shelley gra z przyzwyczajeniami odbiorców: w utworze potwór, mimo odrażającej powierzchowności nie jest zły. Dwuznaczność moralna tego faktu (przemoc była formą obrony przed ludzką przemocą) została zatracona w licznych ekranizacjach powieści Shelley — włącznie z najcelniejszą, pochodzącą z 1931 roku. Istota jest w nich jednoznacznie zła i prymitywna, powinna więc — jako zagrażająca porządkowi społecznemu — zostać zniszczona.



Postać monstrum Frankensteina to jedna z pierwszych ikon znaczących dla współczesnego horroru. Szczególnego wydzźwięku figura potwora Frankensteina nabiera w utworach z pogranicza fantastyki grozy i naukowej, wyzyskującej motyw „buntu robotów”. Obcość, reprezentowana przez robota, pozostaje nieprzezwyciężona nawet wówczas, gdy — jak w przypadku andro-

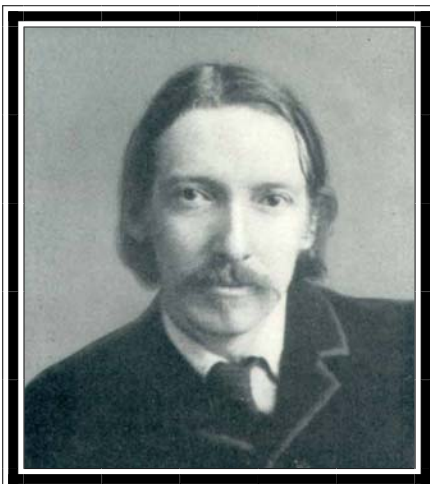
ida — jest on doskonałą imitacją człowieka. Wówczas bowiem mamy do czynienia dodatkowo z kwestią, którą w robotyce określa się mianem *Uncanny Valley* (anglojęzyczny odpowiednik japońskiego terminu *Bukimi No Tani*). Autorem tego pojęcia jest Masahiro Mori. W myśl jego teorii, akceptacja robota wzrasta wprawdzie wraz z podobieństwem maszyny do człowieka, jednak na wykresie odzwierciedlającym ten proces, tuż przed punktem imitacji wyglądu zdrowego człowieka pojawiają się „doliny” zarezerwowane dla maszyn imitujących człowieka w sposób niedoskonały. Poczucie „niesamowitości” w kontakcie z maszyną imitującą człowieka towarzyszy zwiedzającym muzea gromadzące mechanizmy, jak np. Musée „La Renaissance des Automates” w Lyońskiej dzielnicy Vieux Lyon, Musée des Automates w położonym na zachodnim wybrzeżu Francji La Rochelle lub Lipskie Automatenmuseum). Kwestia tożsamości, którą ewokuje problem (nie)rozpoznawalności androida w roli antropologicznego Innego/Obcego zdaje się konstytutywna zwłaszcza dla tych tekstów kultury, w którym pojawia się wątek rozpoznania własnego statusu ontologicznego. Ponadto, jeśli przyjąć, że figura golema (tożsamy z powołanym do istnienia sztucznym człowiekiem) pojawia się w opowieściach o czasie zagłady, katastrofy, można motyw zbuntowanej maszyny traktować jako projekcję lęków przed taką epoką katastrofy [7]. Trudno jednakże jednoznacznie orzec, czy powołanie do istnienia androidów musi doprowadzić do zmiany hierarchii wartości, możliwej jedynie po globalnym kataklizmie, czy też relacja jest odwrotna i to świat chaosu rodzi sztuczne formy egzystencji.

Uczestnikiem spotkania w domu Byrona nad Jeziorem Genewskim, prócz Mary Shelley, był **John William Polidori** (1795-1821), autor *Wampira* (1819). W przeciwieństwie do inspirowanej folklorem, tradycji ukazywania wampira jako istoty z pogranicza świata zwierząt i ludzi, naznaczonej zewnętrznym wyrazem zła, Ruthven zaprezentowany został jako dystygowany młodzieniec. Tropem typ pójdzie zarówno Bram Stoker, jak i Francis Ford Coppola oraz Stevenson w kreacji Jekylla-Hyde’a i Shelley tworząc postać Frankensteina. Twórcy ci, rozważając konstytutywny dla gotycyzmu problem zła, sytuują je wewnątrz człowieka. Postrzegając go jako niezdolnego do okiełznania instynktów (znamienna scena reakcji Wiktora Frankensteina na widok monstrum, które powołał do życia), obdarzają swe postacie zarazem zdolnością do mimikry: Ruthven wygląda jak przystojny mężczyzna, bowiem to umożliwia mu podejście do swej ofiary bez wzbudzania podejrzania i niechęci z jej strony. Frankenstein i Jekyll maskują autoderstukcyjne instynkty oglądą konwenansu; Dracula, przebywając w Londynie przyjmuje postać zgodną z oczekiwaniem *socięty*, co umożliwia mu swobodne działanie. Jak zauważa Anna Gemra, choć w kreacji Ruthvena autor wykorzystał wzorce mitologiczne i folklorystyczne, nie kojarzy się on z żadnym światopoglądem. Jest wampirem o uniwersalnej kreacji, ponadkulturowym. Dlatego też mógł oddziaływać z taką siłą a inne realizacje wzorca wampirycznego [8]. Utwór Polidoriego, współcześnie zapomniany, godny jest uwagi również dlatego że stanowi pierwszą w pełni fikcyjną opowieść łączącą elementy wierzeń w wampiry w spójną artystyczną wizję.



Współcześnie zapomniany, Polidori jest twórcą ważnym dla literatury grozy nie tylko dlatego, że protagonista jego opowieści, lord Ruthven, to pierwsze literackie wcielenie wampira. Postać ta może stanowić bowiem punkt odniesienia nie tylko dla Stokerowskiej kreacji hrabiego Draculi, lecz również Stevensonowskiego doktora Jekylla-pana Hyde’a. Z uwagi na brak atrybutów przypisywanych — na mocy folklorystycznej tradycji — wampirowi, Ruthven w szczególnie wyrazisty sposób uzmysławia dwuznaczność statusu zła. Będąc istotą nadprzyrodzoną, zabija swe ofiary nożem. Jego wampirza („nie-ludzka”) natura jest skryta tak, jak Hyde ukryty był w podświadomości Jekylla i jak „nie-ludzkość” jest konstytutywną cechą współczesnych bohaterów o rysach psychopatycznych (np. Hannibala Lectera z *Milczenia owiec*).

Zarówno Wiktor Frankenstein, jak i Ruthven to postacie istotne dla rozwoju nowoczesnego sposobu myślenia o złu. Przeciwnie do swych kulturowych poprzedników, tj. — odpowiednio — golema i ludowych wyobrażeń wampira postaci wykreowane przez Shelley i Polidorigo zewnętrznie nie są naznaczone piętnem zła, jakie noszą w sercu. Ich skaza charakteru ujawnia się dopiero w działaniu, mimo iż zewnętrznie zdają się uosobieniem wzorców kulturowych środowisk, z których się wywodzą. Zło w obu wypadkach jest złem wewnętrznym — tym samym, które głównym problemem uczynił **Robert Louis Stevenson** (1850-1894), autor noweli *Doktor Jekyll i pan Hyde* (1886). Utwór ten można traktować jako interpretację powieści Shelley. Dla literatury grozy postać Henry'ego Jekylla, szalonego naukowca, jest konstytutywna jako odpowiedź na pytanie o granice naukowych eksperymentów.



Utwór Stevensona, jakkolwiek brak w nim odwołań fabularnych do powieści Shelley, można traktować jako wchodzący w dialog z *Frankensteinem*. Naukowiec, eksperymentujący na sobie to krok dalej w poszukiwaniu esencji człowieczeństwa. W obu utworach podobne jest też „wyzwolenie” się spod kontroli Jungowskiego cienia, który zaczyna żyć własnym życiem (w utworze Shelley funkcję tę pełni monstrum, w noweli Stevensona — pan Hyde). Wart uwagi jest też powrót do tradycyjnej („przed-gotyckiej”) relacji między wyglądem a charakterem. Jest ona jednak pozorna, bowiem doktor Jekyll to postać tłumiąca w sobie Freudowsko rozumianą „niesamowitość” pod powierzchnią konwensu i norm społecznych znamienych dla klasy, z której pochodzi. Kiedy przestaje kontrolować instynkty, ujawnia się pan Hyde. Innym, niż powieść Shelley punktem odniesienia do kreacji bohatera noweli Stevensona będzie istotna dla wyobraźni gotyckiej postać

sobowtóra (*doppelgänger*). Jest to gotyckizująca figura aktualizująca dwoistość duszy, a zarazem wyrazić protagونیstów (jak zauważa Arnold Hauser, rozdarcie duszy romantycznej nie odbija się w niczym tak bezpośrednio i wyraziście, jak w postaci sobowtóra). Najpełniejszy wyraz owego rozdarcia osiągnął Edgar Allan Poe w noweli *Upadek domu Usherów* (1839), w której rodzeństwo łączy mistyczna więź. Podobną więź można zaobserwować w noweli Stevensona: Hyde jest w niej ukazany jako bohater wprawdzie funkcjonujący samodzielnie ontologicznie, zarazem jednak jego byt pozostaje zależny od doktora Jekylla. Ową dwoistość egzystencji Hyde'a, mogącą być scjentystyczną wersją motywu opętania, wyrażają najdobitniej — z uwagi na wizualne tworzywo — plakaty filmowe towarzyszące ekranizacji noweli.

W przeciwieństwie do figury wampira i potwora Frankensteina postać wykreowana przez Stevensona zdaje się funkcjonować na uboczu literatury grozy. Jest to jednak wrażenie pozorne. Z pewnością dzieje się tak, bowiem rozdarcie bohatera trudno jest ukazać w sposób równie spektakularny, co jego zwampiryzowanie bądź powołanie do istnienia w sposób sztuczny. Jednakże opowieść o Jekyllu-Hydzie nie tylko pojawia się w coraz to nowych interpretacjach filmowych, przywoływana przez reżyserów bądź to zachowujących — jak Maurice Phillips w *Dr Jekyllu i mr Hyde* (2002) koloryt epoki wiktoriańskiej, bądź też uwspółcześniających realia i dostosowujących je do osiągnięć naukowych z dziedziny medycyny. Przykładem służy *Dr Jekyll i pan Hyde* Paolo Barzmana (2008); w filmie tym tytułowy bohater jest szanowanym neurologiem, zaś w *Jekyll + Hyde* Nicka Stillwella (2005) pojawia się dwu studentów medycyny, poszukujących narkotyku, czyniącego ludźmi takimi, jakimi pragnęliby by oni być. Jekyll-Hyde jako reprezentacja rozszczepienia osobowości będzie pojawiać się w wielu XX-wiecznych tekstach kultury, pozostających w obrębie fantastyki grozy. Stanie się punktem odniesienia zarówno dla bohatera *Psychozy* Alfreda Hickocka, jak i interpretacji innych figur gotyckich, np. wampira w filmie Francisa Forda Coppoli. Ostatnim chronologicznie autorem jest **Bram Stoker** (1847-1912). Znany głównie jako twórca *Draculi* (1897), stworzył wzorcową postać wampira, przyczyniając się do skonwencjona-

lizowania tej figury wyobraźni. Od czasu publikacji jego powieści zwykło też utożsamiać się wampira z eleganckim hrabią, naznaczonym piętnem dekadencji *fin de siècle`u* (takim utrwała go w artystycznej wizji Francis Ford Coppola w filmie z 1992 roku).

Powieść Stokera, jakkolwiek nie była ona pierwszą literacką opowieścią o wampirach, stała się punktem odniesienia dla wielu późniejszych tekstów kultury. Niemalą zasługę miał w tym zrealizowany w 1922 roku ekspresjonistyczny film Friedricha Wilhelma Murnau`a *Nosferatu — symfonia grozy*. Dzięki niemu tytułowe określenie „Nosferatu” stało się synonimem wampira. Trudno wskazać jeden punkt określenia dla Stokerowskiej kreacji hrabiego Draculi. Można w tym wypadku mówić raczej o niedookreślonych folklorystycznych opowieściach o istotach powracających z za grobu i niepokojących żywych [9]. Obiegowe wyobrażenia na temat wampira i jego egzystencji znalazły wyraz w powieści zeszytowej Thomasa Pressketa Presta (właśc. Jamesa Malcoma Rymera), *Varney the Vampire* (1845-1847; kontaminacja folklorystycznych wyobrażeń i nieintencjonalnie niekiedy groteskowych przygód, jakie przeżywa Varney spodobała się czytelnikom pierwodruku na tyle, by w 1847 roku ukazała się jej książkowa wersja). Postać Varney`a wpłynęła na kreację hrabiego Draculi z utworu Brama Stokera: oba wampiry potrafią hipnotyzować wzrokiem, mają nadludzką siłę i kły, dzięki którym mogą wypijać krew ofiar. Z pewnością Stoker posiłkował się też nowelą Johna Polidoriego *The Vampyre* (1819), której tytułowa postać, podająca się za lorda Ruthvena, wpłynęła na sposób kreacji Stokerowskiego hrabiego Draculi.



Ukazanie wampira jako zwierzęcia w ludzkiej skórze wzmaga grozę, jaką odczuwali czytelnicy powieści Presta, bowiem wampir zyskuje w powieści cechy przynależne — według folkloru — wilkołakowi. Jest więc niebezpieczny tym bardziej, że zachowując pozór człowieczeństwa, może przebywać wśród ludzi nie budząc podejrzeń — tym bardziej, że nie musi kryć się przed słońcem, ani powracać do trumny. Ponadto blask księżyca goi jego rany. W postaci Varney`a Obcość/Inność staje się nierozpoznawalna w sposób umożliwiający natychmiastową identyfikację. Varney skrywa swą tożsamość tak, jak czyni to Dracula w powieści Stokera, maskując swe prawdziwe oblicze pozą arystokraty ze starego rodu. W jeszcze wyrazistszy sposób rozszczepienie wampirzej natury i przybieranego przezeń wyglądu będzie widoczne w filmowej adaptacji Francis Forda Coppoli. Tu dystyngowany cudzoziemiec i nocny drapieżnik zostaną sobie przeciwstawieni w sposób, dla którego punktem odniesienia będzie Stevensonowski doktor Jekyll i pan Hyde. Rozważając dwoistość postaci Draculi w kontekście fenomenu Jekylla-Hyde`a można zauważyć w interpretacji Coppoli tendencję do oddzielenia egzystencji obu wcieleń protagonisty. Można uznać nosferatu za odpowiednik rozszczepienia osobowości. Stąd zaś niedaleko już do unaukowionych interpretacji mitu wampira, odzierających go z aury metafizycznej tajemnicy. Toteż współcześnie można postać tę napotkać nie tylko w konwencjonalnej literaturze grozy, lecz również w opowieściach z pogranicza fantastyki grozy i naukowej.

Wraz z postępem technologicznym zmienia się wprawdzie sceneria, jednak mechanizm straszenia pozostaje ten sam. co więcej, można zauważyć tendencję do wpisywania „klasycznych” postaci znamienych dla horroru, w scenerię zdarzeń znaną odbiorcy z codziennych, pozalekturowych doświadczeń. Czynione jest to w dwojaki sposób:

- poprzez „uwspółcześnianie” opowieści stanowiących punkt odniesienia dla tekstów kultury. W ten sposób powstają kolejne wersje opowieści o wampirach, rozgrywających się w świecie odbiorcy (np. Miasteczko Salem, Nocny Latawiec i Popsy Stephena Kinga, w których pojawiają się nosferatu wzorowani na folklorystycznych i literackich pierwowzorach);
- dzięki reinterpretacji w duchu scjentystycznym wątków charakterystycznych dla opowieści zakorzenionych w wyobraźni gotyckiej. Wampir może być wówczas odarty, jak w *Jestem legendą* Richarda Mathesona z metafizycznej aury (bohater zwampiryzowany w tej powieści to taki, którego organizm uległ infekcji wirusowej); może też stać się — niczym w *Nekroskopie*

Briana Lumley'a — mieszkańcem innego wymiaru, który przeniknąwszy na Ziemię, zyskuje tu, w konfrontacji z ludźmi, nadludzką moc.

Figura wampira uzmysławia sposób, w jaki reinterpretowana jest przez pryzmat współczesnej świadomości problematyka gotycyzmu. On sam — traktowany zarówno jako nurt literatury grozy, jak i formacja kulturowa — pozostawił po sobie następujące, istotne dla kształtu współczesnej kultury grozy, przeświadczenia:



- przekonanie o randze cielesności jako kategorii konstytutywnej dla tożsamości ludzkiej, wraz z jej aberracjami (monstrum Frankenstein'a i stosunek doń jego własnego twórcy może być traktowane jako punkt odniesienia dla relacji widownia — cyrkowi aktorzy w *Dziwolągach* Teda Browninga (1932). Osią fabularną filmu jest miłość Karla do pięknej akrobatki Cleopathy. Uduje ona uczucie do mężczyzny, by wyludzić od niego oszczędności. Kiedy zamiary artystki wychodzą na jaw, trupa cyrkowa mści się na niej, okaleczając tak, że staje się jednym z tytułowych „dziwolągów”. W trakcie seansu (podobnie zresztą jak w wypadku Lynchowskiego *Człowieka Słonia*) widzowi towarzyszy pytanie, kto z bohaterów jest bardziej ludzki: wyglądający niekiedy odrażająco ułomni fizycznie, czy niezdolna do uczuć wyższych cyrkowa piękność;
- zainteresowanie seksualnością, dość często perwersyjną, którą uznano za reprezentację transgresji obyczajowej (*Carmilia* Sheridana Le Fanu [1872] łączy fascynację pedofilią z akcentami lesbijskimi). Seksualność i jej dewiacje istotne są zwłaszcza w nurcie *splatterpunku* (*Przedmiot pożądania* Grahama Mastertona) i jego filmowym odpowiedniku *gore*: w *Tetsuo Shinya* Tsukamoto (1989) nie stroni od ukazania stosunku płciowego, który przeradza się w gwałt dokonany przez człowieka zmieniającego się w mechaniczną istotę;
- uznanie zła za nieodłączny czynnik ludzkiej natury i implikacje tego faktu w postaci życia jako nieustannej walki z własnym „cieniem”;
- tendencja do racjonalizacji zjawisk metafizycznych, która przejawia się nie tylko łączeniem fantastyki grozy i naukowej (np. program komputerowy opętujący kobietę w *Demon's Seed* [1977]; Cenobici korzystający z gry internetowej, by przeniknąć do świata realnego w *Hellraiser VIII: Hellworld.com* [2005]), lecz również naukowym tłumaczeniem fenomenu istnienia bytów metafizycznych (np. wampira, zombie [10]);
- estetyzacja zła, rozpadu, zjawisk antyestetycznych. Najwyraźniej tendencję tę można zauważyć w z uwagi na specyfikę tworzywa — audiowizualnych tekstach kultury. Można wiązać ją z docenieniem cielesności jako źródła grozy. Fascynacja przemianami cielesności legła u podstaw zjawiska *splatterpunku* i filmowego nurtu *body-horror*.

Konwencjonalizacja figur wyobraźni gotyckiej, dokonana poprzez ich fikcjonalizację w tekstach kultury, to finalny etap długotrwałego procesu wędrówki ze świata wierzeń do świata rozrywki. Postacie te budzą wprawdzie nadal dreszcz grozy, jednakże czynią to w kontrolowanych świadomością fikcyjności zagrożenia sytuacjach. Podstawowym zaś celem ich przywoływania stała się rozrywka, w ramach której — jak zauważa Michel Vovelle — istoty te zaczynają tworzyć *nowy zbiór wyobrażeń, łączący w sobie zapożyczenia, stare dziedzictwo i twory ex nihilo. (...) Już się w to nie wierzy; wszystko tylko dla zabawy. Co więcej, przemiany estetyki i wymogi współczesnego rynku sprawiają, iż zabawa ta nie tylko doścignęła ludowe opowieści o złu, lecz również prześcignęła je w epatowaniu obrazami przemocy. Miejsce niedopowiedzenia, jakie stanowiło podstawę kreacji nastroju grozy, zajęła obecnie odraza i — jak w estetyce *splatterpunku* i jej filmowym odpowiedniku, *gore* oraz *body-horrorze* — hiperrealistyczne ukazywanie tego, co można zrobić z ciałem człowieka.*

Przypisy :

- [1]: Zob.: J. Delumeau, *Strach kulturze Zachodu XIV-XVIII wiek*, przekł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 8.
- [2]: S. King, *Nocna zmiana*, przekł. K. Sokołowski, „Fantastyka” 1988, nr 1, s. 22.
- [3]: M. Wydmuch., *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 47.
- [4]: Zob.: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 107.
- [5]: Współcześnie termin gotycyzm i gotycki zarezerwowany jest dla zjawisk odwołujących się do wywoływania w odbiorcy poczucia wzniosłości i niesamowitości w konfrontacji z prezentowanymi zjawiskami. Dlatego też mianem tym można określać chronologicznie późniejsze, niż z przełomu XVIII i XIX wieku realizacje założeń powieści gotyckiej, oraz wariantywne opracowania tematów podejmowanych przez jej twórców. W tym sensie gotyckie są np. powieści Anne Rice z cyklu opowieści wampirycznych, zapożyczanego *Wywiadem z wampirem* (1975) lub film Allana Parkera *Harry Angel* (1987).
- [6]: Zob.: W. Welsh, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 93.
- [7]: Zob.: Z. Mikolejko, *Golem i jego epoka*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31-32, s. 84-105
- [8]: Zob.: A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 127.
- [9]: O tym, że wiara w wampiry była wciąż obecna w *imaginarium communis* nie tylko małych społeczności wiejskich, świadczą dokumenty zgromadzone przez Erberta Petoię, *Wampiry i wilkołaki*. Istnienie wampirów dokumentowane było jeszcze w XVIII wieku, co dokumentuje *Magia Posthuma* Karla Ferdinanda Schertza (1706).
- [10]: Według wierzeń wyznawców voodoo kapłani tego kultu mogą uśmiercić człowieka, a w kilka dni po jego pogrzebie znowu przywrócić go do pozornego życia. W rzeczywistości nie jest to jednak żywy człowiek, a jego ciało zamieszkuje jeden z duchów śmierci — Guédé’a. Taki „żywy trup” jest używany do różnych prac w polu i gospodarstwie. Taki też obraz zombie ukazany jest w *Spacerze z zombie* Jacquesa Tourneura (1943). Jednakże już we wcześniejszym *Bowery o północy* Wallace’a Focha (1942) — prawdopodobnie pierwszym filmie, przywołującym tę postać — zombie to efekt eksperymentów psychopatycznego naukowca. Współcześni twórcy sięgnęli raczej do konceptu Focha, o czym świadczą m.in. filmy *Noc żywych trupów* George’a A. Romero (1968), cykl *Resident Evil* (2002-2008) Paula W. S. Andersona oraz powieść Roberta Mustera *Sny umarłych*. Teksty te łączą scjentystyczny charakter interpretacji fenomenu „żywych trupów” (są one efektem infekcji wirusem). Do wyjątków należy film *Wąż i tęcza* Wesa Cravena (1988), w którym przywołane zostały elementy kultu voodoo.
- [11] M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przekł. T. Swoboda, Gdańsk 2004, s. 630.



*Kady z filmu
„Nosferatu. Symfonia grozy”
Friedrich Wilhelm Murnau
Niemcy 1922*

**Zestawienie bibliograficzne
książek popularnonaukowych podejmujących
problematykę fantastyki grozy
(ze zbiorów WiMBP)**



1. Baranowski B., *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź : Wydawnictwo Łódzkie, 1981. Sygn. 262603 KZ;
2. Carroll, N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Przyłipiak M., Gdańsk : "Słowo/Obraz Terytoria", 2004. Sygn. 368084 KZ
3. Czamańska I., *Drakula : wampir, tyran czy bohater?*, Poznań : Wydaw. Poznańskie, 2003. Sygn. 361939 KZ ;
4. Gebethner J., *Poprzedniczka romantyzmu (Anna Mostowska)*, Kraków : Gebethner i Wolff, 1918, Sygn. 2334 KZ W;
5. Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru : wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008. Sygn. 384219 KZ;
6. *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. Gazda G., Izdebska A., Pluciennik J., Łódź : Wydaw. Uniwersytetu Łódzkiego, 2003. Sygn. 368278;
7. Haltof, M., *Kino lęków*, Kielce : "Szumacher", 1992. Sygn. 322521 KZ; 323537 KZ.
8. Janion M., *Wobec zła*, Chotomów : "Verba", 1989. Sygn. 314997 KZ; 306620 KZ; 884//2870 W;
9. Janion M., *Wampir : biografia symboliczna*, Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2004. Sygn. 365424 KZ; 151//930.85 P;
10. Kołodyński A., *Seans z wampirem*, Warszawa : Wydaw. Artystyczne i Filmowe, 1986. Sygn. 285843 KZ;
11. Kowalski P., *Zwierozczekoupiory, wampiry i inne bestie : krwiożercze potwory i erozja symbolicznej interpretacji*, Kraków : Wydaw. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. Sygn. 348291 KZ;
12. Kruszelnicki M., *Oblicza strachu : tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń : Wydaw. Adam Marszałek, 2003. Sygn. 361224 KZ
13. *Niedyskretny urok kiczu : problemy filmowej kultury popularnej*, red. Grażyny Stachówny, Kraków : "Universitas", 1997. Sygn. 338341 KZ;
14. Petoia E., *Wampiry i wilkołaki : źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tł. Aneta Pers, Kraków : "Universitas", 2003. Sygn. 362129 KZ;
15. Rein-Hagen M., *Wampir - Maskarada : narracyjna gra grozy*, przekł. Gałęcki R., Warszawa : "ISA", 1996. Sygn. 356381 KZ
16. Słupiecki L., *Wilkołactwo*, Warszawa : "Iskry", 1987. Sygn. 300605 KZ; 39//46 W;
17. Studniarz S., *Tragiczna wizja : rzecz o nowelistyce Poego*, Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 2008. Sygn. 384605 KZ;
18. Śnieguć A., *Zjawy i ruiny społecznie użyteczne : o problematyce wartości w prozie Anny Mostowskiej*, Łódź : Oficyna Wydawnicza Terca, 2007. Sygn. 378306 KZ;
19. Turney J., *Ślady Frankensteina : nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. Wiśniewska M., Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 2001. Sygn. 354617 KZ;
20. *Wokół gotycyzmów : wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. Gazda G., Izdebska A., Pluciennik J., Kraków : Universitas, 2002. Sygn. 362176KZ;

POWIEŚĆ GOTYCKA

Jeden z najważniejszych gatunków literatury popularnej. Głównymi twórcami tej powieści są: Horatio Walpole (*Zamczysko w Otranto*, 1764); Ann Radcliffe (*Tajemnice zamku Udolpho*, 1794; *Italczyk*, 1797) oraz Matthew G. Lewis (*Mnich*, 1796). Spopularyzowana przez Radcliffe nazwa gatunkowa "romans" miała odróżnić ten typ utworów, podejmujących tematykę historyczną i fantastyczną, od "powieści" o problematyce współczesnej i ambicjach realistycznych.

Gotyzmem interesował się żywo Byron, z którego inspiracji powstały *Wampir* (1817) Johna Polidoriego i *Frankenstein* (1818) Mary W. Shelley. Na przełomie XVIII i XIX w. powstało bardzo wiele mało udanych "powieści o duchach" w Niemczech, wywodzących się z tradycji ludowych (legendy, podania, opowieści wierzeniowe) i silnie powiązanych z romansem rycerskim, romansem zbójckim i powieścią o tajnych związkach. We Francji czarną powieść uprawiali m.in. Charles d'Arlincourt, Charles Nodier, młody Victor Hugo; z ich dokonania zrodziła się francuska powieść frenetyczna. Badacze rozróżniają - ze względu na dominanty tematyczne - trzy odmiany powieści gotyckiej: historyczną, sentymentalną i powieść grozy. W każdej z nich występują, w różnych proporcjach, elementy nadprzyrodzoneści, niesamowitości, tajemniczości, sensacji. Scenę wypełniają rury zamków średniowiecznych (gotyckich), ponure klasztory, podziemne lochy i korytarze, izby tortur, pustelnie i w ogóle miejsca okryte tajemnicą, strzeżone, niedostępne, mroczne, cuchnące, wilgotne, miejsca zbrodni i śmierci. Akcja rozgrywa się zwykle w nocy, w ciemnych pomieszczeniach, podczas burzy itp.; jest to pora aktywności szatana, pora duchów, upiórów, wampirów, czarnoksiężników, wiedźm oraz pora działań przestępczych. Głównym bohaterem powieści jest "łotr gotycki" - człowiek wyjątkowo podły, okrutny, zbrodniarczy, pozbawiony elementarnych norm moralnych. Kieruje się niskimi pobudkami: tyranią, chciwością, nienawiścią, mściwością, niepomysłowymi popędami erotycznymi. Potrafi torturować, kaleczyć, dręczyć psychicznie, zadawać śmierć. Tradycyjny podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych, znany ze wszystkich gatunków popularnych, przybiera w powieści gotyckiej formę podziału na prześladowców i ich ofiary. Wszeghomniające zło, ukazane nieraz bardzo drastycznie, budzi grozę, przerażenie i lęki metafizyczne. Zgodnie ze starą tradycją ma ono charakter zewnętrzny, jest rezultatem przeznaczenia, fatalnego losu (często pojawia się tu motyw anagnoryzmu - rozpoznania w ofierze utraconego niegdyś syna lub innej bliskiej osoby), a nade wszystko rezultatem kuszenia i kłówań szatana. Pod wpływem antropologii romantycznej, zwłaszcza w wydaniu E.T.A Hoffmanna (*Diable élixir*, 1815; liczne opowieści fantastyczne), zło ma swe źródło w dwoistości natury ludzkiej, prowadzi do rozdzielenia osobowości, wytworzenia psychicznego sobowtóra; człowiek uświadamia sobie ogrom swej zbrodniczości i cierpi męki sumienia. Klasycznym, późnym odwzorowaniem takiej postawy jest *Dziwna historia doktora Jekylla i pana Hyde'a* (1886) Roberta L. Stevensona. Właśnie w tym kierunku szedł rozwój powieści gotyckiej - w Niemczech m.in. u Hansa H. Ewersa, w Anglii u Dickensa, Bronte, Edwarda Bulwer Lyttona (*Zanoni*, 1842; *Dom Upiórów*, 1859) i Williama H. Ainswortha (*Jakub Sheppard*, 1852); ci ostatni korzystali szeroko z okultyzmu, kabały i różnych odmian wiedzy ezoterycznej.

W Polsce gotyzm odegrał rolę drugorzędą. Wymienić tu należy młodzieńcze próby prozatorskie Zygmunta Krasińskiego (Grób rodziny Reichstalów, 1828; Władysław Herman i dwór jego, 1830; Agaj-Han, 1834), powieści Anny Mostowskiej, biernie naśladowającej zachodnie wzory (*Matylda i Danił*, 1806; *Moje rozrywki*, 1806; *Zamek Koniecpolskich*, 1806). Najbardziej wartościowe, jak się zdaje, są wyraźne ślady gotyzmu w dumach historycznych Niemcewicza, romantycznej twórczości balladowej (także Mickiewicza), powieści poetyckiej i dramacie (np. Goszczyńskiego i Słowackiego). W połowie XIX w. kończy się definitywnie historia powieści gotyckiej, ale jej elementy na trwałe zachowały się w literaturze popularnej. "Nowoczesne" rozwiązania tego typu pisarstwa, zwanego już hołrorem, przynosi niezwykle inspirująca twórczość Edgara A. Poe.

Źródło: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 2006, s. 459-460.

Na temat literatury gotyckiej zobacz również:

1. Hasło **GOTYCYZM** [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Ossolineum 1991, s. 323-326.
2. Hasło **GOTYCYZM** [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Ossolineum 1991, s. 158-163.
3. Hasło **GOTHIC NOVEL** [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 280-282.
4. Hasło **POWIEŚĆ GOTYCKA** [w:] *Słownik gatunków literackich*, red. M. Bernacki, M. Pawlus, Bielsko Biała 1999, s. 334-336.

HORROR

Pojęcie używane w stosunku do literatury, filmu, komiksu, gier fabularnych. Do jego rozpowszechnienia w odniesieniu do literatury (obok "fantastyki grozy") przyczynili się zapewne, na polskim gruncie, w dużej mierze wydawcy (serie *Horror*, liczące po kilkadziesiąt tomów, publikowały m.in. wydawnictwa Amber, Rebis i Phantom Press International). Ponadto do polskiego odbiorcy ten sam tekst dociera niekiedy równocześnie w postaci książkowej i filmowej. Badacze zajmujący się tą odmianą tekstów podkreślają trudności zdefiniowania horroru, ponieważ termin ten odnosi się zarówno do zjawisk literackich, jak i filmowych, a jeśli weźmiemy pod uwagę, że jest to również pewien sposób przedstawiania i opisywania rzeczywistości, w obręb znaczeniowy pojęcia zostanie włączona sztuka w ogóle. Najkrócej - horrorami nazywa się najprzeróżniejsze teksty kultury, których zadaniem jest ewokacja grozy. Źródła współczesnego horroru tkwią w preromantycznej "powieści gotyckiej, romantycznej powieści frenetycznej i niesamowitej wiktoriańskiej ghost story (opowieści o duchach), twórczości markiza de Sade'a

Baudelaire'a i Lautreamonta, w niektórych nurtach literackich przełomu stuleci, mających kontynuację w piśmiennictwie XX-wiecznym, a także w odwiecznych lękach człowieka, które w horrorze właśnie znajdują swój wyraz wizualny. Bezpośrednimi poprzednikami współczesnego horroru były opowiadania niesamowite publikowane w latach 30. i 40. w amerykańskich tanich czasopismach specjalizujących się w tematyce fantastycznej. Do współczesnego horroru dają się również odnieść ustalenia Blanki Konopki (piszącej o XIX-wiecznej powieści grozy), według których ta odmiana fantastyki uznała za swój teren to, co jest związane z demonologią i magią, tzn. z działaniem bezosobowych i nadnaturalnych sił, oraz z parapsychologią. Spośród czynników wywołujących ciąg przerażających wydarzeń najczęściej we współczesnym horrorze występują: postać, przedmiot i miejsce.

Źródło: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 2006, s. 222-227.

Na temat horroru zobacz również:

Hasło HORROR [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, 295-298.



Informacje na temat literatury i kultury grozy można odnaleźć również w serii
***Literatura i kultura popularna*, pod redakcją Tadeusza Żabskiego (tomy IV—XI, Wrocław 1994-2002)**

1. Krystyna Walc, *Postać wampira we współczesnym horrorze*, tom V, s. 133-149.
2. Anna Gemra, *Horror - zarys problematyki*, tom VIII, s. 105-124.
3. Krystyna Walc, *Horror - wydania w języku polskim*. Bibliografia, tom VIII, s. 125-146.
4. Elżbieta Lubczyńska, *Satanistyczny horror Williama Petera Blatty'ego*, tom VIII, s. 147-187.
5. Daniel Misterek, *Tysiąc twarzy wampira*, Tom VIII, s. 188-201.
6. Anna Gemra, *Wyobrażenia na manowcach: opowieści niesamowite*, Tom IX, s. 153-168.
7. Katarzyna Kaczor, *Wampir Regis - najlepszy przyjaciel Geralta. Metamorfozy wampira*, tom X, s. 91-100.
8. Anita Has-Tokarz, *Horror według Stephena Kinga i Grahama Mastertona. Studium o poetyce współczesnej powieści grozy*, Tom X, s. 127-144.
9. Małgorzata Piotrowska, *Świat dziecka w horrorze Stephena Kinga*, tom X, s. 145-172.
10. Anna Gemra, *Postaci horroru: Odmieniec i Monstrum*, tom XI, s. 61-85.



Aleksandra Tarczyńska

„Horror a estetyka gotyckości”

Ileć raz mówimy o horrorze, traktujemy go jako odrębne i oryginalne zjawisko współczesnej literatury popularnej. Ale myślenie o horrorze, porównywanie horrorów, opowiadanie sobie o nich wcześniej czy później doprowadzi nas do porównań z jego babką - powieścią gotycką.

Czym jest więc gotyckość rozumiana jako kategoria estetyczna XVIII- i XIX-wiecznych powieści grozy i jakie są jej związki ze współczesnym horrorem?

Wszystko zaczęło się... no właśnie, kiedy? W którym momencie historii kultury rozpoczęła się fascynacja tym, co mroczne, tajemnicze i nienazwane? Wszak archetypy grozy wyrastają już z czasów plemiennych, kiedy to tylko zakaz i strach mogły utrzymać w ryzach dziką społeczność. Ale badacze literatury grozy każą nam spoglądać na wiek XVIII. Wiek oświecenia. Wiek rozumu. Wiek odwrótu od przesądów i zabobonów. Wiek odkryć przyrodniczych i gwałtownego skoku cywilizacyjnego. Wiek filozofii kartezjańskiej, racjonalizmu głoszącego, że prawdziwe poznanie możliwe jest wyłącznie na drodze analizy rozumowej. Wiek, w którym, wydawać by się mogło, nie ma miejsca na to, co tajemnicze, duchowe, niemożliwe do ogarnięcia dostępnymi zmysłami. A jednak ten wiek, jak żaden inny, sprzyjał narodzinom fascynacji poetyką okropieństw i grozy.

Wydaje się, że ludzie łaknęli chwili wytchnienia... tak jak uczeń podczas nudnej lekcji myśli wyłącznie o zabawie w parku. Kobiety rozczytywały się w powieściach sentymentalnych, szukając wzruszeń serc a nie rozumu. Coraz częściej bohaterki tych książek musiały stawić czoła opryszkom lub łotrom. Nierzadko przebywały w odludnej okolicy, czasem były to jakieś dość egzotyczne, orientalne krajobrazy. Estetyka powieści sentymentalnych powoli ewoluowała w stronę opisów niepozabawionych elementów później określanych jako gotyckie - ruin, cmentarzysk, starych lasów, zapomnianych kłąt.

W jakiej części fascynacji **Horacego Walpole'a** brały się z jego oryginalności, a w jakiej z szerzącej się wokół mody - nie jest to miejsce na tego typu rozstrzygnięcia. Faktem jest, że jego upodobanie do średniowiecznych i krwawych historii zaowocowało swoistym dziwactwem. Pobudował sobie wystylizowane zamczysko w którym zamieszkał... i napisał książkę objętością bardziej przypominającą nowelę niż powieść - "Zamczysko w Otranto". Ten tytuł nie tylko ukształtował po raz pierwszy zasady nowej estetyki, ale i wyznaczył nigdy nie-dościgniony wzorzec powieści gotyckiej. (Nota bene gatunek ten nazwę swą zawdzięcza podtytułowi, jaki Wallpole nadał swemu dziełu - "opowieść gotycka"). Jakim cudem powieść gotycka mogła narodzić się właśnie w wieku oświecenia? Czyż pojawienie się w jej strukturze duchów i niewytłumaczonych zjawisk nie burzyło racjonalnego porządku świata? Otóż nie, bo powieść gotycka



ka w szczęśliwym finale przywracała "naturalny", dotychczasowy ład; ład w którym stare kłatwy na powrót stawały się tylko bajaniem babuni, a pokonane duchy odchodziły w niebyt.

To, co rzeczywiście dziś interesuje, to faktyczne związki powieści gotyckiej, a raczej ukonstytuowanej w XVIII wieku estetyki gotyckości ze współczesnym horrorem. Czy można mówić o jakiegokolwiek relacji? A jeżeli tak - to jakiej? Uporządkujmy zasady rządzące powieścią gotycką, wsadźmy gotyckość w sztywne rzy. Oto, co musi zawierać powieść pretendująca do miana gotyckiej: - element irracjonalny (np. ducha, upiora, widmo) - kłątę - gotyckiego łotra - teren odosobnienia lub co najmniej egzotyczny i daleki od codzienności - dręczona dziewice - specyficzne "zewnątrz" (klasztor, stary cmentarz, ruiny zamków, groby) oraz dzikość natury (wyjące wilki, nieprzebyty las, bezksiężycowa noc) - specyficzne

Dlaczego? Bo to, co przerażało w powieści gotyckiej przeraża i dziś? Banalne to, ale prawdziwe. Zmieniły się tylko rekwizyty, zewnętrzne otoczki gotyckich motywów. Ale transformacja pozostaje wyłącznie transformacją, jest więc horror nie czymś nowym w kulturze, lecz ewolucyjnym następstwem powieści gotyckiej i fascynacji estetyką okropieństw w ogóle.

Weźmy na warsztat choćby ów element irracjonalny - tak wyraźnie obecny w warstwie fabularnej powieści gotyckich. Nie może pod żadnym pozorem zniknąć z warstwy kompozycyjnej żadnego horroru, bo, okazuje się, jest podstawowym wyznacznikiem gatunku. Bez tego, co irracjonalne, a więc bez porządnego ducha, wampirzego krwio pijcy, kudłatego wilkołaka, rozkładającego się zombie czy choćby... żywego ludzkiego palca wystającego z kratki umywalki żaden tekst literacki nie będzie horrorem. Nawet misternie skonstruowany i wzbudzający strach w czytelniku nazwiemy co najwyżej thrillerem. Nigdy horrorem.

W warstwie dosłownej, jako rzucone przed laty przekleństwo ciążyące na bohaterze, klątwa wydaje się być rzadkim okazem w literackim horrorze. Ale w warstwie symbolicznej klątwa jest niczym innym jak fatum, nieuchronnym i zaplanowanym losem, tym, co każe naszemu bohaterowi wejść dokładnie tam, gdzie my nigdy byśmy nie poszli. Innymi słowy, transpozycja klątwy do horroru prezentuje się w nieracjonalnym, pozbawionym instynktu samozachowawczego działaniu bohatera - nieuchronnie zdążającego na spotkanie z tym, co irracjonalne.

Gotyckiego łotra nie trzeba mocno transformować przy przenosinach do warstwy fabularnej współczesnego horroru. Będzie nim bohater zły, ten, przez którego na pozostałych (transpozycje dręczonych dziewczyc) spadają cierpienia niezawinione, często też bohater wywołujący (bardziej lub mniej świadomie) pojawienie się Zła (ducha, wilkołaka, wampira) w świecie powieściowym. Nierzadko we współczesnych horrorach figura gotyckiego łotra występuje jednocześnie w charakterze elementu irracjonalnego (zły bohater to też Potwór - duch, upiór itp. - sam w sobie).



Istnieją też wyraźne związki horroru z gotycką przestrzenią - terenem odosobnienia, specyficznym "zewnątrz" i labiryntowym "wewnątrz". Trudno wyobrazić sobie horror rozgrywający się na środku ukwieconej łąki... nieprawdaż? I nawet tak oryginalne powieści, jak te Stephena Kinga, który umieszcza akcję większości horrorów w małomiasteczkowym pejzażu, nie są tutaj odstępstwem od normy. Takie miasteczka jak Salem, Derry czy Castle Rock są tak naprawdę swoistymi wyspami odciętymi od świata, zamkniętymi enklawami małomiasteczkowej mentalności rodzącej chore relacje i sprzyjającej powstawaniu dewiacji. W horrorach wciąż potrzebne są też dosłowne lub symboliczne gotyckie labirynty i błądzący po nich bohaterowie. Labiryntem współczesnym może być stara wielopiętrowa kamienica, podziemne rury kanalizacyjne, zmieniający swe rozmiary opuszczony dom... lub, po prostu, labirynt niedosłowny, labirynt w którym po uszy pogrążeni są bohaterowie szukający rozwiązania, metod walki z tym, co zburzyło całkowicie ich dotychczasowy porządek świata. W horrorach nadal dobrze się mają takie rekwizyty grozy jak noc pełna widziadeł, cmentarz ze świeżo wykopanymi grobami, las pełen tajemniczych dźwięków, nieokielznane i dzikie zwierzęta itp.

Wydaje się, że jedynym nieprzystającym do estetyki gotyckości jest finał horroru. Jak już wspominałam, w powieściach gotyckich porządek świata zburzony pojawieniem się np. ducha (czyli elementu irracjonalnego) staraniem bohaterów przywrócony jest później swoim racjonalnym ryzom. W horrorze nie ma "happy-endu". To, co osaczy jego bohaterów, wciągnie w irracjonalny wir wydarzeń, tak naprawdę nigdy ich nie opuści. Nie może być powrotu do sielankowego "przed"; dobry horror, nawet jeśli nie kończy się apokalipsą, musi trzymać swoje kościste szpony na szyi czytelnika i zaciskać je, zaciskać, zaciskać... nawet, gdy zamkniemy książkę i zapalimy światło. Inaczej czym różniłby się od, trzeba to przyznać, dość naiwnych w warstwie fabularnej i nieprzystosowanych dla współczesnego, postmodernistycznego odbiorcy powieści gotyckich?

Zapraszamy do oglądania wystawy
**OD LITERATURY GOTYCKIEJ
DO HORRORU**

Wystawa prezentuje historię i współczesność literatury grozy, genezę i rozwój gatunku, oraz jego przemiany.

*Ekspozycja została przygotowana głównie w oparciu o zbiory
Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej
im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi oraz
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej
i Teatralnej im Leona Schillera w Łodzi.*

Wystawa pozwala zapoznać się z dorobkiem twórców polskich i światowych związanych z nurtem literatury grozy, można obejrzeć również wybór komiksów i literatury dziecięcej z tegoż nurtu. Interesujący fragment ekspozycji stanowią filmy grozy i horrory.



*Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna
im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi*

składa serdeczne podziękowania

*Bibliotece
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej
im. Leona Schillera w Łodzi*

*za udostępnienie kilkunastu eksponatów
dotyczących polskiego kina grozy
prezentowanych na wystawie*



Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna
im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi

www.wimbp.lodz.pl

Wybór tekstów, redakcja:
Karolina Kałużna

Skład komputerowy:
Karolina Kałużna, Michał Guzek

Nakład: 80 egz.

Numery BIBiKa dostępne są
na stronie www.wimbp.lodz.pl
w dziale *Wydawnictwa własne*

WiMBP zaprasza

27 stycznia 2009 r. o godz. 13⁰⁰

na prelekcję

Dariusza Marka Srzednickiego

**NIEZNANE ZBRODNIĘ RADZIECKIE
WE WSCHODNIEJ CZĘŚCI POLSKI
W LATACH 1939-1943**



Prelekcja połączona będzie z omówieniem realizacji czterech filmów dokumentalnych (w reżyserii D. M. Srzednickiego) dotyczących nieznanego zbrodni sowieckich w Polsce. Przedstawione zostaną ukrywane, przez wiele lat zbrodnie wojenne dokonane przez reprezentantów różnych formacji państwa sowieckiego: Armii Czerwonej, partyzantki radzieckiej, NKWD oraz tzw. paramilitarnych oddziałów, uformowanych przed wkroczeniem Armii Czerwonej do Polski 17 września 1939 roku i złożonych z obywateli narodowości niepolskiej.

12 lutego 2009 r. o godz. 17⁰⁰

na spotkanie autorskie z poetką

Iwoną Zielińską-Zamorą,

związaną z klubem literackim „Żar” działającym przy Mazowieckim Okręgu
Polskiego Związku Niewidomych,
członkę łódzkiej Grupy Literackiej „CENTAURO”

Prowadzenie spotkania – **Stanisław Nyczaj** (poeta, krytyk, wydawca, prezes
Oddziału Kieleckiego Związku Literatów Polskich)



fol. Włodzimierz Wasyluk

17 lutego 2009 r. o godz. 13⁰⁰

na spotkanie

z Joanną Siedlecką

i promocję Jej najnowszej książki

Bezpieka
wobec
literatów
KRYPTONIM
"LIRYKA"

(Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 2008)