

Ksenia Olkusz

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Raciborzu

**Konglomerat niesamowitości:
Domofon Zygmunta Miłoszewskiego
jako gra z klasycznym modelem literatury
*weird fiction***

W całym tym widowisku zawierala się uporczywa [...] aluzja potwornej tajemnicy, która miała zostać niebawem wyjawiona. Zupełnie, jakby owe potężne [...] iglice były wrotami [...] bramy [...] w głąb krain zakazanych snów, w głąb labiryntu, gdzie mieszają się ze sobą otchłanie minionego czasu, przestrzenie innych wymiarów.

H.P. Lovecraft, *W Górach Szaleństwa*

Yvonne Leffler pisze, iż

jeśli uważamy, że opowieści grozy przynoszą rozrywkę, to zakładany warunek takiego twierdzenia jest następujący: jesteśmy świadomi współdziałania z fikcją, a nie z sytuacją prawdziwego życia. [...] Zetknięcie odbiorcy z gatunkiem tak ugruntowanym i sfomalizowanym jak horror może [...] być porównane do satysfakcjonującej gry jego dobrze znanymi regułami; ta sama podstawowa opowieść jest wciąż ze zmianami powtarzana¹.

Mówić zatem można o pewnym stałym kanonie czy rejestrze motywów, funkcjonujących w rozmaitych konfiguracjach w fantastyce grozy, podlegających tylko pewnym modyfikacjom w zależności od czasów, w których powstał utwór, lub kontekstu obyczajowo-kulturowego właściwego danemu obszarowi geograficznemu. W kontekście takim wyodrębniono szereg archetypów wpisujących się w obręb literatury gotyckiej i postgotyckiej jako swoisty schemat, będący zbiorem reguł, wedle których należy (powinno się) konstruować opowieść niesamowitą.

¹ Y. Leffler, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 44.

Czytelnik czy widz dysponujący dobrą znajomością gatunku postrzega poszczególną powieść lub film [...] jako li tylko pojedynczy wariant dobrze znanej mu formy².

Prawidłowość tę dostrzec można zwłaszcza w powieści Zygmunta Miłoszewskiego³ *Domofon*, w której model opowieści grozy nasycony został szeregiem motywów przynależnych właśnie tej estetyce. Sposób ujęcia przez autora tej problematyki znacznie różni się jednak od klasycznej formuły realizacyjnej, ponieważ opiera się na wpisaniu w przestrzeń przedstawioną tak wielu elementów właściwych literaturze grozy, że wykreowany zostaje swoisty konglomerat niesamowitości.

* * *

Przestrzeń przedstawiona w klasycznym utworze grozy odzwierciedla zazwyczaj regułę dwudzielności. Zasada ta opiera się na pokazaniu dwóch wzajemnie interferujących światów, z których jeden jest identyczny jak rzeczywistość bliska odbiorcy, drugi natomiast jest obszarem *numinosum*, domeną nadprzyrodzonego. W toku wydarzeń plan nadnaturalny wdiera się (a czasem powoli „wsącza”) w przestrzeń realności⁴. Rezultatem transgresji jest nie tylko przeniknięcie elementu „obcego” i manifestacja jego obecności w płaszczyźnie materialnej, lecz także – w odniesieniu do kwestii psychologicznych – inicjacja przeżyć o charakterze traumatycznym. Zresztą obecność „innego”, niezależnie od wyrządzonych szkód, pozostawia trwałe ślady w psychice bohaterów, staje się podłożem zmian, transformacji osobowości, leży również u podstaw motywacji kierujących postępowaniem postaci. Wyraźnie zatem widać, iż ingerencja nadprzyrodzonego w realność może mieć skutki dwojakiego rodzaju, a tym samym rozgrywać się w dwóch planach – akcji oraz emocji (psychiki, charakteru, przyczyn postępowania).

Aspekt materialny, odnoszący się do ambiwalencji w sposobie istnienia rzeczywistości, pokazany jest w *Domofonie* metodami zgodnymi z klasyczną wersją opowieści grozy. A zatem świat, w którym istnieją i poruszają się bohaterowie, sportretowany został zgodnie z zasadami mimikry. Aby uwiarygodnić jego istnienie, Miłoszewski posłużył się opisem na wskroś realistycznym, zawierającym niekiedy elementy naturalistyczne (właściwe zresztą pewnym odmianom horroru⁵). Takie są choćby opisy otoczenia, w którym znajduje się nawiedzony budynek,

² *Ibidem*.

³ Autor o niewielkim dorobku pisarskim. Opublikował powieści *Domofon* (2005) i *Uwikłanie* (2007) oraz utwór dla dzieci *Góry Żmijowe* (2006).

⁴ Manuel Aguirre określa to następująco: „Gotycki wszechświat jest podobny do jednej z tych przestrzeni, która otwiera się – samorzutnie, bez naszej ingerencji – na inną przestrzeń” (*Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotyckich zmów...*, s. 16).

⁵ Sceny erotyczne, w których pożądanie uzasadnia się jako zwierzęcy popęd, poddanie instynktowi przemocy, instynkt walki za wszelką cenę, walkę o istnienie. Autor posługuje się dość brutalnym opisem, nie stroniąc choćby od elementów tak charakterystycznych, jak spore ilości małowicznie spływającej krwi.

oraz samego bloku mieszkalnego. W identycznie szczegółowy sposób zostają pokazane sytuacje odnoszące się do relacji międzyludzkich. Plastyczność i dosadność języka niektórych postaci uwiarygodniają relację, budując nastrój właściwy terytorium, w którym rozgrywiają się wydarzenia.

W odniesieniu do dwudzielności świata w opowieści gotyckiej jeden z badaczy, Manuel Aguirre, zwraca uwagę na problem graniczności oraz kwestię prog⁶. W wypadku budynku opisywanego w *Domofonie* przebieg bariery pomiędzy dwoma rzeczywistościami nakreślony został w sposób aż nadto wyraźny, a specyfika podziału służyć ma precyzyjniejszej budowie atmosfery grozy i niepokoju. Linie demarkacyjną tworzą bowiem drzwi na klatkę schodową. Kiedy akcja powieści zaczyna osiągać moment kulminacyjny, okazuje się, że żaden z lokatorów nie może się oddalić, gdyż każda próba opuszczenia bloku kończy się powrotem bohatera do punktu wyjścia. Zgromadzeni przy drzwiach ludzie obserwują, jak na zewnątrz toczy się normalne życie, w tym konkretnym momencie dla nich nieosiągalne, niemal abstrakcyjne w swojej zwyczajności. Świadomość istnienia nieprzekraczalnego, niewidzialnej zasłony pomiędzy dwoma światami, powoduje nie tylko dyskomfort emocjonalny, lecz wzmaga również poczucie zagrożenia ze strony nienazwanego. Interesujący jest w istocie fakt, że sam budynek potraktować można jako próg czy bramę między światami. Bohaterowie – ci materialni i ci od dawna martwi – są w stanie zawieszenia pomiędzy istnieniem a nieistnieniem w dwojakim sensie. Mamy tu przecież do czynienia z sytuacją, w której w jednej przestrzeni obcuja ze sobą twory z odmiennych płaszczyzn egzystencji. Obserwując ten stan z jeszcze innej perspektywy, skonstatować należy, iż żyjący lokatorzy bloku znajdują się w sytuacji szczególnej, gdyż doświadczając transgresji, znajdują się poniekąd po „drugiej stronie” rzeczywistości. Nie mogą opuścić budynku, stają się wszak elementem przestrzeni *numinosum*, czyli obszaru niedostępnego dla terytorium realności. Z jednej więc strony bohaterowie podlegają prawom przekroczenia, właściwym klasycznej dwudzielności świata, z drugiej zaś – nieco paradoksalnie – przynależą do samej sfery nadnaturalnego, stając się jej częścią (poprzez fakt zamieszkiwania nawiedzzonego miejsca).

Silnie uwyraźniona ambiwalencja dotyczy nie tylko kwestii odnoszących się do przestrzeni fizycznej, lecz – w szerszym rozumieniu – przenosi się na aspekty dotyczące bohaterów. Ich przynależność do dwóch sfer istnienia staje się wszakże jednym z zasadniczych pierwiastków decydujących o wpisaniu terytorium bloku w obszar bliski lub już będący *numinosum*. Każdy z bohaterów – pomimo odmienności w sposobach egzystowania – podlega jednak identycznym prawom, determinującym powrót do stanu sprzed interferencji obu rzeczywistości. Mieszkańcy muszą bowiem dokonać ekspiacji, przejść z etapu przyznania się, poprzez pokutę, aż do odkupienia. Rezultat dla obu grup jest identyczny, ponieważ nagrodą staje się wyzwolenie i powrót. Z tym że nie wszyscy wracają w to samo

⁶ Zob. M. Aguirre, *op. cit.*

miejsce, ponieważ ten sam punkt wyjścia nie oznacza osiągnięcia identycznego celu. Uwięzieni w budynku zmarli zbrodniarze (mordercy i samobójcy) poprzez akt skruchy i pokuty uzyskują wejście w zaświaty, natomiast pozostali/pozostający przy życiu lokatorzy powracają do „normalności”, w jakimś stopniu również dokonując odkupienia czy rozliczenia z dotychczasową egzystencją; którego warunkiem jest oczywiście przezwyciężenie własnej psychicznej ułomności.



Czynnikiem istotnym dla uwyrażnienia ambiwalencji rzeczywistości jest przełożenie prawa dwudzielności na sferę odnoszącą się do psychiki jednego z bohaterów, Roberta Łazarka. Jako syn obłąkanej artystki i jednocześnie twórca pozostaje on w zawieszeniu pomiędzy terytorium rzeczywistym a numinotycznym, stając się w opinii pozostałych bohaterów katalizatorem wydarzeń. Robert jest nosicielem zła, potencjalnie dysponuje siłą sprawczą. Jego postępowanie wobec żony Agnieszki, twórcze szaleństwo, niekontrolowane wybuchy, dziwaczne malarskie wizje, rozmowy z nieistniejącym interlokutorem – wszystko to staje się wykładnikiem owego specyficznego i zagrażającego bohaterom „psychicznego istnienia pomiędzy”. Układ ten realizuje się podobnie jak przestrzenny model gotyckości, gdyż z jednej strony istnieje w bohaterze tendencja do postępowania zgodnie z normą (społeczną, określającą relacje z ludźmi), a z drugiej – skłonność do zachowań transgresywnych (pozaświadome akty twórcze, do złudzenia przypominające spirytystyczne pismo automatyczne, uleganie pasji artystycznej, coraz częściej manifestowana niechęć do kontaktów z otoczeniem). Także w jego wypadku doskonale widać moment burzenia bariery, sygnalizowany początkowo poprzez niejasne przeczucia dotyczące miejsca zamieszkania, makabryczną śmierć lokatora w dniu przeprowadzki Roberta, incydent z „rozrastającą się piwnicą” i gradacją zachowań antyspołecznych, aż do ostatecznej manifestacji nadprzyrodzonego – koszmary utrwalone w rysun-

kach, ukrycie ciała zmarłej lokatorki, zaatakowanie żony, wreszcie udawany akt skruchy i zejście do piwnicy.

Dwudzielność rzeczywistości nie zamyka jednak rejestru elementów przestrzennych związanych z kreowaniem nastroju grozy. Spośród komponentów wpisanych w specyfikę literatury grozy najbardziej znamienne jest motyw „złego miejsca”, realizowany w wielu wariantach. Nośność tego archetypu wynika z faktu, że u jego podstaw leży przekonanie o „zapisaniu się” w danym miejscu dawnych zdarzeń, uczynków, myśli, cierpień, emocji, także zbrodni, co pozwala na skonstruowanie atmosfery niesamowitości czy grozy „unoszącej się” nad opisywanym terenem. Ponadto – niezależnie od wielkości obszaru – wyzwala się odczucie klaustrofobiczne, wrażenie zamknięcia, niemożności wyjścia poza nawiedzone terytorium. Efektem są frustracja i lęk, wzmagające się tym bardziej, im mocniej bohater pragnie wyzwolić się z koszmaru (czyli opuścić nawiedzone miejsce). Ograniczenie wolności postaci, a jednocześnie przypisanie danemu obszarowi cech negatywnych, determinują atmosferę tekstu grozy, wpływając jednocześnie na percepcję czytelnika.

Może być to konstrukcja niejako zamykająca jeden archetyp w drugim, albowiem polega na przewartościowaniu, poddaniu przedmiotu zabiegowi odwrócenia. A zatem to, co dotychczas uważane było za obszar bliski i bezpieczny, pozbawione zostaje tych atrybutów, tym samym wpisując się w płaszczyznę niepoznanego i powodując reakcje stresowe. Dobrą egzemplifikację takiego mechanizmu stanowić może dom, symbolizujący „bezpieczeństwo, trwałość, schronienie, twierdzą”⁷, który w pewnych określonych wypadkach (np. w wyniku rzucanej klątwy czy nawiedzenia) zamienia się w pułapkę czy labirynt bez wyjścia. Z drugiej strony można tu mówić o pewnym tabu lub sferze *sacrum*, a więc pojęciach funkcjonujących w kulturze na zasadzie pewnych stałych. Jeśli mówimy o nienaruszalności tabu, to przeważnie mamy na myśli terytorium, które poprzez swój sposób istnienia wyklucza naruszenie jego integralności. Ten sam mechanizm dotyczy sfery *sacrum*. Jednak, jak konstatuje Roger Caillois:

Człowiek może jedynie wzgardzić światem profanum, *sacrum* zaś pociąga go, ponieważ potrafi wzbudzić jego fascynację. Stanowi zarazem najwyższą pokusę i największe niebezpieczeństwo. Skoro budzi grozę, nakazuje ostrożność [...]. W swojej elementarnej postaci jawi się przede wszystkim jako niebezpieczna, niezrozumiała, z trudnością jedynie dająca sobą kierować i nad wyraz skuteczna siła⁸.

W dużym stopniu charakterystyka taka odpowiada specyfice „złego miejsca”, które poprzez swoją pozorną nienaruszalność (a tym samym i grozę) stanowi przedmiot bezustannej ciekawości, wzbudza pragnienie eksploracji. Jednocześnie – jako niedostępne i niezidentyfikowane – może być odpowiednikiem *sacrum*, oferującego doświadczenia odbiegające od *profanum*, czyli tego, co uznaje się za normę.

⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 69.

⁸ R. Caillois, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995, s. 23.

Powieść *Domofon* stanowi w zasadzie modelowe rozwinięcie klasycznego motywu nawiedzonego domostwa.

Niektóre domy, jak niektórzy ludzie, jakimś sposobem od razu zdradzają, że są złe. [...] Mamy do czynienia z aurą złowrogich czynów dokonanych w ich czterech ścianach, wyczuwalną jeszcze długo po śmierci złoźyńcy, która sprawia, że u odwiedzających to miejsce osób ni stąd, ni zowąd pojawia się gęsia skórka i jeżą się włosy na głowie⁹.

Nawiedzony dom to ikona „złego miejsca”, najbardziej plastyczne ukazanie z pozoru bezpiecznego, a w rzeczywistości niezwykle groźnego terytorium. Fantastyka grozy odwołuje się do tego motywu z zasadniczej przyczyny, o której pisze na przykład Stephen King w *Danse macabre*:

Nawiedzone samochody i dworce kolejowe mogą być paskudne, ale dom to miejsce, w którym powinniśmy zdjąć broję i odstawić na bok tarczę. To właśnie w domach pozwalamy sobie na zachowanie krańcowej bezbronności [...]. Gdy wracamy do domu i starannie zamykamy drzwi, chcielibyśmy myśleć, że nasze kłopoty zostawiliśmy na zewnątrz. Dobra opowieść grozy dotycząca Złego Miejsca szepcze nam, że nie tyle odcięliśmy się od świata zewnętrznego, ile sami zamknęliśmy się w pułapce... razem z „nimi”¹⁰.

Jest to zatem taka konstrukcja, która opiera się na przewartościowaniu, na przekształceniu jednego archetypu w drugi. Dom, kojarzony z bezpieczeństwem, spokojem, harmonią, ukazany zostaje bowiem jako źródło lęku, przyczyna emocjonalnego dyskomfortu. W identyczny sposób charakteryzuje ten mechanizm Anne Rivers Siddons, dowodząc, że nawiedzony dom to „symbol bardzo osobistej grozy”, oraz stwierdzając, że „dom stanowi przedłużenie nas samych”, a jego

zbezczeszczenie, wtargnięcie doń jakiejś obcej siły wywołuje przerażenie i niesmak. Coś takiego jednocześnie budzi w nas lęk i poczucie skalania [...]. „Skrzywiony dom” to jedna z najbardziej niepokojących rzeczy na świecie i w oczach każdej odwiedzającej go osoby wydaje się straszliwie inny¹¹.

Mechanizm konstruowania grozy zasadza się jednocześnie na odwróceniu zasady czy sposobu postrzegania domu i przekonstruowaniu przestrzeni tak, aby stanowiła całkowite przeciwieństwo tradycyjnej interpretacji.

W wypadku powieści Miłoszewskiego funkcjonowanie tego schematu opiera się na typowym dla literatury grozy motywie miejsca przekłętęgo. Zresztą w ujęciu autora nawiedzenie warunkowane jest czy uzasadniane w zasadzie potrójnie – ma związek z popełnioną na niewinnych zbrodnią, z klątwą rzuconą na zabójców oraz obecnością lub otoczeniem przez cmentarze (a w związku z tym miejscem wiecznego spoczynku zarówno zamordowanych, jak i winnych ich śmierci). Kumulacja przyczyn nawiedzenia przekłada się zresztą na modelowość każdego z przywoływanych przypadków. Cmentarz jest miejscem tradycyjnie kojarzonym

⁹ A. Blackwood, *Pusty dom*, [w:] idem, *Wendigo i inne upiory*, przeł. R.P. Lipski, Toruń 2006, s. 269.

¹⁰ S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 1995, s. 372.

¹¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 380–381.

z obecnością zmarłych, a tym samym ich dusz; zaś budynek postawiony w miejscu dawnej nekropolii stanowi motyw chętnie wykorzystywany w literaturze i filmie grozy (również, a może przede wszystkim, w horrorach) jako źródło kontaktu z nadprzyrodzonym. Podobnie zresztą jak konstrukcja odnosząca się do zależności pomiędzy zbrodnią a nawiedzeniem lub między kłutwą a manifestacjami spirytualnymi.

Opisywane przez Miłoszewskiego symptomy nawiedzenia są w zasadzie tożsame ze sposobem, w jaki zazwyczaj postrzega się takie przypadki. Wszystkie incydenty związane z pojawianiem się nadprzyrodzonego odpowiadają sytuacjom wskazywanym jako typowe dla tego rodzaju zdarzeń¹². Jednocześnie korelują one z archetypicznym przedstawieniem „złego miejsca” w fantastyce grozy. Zresztą temat nawiedzenia jest niezwykle nośny w tego typu literaturze, o czym świadczy choćby wielość wariantów realizacyjnych. Pojawienie się problematyki spirytycznej i włączenie jej do rejestru podstawowych zagadnień funkcjonujących w fantastyce wiązało się, jak skonstatował Roger Caillois, z tym, że:

Nauka w dużym stopniu przekształca dolę człowieka, ale zarazem wyznacza jasno granice i uświadamia ich nieprzekraczalność. Zakres władzy człowieka poszerza się, ale ciemności zaświatów stają się przez to jeszcze bardziej groźne. [...] Stąd fantastyka przerażenia, wtargnięcie sił złowrogich w ujarzmiony przez człowieka świat, w którym nie masz na nie miejsca¹³.

Kompilacja zatem motywu zjawy (czyli „sił złowrogich”) i motywu domu (synonimu bezpieczeństwa, przestrzeni tym bardziej „ujarzmionej”) powoduje wzajemne przenikanie się ich pól znaczeniowych. Wspomniane przeze mnie przewartościowanie symboliki domu uzupełnione zostało o dodatkowy element stresotwórczy, jakim jest przeniesienie pierwiastka duchowego do rzeczywistości fizycznej oraz manifestacja nadprzyrodzonego, dotkliwie doświadczana przez bohaterów powieści.

Istotny jest wszakże fakt, iż schemat nawiedzonego domostwa (miejsca) występuje w *Domofonie* w połączeniu z dwoma innymi typowymi dla literatury grozy motywami. Pierwszy z nich to „temat miejsca nagle wykreślonego z przestrzeni”¹⁴, a zatem przestrzeni „wycofanej”, swoiście „nieobecnej” w rzeczywistości. Przypadek przekłętego budynku w powieści Miłoszewskiego stanowi klasyczną realizację podobnego motywu. Blok mieszkalny zostaje bowiem całkowicie odcięty od przestrzeni realnej, przy czym owo „odsunięcie” odbywa się stopniowo – począwszy od niedziałających telefonów, a na całkowitym zaniknięciu więzi z otoczeniem skończywszy. Lokatorzy nie mogą opuścić domu, a podejmowane przez nich próby ucieczki kończą się powrotem do punktu wyjścia:

¹² Por. J.R. Lewis, *Nawiedzenia*, [w:] idem, *Życie po śmierci. Encyklopedia wierzeń, mitów, zjawisk*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 1999, s. 237–238.

¹³ R. Caillois, *Od baśni do „science fiction”*, przeł. J. Lisowski, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, Warszawa 1967, s. 46.

¹⁴ E. Piasecka, *„Dolina mroku”. Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, Opole 2006, s. 62.

Ruszył w stronę wyjścia, patrząc odruchowo, jak młoda kobieta wychodzi na zewnątrz, a za nią drepcze kilkuletnia dziewczynka. Zobaczył szczupłe plecy znikające w mroku i – w tym samym momencie – jej zdumioną twarz. Idący za nią facet z telefonem stanął gwałtownie. – Wychodzi pani czy nie? – Wychodzę, oczywiście [...]. To znaczy, przepraszam, sama już nie wiem [...]. Odsunęła się na bok [...]. Mężczyzna ruszył dziarsko do przodu i równie dziarsko wmaszerował do środka. [...] Pojedynczy ludzie wychodzili i od razu wchodzili z powrotem z głupimi minami, następni odsuwali ich zniecierpliwieni i sytuacja się powtarzała¹⁵.

Zamknięci w budynku ludzie nie doczekują się także pomocy z zewnątrz, ponieważ wymazanie z rzeczywistości determinuje znamienne zawieszenie więzi z osobami ze świata zewnętrznego. Dzieje się tak choćby w wypadku rodziców jednej z mieszkanek bloku, Pauliny. Młoda kobieta upatruje w nich nadziei na ratunek, wkrótce jednak okazuje się, że „odcięcie” przekłada się również na relację i percepcję osób spoza budynku. Ludzie zamieszkujący przekłete miejsce są po prostu niewidoczni, niesłyszalni, jakby nieistniejący. Oczywiście prawidłowości tej sprzyja fakt, że „zniknięcie” przypada na okres „długiego weekendu”, kiedy w ogóle kontakty z zewnątrz są ograniczone lub czasowo zawieszane. Całkowite wyabstrahowanie z rzeczywistości służy wykreowaniu nastroju grozy, ponieważ umieszczenie akcji w miejscu zamkniętym (a zatem obszarze ograniczonym) sprzyja narastaniu stresu. Sytuacja uwięzienia jest w zasadzie klasycznym chwytem stosowanym w fantastyce grozy jako narzędzie wzbudzania lęku. Jest to pewna prawidłowość, oparta na przekonaniu o dyskomforcie powodowanym zamknięciem, niemożnością ucieczki, świadomością ograniczenia. Wyzwalany poprzez zniewolenie terytorialne stres narasta wraz ze zmniejszaniem się liczby mieszkańców. W związku z tą prawidłowością dom zaczyna nabierać cech gotyckiego labiryntu, a ten

to przede wszystkim – przestrzeń wroga, obca, straszna. [...] Brak tu ruchu faktycznego, przemierzanie przestrzeni jest pozorne, grozę budzi też rzeczywista niemożność ruchu [...]. Labiryntowa przestrzeń gotycka to taka, która zdobywa, jest w stanie zawładnąć wplątany w nią bohaterami. To ona ich stwarza, czyni [...] więźniami. [...] Droga, która jest tu bardzo często ucieczką, jest pozorna. Dlatego w utworach gotyckich i postgotyckich tak często powtarza się schemat ucieczki, którą kończy pułapka lub powrót do punktu wyjścia – tkwi się bowiem w labiryncie doskonałym, bo nieskończonym¹⁶.

Model uwięzienia nabiera w kontekście powieści Miłoszewskiego cech zniewolenia przez cywilizację. Moloch, jakim jest blok mieszkalny, to właściwie pułapka współczesności, „zafiksowanie” w miejscu anonimowym i zagubienie na dwóch poziomach: przestrzennym – związanym z kubaturą budynku, oraz mnemonicznym – w odniesieniu do kontaktów interpersonalnych (anonimowość, brak więzi i informacji o innych lokatorach). Przywoływana przez jednego z policjantów koncepcja Le Corbusiera zdaje się nabierać tutaj złowrogich znaczeń, gdyż staje się wykładnikiem zagubienia nie tylko w przestrzeni ezoterycznej, lecz

¹⁵ Z. Miłoszewski, *Domofon*, Warszawa 2005, s. 173–174. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Numery stron podano w nawiasach.

¹⁶ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 35–36.

także, a może przede wszystkim, w sferze materialnej, w obszarze codzienności i międzyludzkich relacji. Tym, co ostatecznie integruje mieszkańców bloku, jest właściwie niemożność wydostania się z budynku, ograniczenie i uwięzienie – w przestrzeni mieszkalnej i w planie wewnętrznym, psychicznym. Posłużenie się konstrukcją zamknięcia odbywa się w *Domofonie* ambiwalentnie, ponieważ odnosi się do uwięzienia fizycznego i jednocześnie do zniewolenia za pomocą snów. Konstrukcja taka nie jest wszakże niczym nowym dla estetyki grozy, bowiem

labirynt to wyrazisty element postgotyckiej konwencji, widoczny, łatwo rozpoznawalny, zatem łatwy do „zagrania” i „rozegrania”. [...] Labirynty gotyckie [...] mają tendencję do usamodzielniania się, włączania w inne konwencje. Zyskują zatem różne od wyjściowych funkcje, nowe znaczenia, jednak pozostaje więzienna, naznaczona obcością mroczność pierwowzoru¹⁷,

realizowana u Miłoszewskiego zarówno jako inspiracja modelem klasycznym, jak i wariacja na temat cywilizacji skonfrontowanej z niesamowitością.

Drugim wspomnianym wcześniej elementem związanym z motywem domu i charakterystycznym dla literatury grozy są lochy lub piwnice, będące nie tylko odwołaniem do obszaru podziemnego¹⁸. Z pojęciem fantastyki grozy (gotyckiej i postgotyckiej), a pośrednio również z archetypem „złego miejsca”, związany jest także motyw labiryntu jako kategorii nadrzędnej, posiadającej osobną wykładnię (tak na poziomie fabuły, jak i samej konstrukcji narracyjnej¹⁹). W powieści Miłoszewskiego jest on, co prawda, dość słabo wyeksponowany, jednak pewne schematy funkcjonowania labiryntu gotyckiego pojawiają się we fragmentach odnoszących się do pobytu bohaterów w piwnicach domu. W wypadku wizyty małżeństwa Łazarków jest to dziwne rozplanowanie pomieszczeń piwnicznych oraz motyw zagubienia dwojga bohaterów i niemożność odnalezienia siebie nawzajem, co wskazuje na pokrewieństwo z figurą labiryntu. Natomiast w szerszym rozumieniu jest to już nie tylko zagadnienie błędzenia i zagubienia w przestrzeni, ale także charakterystyczne powiększanie się terytorium z pozoru niedużych rozmiarów. Wiąże się to z właściwościami anizotropowymi gotyckiej przestrzeni, czyli „posiadaniem różnych własności w zależności od kierunku, w jakim się ją bada”²⁰.

W powieści Miłoszewskiego przestrzeń podziemna zostaje nałożona na terytorium nekropoli, co w rezultacie daje efekt wizualnego przetransformowania obszaru piwnicy. Bohaterowie nie zdają sobie sprawy z tego „przeskoku” przestrzennego, początkowo interpretując powtarzające się numery boksów jako numery mieszkań (aczkolwiek ich zdumienie budzą niewielkie rozmiary drzwi

¹⁷ *Ibidem*, s. 41.

¹⁸ A zatem do terytorium „pod spodem”, kojarzonego tradycyjnie (i w mitologiach – np. greckiej czy egipskiej) z domeną zmarłych, krainą ciemności, budzącą lęk i poczucie zagrożenia.

¹⁹ Zob. M. Aguirre, *op. cit.*; A. Izdebska, *op. cit.*, s. 33–41; M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] *idem, Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marcholt – Labirynt*, Kraków 1990.

²⁰ M. Aguirre, *op. cit.*, s. 23.

prowadzących do komórek). Dopiero w końcowej fazie manifestacji nadprzyrodzonego odkrywają, że prawda jest nieco inna:

Te numery [...] to raczej nie były numery mieszkań. – A co? – spytała. – Lata. Jakbyś obejrzała tyle horrorów, co ja, nie miałabyś wątpliwości. Lata przeżyte przez tych, którzy zostali tam pochowani. A drzwi nie były komórkami lokatorskimi, lecz grobami. Dlatego te z niskimi numerami były małe. Dziecięce mogły są zawsze małe (s. 336).

W odniesieniu do motywu złego miejsca wspomnieć również trzeba, że w *Domofonie* nawiedzony dom jest olbrzymim blokiem mieszkalnym, a obecności nadprzyrodzonego doświadczają wszyscy żyjący lokatorzy. W tym kontekście nadmienić też należy, iż figura przekłętego domostwa rozrasta się tutaj do rozmiarów proporcjonalnych do warunków cywilizacyjnych. A zatem postępująca industrializacja przekłada się w pewien sposób na kubaturę obszaru negatywnego, dostosowując się do warunków współczesnych czy korespondując z tendencjami społeczno-ekonomicznymi. W kontekście tym zresztą przywołana zostaje koncepcja Le Corbusiera²¹, którego zamiarem było stworzenie „maszyny mieszkalnej”, integrującej i jednocześnie izolującej lokatorów. Idea samowystarczalności zamienia się w powieści w motyw alienacji i zapomnienia, zdeintegrowania poprzez wycofanie przestrzenne. To znamienne zaburzenie czy oderwanie od świata zewnętrznego odbywa się stopniowo – najpierw przestają działać telefony, domofony, potem wszystkie media, wreszcie ludzie spoza budynku zachowują się tak, jakby miejsce oraz jego lokatorzy po prostu nie istnieli. W pewnym stopniu zatem idea Le Corbusiera zostaje – dość przewrotnie – zachowana, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę późniejszą integrację mieszkańców, podejmujących próby odzyskania wolności. Zastosowanie koncepcji francuskiego architekta w korelacji z wydarzeniami nadprzyrodzonymi sugeruje z jednej strony grę z konwencjami kulturowymi (pomysły Le Corbusiera „zmutowały” we współczesnej cywilizacji w blokowiska, czyli element krajobrazu typowy dla polskich miast), z drugiej zaś – z mitologią gotyckiej proveniencji (miejsce nawiedzone). „Przekłęty budynek wielorodzinny” wpisuje się doskonale także w rejestr mitów miejskich, odwołujących się do materii nieożywionej zagrażającej ludzkiemu istnieniu. Przypomnieć bowiem należy, iż w literaturze *weird fiction* dynamicznie rozwijająca się cywilizacja jest chętnie wskazywana jako źródło grozy. W pewnym sensie pojedynek taki dokumentuje bezsilność wobec tej „drugiej”, ożywionej rzeczywistości, niemożność ucieczki i powolną ekspansję technologicznych, stworzonych przez człowieka monstrów. Zresztą miejscem, w którym zainicjowane zostają tragiczne wydarzenia, jest winda, w której zginęły już dwie osoby, a jedna bohaterka doświadcza przerażających halucynacji związanych z manifestacją nadprzyrodzonego. Windę, a ściślej pomieszczenie towarowe, interpretować można także jako rodzaj progu, czy raczej

²¹ Koncepcję tę przywołuje jeden z policjantów, badających sprawę tajemniczego zgonu jednego z mieszkańców bloku.

bramy, oddzielającej rzeczywistość nadprzyrodzoną od realnej, bowiem to zza zamkniętych drzwi wydobywają się dziwne odgłosy oraz zapachy.

Interesujące i istotne jako element kompozycyjny jest to, że informacje o nawiedzeniu lub ekstraordynaryjności przestrzeni są w większości tekstów grozy ukrywane przed bohaterami. Owa dezinformacja czy niepełna wiedza o danym miejscu skutkuje częstokroć rozbudzeniem ciekawości; bywa jednak i tak, że bohater ignoruje ostrzeżenia. W *Domofonie* pojawia się model bardzo podobny do klasycznego ujęcia problemu, aczkolwiek dostosowuje się on do rzeczywistości współczesnej Polski oraz jej realiów ekonomicznych i społecznych. Dwoje młodych bohaterów przeprowadza się z prowincji do stolicy, co sprawia, że nie są świadomi specyfiki rynku mieszkaniowego w Warszawie. Niewiedza ta powoduje, iż Łazarkowie nie zastanawiają się, czemu cena mieszkania była tak niska ani dlaczego w budynku jest tak wiele pustostanów. Kiedy Agnieszka zada sobie wreszcie to pytanie²², jest już za późno, aby cokolwiek zmienić. Następnym czynnikiem związanym z niechlubną i skrupulatnie utajnianą przeszłością bloku jest fakt, że od momentu jego powstania zginęło tam bardzo wiele osób:

Pięć osób zginęło w czasie wznoszenia budynku. Sprawę wyciszono [...] nikt nie chciał robić szumu wokół takiej nieprzyjemnej historii. Poza tym, gdyby prowadzono dużą komputerową bazę danych ze zgonami i gdyby można ją było posegregować wedle „Kondratowicza czterdzieści jeden”, to wyskoczyłoby czterdzieści rekordów. [...] Powiedzmy, że około dziesięciu z tej liczby to zgony zupełnie naturalne – starsze osoby, serce, wylew [...]. Ale jeśli (zdarzyło się to czterokrotnie) zawał zabija osoby, które nie ukończyły dwudziestu pięciu lat, to jest w tym coś dziwnego [...]. Najbardziej popularne przyczyny śmierci to żyły podcięte w wannie, prochy w żołądku, głowy w piekarniku. Dwa (trzy z wuefistą) powieszania, jeden hemingwayowiec z mózgiem wystrzelonym w ścianę. Co ciekawe, rodziny ofiar prawie natychmiast opuszczają to miejsce, wobec tego nikt nie mógł ostrzec następnych lokatorów. [...] Ludzie jednak mają jakiś szósty zmysł, który odwodził ich od sprowadzania się tutaj (s. 296–297).

Wszystko to prowadzi do jednego skutku – bohaterowie wnikają coraz głębiej w ten drugi, „inny” świat, niejako samodzielnie dokonując transgresji. W tym kontekście, jeśli „złe miejsce” jest bramą lub progiem do „tamtej” rzeczywistości, to wielokrotnieniu ulega efekt niesamowitości. Coś, co nieuchronne, a wzbudzające niepokój, zaczyna narastać wraz z rozwojem akcji. Przestrzeń przedstawiona zawęża się do konkretnego, w tym wypadku złowrogięgo, wycinka świata, w którym zamknięty zostaje także odbiorca. Proces identyfikacji z bohaterem powoduje bowiem, że czytelnik zostaje wraz z nim zamknięty w „złym miejscu” i odbiera bodźce tak samo intensywnie. W rezultacie osiągnięty zostaje cel literatury grozy – pobudzenie reakcji lękowych u odbiorcy. „Złe miejsce” jest o tyle relevantnym składnikiem tekstów gotyckich i postgotyckich, że może być równocześnie nośnikiem wielu znaczeń, na wielu poziomach. Modelowa sytuacja uwięzienia

²² Choć w powieści pojawia się wzmianka, że młoda kobieta miała wątpliwości, czy przeprowadzić się do budynku. Mąż jednak przekonał ją do swoich racji.

może zostać zwielokrotniona poprzez dostosowanie czy dobranie odpowiednich komponentów, a także symbolikę. Bohaterowie Miłoszewskiego zostają uwięzieni w budynku i jednocześnie zniewoleni przez własne koszmary senne – stąd owa znamienita multipoziomowość zamknięcia.

Kolejną figurą przynależącą do stałego czy klasycznego kanonu opowieści niesamowitych jest motyw pokutującej duszy. W powieści Miłoszewskiego pierwiastek ten zostaje zwielokrotniony, pozostając tym samym w korelacji z rozrostem przestrzennym. Ze względu na zmultiplikowanie tradycyjnego wariantu „złego miejsca” pojawia się więc w *Domofonie* nie jedna cząstka spirytualna, lecz cały zbiór dusz, manifestujący się jako swoisty korowód potępionych. Sytuacja nawiedzenia jest w tym wypadku archetypiczna, co wiąże się nie tylko z istnieniem klątwy, lecz również z samą manifestacją nadnaturalnego. Realizowany jest tu model stopniowego wpływania nawiedzonego otoczenia na emocje i psychikę bohatera, włączając w to zapowiedź nadejścia złowrogich zdarzeń, jaką jest wypadek, którego cudem uniknęło małżeństwo Łazarków w drodze do nowego mieszkania, oraz śmiertelny wypadek w windzie. Stopniowo groza zaczyna narastać, a incydenty są coraz częstsze – Agnieszka słyszy odgłosy dobiegające zza drzwi pomieszczenia towarowego, w słuchawce domofonu rozlegają się głosy dawno zmarłych ludzi, odtwarzających przeszłe sytuacje, zmienia się zachowanie ukochanego mężczyzny, wreszcie blok zostaje odcięty od materialnej rzeczywistości. To, co do tej pory było doświadczane przez nielicznych, staje się nagle udziałem wszystkich lokatorów, ponieważ nawiedzenie przyjmuje rozmiary adekwatne do kubatury budynku. Jak mówi jeden z bohaterów:

Nastąpiła eskalacja wszystkich zjawisk. [...] To, co do tej pory było tylko w sferze psychiki, nagle się zmateriałizowało i zaczęło zagrażać mieszkańcom w sposób fizyczny (s. 299).

Zresztą w kontekście wielkości budynku inny bohater, Wiktor, wyraża swoje zdumienie możliwością zaistnienia podobnej sytuacji. Odpowiedź interlokutora jest zaskakująco zgodna z uzasadnieniem tendencji do przejmowania czy wykorzystywania zdobyczy cywilizacji przez moce nadprzyrodzone:

Od wieków ludzkość przekazywała sobie opowieści o nawiedzonych miejscach, skałach, groblach i zamkach. Jest ich tyle, że musi być w tym choćby na zasadzie prawdopodobieństwa jakaś prawda. [...] jeśli nawiedzona może być przydrożna kapliczka, jeśli dziwne siły są obecne w ruinach zamku, a widmo jeźdźca galopuje po grobli, to dlaczego nie mógłby być nawiedzony dom z wielkiej płyty? Tylko dlatego, że powstał w czasach, kiedy zaprzestano już zapisywania ludowych legend i baśni? Tylko dlatego, że mieszkają w nim ludzie, którzy nie czują potrzeby opowiadania sobie historii? Skąd wiemy, ile jest w Europie miejsc takich, jak to, o których nikt się nie dowie? (s. 299–300).

Nawiedzenie nie jest tedy związane czy uwarunkowane cywilizacyjnymi aspektami istnienia. Przynależy raczej do sfery zjawisk niedostępnych człowiekowi, lecz jednocześnie nierozzerwalnie związanych z ludzkimi tragediami, decyzjami, losem czy postępowaniem. Urbanizacja oraz rozwój myśli technicznej wpływają w zasadzie tylko na regułę negacji (zaprzeczanie istnieniu nadprzy-

rodzonego), nie warunkują natomiast samej istoty zjawisk nadnaturalnych. Cywilizacja postrzegana jest w powieści jedynie w kontekście wydobycia kławy na powierzchnię, a zatem złamania tabu, profanacji miejsca nienaruszalnego i rozprzestrzenienia zagrożeń:

Koparki wywlokły z ziemi kławę sprzed lat. Bardzo silną kławę, rzuconą przez matkę zamordowaną razem z dziećmi. I ta kława otoczyła to miejsce, czyniąc z każdego własnego sędziego i kata (s. 298).

Sprecyzowanie cech charakterystycznych i zasięgu działania kławy odwołuje się jednak do bardzo uwspółcześnionych treści, oparte zostaje bowiem na socjologicznym i psychologicznym analizowaniu zachowań człowieka. Przekleństwo wyklada się tedy jako rozwinięcie pewnych stałych uwarunkowań czy mechanizmów psychicznych i emocjonalnych właściwych każdej jednostce, funkcjonujących w świadomości społecznej jako pewna stała norma. W podobnym ujęciu widać dokładnie, jak bardzo zmodernizowane zostaje pojęcie kławy, pozostające dotychczas na peryferiach teraźniejszości i zupełnie z nią nie kojarzone:

Nie ma człowieka, który nie nosiłby w sobie wielkich traum, lęków, prawdziwych lub urojonych win, marzeń gwałcących wszelkie normy społeczne. Zepchnięte w najdalsze zakamarki psychiki, czynią nas bezradnymi, kiedy pojawiają się na powierzchni. Przez całe życie uczymy się udawać, że ich nie ma, zamiast stawać z nimi twarzą w twarz. Zmuszeni do tej konfrontacji, przegrywamy, choć moglibyśmy zwyciężyć. Wybieramy najłatwiejsze wyjście: ucieczkę. A ucieczką od samego siebie może być tylko śmierć lub szaleństwo (s. 298).

Zderzenie przekleństwa (jako manifestacji zabobonu, ludowości, baśniowości) z nowoczesnym sposobem interpretacji wewnętrznych zmagania człowieka staje się w rezultacie wyczerpującym uzasadnieniem wszystkich tajemniczych wydarzeń. Co więcej, podobne uzasadnienie jest znamioną grą z lansowaną powszechnie pseudoanalizą psychologiczną, wyjaśniającą zachowania człowieka w odniesieniu do utajonych lub tłumionych lęków, fobii itp. oraz propagującą uproszczony sposób postrzegania relacji międzyludzkich²³. W *Domofonie* konfrontacja z kławą jest zatem walką z samym sobą, tym ukrytym, wycofanym poza świadomość elementem, który człowiek obawia się ujawnić. Źródłem tragedii mieszkańców bloku staje się niemożność ekspiacji, nieumiejętność dokonania właściwego wyboru, niechęć do samookreślenia. Wszystkie te czynniki wpisują uczestników wydarzeń we współczesne reguły społecznego istnienia, unifikujące i pozbawiające indywidualizmu lub prawa do wyróżniania się. Skłócona z otoczeniem jednostka pozostaje również w konflikcie z sobą, a jedyną ucieczką z podobnej sytuacji jest – przypomnę fragment przytaczanej już wypowiedzi jednego z bohaterów – „tylko śmierć lub szaleństwo”.

²³ Co w rezultacie prowadzi do przekonania, że każdy człowiek może być psychologiem dla siebie i innych oraz że przyczyny wszelkich niepowodzeń leżą w przeszłości i manifestują się jako zaburzenia lękowe, nieuzasadnione stany wycofania czy fobie.

Sama istota klątwy – tj. źródło jej powstania oraz metoda urzeczywistnienia – zrealizowana została w powieści według klasycznego schematu. Jest on oparty na wzorcu, w którym jednostka (lub jednostki) ponosi okrutną i niezawinioną śmierć z rąk pozbawionych skrupułów, fanatycznych, ogarniętych nienawiścią lub zaślepienych jakąś ideą oprawców. Akt zagłady – z reguły niczym nieusprawiedliwiony, społecznie i moralnie nieuzasadniony – wiąże się często z makabrycznym czy perwersyjnym okrucieństwem, które w konfrontacji z niewinnością ofiary wzmacnia moc klątwy. Zresztą sama klątwa realizuje się w powieści w sposób klasyczny, ponieważ oparta zostaje na

działaniu wyzwolonej przez człowieka siły magicznej, tkwiącej [w] słowach i formułach. Wiara w magiczną moc słów jest znana właściwie na całym świecie, a stwarzające Słowo Boga dało w wielu religiach początek światu. [...] Wiara w moc zaklęć i słów magicznych charakteryzuje również folklor słowiański, przy czym słowom przypisuje się w nim możliwości działania zarówno ujemnego, jak i dodatniego²⁴.

W wypadku analizowanej powieści klątwa zyskuje moc sprawczą nie tylko poprzez związek z makabryczną śmiercią „wiedzącej”, lecz także ze względu na znamienny dar przeklinającej Marianny (kobieta potrafiła leczyć dotykiem, uważano, że jest obdarzona mocą, nazywano wiedźmą).

Przeklęte miejsce, będące jednocześnie przestrzenią tabu (co zresztą wiąże się choćby z przekonaniem o nienaruszalności miejsc pochówków jako terytorium zastrzeżonego), oddziałuje na lokatorów w zdecydowany negatywny sposób, nie tylko doprowadzając ich do szaleństwa, lecz prowokując akt zabójstwa lub przynajmniej zachowania agresywne. Interesujący jest fakt, że miejsca tradycyjnie uważane za obłożone klątwą są jednocześnie niejako naznaczone piętnem śmierci, co wyraża się choćby w liczbie niewyjaśnionych zgonów i tajemniczych morderstw²⁵. Uważa się, iż obszary takie interferują z ludzkimi skłonnościami do czynienia zła, wyzwalając podświadome, ukryte pragnienia. Z podobną koncepcją korelują ukazane w *Domofonie* wypadki dopełniające wizerunku przestrzeni nadnaturalnej. Stałym bowiem elementem, pojawiającym się w historii miejsc przeklętych, są wzmianki o okrucieństwie popełnionych zbrodni lub torturach zadawanych ofiarom. Czynniki te odnoszą się po części do warunków manifestacji spirytualnych, po części zaś korespondują z przekonaniem o „zanieczyszczeniu” otoczenia przez zadawane cierpienie. Miejsce takie staje się zbrukane, przeistacza się w sferę *profanum*, sferę przekroczenia – norm etycznych, zasad człowieczeństwa. Transformacji ulega również pierwotne przeznaczenie terenu, ponieważ zmieniony zostaje znak konotujący funkcjonalność tej przestrzeni. Ujęcie to koresponduje zresztą z zasadą dwudzielności świata w gotycyzmie, w związku z czym zyskuje estetykę wartości naddanej. W powieści Miłoszewskiego ta transmutacja obszarowa, będąca poniekąd rezultatem działania klątwy, dotyczy współczesnej

²⁴ E. Piasecka, *op. cit.*, s. 60.

²⁵ Zob. np. K. Farrington, *Na granicy rzeczywistości. Zagadki świata i tajemnice zaświatów*, przeł. P. Goraj, Bielsko-Biała 1999.

bohaterom sprawy kryminalnej. Koszmar Wiktora wiąże się właśnie ze sprawą młodziutkiej Honoraty, dręczonej przez trójkę oprawców w tak wyrafinowany i okrutny sposób, że dziewczyna nie odzyskuje już psychicznej równowagi. Niczym nieuzasadniona przemoc staje się motywem przewodnim wzmiankowanej sprawy, a wymyślne, pełne brutalności tortury nie korelują z dotychczasową opinią o sprawcach. Domyślności odbiorcy pozostawiona zostaje kwestia przyczyn, dla których wydarzenia te w ogóle mają miejsce, wydaje się jednak, iż można dostrzec pewne pokrewieństwo pomiędzy punktami w topografii osiedla a wydobytą kłątą.

Do zbioru archetypów funkcjonujących w obrębie literatury grozy należy również postać czarownicy, czyli kobiety obdarzonej nadnaturalną mocą, często sprawczyni nieszczęść lub przyczyny manifestacji nienazwanego. W powieści Miłoszewskiego niesamowite zdarzenia determinowane są kłątą rzuconą przez wiedźmę na oprawców. Marianna Kopec²⁶ to z jednej strony przykładowa żona i matka, z drugiej – tzw. wiedząca, pomagająca ludziom w leczeniu chorób czy udzielająca życiowych wskazówek. W wyniku splotu okoliczności posądzona o czary i „złe oko”, zostaje wraz z dziećmi zlinczowana przez podburzonych przez księdza sąsiadów. Wydarzenia poprzedzające śmierć Marianny odtwarzają się w obecności Agnieszki; jednocześnie stanowią one swoistą analogię sytuacji rodzinnej Wiktora (który podobnie jak mąż Marianny jest alkoholikiem i podobnie jak on niszczy życie żony). Zresztą to właśnie konfrontacja z „czarownicą” oczyszcza ostatecznie dziennikarza i przyczynia się do eliminacji kławy.

Dość też trzeba, że w *Domofonie* pojawia się druga sprawczyni nieszczęść – matka Roberta (katalizatora winnego eskalacji incydentów), która oszałała po tym, jak została porzucona. To właśnie ona wychowuje syna w dziwacznym otoczeniu; dominując nad nim, uniemożliwia mu dostosowanie się do norm i reguł rządzących relacjami międzyludzkimi. W tym sensie obłąkana matka staje się pośrednią winowajczynią, ponieważ Robert nie potrafi przeciwstawić się swojej mrocznej stronie, nie umie podjąć zmagania z tą częścią siebie, którą Carl Gustaw Jung nazwałby „cieniem”.

Niezwykle nośnym elementem z rejestru cech tradycyjnie przypisywanego opowieściom grozy jest motyw ciemności i czerni jako symboli negatywnego aspektu rzeczywistości, konotujących przynależność do dziedziny transgresji. Kontrast pomiędzy światłem i mrokiem stanowi częstokroć symbol odwiecznej antynomii szlachetności i zła. Ciemność, czerń i mrok warunkują niegodziwość, nienawiść, wyrachowanie. Podobne postrzeganie barw wiąże się z psychologicznym aspektem ich oddziaływania na wyobraźnię. Percepcja łączy się z oceną doznań i świata otaczającego, jest rezultatem współdziałania zespołu bodźców z wewnętrznymi funkcjami. Należy ponadto zauważyć, iż procesy kojarzenio-

²⁶ Notabene nazwisko czarownicy jest identyczne z tytułem noweli Ignacego Okszy Grabowskiego. W utworze tym Kopec to „wielki dąb, spróchniały po uderzeniu pioruna i uznany za drzewo nawiedzone” (E. Piasecka, *op. cit.*, s. 57).

we odgrywają w tym wypadku ogromną rolę. Psychologiczne teorie postrzegania łączą zmiany i sposób oglądu z „adaptacją społeczną lub indywidualną całego organizmu jako całości nowych warunków”²⁷. Owe odmienne sposoby widzenia wynikają ze swoistych, jednostkowych uwarunkowań patrzącego, determinowane bywają aktualnym stanem psychicznym, stopniem pobudzenia świadomości oraz stopniem wrażliwości na otaczającą rzeczywistość. Każde zatem doznanie wizualne zależy od nastroju, stając się wynikiem krótkotrwałych interakcji, oglądem nieobiektywnym, przekładanym na sugestywne wrażenia. Asocjacje potrafią przekształcić typ barwy oraz jej symbolikę na zrozumiałą i aktualną dla odbiorcy kod. Wartości kolorów odpowiadają zwykle zmiennym tonom nastrojów i uczuć, bywają kojarzone z indywidualnymi doświadczeniami, przybierają kształt symboli, a często i elementarnych zasad asocjacyjnych.

Spostrzeżenia wzbudzają w nas przeżycia. Stosunek do otoczenia, zachodzący w bezpośredniej strefie przeżycia, wzbudza w nas uczucie. Spostrzeżenie odzwierciedla część rzeczywistości, natomiast w naszych uczuciach wyraża się już zajęcie stanowiska wobec tej rzeczywistości²⁸.

Nieprzypadkowo zatem ogląd równy jest w praktyce ocenie, przypisaniu desygnatom konkretnych wartości, pobudzeniu naszych działań emocjonalnych, czyli nadaniu kształtu naszym odczuciom. Stopień i skutek doznań stanowią wszakże sumę wrażeń, asocjacji, synestezji oraz stanów emocjonalnych spowodowanych czynnikami fizjologicznymi. Kod wizualny zależy od recepcji indywidualnej, tak też i jego transpozycja na wartości bardziej konkretne, w tym wypadku słowa. Przyjąć zatem trzeba, iż następuje translacja jednego szyfru w drugi – wrażenie przedstawione w słowach stanowi rodzaj pośredniej informacji, możliwej do odczytania przy znajomości i użyciu symboli określonej transkrypcji. „Proces kodowania [...] zaczyna się zatem już po drodze, między siatkówką a świadomym osądem”²⁹. Wynika stąd wyraźnie, iż symbolika i dynamika barw mają dla literatury, także dla fantastyki grozy, znaczenie niepoślednie.

„Duży wpływ na wrażenie przestrzenne ma oświetlenie. Wpływ światła i cienia tworzy kontrasty, łączy lub rozdziela części, podkreśla je lub łagodzi”³⁰, co bezpośrednio wpływa na ogląd obrazu, ustanawiając zarazem jego klimat, wymowę oraz nastrój. W literaturze gotyckiej mrok pełni funkcję estetyczną, odwołującą się do odwiecznie towarzyszącego człowiekowi lęku przed nieokreślonym, nieznanym zagrożeniem. Powieść *Domofon* wyzyskuje motyw ciemności i czerni właśnie w odniesieniu do popularnych lejtmotywów fantastyki grozy i w nawiązaniu do tradycyjnego sposobu interpretowania tych wartości. A zatem ciemność

²⁷ G.M. Wyburn, R.W. Pickford, *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*, przeł. H. Hoeflich-Piątkowska, S. Raczkiewicz, Warszawa 1970, s. 248.

²⁸ D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, przeł. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 272.

²⁹ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 53.

³⁰ G. Zeugner, *Barwa i człowiek*, przeł. J. Rogaczewski, Warszawa 1965, s. 118.

(symbolizująca także niepewność i strach) pojawia się w odniesieniu do miejsc zagrażających – jak choćby piwnica – lub okresu odcięcia budynku od rzeczywistości, stanowiąc wyraźną barierę pomiędzy normalnością a sferą transgresji. Mrok dominuje również w pozbawionej okien pracowni obłąkanej matki Roberta, co przekłada się na pogłębiającą się aberrację psychiczną syna i koreluje z koncepcją bohatera determinowanego przez zło. Ciemność oraz pustka dominują także w spojrzeniu udręczonej Honoraty, wpisując się w niejednoznaczną atmosferę towarzyszącą sprawie dziewczyny. Czarna pustka symbolizuje w tym przypadku przede wszystkim utratę człowieczeństwa, przekroczenie nie tyle progę obłądu, ile raczej nadnaturalne zanurzenie w ciemności odpowiadającej zubożeniu, niepamięci, wykreśleniu z istnienia. Wiktor tak opisuje oczy Honoraty:

wtedy zobaczyłem to po raz pierwszy. Czerń. Nicość. Oczy bez tęczówek, których czarne źrenice nie odbijają światła. Tam nie było człowieka. Mimo to powiedziałem, po co przyszedłem [...]. Gdy to powiedziałem, jej oczy jakby odzyskały blask. Przestały być czarne i matowe, na kilka chwil pojawiały się tęczówki, w jej źrenicach widziałem swoje odbicie (s. 278).

Oczy dziewczyny przypominają zatem dziwaczne i nienaturalne twory, które nie odbijają światła, tylko je pochłaniają. Jest to czerń absolutna, sugerująca nieoznaczoność, sferę nieprzekraczalną, nieidentyfikowalną, niemożliwą do eksploracji.

Barwa czarna zostaje również zanimizowana i ukazana jako samodzielnie istniejący, niesamowity twór, dążący do przejęcia władzy nad jednostką. Ma on charakter fizycznej manifestacji ciemnych mocy; pojawia się zawsze tam, gdzie słabość czy fobie zdeterminowały działania człowieka, ukierunkowując je na destrukcję (także autodestrukcję). Czarna, kleista substancja wypełza z rur i pochłania tych, którzy nie potrafią lub nie chcą przed nią uciec³¹:

Spod nakrętki [hydrantu] zwisała pęczniejąca, wielka kropla czegoś, co wyglądało jak płynna czerń. Było to obrzydliwe. Tłuste, ciężkie i idealnie czarne – nie odbijało żadnego światła, punkt niczego zawieszony w przestrzeni. I – co najgorsze – to żyło. Kropla wydymała się i podrygiwała, jakby rozglądając się za czymś (s. 177).

Amorficzność tworu staje się zresztą dodatkowym bodźcem lękotwórczym, ponieważ stworzenie pozbawione wyraźnie określonego kształtu nie mieści się w kategoriach ludzkiego pojmowania, wykraczając poza sferę akceptowaną. Według Bachelarda miękkie, lepkie, wysysające podłoże to wzorcowy obraz masy chaotycznej, której nikt nie modeluje, a jej immanentną dynamikę określa wyłącznie energia rozkładu³², co jednoznacznie wpisuje ją w obszar zainteresowań literatury grozy.

³¹ Substancja ta wywołuje zresztą nieuchronne skojarzenia z serialem *Z archiwum X*, gdzie obcy z kosmosu przejmowali świadomość człowieka właśnie za pomocą czarnego, żywego tworu o gęstej, smolistej konsystencji.

³² G. Bachelard, *Ziemia, woda i marzenie*, [w:] idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 246–255.

Barwa czarna kojarzona jest też tradycyjnie ze sferą morderczą i zastosowanie jej jako immanentnego składnika przestrzeni nawiedzanej stanowi dopełnienie koncepcji miejsca determinowanego przez *numinosum*. W odniesieniu do barwy czarnej przywołać można następujące konotacje:

symbol zła, [...] tragedii, katastrofy, zniszczenia, smutku [...], ciemności, śmierci, [...] królestwa zmarłych, potępienia, [...] zjawy, czarów [...]. Czarność łączy się powszechnie ze zjawiskami i cechami ujemnymi³³.

Wszystkie te wartości pokrywają się z wydarzeniami i zjawiskami opisywanymi w powieści Miłoszewskiego. Czerń jako symbol mocy negatywnych, związanych z obszarem unicestwienia, niezwykle mocno oddziałuje na wyobraźnię odbiorcy. Uwyrażnienie grozy sytuacyjnej poprzez posłużenie się określoną wartością barwną jest sygnałem dążności autora do zagęszczenia motywów przypisanych mitologii i estetyce gotyckiej.

Rejestr nekromotywów uzupełniony zostaje także o elementy niezwykle silnie kojarzone ze śmiercią oraz towarzyszącymi jej emocjami czy odczuciami. Poza asocjacjami kolorystycznymi występują tutaj również odniesienia do cmentarza jako terytorium *sacrum*, przywołane zostają także wizje nagrobków (szereg drzwi w piwnicy zastąpiony przez tablice nagrobne, wyeksponowany zwłaszcza w finale powieści). Wszystkie te czynniki uzupełnione są obrazami i przypomnieniami o śmierci; wspólnym mianownikiem przeszłości i teraźniejszości jest właśnie śmierć, która bezustannie towarzyszy bohaterom – jako opowieść o minionych zdarzeniach (zabójstwo Marianny Kopeć i jej dzieci, losy Honoraty, tajemnicze zgony zakwalifikowane niegdyś jako wypadki bądź przypisywane przyczynom naturalnym) lub zabójstwa, samobójstwa oraz wypadki, mające miejsce w nawiedzonym budynku podczas eskalacji działania siły nadprzyrodzonej (powieszenie się wuefisty, Kamil jako morderca rodziców i samobójca, niewyjaśniona śmierć młodej lokatorki, próba unicestwienia matki przez jedną z bohaterek drugoplanowych, uniknięcie przez małą dziewczynkę porażenia prądem). Do katalogu nekromotywów zaliczyć można również symptomy nawiedzenia oraz sytuację koegzystowania na tym samym terytorium lokatorów żyjących i martwych.

Literatura grozy – obok czynników ewidentnie wskazujących na obszar morderczy jako bodziec lękowy – odwołuje się do szeregu innych motywów warunkujących czy kreujących atmosferę zagrożenia. Są to elementy zdecydowanie subtelniejsze, odsyłające do pojemniejszych znaczeniowo, emocjonalnie czy psychologicznie treści. Jak pisze Ewa Piasecka:

literatura grozy dosyć często zwracała się w stronę stanów ograniczonej poczytalności, korzystając z nich obficie zarówno na gruncie tradycyjnej fantastyki grozy, jak i poza nią. W fantastyce grozy zaistnienie stanów ograniczonej poczytalności z reguły jest pretekstem do wpro-

³³ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 53. Zob. też: Cedar [pseud.], *Vademecum wiedzy tajemnej*, Gdańsk 2000, s. 41.

wadzenia elementu fantastycznego. Najczęściej fantastyka wkrada się w świat realny przez bramę snu³⁴.

Artystyczna interpretacja sytuuje sen pomiędzy sferą materialną i duchową, zaś w ujęciu romantycznym

sen można potraktować jako metafizyczny cień bytu człowieka, a śniące ja jako sobowtóra ja realnego. [...] Wcielone w istotę człowieka mary senne nie dadzą się więc zamknąć tylko w wyodrębnionej domenie onirycznej, bo wszelkie domeny i ściśle podziały podważałyby tajemnice syntezy [...]. A więc sfera snu nie tylko jest, ona rzutuje na naszą rzeczywistość, niejako projektuje nas żyjących na jawie³⁵.

Skoro zatem marzenie senne (także koszmar) oddziałuje na jakość istnienia materialnego w sposób tak wyraźny, jak w wypadku bohaterów *Domofonu*, to nie dziwi, iż starają się oni unikać śnienia tak długo, jak jest to możliwe. Wszystkich lokatorów bloku dotyka bowiem przypadłość, która warunkuje sposób postrzegania przez nich przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Koszmary stają się w powieści katalizatorem podjętych decyzji, decydują o jakości egzystencji, przekładając się na umiejętność funkcjonowania w rzeczywistości fizycznej. Sny mają olbrzymie znaczenie nie tylko dla modelu zachowań poszczególnych postaci, lecz stają się dla bohaterów również źródłem informacji o własnych lękach, słabościach oraz występkach. Sen staje się obszarem tabu, ponieważ ujawnia najskrytsze fobie, obnaża słabości, podświadome i niezidentyfikowane pragnienia, czasem nawet naświetla psychiczne aberracje postaci. Dlatego bohaterowie walczą ze snem, usiłując w ten sposób pokonać nie tylko biologiczne ograniczenia własnych organizmów, lecz przede wszystkim wyeliminować czynniki natury psychicznej czy emocjonalnej. Obawa przed ujawnieniem wewnętrznych, a więc najtajniejszych, najbardziej skrywanych fobii, w połączeniu ze sprzeciwem wobec odsłonięcia intymnych, często wstydliwych sekretów, przeobraża się w strach przed snami. Powtarzające się co noc koszmary doprowadzają niektórych lokatorów do działań o charakterze zbrodniczym lub autodestrukcyjnym, umożliwiają im popełnienie czynów, których nie akceptuje ich świadomość. Tak dzieje się w wypadku Kamila, twierzącego, że nie pamięta, o czym śnił. W kontekście późniejszych działań chłopaka (zabójstwo rodziców i samobójstwo) jego niechęć do ujawnienia treści koszmarów oznaczać może, iż dotyczyły one właśnie takiego aktu. Sytuacja skłócenia nastolatka z rodzicami jest tutaj potęgowana przez konflikt z ojcem, niepotrafiącym zaakceptować odmienności psychicznej syna, bezustannie podważającym jego męskość, nieliczącym się z jego uczuciami. Wszystkie te elementy, spotęgowane działaniem snów, prowadzą w rezultacie do morderstwa, przy czym to właśnie Kamil staje się zbrodniarzem i własną ofiarą. Koszmary senne przyczyniają się też prawdopodobnie do nabrzmiewania konfliktu pomiędzy ojcem a synem,

³⁴ E. Piasecka, *op. cit.*, s. 74.

³⁵ A. Witkowska, *Onirologia i oniromancja*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 46.

niejako prowokując uzewnętrznienie wzajemnej niechęci. Sytuację ujawnienia czy odkrycia głęboko utajonych odczuć obrazuje również przypadek Wiktora, którego sny sytuują na równi z oprawcami Honoraty. Dzieje się tak dlatego, że dziennikarz zdaje sobie sprawę z faktu, iż jego zawód wymaga przekraczania granic intymności innych ludzi, ignorowania etyki w zdobywaniu informacji, obojętności wobec ludzkiego cierpienia i dążenia za wszelką cenę do naświetlania spraw zbyt bolesnych, aby je pokazywać.

Byłeś hieną? – zapytała Agnieszka. – Tak jakby. Nie, nie tak jakby, zdecydowanie byłem. I byłem z tego dumny. Tropiłem po prokuraturach i sekretariatach sądowych. Im bardziej sprawy były niecodzienne, wulgarne i krwawe, tym lepiej. Kiedy ktoś podsuwał mi akta grupy gwałcicieli, aż podskakiwałem z radości. Kiedy słyszałem na korytarzu o oskarżeniu w sprawie matkobójcy, to czułem się jak w siódmym niebie. [...] Byłem mistrzem w przekonywaniu krewnych ofiar, żeby zgodzili się opowiedzieć swoją historię. [...] No więc byłem hieną (s. 221–222).

Postępując według tego wzorca, bohater w istocie staje się uczestnikiem i współsprawcą zbrodni, o których pisał. Nic tedy dziwnego, że ostatecznie tak właśnie o sobie myśli. Wiktor postrzega siebie jako oprawcę także dlatego, że w niesprawiedliwy i okrutny sposób potraktował bliskie osoby – żonę i córeczkę. Obie te okoliczności są zresztą nierozdzielnie ze sobą związane, ponieważ sprawa Honoraty zdeterminowała postępowanie bohatera, powodując alkoholizm, a w konsekwencji rozstanie z rodziną. W sposób podświadomy Wiktor obarcza się odpowiedzialnością i jednocześnie wyznacza sobie karę. Ten schemat postępowania, odnoszący się w zasadzie do wszystkich pozostałych lokatorów budynku, odzwierciedla pewną prawidłowość.

Wina nie jest nigdy czymś innym jak samą karą, która jest przewidywana, uzewnętrzniana i która ciąży już na świadomości, i tak jak lęk jest od początku sposobem uzewnętrzniania samej zmyły wbrew radykalnej zewnętrzności zła, wina jest momentem współczesnym zmazie. Jednakowoż w tym stadium moment ten jest momentem niesamodzielnym; „przewina” obciąża człowieka, ponieważ jest rytualnie nieczysty. Nie musi on być wcale sprawcą zła, by czuć na sobie ciężar zła oraz ciężar jego następstw. Winny jest ten, kto jest gotowy ponieść karę i kto uznaje się za podmiot kary. W tym sensie – i wyłącznie w tym – wina jako stan jest już zawarta w zmazie³⁶.

Z tego powodu przyjęcie odpowiedzialności za faktyczne lub wyimaginowane winy transformuje i zniekształca obraz rzeczywistości. Reguła, której podporządkowują się mieszkańcy bloku, dotyczy właśnie przyznania się do popełnienia wykroczenia i poniesienia kary, niezależnie od stanu faktycznego. Skoro wina równa się karze, ta musi mieć miejsce i następuje bezzwłocznie, aby uniemożliwić refleksję, ponowną analizę okoliczności.

Sny obnażają więc prawdę o lokatorach nawiedzzonego bloku, pokazują im drogę ucieczki przed własną psychiką, umożliwiając – w drastyczny sposób – rozprawę ze słabościami oraz występkiem. Niekiedy projekcje senne przekładają się

³⁶ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 97.

na rzeczywistość, zostają odwzorowane przez tych, którzy nie potrafią w porę zdać sobie sprawy z przekroczenia.

Jako stan ograniczonej poczytalności interpretować można poniekąd także twórczy szal, w który wpada Robert Łazarek, a który obnaża ukrytą niedyspozycję umysłową, wyrażającą się z jednej strony jako znamieny konflikt z otoczeniem, z drugiej zaś wykładającą się poprzez twórczość plastyczną jako dziwaczne i przerażające rysunki czy obrazy. Jednak postać młodego artysty nie wyczerpuje jeszcze zasobu schematów fabularnych fantastyki grozy.

Należy podkreślić, że w fantastyce tradycyjnej stany sytuujące się między normą a patologią nie są celem samym w sobie i pojawiają się tylko na marginesie tematu właściwego, którym jest kontakt człowieka ze sferą nadprzyrodzonego i reakcja na ten fakt. W procesie ewolucji literatury grozy widać jednak coraz częstsze odchodzenie od fantastyki tradycyjnej właśnie na rzecz owych marginalnych dotąd zabiegów uprawniających jej zaistnienie. Zainteresowanie budzi już nie element nadprzyrodzony, ale głębia, tajemnica i nadprzyrodzoność obecne w samym człowieku. Człowiek zaczyna szukać demonów we własnym wnętrzu i są to poszukiwania nader owocne. Żaden demon nie jest w stanie wywołać takiej grozy, wyemanować takiej dozy zła, a wreszcie zachować się tak destrukcyjnie jak człowiek³⁷.

Łazarek realizuje ten schemat w sposób modelowy już choćby z tego powodu, że pozostaje pod przemożnym wpływem chorej psychicznie matki, która przekazała mu prawdopodobnie genetyczną skazę. Jego umysł wypełniają wizje z pogranicza jawy i snu, a koncepcja poszukiwania harmonii pomiędzy elementem agresji a łagodnością przypomina młodopolskie poszukiwanie zależności między geniuszem a obłąkaniem. Kondycja umysłowa bohatera pozostaje w trwałej dysharmonii, manifestując się początkowo jako niemożność funkcjonowania w kapitalistycznej rzeczywistości, skonfliktowanie z otoczeniem, kłótnie z żoną, aby wreszcie – w toku wydarzeń, już po odcięciu bloku od przestrzeni normalności – ujawnić się jako skłonność do przemocy i dominacji nad partnerką. W odniesieniu do klasycznego układu fantastycznego podobny model zachowania rozpatrywać można na dwóch płaszczyznach interpretacyjnych. Pierwsza z nich dotyczy po prostu dysfunkcjonalności umysłowej wynikającej z wydarzeń przeszłych (tutaj: mroczne dzieciństwo bohatera), toksycznych układów rodzinnych (zaborcza, dominująca matka, będąca obłąkaną artystką), niemożności znalezienia własnej tożsamości społecznej (archetyp artysty odrzuconego, niezrozumianego), narastającej frustracji i poczucia utraty kontroli nad własnym życiem (niesatysfakcjonująca praca, kompleks niższości wobec żony), a także – jako wypadkowej wcześniej wymienionych – braku spełnienia w sferze erotycznej (stąd powracające bezustannie oskarżanie Agnieszki o „kastrację”). Taki model psychiki odpowiada warunkom rodzenia się i narastania przemocy domowej, gdy sfrustrowany mężczyzna winą za niepowodzenia obarcza osobę najbliższą. Biorąc pod uwagę artystyczne aspiracje Roberta, uwzględnić trzeba również czynnik związany z nadwrażliwością na bodźce pozazmysłowe jako relewantny składnik konstruowania

³⁷ E. Piasecka, *op. cit.*, s. 75.

nastroju grozy. Z tym zresztą związana jest druga płaszczyzna interpretacyjna, opierająca się na całkowitym wpisaniu bohatera w przestrzeń nadprzyrodzoną, nadaniu mu mocy sprawczej, ukazaniu go jako rezonatora lub – jak w przypadku *Domofonu* – katalizatora wydarzeń. To pojawienie się Roberta, wraz z całym bagażem jego niefortunnnych doświadczeń życiowych, ukrytym gniewem, nadwrażliwością twórcy, powoduje, że odsunięte od rzeczywistości zło zaczyna się przybliżać, manifestować w sposób coraz bardziej jawny, dążąc do ostatecznej konfrontacji. Udział bohatera w rozgrywających się wydarzeniach jest czynnikiem relewantnym, a jednoznaczne opowiedzenie się po stronie ciemnych mocy pokazane zostaje z jednej strony w planie domowej przemocy i próby odzyskania dominacji, z drugiej zaś – jako czynna pomoc złu poprzez ukrycie zwłok jednej z lokatorek oraz atak na Wiktora.

W obszarze wynaturzeń psychicznych rejestrowanych przez literaturę grozy istotne miejsce zajmują również aberracje dotyczące sfery erotycznej, a zatem odnoszące się po pierwsze (mimo wszystko) – do sfery społecznego tabu, po drugie – do mrocznych dziedzin seksualności (a zatem przemocy, dominacji, fascynacji perwersją). W powieści *Domofon* odchylenia podobne są w zasadzie rejestrowane jako margines i nie odnoszą się do głównego nurtu fabularnego. Niemniej jednak warto wskazać obecność takiego wątku jako przynależnego mechanizmom wzbudzania grozy. Niewłaściwe upodobania natury erotycznej zaprezentowane zostały na przykładzie wuefisty – mieszkającego na pierwszym piętrze dość lubieżnego lokatora. Jest to eks-nauczyciel, zwolniony z pracy za nadmierne zainteresowanie uczennicami, który za swoje upodobania ponosi karę. Nie mogąc uporać się z wszechogarniającym budynek mrokiem (symbolizującym „cien” ludzkiej jaźni), wuefista popełnia samobójstwo, a jego ciało pochłania czarna maź. Jest to symboliczny akt ukarania, poniesienia odpowiedzialności za wyrządzone krzywdy.

Jednak ciemna strona człowieczej psychiki na poziomie seksualności ujawnia się również jako zachowania o podłożu agresywnym czy skorelowane z przemocą. Zachowania erotyczne połączone z zadawaniem fizycznego bólu są wykładnikiem najdotkliwszego poniżenia ofiary i jednocześnie wyrazem najpełniejszej dominacji. Perwersja jako źródło grozy pojawia się w wypadku skrajnym, a zatem w historii Honoraty, dziewczyny przez kilka tygodni okrutnie torturowanej i wielokrotnie gwałconej przez oprawców. Przypadek nastolatki zaciążył na psychice Wiktora, powodując powolny jej rozpad, a w koszmarnych przywidzeniach, wywoływanych obecnością zła w budynku, nawet identyfikację z dręczycielami. Zaznaczyć wszakże trzeba, iż

wchodzące w krąg perwersji sposoby zachowań seksualnych najczęściej zawierają element agresji, zawładnięcia partnerem i uprzedmiotowienia go. Można je wywodzić z niepewności seksualnego autoportretu i wynikających z tej niepewności lęku i agresji w stosunku do partnera, który ten autoportret potwierdza³⁸.

³⁸ *Ibidem*, s. 113.

W kręgu tej definicji znaleźć się tedy mogą wszelkie zachowania prezentowane przez Roberta, czyli bohatera niepewnego swojej męskości, sfrustrowanego, dokonującego bezustannego autoponiżenia. Agresywne zachowanie wobec żony jest wynikiem konsekwentnie zaniżanego poczucia wartości – Robert obserwuje siebie z pozycji przegranego, nie potrafi prawidłowo odczytywać sygnałów partnerki i w rezultacie mylnie interpretuje jej zachowanie. Wszystkie te okoliczności prowadzą w efekcie do eskalacji przemocy o podłożu seksualnym, wzmaganej przez ustawiczny kontakt z nadprzyrodzonym oraz aberrację umysłową (o charakterze pozaerotycznym).

Najbardziej nośnym i jednocześnie najpojemniejszym znaczeniowo motywem jest w literaturze grozy problem zła. W *Domofonie* obecność sił negatywnych jest immanentnym składnikiem przestrzeni przedstawionej, stanowiąc nie tylko o jakości egzystencji bohaterów, lecz również – w sensie ogólniejszym – o kształcie rzeczywistości przez nich doświadczanej. W tradycyjnym modelu gotyckim zło jest zazwyczaj zewnętrzne, pochodzące spoza człowieka istnienia, najczęściej infernalnej proveniencji. W ujęciu Miłoszewskiego jest ono pochodną czynów i emocji człowieka (także emocji ukrytych, nieuświadomionych). Zło percypowane jest wielopoziomowo, w zależności od charakteru postaci, jej losów, w takiż sposób determinuje koszmary senne i tak samo zabija. Upostaciowane, zyskuje kształt pulsującej, stwarzającej pozór żywotności, nieprzeniknionej masy. Symboliczną wykładnią manifestacji ciemnych mocy jest scena, w której bohaterowie obserwują, jak czarna substancja oblepia ciało samobójcy. Fragment ten obrazuje przejście kontroli przez zło, niejako wszechogarniające działanie sił negatywnych. Widać to zresztą niezwykle wyraźnie na przykładzie eskalacji agresywnych zachowań Roberta (ostatecznie „przejętego” przez złe moce) lub w niejasnej motywacji dręczycieli Honoraty, a także w modelach zachowań kilku innych bohaterów.

Zwrócić należy również uwagę na charakterystyczną interpretację odwiecznego konfliktu pomiędzy dobrem a złem, rozumianego jako skłonność do oceny sytuacji w zależności od indywidualnego zaangażowania. W odniesieniu do Marianny Kopeć jest to przypisanie zbrodniczych skłonności niewinnej osobie (kobieta jest rzekomo czarownicą, czyli postacią tradycyjnie negatywną) i egzekucja będąca dziełem mieszkańców wsi, dowodzonych przez księdza (a więc postać tradycyjnie zwalczającą zło, stojącą po stronie dobra, kojarzoną z wybaczeniem, litością, współczuciem). W *Domofonie* następuje znamienne odwrócenie ról, polegające choćby na demystyfikacji niegodziwych intencji księdza Warslicha.

Zło manifestuje się także jako element procesu oczyszczenia, polegającego na konfrontacji bohaterów z własnym, wewnętrznym złem. W tym rozumieniu zresztą jest to zło o wiele groźniejsze niż niezidentyfikowane, nienazwane zło z zewnątrz. Nękające lokatorów koszmary senne stanowią dowód istnienia zła, ponieważ przekładają się na rzeczywiste, mniej lub bardziej świadome odczuwanie winy. Pamiętać w tym kontekście należy, iż

poczucie winy stanowi prawdziwy przewrót w doświadczaniu zła. [...] Jest to przewrót doniosły: wywraca stosunek między karą a winą, ponieważ wina nie wypływa z kary nałożonej przez Pomstę, natomiast umniejszenie wartości istnienia jest źródłem kary³⁹.

Powieść Miłoszewskiego przywołuje również doświadczenia związane z lękami cywilizacyjnymi, sytuując w kręgu zła budynek-moloch, czyli przerażającą wersję Corbusierowskiej „maszyny mieszkalnej”. Nawiązanie do lęków cywilizacyjnych stanowią ponadto refleksy rozmaitych teorii spiskowych, postrzeganych w kategoriach najwyższego zagrożenia i stanowiących przedmiot literackich i filmowych trawestacji. Tutaj wykładają się one jako działania widmowego lokatora, który oplótl budynek mnóstwem podsłuchów, dzięki czemu doskonale zdaje sobie sprawę z tego, co dzieje się w każdym z mieszkań, na korytarzach i przed blokiem. Kolejnym z lękotwórczych pierwiastków cywilizacyjnych jest sprawa Honoraty, będąca modelową egzemplifikacją obawy przed nieuzasadnionym, niewytłumaczalnym i niewyobrażalnym okrucieństwem. Niemożność wyjaśnienia motywów postępowania dręczycieli dziewczyny przekłada się na podejrzenie czy przeświadczenie o destrukcyjnym wpływie jakiegoś bliżej nieokreślonego czynnika (zła?) na psychikę młodych ludzi. Mechanizm mitotwórczy przypomina, że ludzie od zawsze usiłowali interpretować i tłumaczyć tajemnicze dla nich zjawiska. Brak logicznych podstaw wykładających genezę zbrodniczego czynu przeobraża się w sugestię istnienia nienazwanego, jakiejś zagadkowej mocy sprawczej, która determinuje postępowanie lub charakter człowieka.

Koncepcją nawiązującą do cywilizacyjnych stereotypów jest sytuacja rodzinna Roberta Łazarka i zinterpretowanie jego postawy życiowej w kontekście freudowskim. A więc zaborcza, dominująca matka, samotnie wychowująca jedynego syna; dom rodzinny jako przestrzeń zamknięta, wyabstrahowana z rzeczywistości zewnętrznej; tajemnicza, pozbawiona okien Sala, będąca artystycznym sanktuarium obłąkanej matki. Wszystkie te elementy, stopione w jedno, dają archetypiczny obraz toksycznej i niepełnej rodziny, stanowiąc wiarygodne wyjaśnienie aberracji umysłowych bohatera. Jeśli dodać do tego wzmianki o zawodzie miłosnym, w wyniku którego matka Łazarka oszalała, oraz jej pobyt w szpitalu psychiatrycznym, zarysowuje się dosyć wyraźna wykładnia (i psychologiczne usprawiedliwienie) dla działań Roberta, współgrająca z popularnymi zwłaszcza w literaturze i kinematografii amerykańskiej motywami uzasadniającymi obłąd lub agresję.

W powieści Miłoszewskiego pojawiają się tedy liczne schematy fabularne i detale składające się na obraz przestrzeni przedstawionej, funkcjonujące w obrębie fantastyki grozy – zarówno w sztuce słowa, jak i sztuce filmowej – na zasadzie pewnych stałych współczynników, pełniących rolę wyzwalaczy określonych stanów emocjonalnych. Posłużenie się tak obszernym rejestrem archetypów

³⁹ P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 98.

jest zabiegiem świadomego wyolbrzymienia i zapełnienia przestrzeni przedstawionej. Zostają one jednak połączone w taki sposób, że ich obecność nie sprawia wrażenia nadmiaru czy karykaturalnego przerysowania, nie jest także pastiszem. Wszystkie elementy wchodzące w skład konwencji gotyckiej i postgotyckiej współgrają ze współczesnym obrazem świata. Wpisane w aktualną rzeczywistość, stapiają się z jej konterfektem, odwołując się równocześnie do zasady poszukiwania zagrożeń na terytorium najbardziej znanym (i w związku z tym interpretowanym jako całkowicie bezpiecznym). W powieści Miłoszewskiego funkcjonują także mity czy legendy miejskie, odnajdujące zagrożenie w obszarze rzekomo oswojonym, okiełznanym przez człowieka. Cywilizacja wyrwa się wszakże spod kontroli, asymilując dodatkowo czynniki uznawane tradycyjnie za zagrażające człowiekowi – a więc zjawy, pokutujące dusze, klątwy itp. – z aspektami przynależnymi do sfery technologii, jak choćby wielorodzinny budynek czy „mordercza” winda. Pojawiają się także aluzje do kultowych już składników pop-horroru i pop-grozy, np. czarna zawieszina, stanowiąca czytelne (choć trudno orzec, czy zamierzone) odwołanie do serialu *Z archiwum X*, lub znane z rozmaitych opowieści oraz filmów grozy epatowanie makabrą (krew, odcięte kończyny, robactwo) czy erotyzmem (sceny pomiędzy Agnieszką i Robertem). Każdy z tych elementów stanowi osobny mechanizm lęko- i stresotwórczy, wpisując się w tradycyjny rejestr motywów z zakresu fantastyki grozy. Podobna intensyfikacja, dokonywana poprzez inkrustowanie nimi przestrzeni przedstawionej, wykląda się jako swoista polemika z gatunkiem, wskazanie nowych możliwości interpretacyjnych, zupełnie odmiennych perspektyw. Ewolucja genologiczna w obrębie fantastyki grozy sprzyja podobnym działaniom, prowokując do eksperymentowania z konwencją, do dyskusji z utartymi wzorcami, do odświeżenia skostniałych reguł kompozycyjnych. Polemika taka sygnalizuje jednocześnie inicjację kolejnego etapu w obszarze tej estetyki, na którym stały schemat literacki uzupełniony zostaje o inspiracje kinematograficznej proweniencji. Gra z konwencją polega tutaj na manipulacji regułami obrazowania, odwołującej się już nie tylko do obszarów wyobraźni, lecz również do pamięci wizualnej, przywołującej skojarzenia ze znanymi realizacjami filmowymi. Proces ten sprzyja odbiorowi, poszerzając budowany przez czytelnika obraz o składniki już percypowane, oglądane w kinie czy telewizji. Współczesny horror oraz fantastyka grozy to w zasadzie estetyka o charakterze intertekstualnym, niemożliwa do zdeszyfrowania bez znajomości przedmiotu. Umniejszanie roli tego typu literatury – stanowiącej przecież istotny składnik kultury popularnej, a także masowej – sprowadza ją do roli niewyszukanej rozrywki. Nie należy jednak zapominać, że podobnemu sposobowi postrzegania przeczy tak szeroki kontekst kulturowy, jak odwołania do tradycji ludowej, folkloru miejskiego, kinematografii (może nie tej ambitnej, ale z pewnością tej chętniej oglądanej), koncepcji technologicznych i cywilizacyjnych, teorii psychologicznych, wreszcie pytań o skrywane lęki czy fobie. Nie należy również

zapominać o psychologicznym uzasadnieniu potrzeby stykania się z fantastyką grozy. Bowiem

fikcjonalne przedstawienie grozy pozwala nam napotkać przerażenie i konflikt w zestetyzowanej i symbolicznej formie. Fikcjonalne przerażenie, wywoływane przez fikcjonalne odzwierciedlenie, może być bez ryzyka usunięte przez kontrolowane zaangażowanie w losy fikcjonalnych postaci, ponieważ te znajdują się w bezpiecznej odległości od nas i naszej rzeczywistości. Przeróżające jest uprzedmiotawiane i konkretyzowane, i tym samym przekształcane w osiągalne⁴⁰.

⁴⁰ Y. Leffler, *op. cit.*, s. 49.