

Tajemnice nieludzkich bytów

Topos istnień niesamowitych na przykładzie utworów
Jarosława Grzędowicza, Tadeusza Oszubskiego i Pawła Siedlara

*Teraz, gdy ujadanie owej umarłej, odartej z ciała potworności narasta coraz bardziej,
a ukradkowe łopotanie tych przeklętych błoniastych skrzydeł z każdą chwilą się przybliża [...],
poszukam z mym rewolwerem zapomnienia, które jest dla mnie jedyną ucieczką przed tym,
co nie nazwane i czego nie sposób nazwać.*

H. P. Lovecraft, *Ogar*. Tłum. R. P. Lipski

„W twórczości literackiej wszystkich epok spleta się nierozzerwalnie zmyślenie i prawda. Tak wydarzenia autentyczne, które wpływają nieraz na genezę utworu, jak i pochodzące z wyobraźni autora – przetwarzane są w fikcyjny świat przedstawiony, w którym dominują na ogół elementy zmyśnione¹ – pisze Henryk Dubownik we wstępie do *Fantastyki w literaturze polskiej*. Nietrudno zauważyć, że w tekstach typu gotyckiego, postgotyckiego oraz *weird fiction* zasada taka realizuje się w sposób szczególny, sprawiając, iż utwory tego rodzaju odznaczają się niezwykle wyraźnym podziałem na rzeczywistość quasi-realną i fikcjonalną. Rozdzielność podobna staje się tym istotniejsza, że determinuje ona wszelkie schematy kompozycyjne w obrębie gatunku. Odnosi się to do zasady dwudzielności przestrzeni przedstawionej, której model geometryczny opiera się założeniu, że w prezentowanej rzeczywistości literackiej istnieją dwa równoległe wszechświaty, z których jeden jest niemal tożsamy ze światem realnym, drugi natomiast przynależy do sfery „*numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania². Kiedy ten drugi, niezidentyfikowany obszar wdziera się w rzeczywistość odbiorcy bliską, dokonuje się transgresja, powodująca dysharmonię. Umowność aktu przekroczenia polega w fantastyce grozy m. in. na tożsamości obszaru numinotycznego z określoną grupą motywów, przypisanych literaturze tego typu. Badacze, w tym Roger Caillois oraz Andrzej Zgorzelski, konstatują, iż na terytorium fantastyki istnieje niezwykle obszerny zbiór toposów spełniających niejako rolę mitologii³. Przywołując tę

¹ H. Dubownik, *Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Bydgoszcz 1999, s. 7.

² M. Aguirre, *Geometria strachu. W: Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 17.

³ Zob.: R. Caillois, *Od baśni do „science fiction”*. Przeł. J. Lisowski. W: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. Żurowski. Słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1967,

prawidłowość, Dubownik pisze o pewnych stałych schematach fabularnych, zwracając jednakowoż uwagę, że „we wszystkich typach utworów fantastycznych występują swoiste *loci communes*, przekształcane jedynie i modyfikowane”⁴. Wśród modeli fabularnych wyróżnia on taki, który odnosi się do „wejścia do świata typowego dla literatury realistycznej jakiejś istoty z zewnątrz: z zaświatów, z odległej planety, z obrazu, itp.”⁵. Jest to matryca niezwykle pojemna, warunkująca i zawierająca niezliczoną możliwość wariantów realizacyjnych, wiążąca się z archetypowym pojęciem „obcości” lub „inności”, ujawniającym się jako jedna z podstawowych kategorii lękotwórczych w fantastyce grozy. Rzeczywistość *weird fiction*, gotycka czy postgotycka zasiedlona jest przez najrozmaitsze stworzenia, unaoczniające i demaskujące strach człowieka przed nieznanym, nienazwanym czy „Niemożliwym”. Aby zilustrować czy dokonać przeglądu najbardziej charakterystycznych rodzajów nieludzkich bytów, posłużę się tekstami trzech współczesnych, polskich autorów, tworzących w konwencji grozy (gotyku, postgotyku oraz *weird fiction*): Jarosława Grzędowicza, Tadeusza Oszubskiego oraz Pawła Siedlara.

Najpopularniejszym bytem, zasiedlającym rzeczywistość niesamowitą pozostaje nieodmiennie zjawia, czyli pokutująca lub poszukująca zadośćuczynienia czy zemsty cząstka spirytualna człowieka, ewentualnie dusza zmarłej gwałtowną śmiercią osoby, generalnie zaś po prostu „przybysz z zaświatów”⁶. Lęk, jaki zwykle inicjuje w bohaterach takie stworzenie, wiąże się z podstawową funkcją literatury grozy, którą jest wzbudzenie niepokoju poprzez zasygnalizowanie istnienia „Niemożliwego”. Owo „Niemożliwe” jest podstawową kategorią estetyczną, warunkującą wszystkie elementy kompozycyjne tekstu literackiego tej proweniencji. Porządek rzeczywistości przedstawionej (a w utworach grozy jest to rzeczywistość w zasadzie identyczna z bliską odbiorcy) zostaje zakłócony wówczas, gdy pojawia się w nim czynnik niezgodny z logiką, racjonalnością czy wreszcie zdrowym rozsądkiem. Kiedy sfera *numinosum* wnika w świat „normalności”, inicjuje się przerażenie, tym większe, im bardziej nieprawdopodobny jest aspekt transgresyjny. Zatem „z chwilą, gdy śmierć uważana jest za nieprzekraczalną granicę, temat pojawiającego się z zaświatów ducha nabiera nowego, groźnego tragizmu; stąd obfitość historii o duchach, zjawach i wampirach, które stanowiąc będą odtąd lwią część literatury fantastycznej”⁷, zwłaszcza zaś fantastyki grozy.

Klasyczny motyw pokutujących dusz obecny jest w opowiadaniu Oszubskiego pt. *Kawałek ulicy*. Według prezentowanej w tekście koncepcji zmarłe gwałtowną

s. 46-49; A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980.

⁴ H. Dubownik, op. cit., s. 18.

⁵ Ibid., s. 19.

⁶ S. Wysłouch, *Anatomia widma*, „Teksty” 1977, nr 2, s. 137.

⁷ R. Caillois, op. cit., s. 51.

śmiercią osoby pozostają na zawsze w miejscu swego zgonu i cierpią tym bardziej, im częściej ktoś je wspomina. Odwrócenie archetypicznego związku pomiędzy pamięcią a kondycją umarłego polega u Oszubskiego na zasugerowaniu tragicznej konsekwencji, wynikającej z uwarunkowań współczesnej cywilizacji. Współczucie dla ofiary wyrugowane bowiem zostaje przez pragnienie swoistego „doświadczenia”, wydobywania szczegółów zgonu oraz przybliżania ich w opisach medialnych czy przekazach ustnych. Komunikat werbalny nie ogranicza się jedynie do stwierdzenia faktu śmierci, lecz obfituje w najbardziej drastyczne detale, co wynika z potrzeb komercyjnych. Jakość informacji przekłada się w rezultacie na jakość materialną, podlegającą prawom podaży i popytu. Wyabstrahowanie od szacunku dla zmarłego staje się niejako jedną z przyczyn bezustannej jego obecności w świecie żywych; zapisania jego historii „na czarnych asfalcie [...], jezdniach, chodnikach, murach domów i ścianach mieszkań”⁸.

Ożywione ludzką ekscytacją śmiercią trupy stanowią w opowiadaniu część pejzażu miasta. Owi nie do końca umarli mieszkańcy miasta pozostają w ścisłym związku z otoczeniem, wpisując się nie tylko w industrialne środowisko, lecz przejmując na własność tytułowy „kawałek ulicy”. Drastyczność obrazu bezustannie dziejącej się śmierci (bo zmarli ciągle i bez końca doświadczają umierania) polega na niezwykle sugestywnym, mocno wyeksponowanym zapisie cierpień oraz wizerunków zmarłych. Każdy z nich zastygł na zawsze nie tylko w tym samym ubraniu, lecz także wygląda dokładnie tak samo, jak wówczas, gdy przestawał żyć. Często jest to konterfekt odzwierciedlający brutalność, bezwzględność czy po prostu fizjologiczność umierania.

Chłopiec i dziewczyna [...] szli zdecydowanym krokiem. [...] Z ich licznych ran płynęła krew. Podeszwy butów zostawiały na asfalcie czerwone i połyskliwe ślady. [...] Dziewczyna [...] do twarzy miała przyklejony uśmiech, choć trzeba przyznać, że złowieszczy. Jej dolna warga była rozdarta [...]. Kredowobiała napiętą skórę czoła i policzków okalały długie proste włosy, zlepione w strąki błotem i krwią. Podarta dzinsowa kurtka odsłaniała nagie piersi pokryte granatowymi plamami siniaków oraz [...] ścięciem otarć i ran. Jedno z dolnych żeber było złamane i [...] wystawało tuż powyżej pępka, świecąc blado kością. [...] Fałdzista i szeroka [spódnica], zesztywniała od krwi, błota i ekskrementów⁹.

Drobiazgowa deskrypcja poruszających się, stale i od nowa okaleczanych, cierpiących trupów sugeruje nierozzerwalny związek pomiędzy duchem a ciałem, w którym jedna wartość przekłada się na drugą, bez tradycyjnej rozdzielności. Podobna zależność, amplifikowana poprzez wyrazistość wizerunków umarłych, stanowi przekroczenie sfery tabu, polegające na wskazaniu relacji pomiędzy materialnym i niematerialnym poziomem egzystencji, gdyż to, co dzieje się w opowiadaniu w sferze zmarłych, przekłada się na fizycznie istniejące objawy. I tak, kiedy zmarły chłopiec kaleczy nieżywego policjanta, wrywając mu gałkę oczną, partner funkcjonariusza,

⁸ T. Oszubski, *Kawałek ulicy*. W: T. Oszubski, *Drapieżnik*, Warszawa 1999, s. 184.

⁹ *Ibid.*, s. 181-182.

mimo iż postrzega taką ranę jako tragiczny absurd, uznaje ostatecznie prawdziwość takiego stanu¹⁰.

Kreowana przez Oszubskiego sytuacja, wpisując się w ramy tradycji gatunku poprzez przywołanie sprecyzowanego rejestru tematycznego, jest równocześnie pewnym *novum*. Trawestacja autora opiera się na koncepcji winkrustowania archetypicznych widm w rzeczywistość współczesną, industrialną, dokładnym wskazaniu ich miejsca i przynależności do przestrzeni cywilizacyjnej, której istnienia zresztą są efektem. Jakość trwania upiórów pozostaje w ścisłym powiązaniu z pamięcią żyjących, także prawdopodobnie tą zapisaną na nośnikach danych. Odtworzenie wspomnień, nawet odległych, z precyzyjną dokładnością stwarza tutaj relację niepowtarzalną, niemożliwą do zrealizowania w innych warunkach. Dusze zmarłych nie zaznają spokoju, ponieważ wpisane w sposób trwania miasta, pozostały tam na zawsze, bez szansy na uwolnienie. Symbolicznym gestem, stanowiącym imitację zapisu medialnego, jest czynność, którą wykonuje tuż po śmierci młody policjant:

zaczął spisywać swą śmierć, wodząc palcem wskazującym po jezdni. Kreslił słowa własną krwią, świeżą i czerwoną, na czarnym asfalcie¹¹.

Akt taki tożsamy jest także magicznemu przypisaniu do określonego miejsca, uniemożliwieniu poruszania się po terytorium zewnętrznym. Miasto – demon, krzywdząc żywych, nie oszczędza także umarłych, zawężając ich egzystencję do „kawałka ulicy”.

W zupełnie innej rzeczywistości funkcjonują zjawy opisywane w opowiadaniach z tomu *Księga Jesiennych Demonów* i powieści *Popiół i kurz Grzędowicza*. Duchy zmarłych nie poruszają się bowiem w przestrzeni materialnej, istnieją natomiast w tzw. świecie Pomędzy. Jest to rzeczywistość osobliwa, nie będąca ani piekłem, ani niebem, ani – jak się zdaje – czyścem. Obszar ten jest w pewnym sensie zawieszony pomiędzy rzeczywistością materialną (w sensie biologicznym) a metafizyczną i stanowi odbicie niektórych obiektów fizycznych, silnie emotywnych zdarzeń (które powtarzają się po wielokroć¹²), itp. Uwikłani w istnienie na terytorium Pomędzy, umarli często nie zdają sobie sprawy z własnej śmierci, nie

¹⁰ Reakcja partnera zmarłego policjanta jest znamieną: „Uważnie obejrzał ranę [...]. Jasna dupa, zimny trup – wyszeptał nerwowo, nie tając zdziwienia. Potem zaniósł się ponurym śmiechem. [...] – Przewrócił się na równej drodze i rozwalił sobie łeb o asfalt. Jasna dupa! To przecież niemożliwe! [...] Znów zatrzęsł się od histerycznego śmiechu” (Ibid., s. 185-186).

¹¹ Ibid., s. 184.

¹² Interesujące jest tutaj posłużenie się swoistą powtarzalnością zdarzeń, które zapadły w ludzką pamięć, gdyż zakłóciły pewien określony i uznany za normalny porządek trwania. Przykładem tego może być scena, którą obserwuje główny bohater powieści. Widzi on zwykły dzień targowy, który zostaje przerwany przez tragiczne i śmiertelne zdarzenie (bombardowanie) oraz tych, którzy w nim ucierpieli, ale którzy dalej usiłują wykonywać te same czynności, co przed chwilą. Bohater nazywa to „odbiciem” i wyjaśnia następująco: „nie widzą mnie, nie można się z nimi porozumieć i chyba ich tu nie ma. Są jak cienie wypalone na murach Hiroshimy. Myślę, że to Ka chwili. Momentu w pewien dzień targowy, który wielu ludzi odczuło tak potężnie, że odbił się w materii świat i teraz powtarzał się przeskakując jak zarysowana płyta. Choćby

są lub nie pragną być świadomi utraty życia. Wielu z nich przytrafia się to, ponieważ zginęli nagle albo w brutalny sposób. Podobna zależność koreluje nie tylko z koncepcją widma jako manifestacją spraw niedokończonych lub efektem działalności zbrodniczej, lecz również z obecnym w tradycji fantastyki motywem „pragnienia życia, chęcią odzyskania ciała za wszelką cenę, dramatyczną walką o utracony byt”¹³. Egzemplifikacją podobnego zmagania jest sytuacja zaprezentowana przez Grzędowicza w powieści *Popiół i kurz*. Bohater – określający siebie mianem Charona, potrafiący istnieć zarówno w rzeczywistości materialnej, jak i przestrzeni Pomiędzy – trafia do widmowego miasteczka, w którym spotyka kobietę nie zdającą sobie sprawy z własnego statusu egzystencjalnego. Powtarza ona czynności żyjących, trwając w przekonaniu, że istnieje materialnie, bezustannie czeka na ukochanego mężczyznę, identyfikując go z tymi, którzy przybywają do miejscowości. Bohater usiłuje przekonać cierpiącą zjawę, że czekanie jest pozbawione sensu, a jej życie dawno temu dobiegło końca, jednakowoż nie przynosi to rezultatu. W rzeczywistości Pomiędzy, jak się okazuje, jest wielu takich właśnie nieszczęśników, którzy nie potrafią uwolnić się od imperatywu istnienia materialnego, pozostając wpisani i zawieszeni w świecie połowicznego istnienia, nieustannie wykonując te same czynności, czekając na przyszłość, która nigdy nie nadejdzie. Związek pomiędzy światem materialnym a niefizycznym bywa silny nie tylko ze względu na brak świadomości zaistniałej sytuacji, lecz również z powodu pragnienia zemsty. W przypadku Celiny z opowiadania *Obol dla Lilith*, odwet nie stanowi elementu samouświadomienia, jest natomiast czynnikiem warunkującym odejście z Krainy Półśnu. Dziewczyna została w okrutny sposób zamordowana i pogrzebana w „na wpół rozwalonej altanie z płyt pilśniowych i eternitu”¹⁴, w płytkim grobie, zalanym cementem. „Wykopywała się spod tej podłogi co noc, krwawymi dłońmi o połamanych paznokciach, wyjąc przeraźliwie z wściekłości i żalu. Na jej zielonkawym ciele został tylko przegniły strzep kostiumu kąpielowego”¹⁵. Aby przeprowadzić zjawę „na drugą” stronę, psychopomp musi najpierw dokonać zemsty, zabijając mordercę dziewczyny i przynosząc jej widmowe serce krzywdziciela. Wówczas dopiero otwiera się dla Celiny przejście do innego, prawdopodobnie wyższego wymiaru.

O ile jednak widma u Grzędowicza z reguły pozostają w zawieszeniu, o tyle zjawy w opowiadaniach Pawła Siedlara aktywnie manifestują swoją obecność w świecie żywych. W utworze *Brzytwą, kochanie, brzytwą* zaprezentowana została klasyczna formuła zemsty z za grobu, dokonanej przez nekającego morderców nieboszczyka. Zabity przez żonę Èveline i jej kochanka, Greg dręczy zbrodniarzy, po czym skłania ich do autodestrukcji. W finale opowiadania kobieta – kierowana przez zmarłego – zabija partnera, a potem popełnia spektakularne samobójstwo. Ciało niewiernej małżonki staje się posłusznym narzędziem woli zamordowanego. „Ostrze [brzytwy] płynnie przeslizguje się po jej szyi, otwierając ją [...] Èveline

dlatego, że nagle spadła na nich bomba” (J. Grzędowicz, *Popiół i kurz. Opowieść ze świata Pomiędzy*, Lublin 2006, s. 127).

¹³ S. Wysłouch, op. cit., s. 148.

¹⁴ J. Grzędowicz, *Obol dla Lilith*. W: *Demony*, Lublin 2004, s. 26.

¹⁵ Ibid.

osuwają się na podłogę. Każę jej ponawiać posuwisty piłujący ruch. [...] Ręka staje się tylko martwym narzędziem wykonującym moją wolę”¹⁶. Akt ten możliwy jest jedynie poprzez celowe działanie Grega, który wchodzi w umysł Èveline i steruje jej działaniami. Imperatyw zemsty dokonuje się poprzez przejście świadomości, zdeterminowanie ciała kobiety wolą (lub duszą) nieżyjącego Grega. Podobna koncepcja wiązać się może z ideologią spirytystyczną, w której dusza zmarłego „wciela się” w medium¹⁷. Więź łącząca Grega z Èveline oraz pragnienie rewanzu stanowią mogą niezwykle silny pomost pomiędzy światem materialnym a metafizycznym, uzasadniając nawiedzenie morderczyni przez ofiarę. Koncepcję zemsty z zaświatów uzasadnia zresztą komentarz autora, który konstatuje: „umarli nigdy nie opuszczają nas całkiem [...]. A jeśli, [...] to potem wracają z innych [...] wymiarów. Niestety, jednak niektórzy Umarli potrafią być cholernie niemili, jeśli mają ku temu jakiś powód. Wtedy nie znają litości”¹⁸.

Interesującą egzemplifikację literackiej trawestacji motywu nawiedzenia przez widmo stanowi inne opowiadanie Siedlara, zatytułowane *Rozrywki ludzi umarłych*. Tekst ten, również osnuty wokół koncepcji pokrewnych spirytystycznym, zyskał jednak bardziej skomplikowaną podbudowę. Wykładnią bowiem obecności upiора nie jest już działalność pojedynczego widma, lecz manifestacja absolutnego zła. Jest to rzecz jasna zło archetypiczne, przejawiające się jako opętanie ideą, poszukiwanie odpowiedzi na odwieczne pytania; jest to zło bardzo faustowskie i bardzo współczesne jednocześnie¹⁹. Umysł bohatera zostaje poddany działaniu sił, które przekraczają ludzką percepcję; trudno mu jednakowoż oddzielić rzeczywistość od halucynacji. Pomimo iż bohater – słynny psychiatra – usiłuje nadać zjawiskom wymiar racjonalny, ostatecznie negatywne moce biorą jego umysł we władanie, czego rezultatem jest samobójcza śmierć. Kształt zła, a równocześnie sposób nawiedzenia, uzależnione są tutaj w pewnym stopniu od kondycji psychicznej jednostki. Brak stabilności umysłowej, pragnienie emocjonalnego wyciszenia w połączeniu z niepokojącą obecnością dawnego gospodarza domu stają się w rezultacie przyczyną autodestrukcji bohatera. Julius Baar, nieświadomy walki o jego duszę, decyduje się na krok ostateczny i przywiedziony zostaje do zguby – zarówno fizycznej, jak i duchowej (czego wyrazem jest akt samouniżenia). „Konfrontacja ze złem stanowi ostatecznie indywidualną tajemnicę. [...] Nie istnieje żadna gwarancja, iż podjęcie ryzyka takiej konfrontacji nie skończy się klęską [...]. Przeżycie archetypowego «cienia» prowadzi człowieka w dziedzinę całkowicie nieznaną i niebezpieczną”²⁰.

¹⁶ P. Siedlar, *Brzytwą, kochanie, brzytwą*. W: P. Siedlar, *Opowieści okrutne*, Lublin 2006, s. 301-302.

¹⁷ Por. J. R. Lewis, *Spirytyzm*. W: J. R. Lewis, *Życie po śmierci. Encyklopedia wierzeń, mitów, zjawisk*. Przeł. J. Korpanty, Warszawa 1999, s. 318-322; Idem, *Opętanie*. W: Ibid., s. 248-250.

¹⁸ P. Siedlar, *Brzytwą, kochanie...*, s. 302.

¹⁹ Współczesne – ponieważ bohaterem jest zmęczony pracą psychiatra. Bohater jest antypatycznym, zarozumiałym i oddalonym od ludzi człowiekiem. Jego niewątpliwie obszerna wiedza zdaje się go tylko od ludzi odsuwać. Bohater nie ma rodziny, przyjaciół, ludzi raczej traktuje z góry. Jest to portret osoby pochłoniętej własnym zawodem, lecz tracącej duszę i człowieczeństwo.

²⁰ J. Prokopiuk, *Problem zła w rozwoju psychicznym człowieka*. W: J. Prokopiuk, *Nieba i piekła. Okultyzm, mistyka i demonologia*, Gdynia 2001, s. 219.

– konstatuje Jerzy Prokopiuk. Owo archetypiczne, pierwotne nawet zło, przekłada się w opowiadaniu na poszukiwanie nieśmiertelności (w przypadku dawnego gospodarza domku wynajmowanego przez Baara) oraz na pragnienie wiedzy, reprezentowane przez bohatera. W obu przypadkach dążenia przekraczają granice ludzkich możliwości, a tym, co pozostaje jest nieuchronne unicestwienie w wymiarze materialnym i metafizycznym.

W ten czy inny sposób zmarli manifestują więc swoją obecność, stając się nie tylko motywem fabularnym czy osnową utworu, lecz przekładając się na antropologiczne postrzeganie rzeczywistości. Funkcjonalność tematyki związanej ze zwłokami dotyczy – obok oczywistej atrakcyjności tych motywów z punktu widzenia fantastyki – wyłożenia pewnych zasadniczych kwestii odnoszących się do sfery śmierci. Unicestwienie przeistacza żywego człowieka przedmiot, identyfikowany z materią nieożywioną. Sugerowanie obecności martwego w dziedzinie żyjących inicjuje trwogę, przekłada się na obraz „Niemożliwego”, niepojętego i – co więcej – niechcianego. Takie ujęcie (i taki strach) możliwe są paradoksalnie dzięki zmianie sposobu postrzegania trupa w perspektywie społecznej, a więc zupełnym wyabstrahowaniu go od żyjących. „W tradycyjnej mitologii ciało umarłego reprezentuje nie tylko to, kim był nieboszczyk, ale również to, kim się stał i kim się stanie: istotę z tamtego świata, głęboko wnikającą w świat żywych i ściśle go dotyczącą. W kulturze pozytywistycznej i nacechowanej indywidualizmem czci się [...] wytrwale zwłoki osoby bliskiej, aby zachować iluzję obecności [...]. Dla kogoś osobiście niezaangażowanego [...] trup jest tylko znakiem naukowo wy tłumaczonego procesu biologicznego”²¹. Literatura grozy przywraca dawny porządek, kiedy za pomocą swojej mitologii pokazuje zmarłego jako byt – nie do końca zrozumiały, nie należący do wymiaru ludzkiego – jednak realnie istniejący i wpływający na los żyjących. Zmiana optyki jest w tym przypadku rodzajem transgresji, dokonanej przy udziale mitologii przemieszanej z tradycją oraz ukrytymi obawami przed nieznanym.

Jednak owo budzące lęk „Niemożliwe” ujawniać się może nie tylko w płaszczyźnie pokrewnej człowiekowi czy bliskiej mu duchowo, lecz i w obszarze zupełnie doń nienależącym, niepokrewnym mu nawet genetycznie. Przekonanie o istnieniu tajemniczych bytów przełożyło się bowiem na powstanie archetypu uobecniającego się w literaturze fantastycznej jako kategoria „inności”. „Obcy – czyli ten, który nie jest mną, wobec którego muszę określić siebie i swoje terytorium”²² stanowi topos realizujący się w kilu różnych wymiarach. Jedną z wykładni wewnętrznych lęków człowieka stał się motyw „obcości” kosmicznej, będącej zarazem odrębnością biologiczną, determinowanej imperatywem właściwym chyba wszystkim gatunkom, czyli pragnieniem przetrwania.

Zgodnie z tym prawem postępuje na przykład bohaterka quasi-gotyckiej powieści Siedlara, *Czekając w ciemności*. Eleonora nie należy bowiem do ludzkiej rasy, jest natomiast „doskonale zaadaptowaną do warunków ziemskich formą

²¹ L.-V. Thomas, *Czaszka – symbol i rzecz*. Przeł. R. Forycki. W: *Maski*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. II, s. 64-65.

²² A. Haska, J. Stachowicz, *Obcy puka do drzwi, czyli panowie we frakach kontra tajemnicze cywilizacje*, „Nowa Fantastyka” 2006, nr 4, s. 6.

przetrwalnikową prarasy, przybyłej na ziemię przed pojawieniem się istot zdolnych wymyślić pojęcie czasu”²³. Działania kobiety są determinowane przez pragnienie przetrwania, co wyraża się jako zainteresowanie nieograniczonym dostępem do Wzgórza Atrtrox, posiadającego szczególne właściwości konserwacyjne (ciała złożone w grobowcu w kaplicy nie ulegały rozkładowi). Jedynie z tego dążenia wynika usiłowanie zapewnienia sobie legacji posiadłości rodziny d’Atrtrox, poprzez kontrolowanie mężczyzn z tego rodu. Nieludzkie wyrachowanie i bezwzględność Eleonory wynikają tedy jedynie z predyspozycji gatunkowej, aczkolwiek w interpretacji ludzkiej, naznaczone są złem i występkiem. Zdolności postaci nie kończą się zresztą na zręcznej manipulacji zdarzeniami czy zmysłami mężczyzn, lecz dotyczą również wytwarzania quasi-materialnych stworzeń, imitujących ludzi.

W kreacji Eleonory doszukać się także można odwołań do obecnego w literaturze postgotyckiej schematu monstrum, zwłaszcza nawiązującego do estetyki XIX-wiecznej, bo wyrażającego się nie poprzez symbol, lecz poprzez sam konterfekt postaci²⁴. Zresztą, jak nadmieniał Dubownik, „fantastyczny wygląd postaci uzyskiwany jest [...] poprzez multiplikację elementów anatomii, przez ich ograniczenie lub przemieszczenie”²⁵. W przypadku powieści Siedlara rzeczywisty, a zatem ukryty wizerunek Eleonory (oraz jej krewnych), łączy w sobie różnorodne cechy, prawdopodobnie związane z praktykowanym przez tę istotę zwyczajem asymilowania energii witalnej istot żywych, Stworzenia, które obserwuje Jakub d’Atrtrox, nie posiadają jakiegoś sprecyzowanego kształtu, wyposażone zostają natomiast w przerażające atrybuty, nawiązujące raczej do koncepcji zoolatrycznych.

Postać ta zarówno niewieścią, jak i męską mi się zdała i człowieczą i zwierzęcą zarazem. Otaczała ją jakby światłość, ale czarna, o ile światłość czarną być może [...]. Oni szli na mnie teraz ze szponami wyciągniętymi zamiast dłoni. Twarze ich w paszcze srogie przemienione kłapały zębami, nozdrza rozwarłe zdawały się krew wietrzyć, oczy płonęły²⁶.

Przerażający konterfekt bestii wpisuje się w schemat prezentacji inności, obcości, monstrualności pochodzącej niejako spoza ludzkiego świata. Tym samym bliski jest założeniom lub celom postgotycyzmu, który „penetrując obszary obcości (związanej z przeszłością lub, przeciwnie, z przyszłością, nieczłowieczeństwem, [...] złem, itd.) eksponuje płynność i ambiwalencję swojskości”²⁷. W powieści Siedlara owa „swojskość”, czyli obszar znajomy, bliski dotyczyć będzie z jednej strony sfery człowieczeństwa skonfrontowanego z innym gatunkiem – dążącym do zrealizowania podstawowego prawa biologii – z drugiej zaś odnosić się może do płaszczyzny emocjonalnej. Jakub kocha Eleonorę, jednak miłość ta w zderzeniu z wyjaśnieniem zagadki istnienia czy pochodzenia ukochanej, traci znaczenie, gdyż

²³ P. Siedlar, *Czekając w ciemności*, Lublin 2002, s. 266.

²⁴ Por. *ibid.*, s. 134.

²⁵ H. Dubownik, *op. cit.*, s. 26.

²⁶ P. Siedlar, *op. cit.*, s. 218-219.

²⁷ A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*. W: *Genologia dzisiaj*. Praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000, s. 135.

destrukcji uległo poczucie bezpieczeństwa i zaufanie bohatera. Postrzegana dotąd jako istota idealna, kochanka okazuje się sprawczynią wszelkich nieszczęść, które dotknęły ród d'Attrtox, co amplifikuje tragizm zdarzeń.

Problem obcości ukazany zostaje jednakże nie tylko w kontekście postaci kobiecej, lecz równocześnie w związku z legendą o „Upadłych Aniołach”, którą opowiada bohaterowi Eleonora²⁸. Jest to historia o „latającym, ognistym korabie”, który wylądował w okolicy miasta. Podróżujące owym pojazdem istoty „przez wieki całe wędrowały po niebiesiech [...] przed gniewem Pana pomykając”²⁹, aż wreszcie osiadły w wybudowanej przez siebie warowni, trudniąc się „niepojętymi experimenty”³⁰. Pewnego dnia zostały jednak zglądzone przez „ogień wielki z niebios”³¹, a ich „gniazdo” zniszczone. Informacje te są o tyle relewantne, że stanowią czytelną aluzję do pozaziemskiego pochodzenia stworzeń oraz stopnia ich technologicznego zaawansowania. Interpretacja motywu obcości jest w powieści dość znamienna, ponieważ zyskuje ambiwalentny charakter – jako gotycki pierwiastek zła zewnętrznego i postgotycka struktura „odczłowieczenia”.

Zwrócić jednak należy uwagę na fakt, iż rzeczywistość przedstawiona jest w opowieściach niesamowitych niezwykle zróżnicowana, a transgresyjność może zostać osiągnięta nie tylko poprzez wprowadzenie pierwiastka kosmicznego czy zaświatowego. Funkcję elementu lęktwórczego pełnią także stworzenia wywodzące się z przestrzeni bliskiej odbiorcy, które zostają obdarzone cechami nadprzyrodzonymi lub po prostu wykraczającymi poza ich gatunkowe właściwości. Egzemplifikację stanowią tutaj szczury, które w opowiadaniu Osziubskiego *Nocna straż*, zyskują walor wyższej inteligencji. Jako doskonale zorganizowana społeczność potrafią kontrolować i zapobiegać niekorzystnym dla siebie zmianom w ekosystemie za pomocą znakomicie zorganizowanych akcji. W ten sposób na przykład eliminują zagrażającego im człowieka, w ten sposób przywracając zakłóconą przezeń równowagę. Kreacja artystyczna opiera się tutaj na tradycyjnym i zarazem współczesnym sposobie postrzegania szczurów jako zagrożenia, gatunku wybitnie agresywnego i ekspansywnego jednocześnie. W wielu kulturach szczur „przede wszystkim budził skojarzenia ze śmiercią, upadkiem i plagą”³², co konotuje jednoznaczną interpretację tego gatunku. Podobnie usytuowanie znajduje wykładnię również we „współczesnym folklorze popularnonaukowym”, według którego „po III wojnie (atomowej) świat odziedziczą szczury i karaluchy”³³. Nic tedy niezwykłego, że trawestujący miejskie mity pisarz, sięga i rozwija kolejny motyw z tej sfery, jakim jest przekonanie o przejęciu rzeczywistości człowieka przez inne, odporniejsze gatunki.

Niewątpliwa łączność człowieka ze zwierzęciem sprawiła, że ich wzajemne relacje mogą stać się przedmiotem rozmaitych deskrypcji, również tych z obszaru

²⁸ Znająca – co ciekawe – dokładną liczbę przybyszów oraz ich imiona.

²⁹ P. Siedlar, op. cit., s. 54.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² J. C. Cooper, *Szczur*. W: J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*. Przeł. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 1998, s. 265.

³³ W. Kopaliński, *Szczur*. W: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1999, s. 410.

fantastyki, a tym bardziej fantastyki grozy. Im bardziej udomowiony jest gatunek, tym trudniej zaakceptować fakt jego „obcości”. Prawdopodobnie podobna staje się podstawą transgresji w opowiadaniu Siedlara *Pies swojego pana*, dotyczy bowiem aspektu „inności” w istocie pozornie znanej i równie pozornie oswojonej. Bohaterem utworu jest stworzenie (brak w tekście jego genealogii, trudno zatem określić miejsce jej pochodzenia), które przyjąwszy postać psa, egzystuje w pobliżu prezydenta Stanów Zjednoczonych. Intryga osnuta jest wokół planu, zakładającego eliminację głowy państwa i zastąpienie ucharakteryzowaną (lub ukształtowaną) nań istotą „obcą”. Obecny w opowiadaniu motyw zwierzęcia, które w rzeczywistych warunkach spełnia często rolę przyjaciela lub członka rodziny, przeobraził się w sytuację zagrożenia. Archetypiczny wizerunek psa-towarzysza odpowiada w tradycji „motywowi zwierzęcego pomocnika i przewodnika”, który „przenika z warstwy mitycznej do codziennego życia pod postacią symbolu”³⁴. I ten właśnie symbol został przez pisarza odwrócony, uległ znamienemu przewartościowaniu. Trzeba jednak zwrócić uwagę na fakt, że w pewnej mierze koresponduje to z przekonaniem, że „zwierzęcy symbolizm i mitologia nie tylko kładą nacisk na podobieństwa w całym królestwie zwierząt, ale także obnażają słabości i ograniczenia ludzi, którym – choć sami uważają się za panów świata – daleko jednak do supremacji”³⁵. W opowiadaniu Siedlara odbywa się to w ten sposób, iż ludzie, przekonani o własnej nieomyślności, nie traktują psa ani jako przeciwnika, ani jako podejrzanego. Zawężenie ludzkiej wyobraźni oraz pragnienie racjonalizowania wszelkich zjawisk niewytłumaczalnych doprowadza w efekcie do spiętrzenia wydarzeń i zwycięstwa istoty „obcej”.

Nowym, ekspansywnym gatunkiem może być jednakowoż twór genetycznie związany z człowiekiem, nawet pasożytujący na nim. Rodzaj przemiany, jaką przechodzi wówczas jednostka, to określona mutacja, zachodząca na poziomie fizycznym i psychicznym. Motyw pół-człowieka, pół-„innego” wykorzystany został przez Oszubskiego w opowiadaniu *Pod spodem*. „Obcym” jest młodziutka sprzedawczyni, która zostaje kochanką bohatera, inicjując jego transformację. Interesujący jest fakt, iż początkowo – jakby dla kontrastu z późniejszymi wydarzeniami – młoda kobieta ukazywana jest zawsze w perspektywie światła jako „rozświetlona słońcem”, stwarzająca pozór „przezrytej świeżości, błękitnych oczu i gęstych, połyskliwie jasnych włosów”. Ta iluzyjna niewinność kryje w sobie degenerację tak fizyczną (wynikającą z przynależności do odmiennego gatunku), jak i psychiczną, lub raczej emocjonalną (jest pozbawiona skrupułów, to ona inicjuje zabójstwo wuja – właściciela sklepika). Ostatecznie owa „połyskliwa jasność” dziewczyny konkretyzuje się jako atrybut przekształcenia, wpisania jej w krąg rzekomo boskich bytów:

Lodowaty dotyk perłowego ciała mojej samicy, oszałamiający zapach jej włosów, osypanych puchem pleśni, potwierdzały z całą dosłownością wspaniałość realnego współuczestniczenia w boskości³⁶.

³⁴ J. C. Cooper, *Wstęp*. W: J. C. Cooper, op. cit., s. 9.

³⁵ Ibid.

³⁶ T. Oszubski, *Pod spodem*. W: T. Oszubski, op. cit., s. 130-131.

Dekonstrukcja cielesna przybiera w opowiadaniu pozór uświęcenia, wzniesienia się na wyższy poziom egzystencjalny. Ma jednakże wartość biologiczną, według której po spełnieniu określonego zadania w procesie podtrzymania gatunku, dany osobnik przestaje być niezbędny, degraduje się i ostatecznie obumiera, a jego zwłoki stają się pożywieniem dla innych. Transformacja bohatera (dokonująca się pod wpływem „obcej” kochanki) czy choćby inicjująca się potem deformacja mentalna jego młodej sąsiadki są konsekwencją działania prawideł nie do końca wy tłumaczalnych, lecz jednocześnie funkcjonujących według reguł biologicznych. Deformacja fizyczna bohatera zostaje dopełniona transformacją w wymiarze duchowym, jaką jest popełnione przez główną postać morderstwo, za które nikt nie ponosi konsekwencji. Ustawiczne powracanie przez kochankę mężczyzny do momentu zabójstwa staje się w opowiadaniu źródłem iluminacji, zrozumienia, że w każdej istocie tkwi możliwość transformacji, obrony przed słabością. Pewność taka ostatecznie dehumanizuje bohatera, sytuując go w gronie istot kierujących się pierwotnym instynktem w walce o przetrwanie. Ów swoisty nowy gatunek, grawitujący ku ciemności, istnieje w dwóch jej wymiarach. Faktycznym: gdyż bohater zaczyna cierpieć na rodzaj światłowstrętu („jakże okrutne stały się te ogromne przestrzenie, skąpane bezlitosnym, jaskrawym światłem”³⁷); oraz symbolicznym, wyrażającym się w przekonaniu o bezwartościowości fizycznego istnienia, dążeniu do roztopienia się w odwiecznym mroku. Ciemność jako kategoria pozbawiona jednoznaczności należy do tradycyjnego zestawu rekwizytów w opowieściach grozy. U Oszebskiego mrok zyskuje wartość ambiwalentną, ponieważ dotyczy zarówno przestrzeni zewnętrznej, jak i wewnętrznej; interpretowany jest przy tym przez bohatera w kategorii dziedzictwa, przekazywanej w genach predyspozycji psychofizycznej, wyznaczającej niektórym jednostkom miejsce szczególne. Jak konstatuje bohater:

Spędzałem w lochach coraz więcej czasu. Dotykając [...] skruszałych cegieł [...] czułem brzemień tysięcy lat, które przeminęły, niosąc światom śmierć i narodziny. [...] Przechowywana w chromosomach pamięć o wszystkim, co wydarzyło się od sekundy, w której zaistniała pierwsza świadoma swojego bytu żywa struktura [...]. Ślady umarłych, a może tylko głęboko ukrytych kultur Azji i Ameryki, gdzie arystokracja z dumą obnosiła zdeformowane w niemowlęctwie czaszki, nadające rysom twarzy niepokojący kształt, ten znak wywyższenia, stygmat boskości. Teraz potrafiłem w pełni ich rozumieć, samemu odczuwając brzemień wielkości. Ja również byłem naznaczony... Moja drzemiąca dusza o tym wiedziała. Jeszcze tylko słabe ludzkie ciało musiało w akcie poświęcenia przekroczyć granicę³⁸.

³⁷ Ibid., s. 125.

³⁸ Ibid., s. 124. Interesujące jest tutaj stwierdzenie o „głęboko ukrytych kulturach Azji i Ameryki”, ponieważ stanowi ono może nawiązanie (celowe lub przypadkowe) do pisarstwa Howarda Philipa Lovecrafta, najsłynniejszego XX-wiecznego twórcy opowieści grozy. Lovecraft, który wykreował własną mitologię potworów i bóstw z gwiazd, w wielu opowiadaniach pisał o dawnych, rzekomo upadłych kultach, które odradzały się we współczesnym świecie, sprowadzając zagładę i przerażenie. *Notabene* wyznawcy dawnych bóstw charakteryzowali się nieestetyczną fizjonomia, jakby zło zawarte w ich wyznaniu przekładało się jednocześnie na wygląd zewnętrzny tych ludzi. Zabieg taki odpowiada tradycyjnemu kojarzeniu piękna

Odizolowany od świata podziemny labirynt jest zatem częścią schedy, uzupełnieniem cech w człowieku dominujących, ufizycznionym wykładnikiem możliwości zyskiwanych po dokonaniu się przemiany. Zwrócić też trzeba uwagę na fakt, że podobnie jak w przypadku złowrogości atmosfery labiryntu, promieniującej ku górze, w bohaterze zachodzą fizyczne przemiany, predestynujące go do życia „pod spodem”. Grzybiczne plamy, które pojawiają się na skórze mężczyzny, stanowią rodzaj oznaczenia, markera ewolucyjnego, przystosowującego danego osobnika do egzystencji w określonej przestrzeni, a jednocześnie wynikają z przynależnych mu predyspozycji genetycznych. Bohater zauważa bowiem:

na wewnętrznej stronie przegubu spostrzegłem wżerającą się w skórę szarawą, lekko srebrzystą plamkę. Nie byłem pewien, czy to ślad zaczątków jakiejś choroby, czy też... Może istotnie w tak jaskrawy sposób dostępuję wtajemniczenia?!³⁹.

Diagnoza medyczna określa tę plamkę jako pleśń, upewniając bohatera co do oznaczenia i swoistego „przebóstwienia”. Nową cechą interpretować jednak można jako materialny znak rozkładu moralnego, piętno rozwijającego się w nim zła. Pleśń to ekwiwalent zepsucia, symbol dość chętnie wykorzystywany w literaturze grozy od początku jej istnienia.

Kwestia „nowego gatunku” nie wyczerpuje jednak zasobu tematycznego odnoszącego się do bytów pozaludzkich. Nawiązując do klasyki grozy, Oszubski podejmuje bowiem typowe dla *weird fiction* zagadnienie istnienia reliktywów dawnych ras. Przeróżające, tajemnicze „coś”, spoczywające pod ziemią (*Krypta Pandory*, *Pod spodem*) lub ukryte w innym wymiarze bytu (*Kawałek ulicy*), znajdując się tuż obok, nie wpływa w znaczącym stopniu na życie zbiorowości. Napotkanie takiego tworu ma jednakże poważne konsekwencje, ponieważ jest wykroczeniem przeciwko określonemu porządkowi rzeczywistości. Wtargnięcie w obszar zakazany tożsame jest z pogwałceniem tabu⁴⁰, doprowadzając do swoistego zbezczeszczenia ukrytego poziomu. Implikacją transgresji staje się przeniknięcie *sacrum* do sfery *profanum*, owocujące śmiercią, tragedią lub przemianą bohatera. Egzemplifikację podobnego mechanizmu stanowi transformacja kluczowej postaci w opowiadaniu *Pod spodem* lub wpisanie jej w krąg zamknięcia, jak ma to miejsce w *Kawałku ulicy*. Najpełniej jednak dokumentuje wynik przekroczenia. Utwór *Krypta Pandory*, którego tytuł – nawiązujący do starożytnego symbolu deskralizacji – wyraźnie odnosi się do tematyki przełamania tajemnicy i poniesionej w związku z tym kary. Znany motyw

z dobrem, a brzydoty z niegodziwością. Motyw znajdujących się pod kamienicą podziemi odpowiada także jednemu z opowiadań Lovcrafta, pt. *Koszmar w Red Hook*, w którym pojawia się także wątek fizycznej i duchowej przemiany człowieka.

³⁹ Ibid., s. 125.

⁴⁰ Sfera tabu „wzbudza [...] uczucia grozy i czci, jawi się [...] jako «zakazany». Zetknięcie z nim staje się niebezpieczne. Każdego śmiałka czeka równie automatyczna i pewna kara [...]: *sacrum* jest zawsze w mniejszym lub większym stopniu tym, «czego człowiek nie może oglądać i pozostać przy życiu»” – konstatuje Caillois (*Człowiek i sacrum*. Przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995, s. 21).

przekonfigurowany został w sposób odpowiadający regułom literatury grozy, łącząc treści fantastyczne i mitologiczne. Tytułowa krypta jest ukrytym pod piwnicą głównego bohatera więzieniem, w którym „leżały dwa znumifikowane ciała. [...] Miały z górą trzy metry wzrostu i przypominały wychudłe niedźwiedzie o [...] isticie ludzkich twarzach”⁴¹. Przeróżający wygląd współgra zresztą z predyspozycjami istot, które karmią się ludzkim strachem, redukując siły vitalne ofiar. Pieczęć zostaje złamana, co niweczy możliwość pozytywnego zakończenia. Pełna ciekawości żona Tarna zdejmuje bowiem chroniące sarkofag amulety i uwalnia bestie, skazując się tym samym na zagładę i przyczyniając do przeniknięcia koszmaru na ulice miasta⁴². Odwieczny antagonizm pomiędzy jawnym a ukrytym staje się przyczyną klęski bohaterów, a późniejsze działania Tarna, aby odwrócić fatum nie przynoszą żadnych rezultatów. Desakralizacja dokonała się i w efekcie zło wyszło poza obręb zamknięty, bez przeszkód mogąc poszerzać swoje wpływy.

Żywotnym motywem jest w literaturze fantastycznej topos „ducha w maszynie”, czyli prefiguracja mitu ożywienia. W tradycji fantastyki grozy jest to z reguły „posąg, manekin [...] czy automat, które nagle ożywają i stają się groźnie niezależne”⁴³. W prozie Oszubskiego natomiast element taki funkcjonuje w zasadzie na dwóch płaszczyznach – w koncepcji miasta-monstrum, scalającej wszystkie opowiadania tomu oraz w poszczególnych wycinkach rzeczywistości przedstawionej. *Numinosum* staje się cywilizacja, przetransformowana, a przez to ambiwalentna, bo ukrywająca pod pozorem normalności czy codzienności swoiste wyzwolenie spod władzy człowieka. Maszyny lub technologie decydują o jakości życia, tudzież po prostu o śmierci. Twórca staje się ofiarą, kiedy technicyzacja przekształca lub wypacza zachowania i łamiąc kanony społeczne, stanowi sygnał przewartościowania. Otwierające cykl introdukcje – *Zamiast wstępu* i *Miasta śnią* – zawierają szereg znamienych konstatacji, personifikujących metropolie i sugerujących ich numinotyczny charakter. W deskrypcji Oszubskiego miasta istnieją jako istoty żywe, posiadające nie tylko ciała, lecz także dusze. Ujęcie to złudzenia przypomina popularny w literaturze fantastycznej problem wyzwolenia maszyny spod kontroli człowieka, wykształcenia w AI (sztucznej inteligencji) własnej świadomości, a tym samym zaistnienie potencjalnego zagrożenia. Miasta w *Drapieżniku* wyposażone są w olbrzymie cielska, które

ustawicznie rosną. Mnożą się arterie ulic, tkanka budowli pęcznieje [...]. Rozkwita sieć nerwowa: linie telefoniczne, energetyczne. Miasta – mroczne bestie z betonu i metalowych przewodów – [...] żyją śniąc. Rozpostarte na wielkich obszarach [...] spoczywają, dysząc spalinami [...], wyziewami [...] rur kanalizacyjnych i kanałów burzowych. Śnią przywarłe do ziemi jak drapieżniki gotowe do morderczego skoku. [...] Miasta mogą już istnieć bez was. Wy bez nich – nie⁴⁴.

⁴¹ T. Oszubski, *Krypta Pandory*. W: T. Oszubski, op. cit., s. 171.

⁴² „Od tamtego dnia ulice naszego miasta przenika sekretny chłód, są mroczne nawet w południe, nieprzyjazne. Gęste od strachu, którym żywią się przerażające byty” (Ibid., s. 174-175).

⁴³ R. Caillois, *Od baśni...*, s. 48.

⁴⁴ T. Oszubski, *Miasta śnią...* W: T. Oszubski, op. cit., s. 9.

Złowrogość ożywionej przestrzeni miejskiej, modyfikującej się i rozrastającej niemal bezustannie, uwypukla się poprzez zestawienie czynników nieożywionych, wpisanych w sposób istnienia struktury urbanizacyjnej, z określeniami związanymi z budową biologiczną, a zatem „arteriami”, „tkankami”, „siecią nerwową”. Atmosfera grozy wzrasta proporcjonalnie do liczby określeń opisujących quasi-egzystencję miasta, ponieważ zasugerowanie istnienia w obrębie materii nieorganicznej pierwiastków żywotnych jest rodzajem drastycznego, choć wpisanego w reguły *weird fiction*, przekroczenia. Kolejnym wzmacniającym efekt grozy zabiegiem jest użycie sformułowania: „miasta śnią, a to, co było myślą [...] nabiera materialności”⁴⁵, nawiązującego do formuły upostaciowianej myśli czy stającego się faktem snu. Niebezpieczeństwo, jakie niesie ze sobą podobna możliwość ukonkretnia się w konstatacji, że „sny stają wydarzeniami”⁴⁶,

owoce tych snów wędrują ulicami, zaglądają do okien waszych mieszkań. Czasem żyją wraz z wami. Na poły materialne, istoty te i zdarzenia – miejskie legendy – ocierają się o was, gdy idziecie chodnikiem, gdy jedziecie samochodem, autobusem, tramwajem⁴⁷.

Miasto, twór pozornie znajomy czy oswojony, ukazany zostaje jako uśpiony drapieżnik, którego marzenia sennie stanowią zagrożenie dla gatunku ludzkiego. Mieszkańcy metropolii to „dziewięć milionów [ludzi] osaczonych przez wielkie miasta, gdzie wszystko może się zdarzyć”⁴⁸.

Tworem niebezpiecznym stać się może także inny przedmiot codziennego użytku, jakim jest samochód. W opowiadaniu *Kości ojców* rekwizytem wyzwalamącem grozę jest czarny pojazd, zasilany ludzką energią. Bohater, który doń wsiada, pozbawiony zostaje możliwości ucieczki i powoli umiera. Motyw zredukowania człowieka do wymiaru przedmiotowego, przywoływany jest w utworach cyklu nader często. Zminimalizowanie funkcji ludzkiej, urzeczowienie jednostki przez czynniki sztuczne, nieżywotne, bliskie jest archetypicznej opozycji człowiek: maszyna, jednak nie ma z nią wiele wspólnego. Jak nadmieniał Dubownik, motyw taki uosabia przede wszystkim „problemy nierówności społecznej lub rasowej [...] bądź też marzenia o idealnym [...] partnerze”⁴⁹ i występuje głównie w literaturze typu *science fiction*. W cyklu *Drapieżnik* pojawia się jednak jako pewnego rodzaju przewartościowanie, współgrające z koncepcją miasta-bestii. Jest to konfrontacja człowieka ze stworzoną przez niego cywilizacją. Pojedynek taki dokumentuje jednak bezsilność wobec tej „drugiej”, ożywionej rzeczywistości, niemożność ucieczki i powolną ekspansję technologicznych monstrów.

Warto także zwrócić uwagę na relację zachodzącą w momencie personifikacji sztucznego tworu, polegającą na odwróceniu zarówno właściwości przedmiotu

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., s. 10.

⁴⁸ T. Oszubski, *Zamiast wstępu*. W: T. Oszubski, op. cit., s. 7.

⁴⁹ H. Dubownik, *Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Bydgoszcz 1999, s. 25-26.

poprzez pozbawieniu go pierwotnego przeznaczenia (np. w *Kościach ojców* samochód nie służy już jeździe, a raczej wabienu i porywaniu coraz to nowych ofiar, bez nadrzędnego – poza prymitywnym zaspokojeniem głodu – celu), jak i przestawieniu jakiejś jego naturalnej cechy. Dlatego elektryczność zachowa swoje prymarne przeznaczenie, choć równocześnie energia czerpana przez ludzi będzie przetworzeniem ich własnej, vitalnej siły (*Podstacja*). Seweryna Wysłouch zauważa, że „fantomem może być [...] wszystko, pod warunkiem, że jakiś nieodłączny atrybut rzeczy zostanie opatrzony znakiem ujemnym i zamieniony na własne przeciwieństwo”⁵⁰. Jest to konstatacja obrazująca również sposób przedstawiania rzeczywistości w niektórych opowiadaniach Oszubskiego. Zatem groza wynika przede wszystkim z faktu, że dokonane zostało znamienne przetransformowanie elementu znanego w nieznanym, niemożliwy do zdefiniowania, a tym bardziej do pokonania.

Najbardziej znamienne dla literatury grozy manifestacją „obcości” jest pojawienie się postaci całkowicie zintegrowanych ze światem znajdującym się poza rzeczywistością materialną, a więc takich, których istnienie warunkowane jest istnieniem przestrzeni numinotycznych, spoza obszaru ludzkiego. Byty tego rodzaju zyskują przeważnie nazwę demonów lub potworów, co związane jest po pierwsze z ich niematerialnością (niebiologicznością), po drugie zaś z przerażającym (a więc po prostu nieludzkim) wyglądem, sposobem działania czy właściwą im etyką lub motywacjami. Pamiętać zresztą należy, że „ciało [...] jest znakiem zwyczajności. Coś, co nie ma zwyczajnego ciała, co nie zachowuje się zgodnie z ograniczeniami i nakazami, jakie ono mu niesie, powoduje niepokój i grozę. [...] Jest w nich coś niezrozumiałego, odmiennego od tego, co istnieje w człowieku”⁵¹ i to właśnie inicjuje obawę.

Przykładem budzącej grozę istoty nie z tego świata jest Lilith z opowiadania Grzędowicza *Obol dla Lilith*. Stworzenie to, stanowiące awatara matki demonów z mitologii żydowskiej, opętuje żadną odwetu kobietę. Niepozorna „filigranowa blondyneczka”⁵² przeobraża się nagle w monstrum.

Dorota otworzyła [...] oczy. Brudnożółte, z krwawymi tęczęwkami. Oczy bestii. A potem [...] zaczęła rosnać. [...] Przed nami prostowała się wielka, smukła kobieta, o skłębionych, miedzianych włosach i płonących czerwienią oczach Lilith. Matka demonów. Sięgała głową sufitu. Na wpół wspaniała, ruda dziwa, na wpół potwór⁵³.

Wizerunek demona uzupełniony zostaje deskrypcją twórców, spłodzonych przez Lilith, otaczających ją i pilnujących. Interesujący jest fakt, iż byty wykreowane przez awatara przypominają modliszki, których „bezokie łby odwracały się do nas, jeden po drugim, rozległ się suchy grzechot, jak od rozżłoszczonego grzechotnika”⁵⁴. Przywołanie modliszki wydaje się tutaj nieprzypadkowe, jeżeli wziąć pod

⁵⁰ S. Wysłouch, op. cit., s. 146-147.

⁵¹ E. Zarych, *Fantastyka w utworach E. T. A. Hoffmanna*, „Teksty Drugie” 1998, nr 5, s. 70.

⁵² J. Grzędowicz, *Obol dla Lilith*. W: *Demony*, Lublin 2004, s. 49.

⁵³ *Ibid.*, s. 50.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 48.

uwagę charakter oraz przyczynę opętania, a także informacje odnoszące się do Lilith, sytuujące ją w kategorii mitycznych *femmes fatales*. W opowiadaniu Grzędowicza odpowiada ona figurze kochanki-niszczycielki lub kochanki-demonia. Jest to kreacja silnie związana z mitem modliszki, obecnym – na co zwraca uwagę np. Caillois – w wielu kulturach świata jako związek pomiędzy aktem seksualnym a funkcjami pokarmowymi, wyrażany właśnie poprzez analogię z zachowaniami owadów.

Obyczaje seksualne modliszki są zjawiskiem tak często spotykanym w przyrodzie, że wyobraźnia uzupełnia tu obserwację: starożytni uważali na przykład, że powodowana „słodczą rozkoszą” samica żmii kąsa głowę samca w chwili orgazmu. Wierzenie to pogłębiło się zresztą z czasem [...]. Imaginacyjne obrazy, które w różnym natężeniu spotykamy u człowieka, są jakby pozostałością czy przeczuciem podobnych dramatów: fantazmy odpowiadające postępowaniu innych gatunków żyjących⁵⁵.

Sugestywność obrazu pożerającej kochanka partnerki jest tedy tak ogromna, że nie może pozostać bez wpływu na wyobraźnię człowieka. Imaginacja ta bowiem stanowi psychologiczny odpowiednik obawy przed stosunkiem seksualnym oraz wykładnik lęku przed emocjonalnym zaangażowaniem. Symbolika modliszki, jako integralny składnik wielu kultur, stanowi fenomen o niespotykanej skali, ponieważ odnosi się zarówno do sfery zoolatrii, jak i do obszaru wyobrażeń zafiksowanych w zbiorowej świadomości społecznej. Seksualność postrzegana w kategorii tabu fascynuje i kreuje określone wyobrażenia, podporządkowane również podświadomym obawom człowieka.

Istnieje więc rodzaj biologicznego uwarunkowania wyobraźni, na które wpływają czynniki dochodzące do głosu za każdym razem, gdy swobodne działanie władz poznawczych [...] przestaje mieć określony cel. Czynniki te działają zarówno w mitach, jak i w majakach, przyjmując w nich krańcową formę fabularną. [...] Stanowią [...] tendencję [...]. Zbiorowy charakter wyobraźni mitycznej dostatecznie świadczy o jej substancji społecznej – istnieje on dzięki społeczności i dla niej. To właśnie jest samą jej istotą [...]. Lecz jej [...] innerwacja jest afektywna i wywodzi się z pierwotnych konfliktów, których źródłem bywają prawa życia w jego formie elementarnej. Mít przedstawia świadomości obraz postępowania, które ją pociąga. [...] Z tego punktu widzenia obyczaje modliszek można śmiało określić jako mít zrealizowany w działaniu: motyw demonicznej istoty płci żeńskiej pożerającej mężczyznę, którego uwiodła⁵⁶.

Zwrócić należy uwagę, iż wykreowany przez Grzędowicza świat Pomędzy wypełniony jest rozmaitymi „obcymi” istnieniami, manifestującymi się w sobie tylko właściwy sposób. Na uwagę zasługują tutaj dwa rodzaje istot uobecniających się w Krainie Pólsnu – skeksy i myślökształty. Pierwsze są bytami funkcjonującymi jedynie w tej właśnie płaszczyźnie egzystencjalnej, z rzadka przedostającymi się do

⁵⁵ R. Caillois, *Modliszka*. Przeł. K. Dolatowska. W: R. Caillois, *Odpowiedzialność i...*, s. 134-135.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 152-153.

rzeczywistości ludzkiej, które „przyciąga [...] nagłą śmierć”⁵⁷. Stwory te są czarne, „okryte [...] czarną jak dym z płonącej opony peleryną”, zamiast twarzy, mają „ptasi dziób, niczym maska doktora z czasów epidemii dżumy”, a „z każdej dłoni wyrastało [...] po jednym żółtawym, zakrzywionym ostrzu”⁵⁸. Myślokształty natomiast są stworzeniami

Grzędowicz – ustami bohatera – nadaje demonom nazwy i charakteryzuje je tak, jakby były gatunkami zasiedlającymi świat Pomiędzy, zależnymi od jego praw, podporządkowanymi pewnym regułem jego istnienia. Psychopomp, główna postać w opowiadaniu, stwierdza zresztą:

próbuję to oswoić i dlatego nadaję im nazwy, jakbym był przyrodnikiem, odkrywającym i klasyfikującym nieznaną faunę. Wszystko zaraz robi się bardziej swojskie: „Och, to tylko szczękacz”. Albo: „Płaskognilce nisko dziś latają. Chyba będzie padać krew”. Tak naprawdę, zazwyczaj ulice są puste, [...] bestie i potwory przemykają gdzieś w mroku. Złażą się rzeczywiście, kiedy poczują świeżą pneumę, ale dopiero wtedy⁵⁹.

Podobna deskrypcja w połączeniu z wyznaniem bohatera o związku pomiędzy ludzką śmiercią a demonami stanowi wykładnię przeniesienia w obszar literatury pewnych prawidłowości psychologicznych. Obawa przed śmiercią skłania bowiem nie tylko do kreowania wizji zjaw, duchów czy upiórów, lecz nieodmiennie łączy proces umierania z lękiem, postaciującym się właśnie jako stworzenia o nieludzkiej proveniencji. Trauma, jaką staje się śmierć, przekłada się na psychologicznie uzasadniony proces jej osvajania, a jednocześnie projektowania obaw z nią związanych. Odpowiada to prawidłowości, iż „w chwili śmierci drugiego człowieka [...] ta tajemnicza śmierć pojawia się [...] jako opuszczenie, które nie może być mi obojętne”⁶⁰ i jako takie zyskuje swoistą nadbudowę ideologiczną. Warto zauważyć również, że pomimo ufizycznionych objawów, dającego się przecież obserwować procesu, śmierć posiada jednak wszelkie znamiona sekretu. Kiedy organizm przestaje funkcjonować, ustają czynności życiowe, ciało przeobraża się w przedmiot. Lecz człowieka identyfikuje również pierwiastek duchowy, którego zagubienie staje się zagadką i jednocześnie obszarem strachu przed nieznanym. Aby ten lęk oswoić, należy go upostaciować, nadać mu kształt i nazwę – w ten sposób tworzą się demony. Jak konstatuje Antoni Kępiński, „jedną z najbardziej przerażających pustek jest śmierć [...]. Tę pustkę fantazja ludzka od dawna starała się wypełnić. [...] Mitologia śmierci i tego, co by miało po niej nastąpić, jest wyrazem prób obrony przed lękiem [...]. Fantastyka śmierci zrodziła fantastykę zaświatów. W jej obrazach poza aspektami filozoficzno-religijnymi znalazła też upust sadystyczno-masochistyczna przewrotność w rozkoszowaniu się własną lub cudzą udręką”⁶¹.

⁵⁷ J. Grzędowicz, *Obol dla Lilith...*, s. 19.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., s. 29-30.

⁶⁰ Ch. Chabanis, *Śmierć, kres czy początek?* Przeł. A. D. Tuaszyńska, Warszawa 1987, s. 259.

⁶¹ A. Kępiński, *Lęk*. W: J. Mitarski, *Demonologia lęku. Niektóre formy ekspresji i symboliki lęku w dziejach kultury*, Warszawa 1977, s. 342.

Właśnie owa „fantastyka śmierci” sprawia, że opisywane przez Grzędowicza byty są „groteskowe i pokraczne, półludzkie i karykaturalne, ale kiedy się na nie patrzy, wyglądają wystarczająco realnie”⁶². Literatura przekłada emocję na *verbum*, a w tym kontekście pamiętać należy, iż „lęk i fantastykę łączy element tajemnicy i zaskoczenia, kontrast pomiędzy powszedniością a niezwykłością”⁶³. Prawdopodobnie podobna determinuje sposób widzenia rzeczywistości przez twórcę, a jednocześnie specyfikę jej opisanie, jednak fantastyka grozy rządzi się szczególnymi regułami. Właściwością *weird fiction* (tej artystycznie dopracowanej) jest bowiem nie tylko kreacja potwora, lecz takie upostaciowanie lęku, które poddane jest regule niedopowiedzenia. W tego typu fantastyce istotne jest stworzenie atmosfery niepokoju, sugerowanie, zamiast wyeksplikowania wprost, co wyraźnie determinuje sposób ukształtowania materii językowej. Wizerunek potwora nie może się ukonkretnić, a nawet jeśli, to musi on być tożsamy przedmiotem lub obrazem o charakterze lękotwórczym. „Możliwość tworzenia nastroju za pomocą na wpół uświadomionych wrażeń, zastępujących słowa, co rzeczy nazywają po imieniu, jest przywilejem literatury, z którego opowieść grozy czerpie dużą część swej siły”⁶⁴ – stwierdza Marek Wydmuch. Monstra Grzędowicza zyskują konterfekty zakodowane w masowej wyobraźni jako obrazy Hieronimusa Boscha, na które bohater *Obola* nie może patrzeć, ponieważ „to wszystko wygląda zbyt znajomo”⁶⁵. Ucieleśnienie demona nie ma więc klarownie scharakteryzowanej fizjonomii, znane są jedynie pewnej jej szczegóły, inne zaś pozostają w ukryciu. Wyobrażenie ukształtowane w toku opisu urealnia się bardzo często jako groteska, deskrypcja istoty tak strasznej, że niemal śmiesznej, stąd unikanie przez Grzędowicza zbyt plastycznych czy szczegółowych ujęć potworów zasiedlających Krainę Pólsnu.

Najdotkliwiej odczuwana obecność „innego” związana jest zatem nie z fizycznymi jego manifestacjami, lecz z nieupostaciowanym zagrożeniem, funkcjonującym niejako na marginesie ludzkiej percepcji. Motyw ten stanowi jeden z ciekawszych toposów funkcjonujących w obrębie fantastyki grozy. Przywoływany on bywa wówczas, gdy artystyczne zamierzenia skupia się wokół terroru (czyli lęku niezwiualizowanego), nie dotyczy zaś horroru (a więc upostaciowanego zagrożenia). To, czego nie widać, znacznie silniej przemawia do wyobraźni, inicjując sytuację, w której człowiek nie potrafi wskazać, a tym bardziej opisać zagrożenia, które wydaje się przeczuwać. Tak dzieje się na przykład w opowiadaniu Oszubskiego, *Zimny strach*. Dziecięce imaginacje, odnoszące się do lęku przed ciemnością (bohater personifikuje to jako Panią i Pana Strach), przeobrażają się tutaj w realnie istniejące zło. Mały Filip ginie, ponieważ jego nadwrażliwość pozwala mu identyfikować niepokój jako czynnik widoczny, niemal materialny. W wyobraźni dziecka przedmiot zwyczajny – śniegowy bałwan – staje się ekwiwalentem lub awatarem sił ciemności. Decydują o tym czynniki pozornie wpisane w porządek rzeczywistości, a Filip:

⁶² J. Grzędowicz, *Obol dla Lilith...*, s. 29.

⁶³ A. Kepiński, op. cit., s. 328.

⁶⁴ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 94.

⁶⁵ J. Grzędowicz, *Obol dla Lilith...*, s. 29.

patrząc z okna swojego pokoju na podwórze, odkrył okrutną prawdę. W ręciovym blasku księżycy świat był odmieniony⁶⁶.

Owa budząca popłoch, choć przecież stanowiąca prawidłowość, odmiennosc wydatnie wpływa na sposób percypowania świata, deformując obraz codzienności i wznagając tym samym nastrój grozy. Chłopiec, choć „z całych sił walczył [...], tracił wolę”⁶⁷, aż wreszcie „uległ bezdźwięcznemu rozkazowi”⁶⁸. Narzucony mu imperatyw staje się swoistym zaklęciem, któremu nie sposób się oprzeć i które w konsekwencji doprowadza do zagłady bohatera. Makabryczna śmierć staje się tutaj efektem działalności wyższych mocy, konsolidujących się w odczuciu wszechobecnego, bo multiplikującego się strachu.

Strach potrzebował ciała [...]. Krzepł, materializował się, aby wśród wielkiego chłodu, w miejscu, gdzie nieszczęścia doświadczały ludzi, móc bezkarnie pożerać ostatki dobra z ich dusz i umysłów. Chciał, by wszyscy mu ulegli, i wiedział, jak to osiągnąć⁶⁹.

Warto zauważyć, że Oszubski podejmuje tutaj nie tylko znaną z definicji Caillois „zabawę ze strachem” jako elementem wpisanym w konwencję fantastyki grozy, lecz decyduje się także na grę z lękiem w ogóle. Pokazanie trwogi w kategorii upersonifikowania burzy ustalony porządek schematu *weird fiction*, który ma za ledwie sugerować jej istnienie. Oszubski tymczasem opowiada o ludzkich obawach w perspektywie realistycznej, dopełnianej tylko pierwiastkami nadnaturalnymi. Lęk towarzyszy człowiekowi w każdym momencie jego istnienia, stanowiąc jeden z konstytutywnych składników emocjonalnego odbioru świata. Sztafaż niesamowitości służy jedynie amplifikacji atmosfery zagrożenia, a wizerunek rzeczywistości pogrążonej w strachu (związanym tak z codziennością, jak i ze sferą *numinosum*) najpełniej oddany został w opowiadaniu *Zimny strach*:

Brak wyjaśnienia [dla śmierci Filipa – przyp. K. O.] budził nowe lęki i choć Strach utracił ciało, nadal miał się czym pożywiać i gdzie skrywać – ludzkie myśli o tragedii rzucały gęsty cień. [...] Mijały lata. [...] Strach panował tu nadal, choć nie ujawniany. Szczególnie bano się dni płacenia comiesięcznych rachunków – biedy oraz uszczerbku na honorze. Mężczyzn przerażała utrata sił i pracy, kobiety obawiały się, iż któregoś dnia nie sprostają oczekiwaniom swego potomstwa i szorstkich mężów. Wszyscy zapominali o miłości, dobrym słowie⁷⁰.

Śmierć człowieka skonfrontowanego z upostaciowanym lękiem wynika bardziej z niemożności dalszej eksploatacji ofiary, niż z faktycznej potrzeby. Filip umiera – zatopiony w bałwanie, stanowiącym dlań ucieleśnienie przerażenia – ponieważ

⁶⁶ T. Oszubski, *Zimny strach*. W: T. Oszubski, op. cit., s. 140.

⁶⁷ Ibid., s. 141.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid., s. 142.

⁷⁰ Ibid., s. 143.

jego zdolność odczuwania wyczerpała się. Jego ciało stało się przedmiotem manipulacji wyobraźnią mieszkańców kamienicy lub nawet miasta; podsycało wszechobecną obawę przed Nienazwanym⁷¹.

Przecucie czegoś niezidentyfikowanego, jakiegoś nieokreślone zagrożenie, sugerowanie przestrzeni nieodkrytych w obszarze świadomości/ nieświadomości człowieka stanowią niezwykle istotne elementy konstrukcyjne literatury grozy. „Fantastyka wewnętrzna, psychologiczna [to taka], dla której punktem wyjścia jest obserwacja pewnych rzeczywistych, ale wyjątkowych i zagadkowych właściwości ludzkiej jaźni. Analiza tych na poły tajemniczych, niepokojących [...] fenomenów psychicznych, staje się dla pisarza-fantasty odskocznią dla snucia śmiałych hipotez metafizycznych, a zarazem potwierdzeniem jego wiary w istnienie poza zjawiskową stroną bytu rzeczywistości innej, wyższego rzędu”⁷². Prawdopodobnie tę egzemplifikuje właśnie tekst Oszuńskiego, *Zimny strach*, odnosząc się czy przywołując doświadczenia związane z jednej strony z prawdopodobnym sposobem postrzegania rzeczywistości przez dziecko, z drugiej zaś – upostaciowanie, urealnienie owych lęków i przeobrażenie ich w faktyczne zagrożenie. Funkcja *weird fiction* wykłada się tutaj jako wskazanie „intruza” bezpośrednio w sposobie istnienia człowieka, w pozornie nieuzasadnionym strachu przed ciemnością. Zdeformowany świat nocy jest bowiem straszny tylko wówczas, gdy patrzy nań Filip, proporcje ulegają przestoczeniu w konfrontacji ze zmienioną przez lęk percepcją. „Inny” manifestuje się w człowieku i poprzez człowieka, w jego obawach, fobiach, intuicji wreszcie. Jest zatem oczywiste, że „przeгляд postaci, jakie może przybierać obcy, to [...] wykaz skrywanych codziennych, kulturowych lęków, zmieniających się tak samo, jak zmienia się kultura. [Współcześnie] powrócił [...] wątek szukania obcości w sobie i zastanawiania się, czy faktycznie zagrożenie przychodzi z zewnątrz, czy też od wewnątrz”⁷³. Ilustracją owego poszukiwania są więc teksty, w których pojawia się motyw intruza wewnętrznego, warunkowanego sposobem istnienia człowieka.

Dzieje się tak również w utworze Grzędowicza, *Pocątunek Loisetty*, w którym pojawia się nie do końca zidentyfikowane zło. Tytułowa Loisetta to bowiem nie tylko nazwa gilotyny, własności bohatera, lecz także prefiguracja odwiecznego instynktu i żądzy zabijania, manifestującą się pod wieloma postaciami. Ogarnięty szaleństwem bohater-kat powoli odsuwa się od rzeczywistości; tam, gdzie dotychczas widział sprawiedliwość, pojawia się widmo kochanki-Loisetty, której głód krwi neguje wszelkie prawa boskie i ludzkie. Owa upiorna dziewczyna, wytwór wyobraźni, halucynacja lub manifestacja nadprzyrodzonego staje się motorem krwawych zdarzeń, nie tylko z udziałem kata Dourville, lecz także wynaturzonego mordercy, zwanego Bestią z Chaveronne. Ich obsesyjne niemal obcowanie ze śmiercią, cierpieniem i krwią wiąże właśnie głód Loisetty, jej jedyne, pierwotne pragnienie. Bestia

⁷¹ *Notabene* trudno ocenić, czy w opowiadaniu tym mamy do czynienia z horrorem (lękiem upostaciowanym) czy terrorem (a więc zagrożeniem niezwiualizowanym), ponieważ odczucie Filipa jest niedokładne, nie uzyskuje ciała jako takiego. Inaczej jest w *Krypcie Pandory*, gdzie źródło obawy zostaje nie tylko wskazane, lecz po części także zidentyfikowane.

⁷² A. Hutnikiewicz, *Jeszcze w sprawie fantastyki*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 38, s. 4.

⁷³ A. Haska, J. Stachowicz, op. cit., s. 6.

zabija, by zaspokoić kochankę; podobnie czyni kat, aż do ostatecznego rozwiązania, jakim jest samobójstwo – przy użyciu gilotyny. W chwili śmierci obaj – skazany i samobójca – szepczą „pocałuj mnie, Loisetto”⁷⁴. Upiorna ukochana stanowić może prefigurację lub symbol pierwotnych, „ciemnych” instynktów ludzkich, nawiązanie do opętującej człowieka żądzy zabijania, wynikającej z zatarcia się granicy pomiędzy dobrem i złem, niemożności odwołania się do zasad moralnych, utratę własnej tożsamości w warunkach historycznych⁷⁵. Koncepcja taka wiąże się z przekonaniem o istnieniu zła zewnętrznego, które w zespoleniu z wewnętrzną dysharmonią, szczególnie naruszeniem psychicznej równowagi, doprowadza w rezultacie do pojawienia się swoistej „bramy”, przez którą wnikają moce ciemności. Literackie nawiedzenie przez wewnętrznego „intruza” będzie tedy echem koncepcji dotyczących sił negatywnych w ogóle czy fascynacji nimi na przestrzeni wieków. Kwestia ta ujawnia się we współczesnej sztuce słowa być może jako refleks psychologii zła, problem jungowskiego „cienia”, wreszcie zainteresowania złem archetypicznym. W związku z tym ostatnim dostrzec można pewne aspekty pokrewne estetyce gotyckiej i postgotyckiej, ponieważ „w fascynacji złem archetypowym manifestuje się jego charakter numinałny, kompulsywno-fatalistyczny, właściwy archetypom”⁷⁶. Idea zła zewnętrznego zespolonego lub wynikającego z wewnętrznego, czysto ludzkiego pierwiastka negatywnego koresponduje tedy z obrazem zła w psychologii oraz kulturze.

Kępiński pisze, że „w lęku wypełnia się pustkę nieznanego niebezpieczeństwa obrazami własnej imaginacji. Wydaje się, że w minionych wiekach wyobraźnia ludzka zagrożona przez tajemnicze dla niej siły natury wołała jakby zmaterializować tę pustkę, zaludniając ją przerażającymi nawet stworami, niż pozostawić nieznaną, a tym samym bardziej groźną i niepokojącą”⁷⁷. Nie tylko jednak minione wieki oswajały lęk przydając mu realnych lub na pozór realnych kształtów. Współczesna literatura grozy dowodzi, że wewnętrzne obawy człowieka, ucieleśniane w postaciach „obcych” czy „intruzów”, stają się wykładnią lęku przed nieznanym, przed tajemnicami, które wciąż otaczają ludzką rasę. Problem „inności” (zewnętrznej i wewnętrznej) uzasadnia się w sposób psychologiczny, bezustannie towarzyszy cywilizacji, kulturze i religii. Literatura jako rezonator tych lęków przywołuje, nadaje im kształt i pozornie realną postać. Warto jednak pamiętać również o tym, że „chyba też lubimy się spotykać z czymś nieznanym [...] – choćby za cenę przestrachu, jaki może budzić niesamowitość. Ale tak naprawdę lubimy chyba tylko wtedy, gdy potwory będące alegoriami Zła są już w dużej mierze oswojone i nam bezpośrednio nie zagrażają, gdyż zza kart książki czy widziane tylko na ekranie nie są faktycznie dla nas niebezpieczne”⁷⁸.

⁷⁴ J. Grzędowicz, *Pocałunek Loisetty*. W: *Małodobry. Antologia*, Lublin 2004, s. 203.

⁷⁵ Akcja utworu toczy się prawdopodobnie podczas Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

⁷⁶ J. Prokopiuk, op. cit., s. 214.

⁷⁷ A. Kępiński, op. cit., s. 312.

⁷⁸ A. Martuszevska, *Oswajanie potworów*. W: *Wszystek krąg ziemski. Antropologia, historia, literatura. Prace ofiarowane profesorowi Czesławowi Hernasowi*. Pod red. P. Kowalskiego, Wrocław 1998, s. 314.