



**GROZA
W KULTURZE
POLSKIEJ**

pod redakcją
Roberta Dudzińskiego
Kamili Kowalczyk
Joanny Płoszaj

GROZA W KULTURZE POLSKIEJ

GROZA W KULTURZE POLSKIEJ

pod redakcją
Roberta Dudzińskiego
Kamili Kowalczyk
Joanny Płoszaj

Stowarzyszenie Badaczy Popkultury
i Edukacji Popkulturowej „Trickster”

Wrocław 2016

recenzja naukowa Halina Kubicka
redakcja naukowa Robert Dudziński, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj
adiustacja Robert Dudziński, Dorota Ucherek
korekta Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj
składanie i łamanie Michał Wolski
projekt okładki Michał Wolski
książkę złożono krojem Minion Pro 10/13,5 i 8/10,5

ISBN 978-83-64863-04-2

Stowarzyszenie Badaczy Popkultury
i Edukacji Popkulturowej „Trickster”
ul. Krzywoustego 105/14
51-166 Wrocław



Stowarzyszenie badaczy popkultury
i edukacji popkulturowej

Trickster

Publikacji patronują



Spis treści

Wstęp 7

Anna Dragan

Licho nie śpi nawet tam, gdzie diabeł mówi dobranoc.
Roztocze oraz wieś Starzyzna jako przestrzenie zła
(nie)poskromionego w cyklu powieści grozy „Czarny Wygon” 11

Kamila Kowalczyk, Robert Dudziński

„Nie jesteś ty młodzianiec, tylko z piekła sataniec”
– adaptacje tekstów kultury tradycyjnej
w reżyserii Piotra Szulkina 25

Jakub Kłeczek

Groza w polskim teatrze lalek 37

Joanna Płoszaj

Między fantazy a literaturą grozy. Wykorzystanie
motywów powieści gotyckiej w cyklu „Zjednoczone
Królestwa” Feliksa W. Kresa 53

Magdalena Łachacz

Przejsście, prawie rozstęp. Gotycyzm i groza a doświadczenie
zła w powieści *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator 67

Michał Wolski

Władysław Draguła i jego świta, czyli krótki przegląd
polskich bohaterów wampirycznych 83

Agnieszka Sell

Lęki i fascynacje społeczeństwa *fin de siècle'u* w *Wampirze*
Władysława Stanisława Reymonta 103

Tomasz Chomiszczak

Mundus horribilis. Architektura grozy w prozie
Zdzisława Beksińskiego 115

- Radosław Pisula
**„Tam, gdzie Golarz Filip mówi dobranoc”.
Groza w filmowych adaptacjach przygód Pana Kleksa 127**
- Krzysztof Siwoń
Scena zbrodni. Wokół wizerunku Wampira z Zagłębia 139
- Robert Dudziński
**Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój
w filmie *Wściekły* Romana Załuskiego 157**
- Dorota Ucherek
**Ile horroru w fantasy, ile fantasy w horrorze?
Groza w twórczości Andrzeja Sapkowskiego 171**
- Michał Cetnarowski
**Horror po polsku. Wstęp do twórczości
Łukasza Orbitowskiego 195**
- Łukasz Słoński
**Wampiry bez zamczyska słuchają Burzum.
Groza w polskim komiksie 205**
- Dawid Głownia
**„Gdzieś tam, gdzie życie jest tanie”
– polskie wizje filmów *snuff* 221**
- Piotr Winczewski
**Obrazowanie zagrożeń i niebezpieczeństw w fabułach dydaktycznych
zabaw ruchowych 257**
- Szymon Makuch
**Mistrzowie grozy i niesamowitości w oczach polskiego widza.
Bela Lugosi oraz Boris Karloff w polskiej prasie przedwojennej 277**
- Summaries 303**

Wstęp

Tom *Groza w kulturze polskiej*, który oddajemy w Państwa ręce, stanowi piątą już monografię Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”. Można uznać, że jest to publikacja w pewien sposób szczególna, bowiem nie tylko stanowi kolejny tom serii „Kultura Niewysoka”, powstającej z myślą o poszerzeniu i pogłębieniu akademickiego namysłu nad kulturą popularną, lecz także zapoczątkowuje szerszej zakrojony projekt – cały cykl prac poświęconych marginesom polskiej kultury.

Idea ta narodziła się z prostej obserwacji – łatwo można dostrzec, że istnieją pewne kategorie badawcze, które – choć znane i rozpowszechnione także w rodzimej humanistyce – rzadko bywają stosowane na szeroką skalę w ramach refleksji nad polską kulturą. Ich nieobecność w praktyce akademickiej wynika zaś bezpośrednio z przekonania, że zjawiska te są w kulturze polskiej niezbyt istotne, występują rzadko, stanowią swoiste kurioza – jednym słowem znajdują się na jej marginesie. Do kategorii takich należy w naszym przeświadczeniu również groza.

Takie zainteresowania badawcze wynikają bezpośrednio z dwóch odrębnych założeń. Pierwsze z nich, metodologiczne, każe nam odejść od monolitycznego wyobrażenia kultury polskiej jako pewnej względnie zwartej formacji i poszukiwać w niej nie powszechnych trendów, ale tego, co powstaje właśnie w izolacji od głównego nurtu jej rozwoju. Uważamy bowiem, że z naukowego punktu widzenia równie interesujące są pęknięcia i rysy pojawiające się na tym monolicie: po pierwsze, teksty niekanoniczne, a przez to często zapomniane, nieczytane i nieoglądane; po drugie, dzieła popularne, które jednak nie zyskały wystarczającego kapitału symbolicznego i, co za tym idzie, usuwane z głównonurtowej narracji o kulturze. W obu przypadkach teksty te bardzo często pozostają poza polem zainteresowania humanistyki. My zaś chcemy się przyjrzeć właśnie temu obliczu kultury polskiej, które wyłania się z jej (rozmaicie rozumianych) obrzeży, a nie głównego nurtu.

Założenie drugie, pragmatyczne, wiąże się natomiast z chęcią wypełnienia wspomnianej już wcześniej badawczej luki – choć publikacji na temat grozy w polskim piśmiennictwie nie brakuje, to bardzo często tematem tych opracowań są teksty zagraniczne (a w przeważającej mierze – zachodnie)¹. O rodzimym horrorze – jeśli w ogóle się o nim wspomina – to niejako z obowiązku, na marginesie głównych rozważań. Jeśli pisze się o nim szerzej, to w nielicznych tekstach poświęconych konkretnemu autorowi² bądź dziełu³, rzadziej – zjawisku⁴. Sprawia to, że nasz obraz rodzimej grozy daleki jest od kompletności, a zatem dochodzi do paradoksalnej sytuacji, w której fenomeny obcojęzyczne zostały przez polskich badaczy zbadane i opisane lepiej od rodzimych. I choć nie można odmówić istotnego znaczenia analizom zajmującym się zachodnią grozą, to nie ulega wątpliwości, że zaburzenie proporcji na jej korzyść nie jest do końca uprawnione.

- 1 Za możliwie najnowszy przykład może służyć wydany przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego tom zbiorowy *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, w którym spośród 12 zgromadzonych artykułów żaden nie dotyczy polskiej kinematografii (zob. *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, R. Nolbrzak, Łódź 2014).
- 2 Przeważają tu oczywiście prace poświęcone twórczości Stefana Grabińskiego, zob. np. E. Krzyńska-Nawrocka, *Ciemne terytoria. Człowiek i świat w prozie Stefana Grabińskiego*, Kraków 2012; K. Trzeciak, *Figury pożądania, figury pisania w wybranych nowelach Stefana Grabińskiego*, Przemyśl 2012; K. Grudnik, *Tożsamość katóptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego*, Katowice 2015 oraz monograficzne numery czasopism: „Litteraria Copernicana” (2013, nr 1) i „Rocznika Przemyskiego” (2013, z. 2).
- 3 Wśród takich analizowanych tekstów jest np. *Wampir* Władysława Stanisława Reymonta, zob. A. Mazurkiewicz, „Wszystko jest tajemnicą i wszystko zagadką”. Uwagi na marginesie lektury „Wampira” Władysława Stanisława Reymonta, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13 oraz A. Adamczyk, „Wampir” Reymonta: zmierzch cywilizacji Zachodu, „Acta Humana”, 2010, nr 1. Spośród innych analiz poszczególnych tekstów utrzymanych w poetyce grozy zob. np. P. Dudziński, *Niesamowity PRL – Upiór Stanisława Lenartowicza i narodziny polskiego filmu grozy* [w:] *Stanisław Lenartowicz. Twórca osobny*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2011.
- 4 Taką próbę szerszego spojrzenia na różne aspekty związane z funkcjonowaniem rodzimej grozy stanowi artykuł Marcina Niemojewskiego o horrorze filmowym w Polsce Ludowej (*Horror filmowy w czasach PRL-u: peryferia kultury popularnej, kultura popularna na peryferiach* [w:] *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. M. Bogusławska, Z. Grębacka, Kraków 2010) czy genologicznym tekście Adama Mazurkiewicza o najnowszych formach we współczesnym literackim horrorze (*Nowe zjawiska w polskiej fantastyce grozy. Rekonesans*, [w] *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Białystok 2013). Również współczesnemu horrorowi literackiemu z perspektywy tematologicznej przyglądała się Ksenia Olkusz (m.in. *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz 2010).

Można doszukać się co najmniej trzech powodów, dla których polscy badacze preferują raczej fenomeny zagraniczne, a nie rodzime. Pierwszą przyczyną jest zapewne symptom „odrabiania zaległości”. Na skutek wieloletniego marginalizowania badań nad kulturą popularną i odcięcia od wielu źródeł anglojęzycznych wciąż uznajemy, że nieopisane i nierozpoznane zostały przez nas najważniejsze i konstytutywne dla tej kultury fenomeny. Nadrabiamy zatem zaległości, opisując to, co z globalnego punktu widzenia najważniejsze (czyli przede wszystkim grozę anglosaską), marginesy (a więc grozę rodzimą) pozostawiając na później. W praktyce jednak może się okazać, że droga ta okaże się drogą bez kresu – zawsze będą jakieś zaległości do odrobienia, zawsze też z globalnego punktu widzenia horror amerykański będzie ważniejszy od polskiego.

Przyczyna druga wydaje się ściśle związana z pierwszą. Próba użycia narzędzi analitycznych wypracowanych na gruncie refleksji nad grozą anglosaską często jest skazana na niepowodzenie w ramach badań nad kulturą polską. Nie możemy więc analizować np. przemian gatunkowych rodzimego horroru literackiego czy filmowego, gdyż okazuje się, że tworzy go kilkanaście lub kilkadziesiąt powstałych w różnych okresach i bardzo odmiennych dzieł, a autorów bardziej od dokonań poprzedników inspirowały wzorce zachodnie. Polska groza często stanowi więc funkcję skrajnie odmiennych czynników: lokalnych uwarunkowań społeczno-polityczno-ekonomicznych i (często rozmaicie odczytanej i przetransformowanej) tradycji zachodniej. Oglądana z perspektywy horroru polska kultura okazuje się więc kulturą peryferyjną, czerpiącą z obcych schematów i je przetwarzającą. Dlatego też jej badanie wymaga metod odmiennych od tych, którymi badamy kultury centralne, globalnie narzucające swoje wzorce.

Wreszcie trzecim powodem marginalizacji refleksji nad polską grozą, zwłaszcza nad tekstami starszymi i niekanonicznymi, wydaje się – przynajmniej w niektórych przypadkach – ukryte wartościowanie. Zakłada się więc, że skoro rodzimy horror nie straszy (a w porównaniu z tekstami zachodnim może nawet śmieszyć), to nie warto się nim zajmować. Jednak jeżeli wychodzimy z metodologicznego założenia, że interesują nas raczej pęknięcia na monolicie (a nie sam monolit), to właśnie te teksty, które dziś wydają się największymi kuriozami, będą dla nas – jako badaczy – najciekawsze. Dzieło, które z dzisiejszego punktu widzenia postrzegane jest jako aberracja, zaświadcza nam o dystansie, jaki dzieli nas od epoki, w której powstało. Domaga się ono odkodowania, możliwego jedynie poprzez przywrócenie pierwotnego kontekstu. Próbując zrozumieć poszczególne teksty w sposób pełniejszy, zrozumiemy też epokę, z której się wywodzą.

Poświęcając cały tom tylko i wyłącznie polskiej grozie, chcieliśmy więc przynajmniej częściowo rozwiązać powyższe problemy i odrzucić

wymienione wyżej ukryte założenia. Zebrane w nim teksty pokazują nie tylko to, że kategoria grozy funkcjonuje w naszej kulturze, lecz także to, jak rozmaite przybiera postaci i w jakich kontekstach medialnych funkcjonuje. *Grozę w kulturze polskiej* tworzy 17 artykułów, z których większość poświęcona jest literaturze (zarówno dawnej, jak i współczesnej) lub filmowi, znalazły się tu jednak również teksty, w których analizie poddane zostały komiksy, teatr lalek czy funkcjonujące w społecznej przestrzeni mity.

W chwili obecnej trwają już prace nad kolejną, podobnie pomyślaną publikacją, tym razem poświęconą kempowi w kulturze polskiej. Mamy nadzieję, że oba tomy będą stanowiły cenne uzupełnienie namysłu nad rodzimą kulturą i staną się inspiracją dla kolejnych poświęconych jej badań.

Redaktorzy

Anna Dragan

Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu

Licho nie śpi nawet tam, gdzie diabeł mówi dobranoc. Roztocze oraz wieś Starzyzna jako przestrzenie zła (nie)poskromionego w cyklu powieści grozy „Czarny Wygon”

Abstrakt

Jakie tajemnice skrywają niedostępne, a także te względnie oswojone przestrzenie Roztocza? W jaki sposób kreacja przestrzeni wolnej od miejskiego zgiełku, niemal nie skażonej progresem wpływa na wywołanie mroźnego dreszczyku, eskaluje napięcie, wzmacnia nastrój grozy? Czym straszy Stefan Darda w swoim powieściowym cyklu „Czarny Wygon”? Niniejszy artykuł jest próbą postawienia odpowiedzi na powyższe pytania, a jego sedno stanowi analiza wykreowanej przez pisarza przestrzeni grozy, pozornie zamkniętej w granicach mrocznej wioski Starzyzny – mikro-kosmosu zawieszzonego w alternatywnej rzeczywistości, skazanego na wieczną alienację od świata zewnętrznego w wyniku narzuconej klątwy, zamieszkanego przez koegzystujących ze sobą ludzi żywych i nie do końca umarłych, w którym czas zapętlił swój bieg. Punktem wyjścia dla przedstawionych rozważań są roztoczańskie legendy, stanowiące niemałą inspirację dla autora oraz tajemnice regionu roztoczańskiego, w którym umiejscowiono akcję, napisanych w konwencji fantastycznej, powieści.

Słowa kluczowe

legendy; Roztocze; powieść grozy; fantasy; zło; strach, literatura polska

Anna Dragan

Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu

Licho nie śpi nawet tam, gdzie diabeł mówi dobranoc. Roztocze oraz wieś Starzyzna jako przestrzenie zła (nie)poskromionego w cyklu powieści grozy „Czarny Wygon”

To właśnie skutkiem, klątwą złego czynu,
że ze zła biorąc, w zło się rozkorzenia.

Friedrich von Schiller

Różnorodne istoty demonologicznej proveniencji – jak np. czorty, utopce, wilkołaki, południce, kikumory, a także wiedźmy, błakające się czy pokutujące po śmierci dusze – to motywy, którymi wręcz przesycone są słowiańskie, w tym polskie, legendy oraz podania i choć wartość pierwiastka irracjonalnego wraz z ewolucyjnym progresem cywilizacji ulega coraz widoczniejszej dewaluacji, to warto zauważyć, że wciąż jeszcze można odnaleźć na mapie miejsca, których feeryczny klimat i lokalizacja charakteryzująca się pewną alienacją od wysoko zindustrializowanego świata sprzyjają pielęgnowaniu wiary w niesamowitość znaną z różnego rodzaju przekazów ludowych. Jedną z takich przestrzeni jest owiane aurą tajemniczości Roztocze. Region ten charakteryzuje się występowaniem obszernych dziewiczych połaci lasu, skrzętnie skrywających ślady po dawnym osadnictwie (m.in. grodziska, kurhany), zapomnianych cmentarzy, kapliczek, figurek, krzyży przydrożnych, żelbetonowych schronów. Roztoczańskie lasy są siedliskiem dzikiej zwierzyny, a także kryjówką dla występujących na tym obszarze nietoperzy. Nieujarzmiona przyroda, niedostępne lasy i niemal baśniowe meandrujące rzeki stanowią wdzięczny materiał dla pisarskich inspiracji, czego przykładem są utwory Stefana Dardy. Wpływ na powstające w umyśle pisarza scenariusze ma nie tylko enigmatyczna aura i magia miejsca, lecz także dopełniające ją regionalne legendy, które mogły mieć istotny wpływ na kształt powieści analizowanego cyklu.

Rozważając możliwe nawiązania Dardy do regionalnego folkloru roztoczańskiego warto pamiętać, że teksty go reprezentujące odzwierciedlają uniwersalne, ludowe postrzeganie świata, które charakteryzuje przekonanie o dychotomii wszechświata, tabuizowanie pewnych kwestii, wiara w istnienie istot nadprzyrodzonych, potęgę przekleństw oraz niezwykłą moc apotropieionów, istnienie momentów mediacyjnych w cyklu dobowym i rocznym oraz przestrzeni granicznych itp.

Legendy związane z poszczególnymi zakątkami Roztocza często opowiadają o rzuconej niegdyś na kogoś lub na coś klątwie. W okolicach Górecka Starego można odnaleźć porośły mchem głaz, w pobliżu którego, jak głoszą lokalne przekazy, rozlega się czasem kobiece zawodzenie. Na jego powierzchni nietrudno dostrzec toczące się krople – lzy dziewczynny przemienionej w płaczący kamień, ponieważ nie dotrzymała wierności ukochanemu. W rzeczywistości płaczący kamień jest zwykłą, łatwo chłonącą wodę skałą wapienną, z której wyciekają imitujące lzy krople wody – miejscowym jednak zdarza się przekonywać turystów do wiary w romantyczny wymiar legendy głoszącej, że prawdziwe uczucie i czar nocy świętojańskiej wciąż jeszcze mogą zdjąć klątwę z nieszczęśnicy¹. Należy zauważyć, iż niegdyś klątwy jako formuły magiczne wysławiano jako złe, nieprzychylnie życzenia, do których realizacji angażowano negatywne siły *sacrum*. Olga Wachcińska dodaje, że „w chłopskim mniemaniu ich słowa, zawierające złowrogi ładunek emocjonalny, wcielały się w życie natychmiastowo, a ich działanie było nieodwracalne”².

Przed wyprawą do roztoczańskich lasów nocą przestrzegają historie mówiące o śmiertelnych spotkaniach z dzikimi zwierzętami. W pobliżu wsi Brzeziny, znajdującej się na skraju Roztocza i Puszczy Solskiej, długo błąkała się po lesie w świetle księżyca tajemnicza zjawa. Jej wędrownikom towarzyszyło przerażające wycie i jęki. Wieść głosi, że była to dusza Mikołaja, który – wracając niegdyś nocą z józefowskiego jarmarku – został tam rozszarpany i pożarty przez zgłodniałe wilki, o czym zaświadczyło odnalezienie jego tabakierki w brzuchu wilka schwytanego tam rok później we wnyki³. W folklorze roztoczańskim chętnie eksploatowane są ludowe motywy demonologiczne, prezentowane są relacje ludzi z siłami nieczystymi, zaprzędania dusz ludzkich, zawierania paktów z diabłem. Wiele miejscowych legend opowiada o demonach i ich kontaktach z ludźmi. Według jednego przekazu z pomocą nieczystej siły powstał most w Szczebreszynie. Diabeł, oczekujący zapłaty za udzieloną pomoc w postaci duszy pierwszej żywej istoty, która przemierzy ukończony most, został jednak przechytrzony przez ludzi⁴.

Jako pomocników zatrudniał roztoczańskie demony również pewien leciwy młynarz znad Wieprza. Dzięki ich pomocy młynarz realizował każde zamówienie w ciągu doby. Czarty te przesiadywały u niego na

- 1 Zob. A. Podolak, *Legenda o płaczącym kamieniu* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012, s. 59–60.
- 2 O. Wachcińska, *O ludowym rytuale zamawiania*, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu” 2011, nr 1, s. 72.
- 3 Zob. E. Słoniewski, *Opowieść o Mikołaju z Brzezin* [w:] *W krainie...*, s. 9.
- 4 Zob. A. Przysada, *Szczebreszyn w legendzie*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” 2006, nr 3/4, s. 159–160.

zapiecku, a młynarzowa karmiła je plackami⁵. Dla przytaczanych przykładów charakterystyczne jest występowanie diabolicznych bohaterów opowieści w materialnej postaci. Wiele legend mówi o oddaniu duszy diabłu – tego oczekiwał od Szczebrzecha upadły anioł za pomoc w wybudowaniu mostu⁶ i tego też pragnęła tajemnicza zjawia od dziedzica Kurdwanowskiego w zamian za wskazanie jaskini pełnej skarbów.

Nocne panoszenie się złego często, lecz nie zawsze, kończy nastanie dnia oznajmiane pianiem koguta. Taki właśnie sygnał niegdyś pokrzyżował diabłu plan stworzenia własnego ziemskiego imperium, którego serce miał stanowić teren dzisiejszego uroczyska Piekiełko. Tutaj właśnie odbywały się spotkania sił ciemności: wilkołaków, demonów i wiedźm, którym przewodził upadły anioł. Miały one na celu stworzenie piekła na ziemi. Demon, podejmując wyzwanie przebiegłego chłopa, zamierzał stworzyć je w ciągu jednej nocy i gdy wszystko wskazywało na to, że diabelski cel zostanie osiągnięty, poranne pianie koguta przyczyniło się do samoistnego zniszczenia niemal ukończonej budowli, po której pozostały tylko liczne rozproszone kamienie⁷. Roztoczański czart płoszy nie tylko nocą, ponieważ zgodnie z inną z legend o powstaniu rezerwatu przyrody nieożywionej Piekiełko tutaj można złąknąć się również w dzień. Taki stan rzeczy jest wynikiem zajścia z zamierzchłej przeszłości, gdy piękna dziewczyna odmówiła przebranemu za parobka czartowi ręki, a ten postanowił zemścić się na niej w dniu jej ślubu z innym mężczyzną, zasypując kościół głazami. Gdy wreszcie nastąpiła niecierpliwie wyczekiwana godzina, zapiał kur, przez co bies stracił swą moc, porzucił w szczerym polu zebrane wcześniej głazy i zniknął jak kamfora. Od tej pory straszy tam zarówno w nocy, jak i w południe⁸. Łączenie nocy z wpływami istot diabolicznych, desakralizacją czasu, chaosem i porządkiem inferalnym jest przejawem myślenia magicznego. Północ oraz południe są momentami granicznymi, mediacyjnymi pomiędzy porządkiem racjonalnym i nieracjonalnym, a więc potencjalnie niebezpiecznymi dla człowieka. Kres diabelskich wpływów wyznacza nastanie dnia oznajmiane pianiem koguta.

O mrozące krew w żyłach emocje przyprawić może przechodnia nocna wędrowka w pobliże roztoczańskiego Czartowego Pola, znajdującego się w dolinie Sopotu na odcinku od Karczmisk do Hamernii, ponieważ to miejsce szczególnie umiłowały sobie puszczańskie czarty. Dawniej znajdowała się tu karczma, w której bawili do rana wracający

5 Zob. E. Słoniewski, *Stary diabelski młyn nad Wieprzem* [w:] *W krainie...*, s. 12.

6 Zob. A. Przysada, *op. cit.*

7 Zob. E. Kolaszyńska, *Legenda o Piekiełku* [w:] *W krainie...*, s. 57–59.

8 MACZ. Kęd. *Duchy, czarty i miejsca nawiedzone*, „Tygodnik Zamojski” 2003, nr 8, s. 10.

z józefowskiego targu włościanie, jednak pewnej nocy w oberżę uderzył piorun, w wyniku czego zapadła się ona pod ziemię. Okoliczni mieszkańcy uznali tę przestrzeń za przeklętą i zaczęli ją omijać. Jak głosi inny przekaz, miejsce to upodobały sobie później czorły, które nocami spotykały się tam przy ognisku⁹. Miejscowi utrzymują, że puszczańskie czarty z nastaniem dnia mogą napotkanego śmiałka zabrać ze sobą do piekła. Krążą w tym regionie również liczne opowieści o trapieniu ludzi przez biesa uprzykrzającemu życie m.in. Jakubowi Ruszczykowi, bohaterowi legendy o Krasnobrodzie, lub Kutryjowi ze Zwierzyńca opętanemu przez diabła. Jak głoszą podania, kres wpływów złego w takich przypadkach przynosiło często wznoszenie drewnianych figurek, krzyży i kapliczek w miejscach wskazanych podczas cudownych objawień, jak np. kapliczki i kościoła w Górecku Kościelnym, w którym Sochowi objawił się św. Stanisław¹⁰, czy cudownej krasnobrodzkiej kapliczki na wodzie w następstwie objawienia się Matki Boskiej wspomnianemu Ruszczykowi¹¹. Tworzenie tego typu znaków granicznych w tradycji ludowej wiązało się nie tylko z oddzielaniem przestrzeni oswojonej od nieoswojonej, ale przede wszystkim chroniło od złej mocy, a więc realizowało funkcję magiczną.

Nie brak na Roztoczu miejsc porzuconych, zapomnianych przez ludzi, uważanych za przeklęte. Jednym z nich jest dawne pole nad rzeką Sopot w Hamernii. Niegdyś niejednokrotnie obsiewane przez rolników rano zawsze przypominało pobojuwisko. Mieszkańcy wkrótce porzucili ten fragment gruntu rolnego, pozwalając mu przekształcić się w pustą polanę, snując jednocześnie opowieści o tym, jak to nocą zbierają się tam czarty, które bawiąc się do rana drepcą i niszczą wszystko kopytami¹². Czujnemu uchu podróżnego, przebywającego nad szumami nad Tanwią¹³ w pobliżu Hamernii, nie umkną zapewne odgłosy płaczu, jęków, rozpaczliwego zawodzenia dusz ludzi pomordowanych przez nieuczciwego karczmarza, który upijał gości, a z nastaniem u nich alkoholowego odurzenia, pod osłoną nocy mordował ich i okradał, po czym ich ciała zakopywał w niepoświęconej ziemi otaczającego karcznię boru lub nad pobliską rzeką, o czym przekonują dawne przekazy¹⁴. Nie mniej popularne są na Roztoczu podania o zapadłych pod ziemię budynkach, jak np. we wspomnianej powyżej legendzie o karczmie w pobliżu Czartowego

9 Zob. E. Słoniewski, *Legenda o Czartowym Polu nad Sopotem* [w:] *W krainie...*, s. 45.

10 Zob. *idem*, *O zjawieniu św. Stanisława w Górecku Kościelnym* [w:] *W krainie...*, s. 49–50.

11 Zob. *idem*, *Krasnobród* [w:] *W krainie...*, s. 54.

12 Zob. E. Kolaszyńska, *Legenda o Czartowym Polu* [w:] *W krainie...*, s. 46.

13 Szumy – liczne progi skalne na rzece Tanwi, małe wodospady.

14 Zob. A. Kamieńska, *Legenda o karczmie w Hamernii* [w:] *W krainie...*, s. 47.

Pola. W okolicy uroczyska Kalina na Roztoczu Środkowym, w wyniku interwencji sił niebiańskich, zatopił się w bagnie drewniany kościółek, którego przestrzeń została sprofanowana, a następnie zbrukana przez bandę zbrojów wykorzystujących go jako kryjówkę lub miejsce zabaw. Po tym wydarzeniu jeszcze długo w tym oraz innych okolicznych mozarach straszyły, a także gubiły nieroztropnych utopce i dziwne stwory, będące duszami zatopionych zbrojów lub innych grzeszników¹⁵. Przytoczony przykład znajduje potwierdzenie w wierzeniach ludowych skupionych wokół proveniencji demonów, istot nadprzyrodzonych, wskazując na ich tragiczną śmierć lub niegodziwe życie. Według ludowych przekazów pod ziemią znikły również kościół wraz z dzwonnica, znajdujące się niegdyś w pobliżu wzgórza Monastyr (Starzyzna), gdzie dziś jeszcze można usłyszeć tajemnicze bicie dzwonów.

Przytoczone przykłady zaledwie nikle nakreślają grozę roztoczańskich legend, wyraźnie jednak uwypuklają podstawowe motywy, które możemy odnaleźć również w utworach Dardy. Pisarz ten w swojej twórczości chętnie stosuje liczne nawiązania i aluzje kulturowe, sięga do wierzeń ludowych. Nadużyciem mogłoby być wysunięcie stwierdzenia, że autor tworząc inspirował się konkretnie tymi legendami, tym niemniej ich istnienie w regionie, w którym umiejscawia on akcję „Czarnego Wygonu”, uprawdopodobnia opisywane w poszczególnych powieściach cyklu zdarzenia, a tym samym wpływa intensyfikację poczucia grozy u czytelnika. Nie sposób więc nie zgodzić się ze spostrzeżeniem Dariusza Trzeźniowskiego, który pisze o powieściach Dardy, że

nie są one fabularyzującą materiałów folklorystycznych, chociaż pisarz wyraźnie się nimi inspirował. S. Darda ma wyobraźnię romantyka: tego, czego nie ma w źródłach, uzupełnia własną fantazją...¹⁶

Tym, co niewątpliwie posłużyło pisarzowi za punkt wyjścia dla stworzenia czterotomowego cyklu powieści grozy „Czarny Wygon”, była – jak zdradził sam pisarz – wspomniana legenda o zapadłym pod ziemię kościele w pobliżu Starzyzny, znajdującej się nieopodal Gucio-wa. W jego powieściowym cyklu akcja rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasoprzestrzennych – realnej i alternatywnej, w niniejszym szkicu jednak przedmiotem zainteresowania jest szczególnie ta druga. Wioska Starzyzna, stanowiąca centrum i jednocześnie będąca mikrokosmosem całej powieściowej rzeczywistości alternatywnej, kiedyś

15 Zob. T. Czerniak, *O kościółku zatopionym w bagnach i utopcach* [w:] *W krainie...*, s. 21–25.

16 D. Trzeźniowski, *Magiczne Roztocze, czyli ballady prozą Stefana Dardy (dylogia „Czarny wygon”: Słoneczna Dolina i Starzyzna)* [w:] *Peregrynacje do źródeł. Przeszłość mityczna, przestrzeń realna Lubelszczyzny w twórczości pisarzy XIX–XXI wieku*, red. J. Szcześniak, D. Trzeźniowski, Lublin 2012, s. 171–172.

znajdowała się niedaleko Guciowa, lecz jej mieszkańcy dopuścili się ogromnego grzechu, za co zostali przeklęci, a świat o nich zapomniał. Miejscowość znikła z map, jakby zapadła się pod ziemię, pozostawiając po sobie w świecie realnym niezamieszkałą przestrzeń. Pamięć o jej historii została natomiast wymazana ze wspomnień tych, którzy znaleźli się poza jej obrębem w ów feralny dzień '52 r. i nie brali udziału w zbrukaniu świętości kościoła, związanym ze złożeniem na jego ołtarzu krwawej ofiary ludzkiej i przyjęciu splamionej tą krwią komunii. W takie szczegóły wtajemniczają nas bohaterowie utworu, mieszkańcy Starzyzny, ukarani za swą niegodziwość, jaką był brak ich reakcji w obliczu dokonywanej zbrodni, czyli *de facto* współudział w morderstwie, narzuconą na nich klątwą zatajenia. Fikcyjne wydarzenia wielkanocne '52 r. stają się kanwą kreacji przestrzeni grozy, strefy zła (nie)poskromionego w danym cyklu, to one determinują scenę, kształtują sylwetki mrocznych, diabolicznych postaci i tym samym wywołują u czytelnika lęki i niepokoje. Darda nie jest zwolennikiem epatowania przemocą, brocząca krwią, brutalnością i tego też nie znajdujemy w „Czarnym Wygonie”. Intensywny strach przed zaśnięciem wywołuje jednak wyobrażenie koegzystujących w Starzyźnie ludzi żywych z tymi, „którzy nie całkiem jeszcze umarli”¹⁷. Te żywe trupy to wszyscy ci, którzy targnęli się na własne życie, za co teraz pokutują. Starzyzna jest dla nich rodzajem chrześcijańskiego czyśćca. Posiadają oni nadludzką siłę. Nawet po śmierci wykorzystują swoje ludzkie ciała. Po popełnieniu samobójstwa zyskują przerażające puste, ślepe, fosforyzujące białe oczy, a ich twarze stają się brunatno-, czarno- lub ciemnosine. Na szyjach nieumarłych można dostrzec pręgi pozostałe po wisielczych sznurach. Z ich budzącym strach wyglądem mieszkańcy Starzyzny oswajają się dosyć szybko, nieporównywalny jest jednak lęk powodowany aparycją demonicznych istot z tym, warunkowanym ich zachowaniami. Motyw przemiany człowieka w nieumarłego następującej w wyniku samobójstwa oraz kreacja i działania opisywanych postaci korespondują z jakże licznymi analogicznymi przypadkami odnotowanymi w tradycji ludowej. Potępione istoty o niepewnym statusie ontologicznym potrafią zmieniać swój wygląd, przybierać postać przyjaciela czy kogoś znanego, bliskiego, by zachęcić do rozmowy i podstępem doprowadzić do zguby kolejną duszę. W taki sposób przemienieni nieumarli często czają się pod oknami żywych, jękami, płaczem, prośbami skłaniając kolejnych nieszczęśników do opuszczenia jedynej bezpiecznej dla nich nocą przestrzeni – domu. W taki sposób ginie większość mieszkańców Starzyzny. Przypomina to jedną z roztoczańskich legend o utopcach, które

17 S. Darda, *Czarny Wygon. Starzyzna*, t. 2, Chorzów 2010, s. 19.

[...] mogły też [...] zmieniać swój wygląd, zamieniając się [...] w zwykłych ludzi [...] ale zawsze z mokrą i lodowatą skórą. Często zmieniając wygląd rozmawiały ze spokojnymi ludźmi i obiecując im różne rzeczy prowadziły ich w głębokie i niewidoczne topieliska, z których nie można było się już wydostać. [...] Jeżeli ktoś się zorientował, że ma do czynienia z utopcem, mógł go odpędzić poświęconym różańcem¹⁸.

Analogicznie, w powieści Dardy różaniec wydobyty z grobu brutalnie zabitej Paulinki powstrzymuje chodzące trupy przed zbliżeniem się do osoby go posiadającej. Różaniec Paulinki jest swoistym apotropeionem, w którego moc wierzą zarówno starzyźniani żywi, jak i nieumarli; w moc z pewnością niewynikającą z faktycznych właściwości ochronnych danego przedmiotu, lecz będącą reliktem przedchrześcijańskich wierzeń ludowych, czego potwierdzenie odnajdujemy w utworze. Przestrzenią działania nieumarłych jest dawne pastwisko. Na wygon, będący ich terytorium „nikt z własnej woli [...] nie chodzi”¹⁹, m.in. dlatego, że ludzie są wobec tych istot bezsilni. Jak wyznaje jeden z bohaterów, „próbowa- liśmy ich zabijać na wszelkie sposoby, ale nie da się. Ich nie można zabić. Tak samo jak i nas”²⁰.

W skład pocztu mrocznych postaci wchodzi Anielka będąca uosobieniem zła wcielonego w osobę niewinnej dziewczynki, co tym bardziej napawa lękiem. Nieletnie, wrażliwe dziecko, pozbawione towarzystwa rówieśników, pełne rozgoryczenia wynikającego z poczucia bycia oszukany, zdradzonym przez dorosłych, samo podejmuje decyzję o popełnieniu samobójstwa. Wykorzystując swoją cielesną postać kilkunastoletki, demoniczna Anielka potrafi zaskarbić sobie ufność żywych. Skryty w niej pierwiastek zła pozostaje niewidoczny za sprawą uczucia współczucia, chęci pomocy i troski ze strony walczących o przetrwanie mieszkańców. Coś powstrzymuje przecież przed uczynieniem krzywdy pozornie bezbronnemu dziecku, nawet temu w rzeczywistości na wskroś przesiąkniętemu złem. Tymczasem ta niby nieszkodliwa istota skłania do samobójstw współmieszkańców wioski, po czym, zupełnie niefrasobliwie i beztrosko, przechadza się po okolicy, nucąc ulubioną kołysankę. Niebываły strach jej postać wywołuje m.in. w pochodzącym z realnego świata mężczyźnie, który w pobliskim lesie spotyka spacerującą w mroku dziewczynkę o niewinnym wyglądzie, lecz przerażających oczach bez tęczówek czy źrenic, o nieludzkim „głosie ochryplym, płynącym gdzieś z głębokiego wnętrza”²¹, która – mimo iż z wyglądu krucha i wątła – pokonuje go jednym uderzeniem. Wprowadzenie tego niezrozumiałego

18 Zob. R. T. Czerniak, *op. cit.*

19 S. Darda, *Czarny Wygon. Słoneczna Dolina*, t. 1, Chorzów 2010, s. 119.

20 *Ibidem*, s. 99.

21 *Ibidem*, s. 72.

pierwiastka w postaci demonicznej istoty do świata ludzi, z reguły niewierzących w zjawiska irracjonalne, istnienie istot parademonicznych czy też cielesnych wcieleń zła w czystej postaci wzmagają efekt lęku.

Jako kolejny element świata przedstawionego, zasiewający w czytelniku niepokój, warto wskazać samą przestrzeń. Starzyzna ze swoją tajemnicą została odizolowana od świata realnego. Tak powstał mikrokosmos, na który złożyły się: mała wioska Starzyzna, otaczające ją lasy i Czarny Wygon, a zło zostało zamknięte w ich obrębie (przynajmniej przez pewien czas), ale jednocześnie żywi mieszkańcy stracili możliwość ucieczki przed nim dokądkolwiek. Przestrzeń przybrała formę swoistego infernalnego, zamkniętego kręgu, w którym najniebezpieczniejsze początkowo wydawało się mieszkańcom wioski dawne pastwisko, ponieważ – jak każdy Starzyźnianin wie – „złe czai się na Czarnym Wygonie. Nikt tu nie chodzi, bo można tu Ich spotkać. [...] Nawet w dzień strach”²². Z czasem jednak zło zaczęło poszerzać swoje terytorium coraz dalej, wykraczając stopniowo poza Czarny Wygon, w efekcie czego wkrótce przestrzeń bezpieczna i oswojona dla mieszkańców nagle i drastycznie skurczyła się. Nieumarli natomiast zaczęli wykazywać wzmożoną aktywność również w dzień.

Analizując utwory Dardy, nie sposób nie nawiązać do ludowego sposobu wartościowania przestrzeni. Bohaterowie jego powieści światopoglądowo reprezentują tradycyjną kulturę ludową, dla której właściwe jest według Mircei Eliadego poczucie dychotomii wszechświata i niejednorodności sfer pozostających w jego obrębie²³. Wyrazem i przejawem owego podziału jest tworzenie mediacyjnych granic, linii demarkacyjnych oddzielających znane, oswojone, uświęcone *orbis interior* od obcego, zagrażającego, nieznanego *orbis exterior*. W „Czarnym Wygonie” jako swoje i bezpieczne wskazywane są przestrzenie zamieszkiwanych domostw, niebezpieczeństwo zaś lokuje się na dawnym pastwisku. Wybór wygonu jako miejsca wzmożonej aktywności nieumarłych i ekspansji zła wydaje się nieprzypadkowy, zważywszy na to, że w ludowej wizji świata pastwiska – podobnie jak miedze pól, obrzeża terenów zamieszkałych czy rozstajne drogi – to tereny postrzegane jako graniczne, szczególnie predestynowane do ujawniania się sił nieczystych. Dom z kolei stanowi miniaturowe *axis mundi* człowieka religijnego, do którego nie ma dostępu zło świata zewnętrznego, co potwierdzają przykłady z literatury:

w bylinach i bajkach człowiek chowa się w domu przed prześladującymi go wrogami, którzy nie są w stanie przekroczyć progu. Drzwi, okno, próg – to symboliczna

22 S. Darda, *Czarny Wygon. Słoneczna...*, s. 85.

23 Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb., przedm. M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.

granica między domem i światem zewnętrznym, między przestrzenią swoją, oswojoną i obcą²⁴.

Dom jest odbiciem w skali mikro Kosmosu, wyłaniającego się z przeciwstawnego mu, amorficznego Chaosu. Jego budowa to zdaniem Eliadego swoiste powielenie aktu tworzenia świata w pomniejszonej skali, z wyodrębnieniem własnego centrum, środka. Symbol domu postrzegany przez pryzmat tradycji ludowej w przekonaniu Danuty i Zbigniewa Benedyktowiczów charakteryzuje się ambiwalencją i polisemantycznością, czego nie uwypukla w swoich powieściach Darda. W „Czarnym Wygonie” funkcjonuje on przede wszystkim w znaczeniu bezpiecznego azylu. Warty podkreślenia jest jednak izomorficzny związek domostwa, gospodarstwa i człowieka, które rozpada się, niszczy tuż po śmierci swojego gospodarza. Korelacja tej zależności jest nawiązaniem do metaforycznego opisu zawartego w tradycji biblijnej.

Poczucie grozy buduje w utworze Dardy nie tylko obecność istot nadnaturalnych, diaboliczne postacie, ale – podobnie jak w utworach Ann Radcliffe – sama przestrzeń, a także efekty

jakie dają napawające lękiem i niepewnością gra światłem i cieniem, ciszą i dźwiękiem, obrazy wrogiej, zamkniętej przestrzeni [...] czy też kontrastująca z nią otwarta przestrzeń krajobrazu²⁵

świata realnego, a także sama fabuła cyklu. Ponadto, jak konstatuje Trzeźniowski, doszukując się w utworach Dardy analogii m.in. do twórczości Adama Mickiewicza: „autor sprawnie posługuje się zasadą balladowej naiwności narratora, dzięki zastosowaniu niedomówień prowadzi z czytelnikiem grę pełną napięcia”²⁶. Starzyzna to, jak czytamy w utworze:

ponure miejsce, nie pamiętające już słonecznego światła, otoczone [...] bezkresnymi połaciami lasów, w których czają się upiorne postacie wisielców, pozostających w zawieszeniu pomiędzy światem żywych i umarłych, czyhających tylko na to, aby kolejnych nieszczęślików nakłonić do powiększenia grona potępionych na wieki²⁷.

Sceneria tego mikroświata idealnie koresponduje z tematyką utworu. Nad wioską nieustannie rozpościera się ołowiane niebo zasnutę ciężkimi chmurami, od ponad pół wieku nieprzepuszczającymi promieniami słonecznymi, dolinę spowija duszna zawiesina gęstego powietrza, po

24 В. Бражук, *Славянская символика «дома» в романе И. А. Гончарова «Обломов»*, „Русин” 2008, nr 4, s. 165. Przekład A. D.

25 A. Łowczanin-Łaskiewicz, *Motyw śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich: Zamczysko w Otranto H. Walpole’a, Italczyk A. Radcliffe i Mnich M. G. Le-wisa [w:] Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 26.

26 D. Trzeźniowski, *op. cit.*, s. 186.

27 S. Darda, *Czarny Wygon. Starzyzna...*, s. 16–17.

skąpanym w mroku wygonie przechadzają się nadnaturalne istoty, momentami rzeczywistość miesza się tu ze złudzeniami, powietrze jest, jak określa je bohater Witold Uchman, „duszne, gęste [...] wypalające płuca od środka”²⁸, „zatrute, zgniłe i martwe”²⁹, a dookoła zalega trwożąca cisza, w której najmniejszy szelest wiatru lub kroków urasta do miary, wstrzymującego bicia serca, hałasu. Niektóre miejsca w sposób szczególny wywołują w mieszkańcach niesprecyzowane poczucie niepokoju, a niekiedy wręcz paraliżujący, paniczny strach. Mrok zalega w wiosce nawet w dzień, natomiast „wieczór w Starzyźnie zapada tak szybko, jakby ktoś niespodziewanie zrzucił na dolinę gruby, nieprzepuszczający resztek słonecznego blasku koc”³⁰.

Anna Brzozowska-Krajko, charakteryzując symbolikę dobowego cyklu powszedniego, zauważa, że każdej doby na nowo symbolicznie odtworzany jest mit kosmogoniczny³¹. W świecie postrzeganym w sposób dychotomiczny jasność jest gwarantem ładu i uporządkowania świata, natomiast ciemność – jego zaprzeczeniem, dzień jest czasem ludzkiej aktywności, noc natomiast pozostaje we władaniu diabolicznego zła. Momentami mediacyjnymi między wskazanymi częściami doby są świt oraz zmierzch. Świt wyzwala aktywność mocy pozytywnych, zmierzch negatywnych. Darda pozbawia mieszkańców Starzyzny widoku słońca – odradzającej dzień życiodajnej siły. Przestrzeń nasycą mrokiem, ciemnością oraz przyspiesza zapadanie zmierzchu, symbolizującego zbliżający się nocny antyład. Wyrażna dominacja ponurości w utworze współgra z zawłaszczaniem coraz szerszego terytorium przez zło oraz jego rośnięciem w siłę. Chaos nocy konsekwentnie pochłania ład dnia. Opanowanie Starzyzny i zebranie odpowiedniej liczby potępionych dusz jest pierwszym szczeblem drabiny, przemierzenie której prowadziłyby ku opanowaniu świata przez zło, do czego zmierza przewodzący demonicznym istotom ksiądz.

Darda w swoim cyklu umiejętnie dozuje grozę, buduje napięcie, wykorzystując w tym celu różne chwyt. Straszy on duchami Magdy Nawrot, Krzysia Uchmana, dziadka Gielmudy, odwiedzającymi swoich bliskich we śnie, zdolnymi niekiedy do agresywnych zachowań. Przeraża czytelnika lodowatą ręką, wyciągającą znienacka na niebezpieczne terytorium kogoś, kto znajdzie się w domu zbyt blisko okna. Niejednokrotnie niepokoi wizją coraz zuchwalszych żywych trupów, śledzących bohaterów podczas wykonywania codziennych czynności, lub też straszy

28 *Ibidem*, s. 217.

29 S. Darda, *Czarny Wygon. Bisy*, t. 3, Chorzów 2012, s. 61.

30 *Idem*, *Czarny Wygon. Słoneczna...*, s. 86.

31 Zob. A. Brzozowska-Krajka, *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin 1994.

nocą spędzoną w kościele z dziesiątkami trumien pełnych zwęglonych zwłok. Często przeraża wyglądem wisielców czy ich fosforyzujących oczu. Wstrząsa opisem krwawego morderstwa popełnionego na ołtarzu świątyni w obliczu tłumu niereagujących na to ludzi. Budzi w czytelniku trwogę, uwypuklając bezsilność bohaterów w konfrontacji z nieśmiertelnym przeciwnikiem. Napawa go trwogą, prezentując scenę rozkopywania grobu skrywającego zbrodnię. Przerazającą ciszą, wynikającą z nieobecności w starzyźnianym hermetycznym świecie jakichkolwiek stworzeń poza ludźmi i samobójcami oraz wiecznym mrokiem okalającym przestrzeń i jej klaustrofobicznym zamknięciem. Grozę buduje i intensyfikuje poprzez przedstawienie postaci dziecka jako nośnika zła. Kończąc trzeci tom cyklu, autor zasiewa w odbiorcy niepokój uzmysłowieniem mu możliwości przenikania niepojętego, numinotycznego zła do świata realnego poprzez wytworzoną lukę między czasoprzestrzeniami. Zabieg ten jest typowy jest dla kreacji przestrzeni gotyckiej, w przypadku której

badacze [...] często podkreślają jej graniczność czy „progowość”, czyniącą z niej miejsce przejścia między odmiennymi wymiarami rzeczywistości, szczelinę, przez którą nadnaturalność dociera do ludzkiego świata, podważając jego rudymenarne wyznaczniki³².

Wprowadzenie *tremendum* do porządku racjonalnego budzi w odbiorcy niepewność i niezdecydowanie w kwestii wskazania tego właściwego, rzeczywistego porządku świata. Darda umiejętnie realizuje w swoich powieściach motyw zawłaszczania terytoriów przez Obce uosabiane przez nieczyste nadprzyrodzone o cechach destrukcyjnych. W opozycji Obcy–Swoi plasuje nieumarłych i żywych. W obrębie świata przedstawionego swojego utworu zapoczątkowuje decydujące starcie o niepodzielną władzę dwóch porządków: destrukcyjnego i kreacyjnego. Nawet miłość w utworach pisarza zyskuje mroczny wymiar, jest zagrożeniem. Trzeźniowski słusznie zauważa, że

Darda przyjął fundamentalne założenie, że fantastyka mieszka w ludzkiej wyobraźni czy psychice, że może wtargnąć w każdej chwili w pozornie codzienną, nawet senną atmosferę zwyczajnych miejsc, radykalnie odkształcić życie przeciętnych, wydawałoby się bohaterów [...]. Mamy w jego przypadku powrót do najlepszych tradycji realizmu psychologicznego³³.

Konkludując, analiza cyklu powieści „Czarny Wygon” pozwala wskazać wiele paraleli z wciąż żywą ustną twórczością ludową regionu roztoczańskiego. Podobnie jak w przytaczanych lokalnych legendach w utworach Dardy pojawiają się takie motywy, jak: rzucona kłatwa i wia-

32 A. Gawarecka, *Późny romantyk w świecie duchów. Gotycyzm w powieści Jana Bitnera Dziennik kustosa*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2011, nr 1, s. 90.

33 D. Trzeźniowski, *op. cit.*, s. 171–172.

ra w istnienie sposobu na jej zdjęcie; zapadła pod ziemię wioska; różaniec jako złudna ochrona przed siłami ciemności; przeobrażające się istoty, chętnie gubiące niewinne dusze; miejsca przekłete; zbrukanie czystości świątyni i tego konsekwencje; dążenia złego do zawładnięcia światem itp. Pisarz, pieczołowicie dopracowując detale topograficzne, wykorzystuje autentyczne lub umownie przyjęte przez lokalną społeczność nazwy przestrzeni: Guciowa, Zwierzyńca, Krasnobrodu, Słonecznej Doliny, Starzyzny, Czarnego Wygonu, niekiedy tylko zmieniając nieco ich lokalizację. Nazwiska wielu bohaterów są nazwiskami dosyć powszechnymi na Roztoczu. Wszystko to zatopione w przesiąkniętej tajemnicą roztoczańskiej scenerii uprawdopodobnia fabułę i sprawia, że prezentowane zdarzenia odbierane są jako takie, które faktycznie miały tu miejsce.

- Aguirre Manuel, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, przeł. A. Izdebska, Kraków 2002.
- Бражук Владимир, *Славянская символика «дома» в романе И. А. Гончарова «Обломов», „Русин”, 2008, nr 4.*
- Benedyktowicz Danuta, Benedyktowicz Zbigniew, *Symbolika domu w tradycji ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1990, t. 44, z. 4.
- Brzozowska-Krajka Anna, *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin 1994.
- Czerniak Rudolf Tadeusz, *O kościółku zatopionym w bagnach i utopcach* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012.
- Darda Stefan, *Czarny Wygon. Słoneczna Dolina*, t. 1, Chorzów 2010.
- Darda Stefan, *Czarny Wygon. Starzyzna*, t. 2, Chorzów 2010.
- Darda Stefan, *Czarny Wygon. Bisy*, t. 3, Chorzów 2012.
- Darda Stefan, *Czarny Wygon. Bisy II*, t. 4, Chorzów 2014.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb., przedm. M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.
- Gemra Anna, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Gawarecka Anna, *Późny romantyk w świecie duchów. Gotycyzm w powieści Jana Bittnera* *Dziennik kustosa*, „Poznańskie Studia Słowistyczne” 2011, nr 1.
- Kamińska Alicja, *Legenda o karczmie w Hamernii* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012.
- Kolaszyńska Elżbieta, *Legenda o Czartowym Polu* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012.
- Kolaszyńska Elżbieta, *Legenda o Piekiełku* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997.
- Łowczanin-Łaszkiwicz Agnieszka, *Motyw śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich: Zamczysko w Otranto H. Walpole’a, Italczyk A. Radcliffe i Mnich M. G. Lewisa*, [w:] *Gotycyzm i groza w kultu-*

Bibliografia

- rze, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.
- MACZ. Kęd. *Duchy, czarty i miejsca nawiedzone*, „Tygodnik Zamojski” 2003, nr 8.
- Pełka Leonard J., *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987.
- Piechota Dariusz, *Doświadczenie grozy w Domu na Wyrębach Stefana Dardy* [w:] *Peregrynacje do źródeł. Przestrzeń mityczna, przestrzeń realna Lubelszczyzny w twórczości pisarzy XIX–XXI wieku*, red. J. Szcześniak, D. Trzeźniowski, Lublin 2012.
- Podolak Antonina, *Legenda o płaczącym kamieniu* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012.
- Polowy Mariusz, *W mrokach Roztocza Stefana Dardy*, „Tanew” 2013, nr 15.
- Przysada Aleksander, *Szczebrzeszyn w legendzie*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” 2006, nr 3/4.
- Słoniewski Edward, *Krasnobród* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012.
- Słoniewski Edward, *Legenda o Czartowym Polu nad Sopotem* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012.
- Słoniewski Edward, *Opowieść o Mikołaju z Brzezin* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012.
- Słoniewski Edward, *O zjawieniu św. Stanisława w Górecku Kościelnym* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012, s. 49–50.
- Słoniewski Edward, *Stary diabelski młyn nad Wieprzem* [w:] *W krainie żurawiny i utopców*, oprac. A. Wasilewski, Lublin 2012.
- Sulima Magdalena, *Symboliczne przestrzenie domu*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej. Architektura”, Białystok 2007, nr 20.
- Trzeźniowski Dariusz, *Magiczne Roztocze, czyli ballady prozą Stefana Dardy (dylogia Czarny wygon: Słoneczna Dolina i Starzyzna)* [w:] *Peregrynacje do źródeł. Przestrzeń mityczna, przestrzeń realna Lubelszczyzny w twórczości pisarzy XIX–XXI wieku*, red. J. Szcześniak, D. Trzeźniowski, Lublin 2012.
- Wachcińska Olga, *O ludowym rytuale zamawiania*, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu”, 2011, t. 1.
- Zaleski Konrad, *Podania dotyczące nazw i miejscowości w powiecie tomaszowskim*, „Wisła” 1901, t. 15, poz. 1.

Kamila Kowalczyk
Robert Dudziński
Uniwersytet Wrocławski

„Nie jesteś ty młodzianiec, tylko z piekła sataniec” – adaptacje tekstów kultury tradycyjnej w reżyserii Piotra Szulkina

Abstrakt

Autorzy poświęcają w artykule uwagę strategiom adaptowania tekstów kultury tradycyjnej w produkcjach Piotra Szulkina *Dziewcę z ciortem* oraz *Oczy uroczne*. Zwracają uwagę na funkcjonowanie w obrębie ludowego światopoglądu „ludowego strachu magicznego” oraz próbują odpowiedzieć na pytanie, czy jest możliwe współczesne jego odtworzenie m.in. na płaszczyźnie medium, jakim jest film. W tekście odnaleźć można także mechanizmy rządzące adaptacjami Szulkina (m.in. celowa cepelizacja obok zabiegów ekspresjonistycznych) oraz różnice pomiędzy kreowaniem w nich atmosfery grozy. Autorzy dążą do odpowiedzi na pytanie, czy możliwe jest współcześnie rekonstrukcja ludowego autentyzmu z zachowaniem prawideł rządzących kulturą tradycyjną.

Słowa kluczowe

adaptacja, folklor,
Piotr Szulkin,
Dziewcę z ciortem,
Oczy uroczne

Kamila Kowalczyk
Robert Dudziński
Uniwersytet Wrocławski

„Nie jesteś ty młodzianiec, tylko z piekła sataniec” – adaptacje tekstów kultury tradycyjnej w reżyserii Piotra Szulkina

1. Teksty kultury tradycyjnej i ludowy strach magiczny

Biorąc pod uwagę liczne świadectwa folklorystyczne, nie sposób nie zgodzić się z Bohdanem Baranowskim, który twierdził, że „wiesz polska żyła w wiecznej obawie przed działaniem groźnych sił nadprzyrodzonych”¹. Usystematyzowana przez wielu badaczy demonologia polska oraz próby klasyfikacji obaw i lęków społeczności wiejskiej (Baranowski, Leonard J. Pełka, Kazimierz Moszyński, Wanda Drozdowska i in.) dowodzą obecności grozy i uczucia strachu w ludzkim życiu oraz szczególnej ich specyfiki. Na potrzeby niniejszego artykułu – oraz dla odróżnienia od współczesnego postrzegania strachu i jego roli – wszelkie opisywane zjawiska, mające na celu wywołanie grozy, strachu, obaw w tradycji ludowej (co istotne: oralnej), nazwane zostaną „ludowym strachem magicznym”. Charakterystyczną dla niego sytuację komunikacyjną Jolanta Ługowska charakteryzuje następująco:

Fascynacja i groza stały się [...] swoistymi komponentami tradycyjnych fabuł ludowych, za których pomocą narrator pragnął podzielić się ze swymi słuchaczami swoim doświadczeniem „dziwności istnienia”. W tych subiektywnie prawdziwych relacjach ze spotkań z istotami nadludzkimi, należącymi do sfery transcendentalnej, „podmiotowe” uczucie lęku wyrażone w sugestywnej formie językowej zostaje jak gdyby „przeniesione” na odbiorcę, stając się celem narracji: komunikat ma więc straszyć, wyzwalać i wzmacniać lęk, a nawet dokonywać szczególnej eskalacji².

Ludowy strach magiczny epatował zatem ową „dziwnością istnienia” na poziomie emocji i uczuć, jakich doświadczali uczestnicy tej specyficznej sytuacji komunikacyjnej. Specyficznej z kilku powodów. Po pierwsze, stanowiła ona zdarzenie jednostkowe, niemożliwe do powtórzenia

1 B. Baranowski, *Życie codzienne wsi między Wartą a Pilicą w XIX wieku*, Warszawa 1969, s. 91.

2 J. Ługowska, *W świecie ludowych opowiadań. Teksty, gatunki, intencje narracyjne*, Wrocław 1993, s. 127–128.

lub zatrzymania w dowolnym miejscu. Ludowemu bajarzowi – osobie szanowanej w społeczności wiejskiej – nie wolno było przerwać opowieści. Audytorium utrzymywało więc z opowiadającym bezpośredni kontakt, nie mogąc wycofać się z niego w dowolnym momencie³. Charakterystyczna dla tej tradycji oralność i ulotność narracji sprawiała, że było to zjawisko wyjątkowe. Dowodów na to dostarczają już tylko utrwalone pisemnie świadectwa funkcjonowania tradycji ustnej – a co za ową ustnością idzie, nieidealne i inwariantne, jak wszystkie teksty folkloru. Po drugie, historie z elementem strachu i grozy stanowiły formę swoistej rozrywki dla prostego wiejskiego ludu, urozmaicały mu prace domowe i obowiązki, ale przede wszystkim umacniały więzi społeczne. Wydaje się jednak, że głównym ich celem było spotęgowanie w odbiorcach strachu oraz osiągnięcie efektu moralizatorskiego poprzez ukazanie konsekwencji złych uczynków lub ludzkiej nieostrożności. Po trzecie, trudno mówić tutaj o warunkach komfortowego odbioru tekstu folklorystycznego, kiedy opowieść o utopcach, diabłach, dzieciobójczyniach czy upiorach snuta jest późnym wieczorem, przy nikłym świetle świecy. Po wysłuchaniu narracji należy zaś późną nocą wrócić samodzielnie do domu, a dzieci – mimowolni uczestnicy snutej opowieści – muszą zmagać się z własną fantazją i wyobraźnią (podobnie zresztą jak ich rodzice). Strach potęgowany był zatem nie przez same słowa, ale również przez „zjawiska towarzyszące”: czas, miejsce oraz inne czynniki mające wpływ na ogólny odbiór historii. Po czwarte zaś, ludowy strach magiczny obrał taki, a nie inny kształt, dzięki wpływom chrześcijańsko-pogańskich wierzeń i wyobrażeń na temat ludzkiego świata doczesnego i jego transcendentnego wymiaru.

Ludowy strach magiczny wpisuje się zatem w ludową wizję świata, która jednak z dzisiejszej perspektywy wydaje się zjawiskiem anachronicznym i należącym do przeszłości. Joanna i Ryszard Tomicczy twierdzą:

Ludowa wizja świata jest wyrazem niewyczerpanej, uniwersalnej dążności do nadania wszystkim zjawiskom sensu, do odnalezienia formuły tłumaczącej powstanie świata, ludzi i wszelkich istnień; jest wyrazem głębokiej potrzeby zrozumienia istoty otaczającej człowieka rzeczywistości⁴.

Czy współcześnie możliwe jest zatem zrozumienie prawideł rządzących społecznością wiejską oraz próba odtworzenia jej światopoglądu? Poniższy artykuł ma na celu przedstawienie ludowej wizji świata, a przede wszystkim ludowego strachu magicznego w dwóch produkcjach Piotra Szulkina: krótkometrażowym *Dziewczęciu z ciortem* (1975) oraz średniometrażowych *Oczach urocznych* (1976), które bazują na tekstach folklorystycznych.

3 Zob. eadem, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981, s. 25.

4 J. i R. Tomicczy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Białystok 1975, s. 21.

II. Ballada o dzieciobójczyni i jej filmowa adaptacja

Szulkin w realizacji swoich produkcji czerpał z bogactwa folkloru, czego dowodem są reminiscencje takich tekstów, jak pieśni ludowe, ballady, pieśni obrzędowe, klechdy – czyli utwory tradycyjne, funkcjonujące pierwotnie w obiegu ustnym. W interesujący sposób adaptuje reżyser pieśń o dzieciobójczyni, która musi odpokutować za swoje przewinienia w piekle, dokąd porywa ją diabeł. Sekwencja o żywocie Kasi, grzesznicy, morderczynie i rozwiązłej kobiecie, stanowi rodzaj wiejskiego moralitetu i opowieści-przestrogi. Motyw ten funkcjonował w wielu gatunkach i odmianach kultury tradycyjnej: pieśni ludowej, dumie, balladzie⁵, dramacie wiejskim, pieśniach dziadowskich⁶, w których niezmiennie (choć w różnych wariantach) realizował się temat morderstwa dzieci, porwania matki-morderczynie do piekła oraz jej ukarania za grzeszne życie i dokonane czyny. Wersje zazwyczaj różnią się przyczynami zgonów dzieci oraz liczbą ofiar. Trudno zaprzeczyć, że poszczególne opisy morderstw (spalenie dziecka w piecu, nakarmienie świń lub psów noworodkami, porzucenie, uduszenie) mają na celu gradację kolejnych sekwencji ludowej opowieści, ale przede wszystkim – wywołanie strachu wśród odbiorców. Wątki o Kasi-dzieciobójczyni udokumentowane zostały w wielu zbiorach i opracowaniach folklorystycznych, przede wszystkim u Kazimierza Władysława Wójcickiego w *Pieśniach ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*⁷ oraz u Oskara Kolberga w obszernym dziele *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Kujawy*⁸. Motyw ten doskonale odzwierciedla

- 5 W *Katalogu polskiej ballady ludowej* Elżbieta Jaworska klasyfikuje ten wątek jako balladę dydaktyczną „Dzieciobójczyni porwana do piekła” (nr 113). Odnotowuje również występowanie wątku w różnych źródłach drukowanych (w latach 1833–1978), stanowiących próbę oddania ludowego autentyzmu. Zob. E. Jaworska, *Katalog polskiej ballady ludowej*, Wrocław 1990, s. 268–271.
- 6 Zob. tzw. ballady o dzieciobójczyni w: P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009, s. 219–220, 358–360; *Pieśń o zamordowaniu trojga dzieciaków...*, [w:] *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, wyb., oprac. S. Nyrkowski, wstęp J. Krzyżanowski, wyd. 2, popr., uzupeł., Warszawa 1977, s. 75–76.
- 7 W tomie 1., w rozdziale *Kara*, znajdują się dwa warianty tej historii, zachowujące ten sam motyw i kanwę opowieści – *Szatan znad Pilicy* („W niedzielę, w niedzielę / Poszła panna na ziele...”) z podziałem na role oraz „teżże treści z osad Kurpiów, od Myszynca i Ostrołęki” („W niedzielę z porania, / Szła dziewczyna z kazania...”) (K. W. Wójcicki, *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*, red. H. Kapełus, posł., oprac. R. Wojciechowski, Wrocław 1976, t. 1, s. 99–102). W tomie 2. znajduje się wariant z „osad Kurpi, z okolic Nowogrodu i Małego Płocka” również z podziałem na role („A z porania, w niedzielę / Poszła Kasia po ziele...”) (*ibidem*, t. 2, s. 301–304).
- 8 W części 2. serii poświęconej Kujawom odnotował Kolberg „dumę kościelną” (nr 220), zasłyszana od Kowala z Kłótna, która rozpoczyna się słowami: „A w niedzielę z poranna, / poszła na ziele panna” (O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia*,

wiejską moralność i ówczesną nietolerancję względem nieślubnych matek i ich dzieci, ale również wierzenia ludu dotyczące kary dla dzieciobójczyń. Jak zauważył Baranowski, badając życie codzienne wsi w XIX w.:

Przerwanie ciąży lub popełnienie przez nieślubną matkę dzieciobójstwa pociągało za sobą czartowską interwencję [...] W środowisku wiejskim krążyły opowiadania o tym, jak to diabeł wymierzał sprawiedliwość kobiecie, która popełniła ciężki grzech przeciw szóstemu przykazaniu⁹.

Wersje Wójcickiego i Kolberga różnią się (przede wszystkim liczbą zamordowanych dzieci – u drugiego badacza jest ich aż siedmioro, a opisy ich śmierci są o wiele brutalniejsze niż u Wójcickiego), choć zachowują główną linię fabularną: rozwiązała Kasia, która lubuje się w zabawach w karczmie i kusi mężczyzn, morduje nieślubne dzieci, za co spotyka ją kara. Mając na uwadze to, że nie istnieje jedna, oryginalna i „najprawdziwsza” wersja o dziewczynie porwanej przez czorta do piekła (tj. nie ma jedynej, macierzystej wersji tej ballady), Szulkin słowami ludowej bajarki Heleny Staroszowej (przy akompaniamencie kapeli Stanisława Klejnesy) prezentuje wariant z trzema morderstwami, uzupełniając go sugestywnymi i obrazowymi scenami¹⁰:

Trojeś dzieci już miała, trojeś dzieci już miała,
żadnemuś krztu nie dała, żadnemuś krztu nie dała.

Trojeś dzieci zabiła, trojeś dzieci zabiła,
na cwoarteś się zgroziła, na cwoarteś się zgroziła.

Jedno leży pod progam, jedno leży pod progam,
przykryłaś go barłogam, przykryłaś je barłogam.

Drugie leży pod gruszką, drugie leży pod gruszką,
przyciśnięte poduszką, przyciśnięte poduszką.

Trzecie pływa po wodzie, trzecie pływa po wodzie,
o swej duszy ochłodzie, o swej duszy ochłodzie.

Podobnie jak w ludowych wariantach, tak i w filmowej adaptacji szatan pod postacią młodzieńca porywa morderczynię do piekła. Diabeł okazuje się tu „stróżem wiejskiej sprawiedliwości”, by w tym przypadku „zalecać się do niewiernej, przyjąwszy postać urodziwego zalotnika. W momencie gdy niewiasta wyrażała chęć do popełnienia zdrady, diabeł przybierał właściwą mu postać i wymierzał sprawiedliwość”¹¹.

mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, seria 4: Kujawy, il. W. Gerson, Warszawa 1867, cz. 2, s. 52–53).

9 B. Baranowski, *op. cit.*, s. 94–95.

10 Transkrypcja nie uwzględnia wszystkich archaizmów i wyrazów pochodzących z gwary.

11 M. Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*, Warszawa 1993, s. 192–193.

Ludowa sprawiedliwość i nietolerancja wobec grzesznych czynów były bezlitosne. Oskarżona o trzy morderstwa i planowanie czwartego musi odpokutować swoje grzechy. Są to przewinienia szczególne, morderstwo dzieci nieochrzczonych w ludowym systemie wierzeniowym niosło bowiem za sobą poważne konsekwencje. Dzieci, którym nie udzielono chrztu, „traktowano jako »nieczystych zmarłych«, po śmierci stających się demonami. W kulturach tradycyjnych dziecko takie, podobnie jak np. samobójca, nie ma określonego statusu; stan taki manifestował się przez brak imienia [...]”¹². Ludowa historia eksponuje zatem nie tylko piekielne kary, na które zasłużyła dzieciobójczyni, i opisy poszczególnych zabójstw, lecz również los dzieci pozbawionych możliwości wstąpienia do nieba. Co gorsza, dzieci te zostały przeklęte przez ich własną matkę, co w konsekwencji sprawia, że są one niebezpieczne i nietolerowane przez większą społeczność – są nienazwane i nieochrzczone, zatem nie będą przyjęte do wspólnoty. Szulkin kontaminuje wiele wątków, opowiadając wymowną i poruszającą historię, a jednocześnie próbując oddać ducha prawdziwej wiejskiej tragedii; przywołuje to na myśl dramat ludowy i, realizowany w jego ramach, moralitet.

Niewątpliwą dominantą produkcji Szulkina jest autentyzm – już sam fakt, że film ten powstał w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych, a następnie był nagradzany m.in. na Przeglądzie Filmów Etnograficznych „Dorobek i Tradycja” za walory naukowe, mówi wiele o jego ukształtowaniu formalnym. Celem reżysera było bowiem jak najwierniejsze i nieprzekłamane oddanie na ekranie charakterystycznego dla kultury ludowej sposobu postrzegania świata.

Pojawiająca się na wstępie plansza informacyjna, opisująca źródła i dzieje utworu, przywołuje kulturę tradycyjną jako najistotniejszy kontekst całości. Aby maksymalnie zbliżyć odbiorcę do tej kultury, Szulkin postanowił obsadzić w swoim dziele amatorów. Balladę komentującą ekranowe wydarzenia śpiewa więc autentyczna ludowa pieśniarka (a nagranie zachowuje wszelkie niedoskonałości wykonania – przerwy, chrząknięcia, kaszel), muzykę wygrywa prawdziwa ludowa kapela, aktorzy są amatorami, odtwarzającymi swoje role w sposób bardzo sztuczny. Również dekoracje i rekwizyty, odwołujące się do tradycji teatru chłopskiego, są ostentacyjnie wręcz umowne – poszczególne lokacje to tylko sąsiadujące ze sobą frontowe ściany (podpisane „Karczma” bądź „Piekło”), diabelskie rogi przymocowano do głów aktorów za pomocą sznurka itd. Kamera nie stara się ukrywać tej umowności, wręcz przeciwnie, celowo ją eksponuje, powoli przesuując się po kolejnych scenach i umożliwiając widzowi dostrzeżenie wszystkich detali.

12 P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 113.

Charakterystyczne są jeszcze dwa aspekty tej produkcji. Po pierwsze, liczne ujęcia, w których na dalszych planach toczy się normalne życie: trwają prace rolne, piłuje się pnie na deski itd. Obrazy te, symbolicznie przedstawiając cały świat w pigułce, również stanowią odniesienie do tradycyjnej wizji ludowego uniwersum – snuta w balladzie opowieść, diabły, piekło, dusze zmarłych dzieci stanowią po prostu część rzeczywistości, zespoloną ze sferą ludzką.

Po drugie, w omawianym filmie Szulkin zastosował opracowaną przez siebie technologię celowego kręcenia mniejszej niż zwykle liczby klatek na sekundę:

Ujęcia były kręcone na szesnaście bądź osiem klatek na sekundę, normalnie dla telewizji kręci się dwadzieścia cztery czy dwadzieścia pięć, a ja ściągałem szybkość na szesnaście bądź osiem klatek, a potem kazałem kopiować każdą klatkę trzy albo cztery, stąd mamy efekt przeskakiwania, dziwnie niepokojącego ruchu¹³.

Taki sposób kręcenia automatycznie wydaje się widzowi sztuczny, wytrąca go z utartych przyzwyczajeń, sugerując, że oto spotyka się on z czymś obcym i nie do końca zrozumiałym, patrzy bowiem na zdarzenia z perspektywy innej, nieznanego mu zbyt dobrze kultury, w której wszystko toczy się wszak w zupełnie innym rytmie i tempie.

Szulkin więc, usiłując zbliżyć odbiorcę do autentycznej kultury ludowej, ujawnia zarazem pewien paradoks. Autentyzm stanowi bowiem czynnik całkowicie rozbijający ludowy strach magiczny, tak ważny dla tytułowej ballady. Współczesny widz nie odczuje grozy ani słuchając tekstu ballady, który z trudem rozumie i którego wykonanie pełne jest – z jego perspektywy – niedoskonałości, ani oglądając amatorów przystrojonych w rogi na sznurku. Tadeusz Lubelski sugeruje, iż omawiana produkcja stanowi swego rodzaju pastisz filmów Siergieja Paradżanowa¹⁴, i ma rację o tyle, że *Dziewcę z ciortem* ujawnia pewien paradoks – nawet wierne odtworzenie kultury ludowej, nie tylko w jej zakresie materialnym, lecz także w zakresie sposobu postrzegania rzeczywistości, nie może zapewnić współczesnym odbiorcom choćby wyobrażenia na temat autentycznych przeżyć jej uczestników.

Być może ciekawszy kontekstem niż filmy Paradżanowa (których Szulkin, jak sam twierdzi, nigdy nie obejrzał)¹⁵ jest postępująca w latach 70. XX w. folkloryzacja i cepelizacja polskiej wsi. Moda na ludowość zaowocowała wtedy próbami jej rekonstrukcji w sposób łatwy do przyswojenia dla mieszkańców wielkich miast. Stereotypowe, posługujące się dobrze znanymi kliszami przedstawienia kultury chłopskiej prezen-

¹³ P. Szulkin, P. Kletowski, P. Marecki, *Życiopis*, Kraków 2012, s. 78.

¹⁴ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 404.

¹⁵ P. Szulkin, P. Kletowski, P. Marecki, *op. cit.*, s. 84.

towały ją jako egzotyczną atrakcję, w której najważniejsze były barwnie zaprezentowane ludowe obyczaje. Proces ten dość szeroko omawia Grzegorz Pełczyński w pracy *Dziesiąta Muza w stroju ludowym*, analizując pod tym kątem m.in. *Awans* (1974) Janusza Zaorskiego. Ta adaptacja powieści Edwarda Redlińskiego próbowała bowiem przyjrzeć się właśnie owemu postępującemu procesowi postrzegania kultury tradycyjnej jako sztucznie kreowanej atrakcji dla mieszczaństwa:

Jednakowoż autorzy pokazują, że możliwa jest jeszcze inna metamorfoza kultury chłopskiej. W ostatniej części filmu przedstawiają to, co rzeczywiście uczyniono z nią w PRL-u, czyli ni mniej, ni więcej tylko folkloryzm. Widzimy zatem wieś, która wydaje się połączeniem skansenu z cyrkiem. [...] turyści chcą ich ujrzeć właśnie takimi, akceptują bowiem podsuwany im przez literaturę, telewizję tudzież film taki ich wizerunek¹⁶.

Dziewcę z ciortem można zatem uznać za głos w dyskusji o tradycji ludowej, próbujący wskazać, że po pierwsze, dotychczasowe filmowe jej rekonstrukcje niewiele miały wspólnego z autentyczną kulturą ludową, po drugie zaś, że współczesność i tradycję rozgranicza trudna do przekroczenia bariera poznawcza.

III. Ludowe wierzenia magiczne a film grozy

W kulturze tradycyjnej zjawiska nadprzyrodzone wzbudzały lęk i przerażenie, a wszelkie wydarzenia odbiegające od „ludowej codzienności” były tłumaczone przede wszystkim działaniem sił magicznych. Czary i zabobony wiejskie zostały w specyficzny sposób oddane przez Szulkina w kolejnej produkcji, w której próbuje on zobrazować inną ludową „historię z dreszczykiem”, mianowicie wątek o urocznych oczach. Jest to szeroko rozpowszechniony w opracowaniach i zbiorach folklorystycznych motyw, mający wiele wariantów (m.in. u Kazimierza Władysława Wójcickiego w *Klehdach, starożytnych podaniach i powieściach ludu polskiego i Rusi*¹⁷). Wspólne pozostaje dla nich zwykle, że „uroczne oczy budzą uzasadniony niepokój, ponieważ właśnie one najczęściej wykorzystywane są w praktykach magicznych. Złym spojrzeniem można dokonać prawdziwego spustoszenia, zniszczyć człowieka, zwierzę, zasiewy”¹⁸. O wielkiej żywotności tego wątku świadczyć może choćby skrupulatna praca etnograficzna i szczegółowe studium *Uroczne oczy* Marii Barthele de Weydenthal (Lwów 1921), a także liczne występowanie tego motywu w tekstach literackich (m.in. Jana Kasprowicza).

Oczy uroczne (1976) Szulkina to przede wszystkim filmowa adaptacja klechdy Wójcickiego, w której tytułowym przekleństwem naznaczony

16 G. Pełczyński, *Dziesiąta Muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002, s. 143–144.

17 K. W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, wyb., oprac. R. Wojciechowski, wstęp J. Krzyżanowski, wyd. 2, Warszawa 1974, s. 92–99.

18 P. Kowalski, *op. cit.*, s. 389.

zostaje „bogaty szlachcic w murowanym dworze [...] nad Wisłą”¹⁹. Zanim przejdziemy do opisu mechanizmów realizacji ludowego strachu magicznego w wykonaniu omawianego reżysera, warto zwrócić uwagę na treść utworu Wójcickiego, oddającego ducha ludowej opowieści i wiejskich wierzeń.

Szlachcic urodził się przeklęty:

od kołyski nieszczęśliwa mu przyświecała gwiazda: miał oczy uroczone, które chorobę i śmierć ludziom zadawały. Kiedy spojrział w złą godzinę na bydłę, zaraz zdechło, jeżeli co pochwalił, niszczało zaraz²⁰.

Jego oczy przynosiły śmierć i zniszczenia, jedynie staremu słudze nie zagrażała obecność pana dworu. Wójcicki w swojej fabule prezentuje zmęczonego samotnością głównego bohatera, który w końcu ma sposobność ugościć w swej posiadłości zagubionych podróżników i zakochać się w ich córce. Romantyczna wizja szczęśliwego małżeństwa z Marianną przepleciona została opisem skutków przebywania kobiety z urocznym panem. Wójcicki stopniuje napięcie, kiedy opisuje symultaniczne sceny – narodzin dziecka głównego bohatera oraz tę, kiedy przeklęty mężczyzna wydlubuje sobie oczy:

Zakwiliło dziecię narodzone w sypialni; rozległ się krzyk bolesny, donośny, męski w komnacie, gdzie gorzał na kominie ogień. Płacz dziecięcy zwiastował jego przyjsięcie na świat, że ujrzało promień słońca, a krzyk męski, że ojciec tego niemowlęcia pożegnał się z tym słońcem na zawsze. Dwa oczy, jak dwa kryształ, z skrwawionym nożem upadły na ziemię²¹.

Nieco później sługa, wiedziony ciekawością, spogląda na zakopane nigdyś oczy swego pana, po czym umiera.

Choć w części ujęć z *Oczu urocznych* można dostrzec pewne podobieństwa do rozwiązań, które znalazły zastosowanie także w *Dziewięciu z ciortem* (zwłaszcza w „malarzskich” kompozycjach, ukazujących ludowy świat w jednym kadrze), to oba filmy więcej dzieli, niż łączy. Szulkin w warstwie obrazowej – zwłaszcza zaś w przedstawieniach przeklętego pana i zamieszkiwanego przez niego dworu – sięgnął tu bowiem do repertuaru zabiegów gotyckich i ekspresjonistycznych. W na wpół zrujnowanym zamku stale panuje półmrok, a snujący się po nim pan, przeraźliwie błydy i chudy, filmowany jest często pod nienaturalnym kątem i w nienaturalnym oświetleniu; co więcej – właściwie nigdy nie widzimy dokładnie jego twarzy (ani, tym bardziej, przynoszących zgubę oczu). Kolejne oniryczne sceny nabierają charakteru sennego koszmaru za sprawą pojawiających się co jakiś czas ujęć wielu gałek ocznych

¹⁹ K.W. Wójcicki, *op. cit.*, s. 92.

²⁰ *Ibidem*, s. 93.

²¹ *Ibidem*, s. 98.

tkwiących w błocie czy apokaliptycznych wręcz scen konduktów – jednego, w którym chłopci ciągną czarny wóz z panem wybierającym się na przejażdżkę i okadzani są dla przestrogi czarnym dymem; i drugiego, w którym podążają księża i mnisi jednocześnie na ślub i pogrzeb i który poprzedza mnich z czarnym sztandarem.

Całość zyskuje zatem charakter ekspresjonistycznej i symbolicznej wizji, opowiadającej o egzystencji człowieka skazanego na samotność i separację. To właśnie samotność, podobnie jak u Wójcickiego, jest głównym tematem utworu. Opuszczony przez wszystkich przeklęty pan wieść musi życie przesiąknięte grozą. I choć wydaje się, że – tak jak w ludowym pierwowzorze – klątwę przełamać może miłość i poświęcenie (szlachcic wszak znajduje ukochaną i dla niej oraz ich dziecka wykłuwa sobie oczy), to los raz jeszcze z niego drwi. W finale filmu zbliżenie na nieruchome, tajemnicze spojrzenie dziecka głównego bohatera niewątpliwie sugeruje, że klątwa okaże się dziedziczna. Wątek ten, nieobecny w oryginale, nadaje całości pesymistycznego wydźwięku – niezależnie od starań i poświęcenia nie ma ucieczki od grozy egzystencji.

Wyraźnie więc wyeksponowano tutaj wątek samotności głównego bohatera. O ile jednak w zbiorze Wójcickiego dowiadujemy się o niej przede wszystkim z wypowiedzi przeklętego pana, o tyle w wypadku filmu Szulkin działa tylko i wyłącznie poprzez warstwę wizualną. Przesiąknięte grozą wizje życia w odosobnieniu, skontrastowane z radosnymi obrazami okolicznych chłopów oddających się pracy, upewniają nas, że to właśnie samotność jest największą klątwą szlachcica.

Ewidentnie widać zatem, że w porównaniu do pierwszego interesującego nas filmu w *Oczach urocznych* w sposób zdecydowanie odmienny potraktowany został tekst folklorystyczny. Stanowi on tu wyłącznie punkt wyjścia i szkielet fabularny dla niczym nieskrępowanej wyobraźni filmowej Szulkina. O ile *Dziewcę z ciortem* uwikłane było silnie w kontekst kultury tradycyjnej, naśladując i próbując wiernie oddać nie tylko jej treść, lecz także formę, o tyle *Oczy uroczone* wykorzystują wątek folklorystyczny, swobodnie go zmieniając i – przede wszystkim – przedstawiając w sposób swoisty dla medium filmowego. Jednocześnie, w sposób paradoksalny, zarówno oddala to adaptację od ludowej opowieści, jak i do niej przybliża. Film Szulkina odbiega oczywiście od pierwowzoru, nie podkreśla bowiem (tak wyraźnie jak *Dziewcę z ciortem*) jego chłopskiej proveniencji, nie odwołuje się do poczucia autentyzmu i nie ukazuje tradycyjnego sposobu snucia opowieści, tradycyjnej wizji świata, nie zapożycza się w formie ludowego teatru itd. Rzecz jasna, *Oczy uroczone* zawierają momenty, w których obrazowi towarzyszy narracja w formie ballady, ale została ona wymyślona na potrzeby produkcji, a jej wykonanie jest dużo bardziej profesjonalne i potoczyste niż to z filmu o dzieciobójczyni.

Oczy uroczone przybliżają się jednak do ludowego pierwowzoru pod względem emocji towarzyszących odbiorowi dzieła. Jak pokazała *Dziewcę z ciortem*, rekonstrukcyjna dbałość o autentyzm i czerpanie z tradycji zupełnie rozbrajała obecną w oryginale grozę, ludowy strach magiczny był w ten sposób zupełnie niedostrzegalny i niepojęty dla współczesnego odbiorcy. Sięgnięcie po ściśle filmowe środki wyrazu i budowanie grozy opartej na warstwie wizualnej ma dostarczyć temu widzowi ekwiwalent tamtych, niedostępnych dla niego emocji. Obserwując opowieść o samotnym, przeklętym panu, również publiczność zaczyna odczuwać grozę porównywalną z tą charakterystyczną dla życia głównego bohatera, a Szulkin dzieli się w ten sposób z odbiorcą „dziwnością istnienia”.

Ługowska, dokonując analizy tekstów ludowych powstałych z intencją wzbudzania lęku, wyróżnia ciąg gatunkowy, w który wpisują się poszczególne przekazy tradycyjne zaliczane do podań wierzeniowych. Obok memoratu, relacji „z drugiej ręki” oraz fabulatu odnaleźć tam można wspomnienie o wierzeniu. Wydaje się, że w Szulkinowskiej realizacji ballady o dzieciobórczyni dostrzec da się podobne rysy:

Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza relacja między intencją wzbudzania lęku a najbardziej powszechną w komunikacji językowej intencją informacyjną, wyraźnie dominującą zwłaszcza we „wspomnieniu o wierzeniu”, w którym udział świadomie zastosowanych chwytów narracyjnych mających na celu „straszenie” może być bliski zeru. W tych też przypadkach zamiast ekscytującego opowiadania otrzymujemy najczęściej związane komunikat, z którym nie wiążą się już żywsze emocje zarówno narratora, jak i jego słuchaczy. Warto jednak zauważyć, że z wyłącznie informacyjnym ujęciem przekazów wierzeniowych mamy do czynienia przede wszystkim w sytuacjach, gdy tradycyjny tekst reprodukowany jest na wyraźne życzenie folklorysty, a więc w warunkach nietypowych dla autentycznej kultury ludowej i dominującego w niej modelu komunikacji „między swymi”²².

W adaptacji Szulkina dostrzegamy podobną funkcję: chociaż utwór ma za zadanie jak najwierniej przedstawić tradycję ludową oraz związane z nią wierzenia, czyni to jednak w sposób informacyjny, a oddanie emocji (trwogi, strachu) – pierwotnie towarzyszących odbiorcom osadzonym w kulturze tradycyjnej – okazuje się niemożliwe. Bariera poznawcza między kulturą współczesną a tradycyjną wyklucza odczuwanie grozy. Sposób przedstawienia tradycyjnej wizji świata w produkcji Szulkina rozsadza ludową *axis mundi*, nie jest bowiem w stanie zawrzeć w sobie i wywołać w widzu pierwotnych uczuć i lęków, jakie były udziałem oryginalnych słuchaczy w trakcie przyswajania ballady. Staje się zatem „wspomnieniem o wierzeniu”, skondensowaną wizją chłopskiego świata, mającą charakter informacyjny.

iv. Podsumowanie

22 J. Ługowska, *W świecie...*, s. 133.

Inaczej rzecz wygląda w realizacji *Oczu urocznych*, w ich przypadku bowiem tekst folklorystyczny staje się bazą dla filmu grozy, posługującego się wszelkimi dostępnymi mu rekwizytami – od gry światłem i cieniem, przez muzykę i scenografię, po grę aktorską oraz kreowanie kolejnych sekwencji fabuły. Można tu więc mówić nie o informowaniu widza o ludowym świecie, ale o oddaniu specyficznego ekwiwalentu ludowego strachu magicznego w postaci filmu, który charakteryzuje się innymi wyznacznikami formalnymi niż opowieść tradycyjna. Wzbudza zatem emocje za pomocą odmiennych elementów i chwytów niż ludowa narracja, chcąc jednocześnie osiągnąć ten sam cel: wywołanie w odbiorcy lęku.

Bibliografia

- Baranowski Bohdan, *Życie codzienne wsi między Wartą a Pilicą w XIX wieku*, Warszawa 1969.
- Jaworska Elżbieta, *Katalog polskiej ballady ludowej*, Wrocław 1990.
- Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, wyb. i oprac. S. Nyrkowski, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1977.
- Kolberg Oskar, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, seria 4: *Kujawy*, il. W. Gerson, Warszawa 1867, cz. 2.
- Kowalski Piotr, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009.
- Ługowska Jolanta, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981.
- Ługowska Jolanta, *W świecie ludowych opowiadań: teksty, gatunki, intencje narracyjne*, Wrocław 1993.
- Pelczyński Grzegorz, *Dziesiąta Muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002.
- Rożek Michał, *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*, Warszawa 1993.
- Szulkin Piotr, Kletowski Piotr, Marecki Piotr, *Życiopsis*, Kraków 2012.
- Tomiccy Joanna i Ryszard, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Białystok 1975.
- Wójcicki Kazimierz Władysław, *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*, red. H. Kapeliński, posł. i oprac. R. Wojciechowski, t. 1, Wrocław 1976.
- Wójcicki Kazimierz Władysław, *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*, red. H. Kapeliński, posł. i oprac. R. Wojciechowski, t. 2, Wrocław 1976.

Jakub Kłeczek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Groza w polskim teatrze lalek

Abstrakt

W polskiej kulturze ludowej lalka, jako zabawka lub obiekt rytualny, wzbudzała niepokój. Jan Bujak – etnograf, który badał kontekst kulturowy lalek w polskiej kulturze ludowej, stwierdza, że zabawa lalką w niektórych regionach Polski była uważana za grzech. Lalki były posądzane o duszenie dzieci i inne nieszczęścia. Choć strach przed lalką nie był powszechny, możemy jednak przypuszczać, że wpłynął on na współczesną estetykę grozy w teatrze lalek.

Lalki jako przedmioty przerażają, ponieważ nie posiadają jasnego statusu ontologicznego. Są jednocześnie żywe i nie-żywe. W ludowych jarmarcznych przedstawieniach doświadczenie „żywego-nie-żywego” odwoływało się do doświadczeń rytualnych magicznej transformacji. Ta praktyka rozwijała funkcje kulturową obiektu animowanego, wzbudzającego strach.

We współczesnym lalkarstwie wciąż możemy zauważyć *quasi*-rytualny charakter animacji, choć wizja lalki wzbudzającej niepokój posiada swoje źródła także poza rodzimą kulturą. Dziś wyobraźnia lalkarzy opanowana jest nie przez przedstawienia teatralne wzbudzające niepokój, ale przez kino grozy. Celem artykułu jest antropologiczna i kulturowa analiza polskich spektakli lalkowych grozy: *Krwawej jatki* Michała Walczaka, *Kąsania* Marcina Bikowskiego oraz polskich inscenizacji *Koraliny* Neila Gaimana. Analiza ta pozwoli zaprezentować związki pomiędzy lalkarstwem a kinem grozy.

Słowa klucze

lalki, teatr lalek, groza, polska kultura ludowa, kultura popularna

Jakub Kłęczek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Groza w polskim teatrze lalek

Wstęp Prezentowany artykuł porusza temat estetyki grozy w polskim teatrze lalek ostatnich dziesięciu lat. Podjęta została tu próba spojrzenia na wybrane spektakle z perspektywy ogólnego antropologicznego statusu przedmiotu animowanego w Polsce oraz zjawisk kultury popularnej, będących opowieściami grozy¹. Zakładając historyczną zmienność sposobów narracji, a także możliwość odnalezienia prawdopodobnych źródeł motywów występujących w kulturze, będę poszukiwał przede wszystkim polskich kontekstów motywu lalki jako przedmiotu wzbudzającego grozę. Następnie porównam opisane zjawiska kulturowe związane ze strachem przed lalką z wybranymi polskimi spektaklami teatru lalek. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie: w jaki sposób narracje o strachu przed tytułowym przedmiotem namysłu objawiały się dawniej i czy ich echa odnaleźć możemy w dzisiejszym teatrze lalek w Polsce? Prócz wątku związanego z rodzimym kontekstem zjawiska rozważę także wpływ popkulturowych przykładów wywoływania przerażenia animowanym przedmiotem. Nim jednak zostaną zanalizowane konkretne spektakle i zjawiska, wyszczególnię cechy opowieści grozy, które, przy omawianiu tytułowego obszaru kultury, wydają się szczególnie istotne, bo pokrewne sztuce lalkarskiej.

Opowieści grozy a lalki i teatr lalek

Skuteczność przerażania (jako środka wyrazu twórcy) mierzona jest m.in. stopniem, w jaki odbiorca zdołał umieścić wyobrażenie swojej osoby w obrębie prezentowanego w narracji zdarzenia. Wzbudzenie doświadczenia strachu u widza, czytelnika czy słuchacza to zabieg wymagający od niego przede wszystkim otwartości na sytuację iluzyjną, kreowaną

¹ Terminem „opowieść grozy” będę posługiwał się w znaczeniu uogólnionym, które obejmuje swoim tekstem kultury wyrażane za pomocą różnych środków przekazu: filmu, spektaklu teatralnego.

przez narrację. Podkreśla to między innymi teoretyk opowieści grozy Yvonne Leffler, stwierdzając, że „doznanie satysfakcji w odbiorze grozy możliwe jest przy założeniu odbiorcy, że jest ono fikcyjnej natury”². W narracji, która ma na celu przerazić, jej odbiorca panuje nad niebezpieczeństwem sytuacji, które są mu przedstawiane, a w których nie uczestniczy z narażeniem swojego bezpieczeństwa. Kluczową cechą opowieści grozy jest wytworzenie swoistego poczucia dystansu. Znajomość powtarzalnych schematów fabularnych, z jakimi ma do czynienia odbiorca opowieści grozy, sprawia, że „nasze estetyczne przyzwyczajenia funkcjonują niczym psychologiczny bufor – w tym sensie, że potrafimy zredukować uczucie zaangażowania, przypominając sobie, iż to, co absorbuje nasze myśli i uczucia, nie jest realne, lecz zaledwie symulowane”³. W takiej sytuacji odbiorca ma szansę doświadczyć silnych doznań z bezpiecznego dystansu, estetycznego konstruktów, który wymaga od odbiorcy interpretacji⁴.

Mimo często głębokiego, emocjonalnego zaangażowania w prezentowaną w dziełach grozy rzeczywistość doświadczenie grozy przeżywane jest w konwencji fikcji. Przyjmuje się, że odbiorca tego typu narracji wie, iż jest ona fikcyjna. Umieszczając grozę w silnie absorbującej, ale w dalszym ciągu iluzyjnej przestrzeni działania, twórcy zapewniają doświadczenie satysfakcjonującej symulacji. Sytuacja wzbudzająca strach zostaje tu skonwencjonalizowana, tak by jej odbiorca mógł w bezpiecznym otoczeniu odczuć przyjemność związaną, czy to z adrenaliną, czy z fascynacją przerażającą osobliwością.

Skonwencjonalizowana opowieść grozy posiada, najczęściej łatwo rozróżnialne, moralności postaci: bohatera i potwora⁵. Choć perspektywy, w których potwór i bohater są zaprezentowani, mogą być zmienne i zaskakujące, to jednak niemal nieodzownym dla opowieści grozy jest zaprezentowanie „wojny pomiędzy dobrem a złem, ludzkim a nie-ludzkim”⁶. W powszechnej strategii interpretacyjnej odbiorca może m.in. wejść w rolę bohatera narracji, będącego nośnikiem ludzkich wartości. Doprowadza to do sytuacji, w której „przerażające jest uprzedmiotowione i konkretyzowane, a tym samym przekształcone w osiągalne”⁷.

2 Y. Leffler, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski [w:] *Wokół gotyckich groz. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2003, s. 43.

3 *Ibidem*.

4 Zob. *ibidem*, s. 44.

5 Zob. *ibidem*, s. 44–45.

6 *Ibidem*, s. 45.

7 *Ibidem*.

Opisane wyżej cechy opowieści grozy, które warto skonfrontować z tematem lalek, to zatem: iluzyjność, wytworzenie bezpiecznego dystansu odbioru oraz posługiwanie się wyrazistymi opozycjami moralnymi, pozwalającymi rozróżnić bohatera i potwora. Iluzyjność przedstawienia, w omawianym tu rodzaju teatru, stanowi podstawę animacji przedmiotu. Współcześnie coraz powszechniejszą formą gry aktorów-lalkarzy jest granie na przemian lalką i w żywym planie, co prowadzi do przełamywania iluzji, zabieg ten odbywa się jednak zwykle po wcześniejszym jej wytworzeniu. W spektaklach, w których dominuje posługiwanie się animowanym przedmiotem, wiara w ożywienie go to element konwencji, którą podejmuje odbiorca. Z kolei charakterystyczny dystans odbioru w tego rodzaju teatrze zapewnia świadomość oglądu „innej” rzeczywistości, przestrzeni działania, w której przedmiot może zaistnieć w pełni swoich animacyjnych możliwości. Lalka umożliwia tu zatem spojrzenie na rzeczywistość z dystansu – perspektywy przedmiotu. Jest to również sfera, w której można wyrazić ludzką ekspresję w nieludzki, np. groteskowy, sposób. Natomiast silny związek tej formy z baśnią prowadzi do skonwencjonalizowania technik narracyjnych, co objawia się m.in. tym, że w opisywanej tu formie teatru łatwo zauważyć wyraziste typy moralności bohaterów.

Z perspektywy porównania funkcji animowanego przedmiotu i opowieści grozy stwierdzić można zatem, że motyw lalki jako przedmiotu wzbudzającego strach w obrębie opowieści grozy nie jest przypadkowy. Warto również zauważyć, że powtarza się on stosunkowo często w omawianych tu narracjach i jest eksploatowany na coraz to nowe sposoby. Jak pokaże analiza wybranych spektakli, wspomniane cechy opowieści grozy w interesujący sposób tematyzowane zostają przez działania aktorskie i reżyserskie w teatrze lalek czy szerzej – w teatrze „materii ożywionej”⁸.

Lalka wzbudzająca strach w polskiej kulturze ludowej

Obszarem kultury wzbudzającym strach, często eksplorowanym przez twórców opowieści grozy, jest silnie zrytualizowana, pełna przesądów, wiary w przedmioty i istoty o charakterze magicznym kultura ludowa. W polskiej historii kultury wiejskiej odnaleźć można kluczowe dla opisywanego tematu związki lalki z grozą, co wnikliwie opisuje etnograf Jan Bujak:

Niestety niewiele posiadamy materiałów etnograficznych dotyczących lalki w Polsce, co wiąże się zapewne z brakiem zainteresowania zabawkami ludowymi w tym okresie. Jednak te materiały, którymi dysponujemy, potwierdzają istnienie lalki na wsi, ale stwierdzają też niezbyt chętny do niej stosunek. Trudno powiedzieć, czy nastawienie takie było powszechne, ale ujawniło się ono pod koniec XIX wieku w dwu odległych od siebie regionach kraju: w Jurkowie w pow. brzeskim

8 Zob. A. Kącki, *Teatr materii ożywionej: rodzaje i formy animacji w teatrze lalek*, Opole 2004.

(k. Czchowa) w 1890 r., i Nadrybiu w guberni lubelskiej w 1891 r. Z materiałów dotyczących Jurkowa dowiadujemy się, że „dzieci nie powinny spać z lalkami, bo by te lalki zamieniły się w nocy w mamuny i podusiły je”. Z drugiej informacji wynika, że w Nadrybiu bawienie się lalkami uważane było za grzech, a ponadto było niebezpieczne, »bo w lalce często maruda«, czyli »złe duszące dzieci, a przybierające postać lalki«. W tejsze wsi, by zatrzymać płaksy 5–12-tygodniowego dziecka, robiono lalki z drewna i w nocy, »po miesiącu» wrzucano je na dach, by odpędzić marudę⁹.

Przekonania te związane są oczywiście z poza ludyczną funkcją lalki. Co ciekawe uwikłanie lalki w sytuację magiczną, przekonania o przynależności lalki do sfery pozaracjonalnej czy rytualnej wyrażone zostały w Polsce jeszcze w latach 60. Oto zdarzenie, które dokumentuje Bujak:

W roku 1961 na cmentarzu w Rabce znaleziono – w obecności autora artykułu – niewielkie teksturowe pudełko opakowane papierem i przewiązane sznurkiem, leżące między grobami. W środku znajdowała się mała celuloidowa lalka, jakie sprzedaje się w kioskach »Ruchu« i na odpustach. W jej głowie (w potylicy) oraz w tułowiu (na wysokości serca) tkwiły dwa ostre gwoźdźcie. Przeprowadzone wówczas w Rabce i w okolicznych wsiach badania terenowe nie wyjaśniły tego zjawiska. Większość informatorów nic na ten temat nie umiała powiedzieć, inni zaś nie chcieli o nim rozmawiać. Natomiast miejscowy aptekarz S. Miętus, doskonały znawca regionu, zajmujący się także ródźkarstwem i ziołolecznictwem i cieszący się z tego tytułu dużym autorytetem i zaufaniem wśród ludności, stwierdził, że słyszał o kilku podobnych znaleziskach na tymże cmentarzu w Rabce zarówno w okresie międzywojennym, jak i tuż po drugiej wojnie światowej. Według informacji, jakie uzyskał od leczących się u niego ludzi z okolicznych wsi, intencją takiej przebitej gwoździami lalki miało być sprowadzenie śmierci lub choroby na wroga, którego lalka miała symbolizować¹⁰.

W innych opisach etnograficznych, dotyczących polskiej kultury ludowej, również można odnaleźć informację o podobnych praktykach, choć zaznaczyć należy, że nie były one czymś zupełnie pospolitym¹¹.

Być może głównym powodem strachu, jaki wywołuje lalka, jest jej nieoczywisty status ontologiczny, plasujący się pomiędzy tym, co żywe, i tym, co nieżywe. Potwierdzenie tej hipotezy odnajdujemy w innym

9 J. Bujak, *O genezie i zmiennych funkcjach lalki*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1983, z. 18, s. 108.

10 *Ibidem*, s. 112.

11 Sprawcze działania wykonywane za pomocą lalek o charakterze magicznym bądź rytualnym odnaleźć można także w praktykach kulturowych innych rejonów świata. Dość oczywiste skojarzenie z czynnością czarowania lalkami w kulcie voodoo skłaniać może do hipotezy, według której inspiracją opisanego zdarzenia w Rabce mogły być także praktyki *bokorów* – czarowników wyrządzających na zlecenie szkodę ofierze. Por. A. Gößling, *Voodoo. Bogowie, czary, rytuały*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2010, s. 228–229. Historie haitańskich i nowoorleańskich praktyk spopularyzowane przez popkulturę być może wpłynęły również na powojenne echa dawnych polskich praktyk magicznych, w których czarowano za pomocą lalek. Kwestia ta wymaga jednak osobnych badań.

z polskich rytuałów. Jeszcze przed xv w. (kiedy zdaniem przedwojennego etnografa, Stanisława Poniatowskiego, dominującymi funkcjami polskiej lalki były te niezwiązane bezpośrednio z ludycznością) istniał zwyczaj „trzymania po domach figurek wyobrażających zmarłych”¹². Zdaniem Poniatowskiego zwyczaj ten:

Mógł się przechować niegdyś wraz z resztkami kultury wolnomatriarchalnej i w Polsce, podobnie jak w Skandynawii, gdzie jeszcze w połowie xix w. w odludnych wioskach trzymano po chatach duże drewniane figury wyobrażające przodków, przed którymi stawiano jadła przy spożywaniu codziennych posiłków¹³.

Pamięć tych praktyk przechowywana jest również w ludowym wyrażeniu „pójść do lali”, co oznacza „pójść do przodka”, czyli umrzeć¹⁴.

Lalki zabójcy w popkulturze

Lęk wywołany wspomnianym już statusem lalki okazuje się jednak powszechny i zauważalny na całym świecie. Jego wyraz w niezliczonych mutacjach odnaleźć możemy w takich fenomenach popkulturowych, jak monstrum Frankensteina, postać Golema czy Laleczki Chucky¹⁵. Analizując współczesne przedstawienie lalek w kulturze popularnej, Victoria Nelson, w swojej książce *Sekretne życie lalek (The Secret Life of Puppets, 2001)*, podkreśla, że:

Całkowita autonomia jest tym, co będzie odróżniało dwudziestowieczne wyobrażone symulakry człowieka od większości ich przodków. Możemy zapomnieć o Wiktorze Frankensteinie i Fauście: zdobywszy wolność, a wraz z nią nadnaturalne zdolności, Boskie Maszyny błyskawicznie porzuciły teraz już bezużytecznych ludzkich pośredników. Odwróceniu i nieustannemu powtarzaniu dawnego podziału ról towarzyszyło pojawienie się kolejnych samodzielnych, coraz potężniejszych symulaków, które najpierw przerosły swoich panów, a potem nimi zawładnęły¹⁶.

Zyskanie autonomii i przewagi lalki nad człowiekiem doprowadziło do takich wizji, jak postać Hugo z *U progu tajemnicy (Dead of Night, reż. A. Cavalcanti, Ch. Crichton, B. Dearden, R. Hamer, Wielka Brytania 1945)* czy Chucky’ego – bodaj najbardziej znanej lalki zabójcy w kinie popularnym. Z podobnymi wizjami zabójczych zabawek lub figur mamy do czynienia także w innych filmach, można tu wymienić m.in.: *Morderczą lalkę (DeathDoll, reż. W. Mims, USA 1989)*, *Diabelską lalkę (Devil-Doll, reż. S. J. Furie, L. Shonteff, Wielka Brytania 1964)* czy przedwojenny film o tym samym tytule (*The Devil-Doll, reż. T. Browing, USA 1936*). Choć podobna, autonomiczna lalka, w której czai się zło, nieczęsto ujawniała się w przedstawieniach kultury popularnej Zachodu przed xx w.,

12 *Ibidem*, s. 108.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 Zob. V. Nelson, *op. cit.*, s. 278–304.

16 *Ibidem*, s. 288.

to zwyczaje i przesady przekazujące taką jej wizję można zaobserwować we wcześniejszych epokach.

Powróćmy w tym miejscu do analizy rytualnego charakteru lalki, opisywanego wcześniej przy okazji polskich rytuałów w kulturze ludowej. Wobec wspomnianych zachowań rytualnych rodzi się pytanie: na ile działanie lalką-zabawką czy lalką-figurą tożsame jest działaniu lalką teatralną? Bujak, mimo wyznaczenia pewnych ram działań poszczególnym rodzajom omawianych tu przedmiotów, stwierdza, że ich funkcje okazują się nieoczywiste. Nawet w obrębie działań na tej samej lalce może ona, przykładowo po rytuale magicznym, zostać wpisana w kontekst ludyczny, stając się nie figurą promieniującą *sacrum*, a zabawką, mającą wprowadzać dziecko w dojrzsze formy doświadczeń magicznych.

W inspirującym dla poruszanego tu tematu artykule *Lalki w rytuale*¹⁷ badacz teatru lalek, Henryk Jurkowski, opisuje wybrane wydarzenia, głównie z obszaru kultur prostych – afrykańskich i azjatyckich, w których związek form widowiskowych jest daleko bardziej związany ze zrytualizowaną sferą życia. W opozycji do wspomnianych widowisk stawia europejską sztukę lalkarską, ponieważ, w tym przypadku, żywioł teatralności dominuje nad rytualnością. W świecie widowisk stosunek wspomnianych żywiołów pozostaje dynamiczny. By jednak zauważyć ten przepływ, badaczowi tematu potrzebna jest znajomość historii i obydwu składowych kontekstów. Jak zauważa Jurkowski:

W krajach praktykujących pozostałości rytuału, [...] lalkarze podejmują wysiłki na rzecz rozwoju przedstawień lalek teatralnych, zmodernizowanych i świeckich. Z drugiej strony w krajach o rozwiniętym lalkarstwie typu europejskiego próbuje się przywrócić pewne elementy rytuału¹⁸.

Jurkowski stwierdza dalej prawdopodobnie za Mirceą Eliadem:¹⁹

Dzieje rytuału są dość podobne do dziejów mitu. Społeczeństwa ludzkie zachowały swą energię mitotwórczą, co pozwala na przywołanie do istnienia mitów współczesnych. Podobnie rytuał jako sposób realizacji mitu odnawia się nieustająco w coraz to nowych kształtach²⁰.

Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że lalka nieomal zawsze (choćby w pierwszym odczuciu zupełnie zeświecczona) posiadać będzie w sobie pierwiastek *sacrum*. I analogicznie – ludyczność lalki ujawni się prędzej czy później w poważnych rytuałach.

Lalka-zabawka czy lalka-figura?

17 Zob. H. Jurkowski, *Lalki w rytuale*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1998, nr 52, s. 35–45.

18 *Ibidem*, s. 44

19 Zob. M. Eliade, *Czas święty i mity* [w:] *idem, Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatariewicz, wyb., przedm. M. Czerwiński, Warszawa 1970, s. 97–121.

20 H. Jurkowski, *op. cit.*, s. 44.

Krwawa jatka Łukasza Kosy

W ostatnich latach poetykę opowieści grozy, jako jeden z niewielu twórców w Polsce, zdecydował się zastosować Łukasz Kosa, reżyser spektaklu *Krwawa jatka* (2011), zrealizowanego przez grupę Coincidencia z Białegostoku.

Podstawę scenariusza stanowił niepublikowany (zrealizowany jedynie w formie spektaklu) utwór Michała Walczaka o tym samym tytule. Młody dramaturg, mający swoje miejsce we wpływowej antologii współczesnego polskiego dramatu *Pokolenie porno* (2003)²¹, przyznaje w tekście programowym spektaklu: „Zawsze chciałem napisać sztukę krwawą, pełną przemocy, paskudnych postaci, makabrycznych pomysłów i niesmacznych żartów. Długo nie było okazji, brakowało inspiracji, zainteresowanego teatru”²². Pisarz, do tej pory wyraźnie związany ze sceną dramatyczną, swój zamiar wystawienia literackiej grozy zrealizował przy użyciu formy nie dramatycznej, a lalkowej. Istnieje co najmniej kilka powodów, dla których było to możliwe właśnie na gruncie teatru „materii ożywionej”. Pierwszym z nich jest lalka, wzbudzająca grozę już samym swoim istnieniem, w spektaklu Kosy również ożywająca, niejako samoistnie czyniąca zło i przerażająca samym swoim istnieniem i obcością. Drugim powodem może być związek teatru lalek z fantastyką i cudownością, fakt, iż medium to w sposób naturalny posługuje się groteską, niewątpliwie zachęca do włączenia w swój obręb przerażających niesamowitości. Trzecim powodem, związanym z charakterem omawianego medium, jest jarmarczny etos teatru lalek. Należy przez to rozumieć prześmiewczy charakter, drwinę z tego, co powinno przerażać, i związek z niewyrafinowanym gustem (w różnych momentach historycznych niejednakowo wyraźny). Wspomniana fascynacja złym smakiem odnosi nas do drugiej twarzy poetyki grozy – groteski, która posiada moc osvajania niesamowitości.

Znacznie częściej ożywiany przedmiot służy animatorowi jako instrument zapośredniczenia roli aktorskiej. Rzadsze są sytuacje animacji z zamierzeniem oddania autonomiczności lalki, jak zostało to przedstawione tylko w kilku nielicznych, lecz wyrazistych momentach *Krwawej jatki*.

Niespotykana forma animacji – nakierowująca na osobliwość tego przedmiotu – jest nowatorską formą przerażania w omawianej tu formie teatralnej. Jeśli widz ma w teatrze lalek okazję by się przerazić, dzieje się to zwykle poprzez wprowadzanie do fabuły wszelkiej maści straszyleł – smoków, potworów, szkarad i innych przerażających istot. Z takimi postaciami mamy do czynienia w ogromnej liczbie spektakli dla dzieci,

21 M. Walczak, *Podróż do wnętrza pokoju* [w:] *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. H. Sułek, wyb. R. Pawłowski, Kraków 2003.

22 *Krwawa jatka* [materiały prasowe teatru], <http://bit.ly/iTaQgwW> [dostęp: 20.10.2014].

powstałych na podstawie baśni. Strach nie jest jednak powodowany w nich ontologią lalki (jak miało to miejsce w spektaklu *Kosy*). Status „żywe–nieżywe” w wielu spektaklach dla dzieci opartych na baśni, w momencie przedstawienia, odsuwa się na plan dalszy. Widza przeraża się w nich działaniami animatorów, w których dominantę stanowi zamierzona, kreowana tożsamość postaci, wyrażana przez lalkarza. W spektaklu *Kosy* przeraża zaś quasi-magiczna sprawczość lalki jako performatywnego przedmiotu²³.

W spektaklu *Kąsanie* (2007) kompanii Doomsday w reżyserii Marcina Bikowskiego opisany wcześniej przez Bujaka rytualny mechanizm umieszczenia demona w lalce zostaje przetworzony na potrzeby tematu spektaklu, którym jest opętanie. Wspomniane już wcześniej, odnajdywane w polskiej kulturze, zjawisko przekonania o złu czyhającym w tytułowym dla niniejszego artykułu przedmiocie, rozciągnięte zostało na interakcję człowiek–lalka. Jedną z charakterystycznych cech współczesnego lalkarstwa jest ukazywanie animatora podczas gry i włączanie jego cielesnej obecności w obręb spektaklu, zamiast ukrywania go za parawanem. Owa tendencja do przełamania iluzji, dzięki mistrzostwu animacji, mogła zostać przekuta w iluzyjny charakter przerażającego widowiska. Zabieg polegał na tym, że nawiedzający diabeł, niejako mocą całej przynależnej mu metafizyki, przejmował kontrolę nad gestami i mową, zarówno ludzi, jak i lalek. Lalkarskie „tchnienie ducha” – animacja przedmiotu, ukazana została w spektaklu jako diabelskie opętanie, przejmowanie kontroli nad gestem i słowem przez szatana.

Natomiast elementy spektaklu Bikowskiego, takie jak naturalistyczne maski z psich czaszek, obraz osoby opętanej rodem z *Egzorcyzmów Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, reż. S. Derrickson, USA 2005), dopracowana dramaturgia światłocienia oraz podporządkowanie jej wyrażenie zmiennej dynamice muzyki, odwołują się, rzecz jasna, nie tylko do czynności związanych z rytualnymi sposobami posługiwania się lalką, lecz także do kultury masowej – wspomnianego filmu.

Powieść Neila Gaimana *Koralina* (*Coraline*) z 2002 r.²⁴ to utwór z pogranicza literatury grozy skierowany do dzieci i młodzieży. Istnieją co najmniej dwa prawdopodobne powody aż trzech inscenizacji tego tekstu w teatrach lalek w Polsce w ostatnich latach. Po pierwsze, tytułowa dla niniejszego artykułu forma, w dalszym ciągu zdominowana

***Kąsanie* Marcina Bikowskiego**

Inscenizacje *Koraliny* Neila Gaimana

²³ Zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochowski, Wrocław 2006, s. 233–236.

²⁴ N. Gaiman, *Koralina*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2009.

jest przez młodego widza, a spektakle dla widzów dorosłych stanowią niewielki procent wszystkich przedstawień lalkowych w teatrach repertuarowych. *Koralina* to także jedna z najpopularniejszych w Polsce książek posiadających cechy literatury grozy i kierowanych do młodego czytelnika²⁵.

Po drugie, jest to tekst posiadający cechy atrakcyjne wystawienniczo dla teatru lalek. Występują tam: postaci zwierzęce (myszy, kot); zachwianie rzeczywistości, wprowadzające elementy fantastyczne; nienachalny dydaktyzm; problem relacji dzieci z rodzicami. Są to cechy narracji chętnie wykorzystywane przez teatr lalek, eksponujące jego walory i rolę, jaką ma przypisaną we współczesnej polskiej kulturze. Co istotne dla opisywanego tu tematu, zarówno dwie inscenizacje Włodzimierza Fełenczaka, jak i ta Karoliny Maciejaszek skupiały się na wytwarzaniu iluzji, która miała przerażać młodych widzów.

W inscenizacji Fełenczaka *Koralina czyli wojna o światy* z 2011 r., mającej premierę w Białostockim Teatrze Lalek, niepokojąca scenografia i same lalki prezentowane były w grze światła, wytwarzającej iluzję i budującej dynamikę zaskoczenia²⁶. W spektaklu pojawiają się również sceny nawiązujące do tzw. „teatru czarnego”, czyli takiego, w którym aktorzy-lalkarze pozostają zupełnie niewidoczni dla widzów. Operujący lalkami animatorzy w czarnych kostiumach i rękawiczkach pozostają poza światłem tworzącym przestrzeń widowiska. Wytwarzana w ten sposób iluzja stanowi, często skuteczną, technikę, umożliwiającą wprowadzenie grozy do spektaklu lalkowego²⁷. Zauważa to jedna z recenzentek pierwszej wersji przedstawienia, realizowanego w 2009 r. dla gdańskiego Teatru Miniatura:

Choć maluchy na widowni szepcą: „Boję się!”, to z zapartym tchem śledzą akcję, tworząc własne, równie zaskakujące opowieści. Tymczasem na scenie fantastyczna rzeczywistość, na granicy światła i ciemności, żywy plan i czarny teatr, w którym lalki poruszają się „same”, bez widocznego udziału aktorów. Mamusie na widowni zamierają, gdy z mroku wyłaniają się aktorzy w maskach, animujący szczurkami: Mamy ogony, uszy jak liście. Mamy zębiska, gryźć umiemy... – śpiewają szczury. Dzieci wstrzymują oddech, gdy pojawiają się alternatywni rodzice, którzy wyglądają jak zombi. Mają białe maski, a zamiast oczu czarne guziki²⁸.

25 Zob. K. Rodek, *Nagroda dla „Koraliny” Neila Gaimana*, <http://bit.ly/1O1Mdmz> [dostęp: 20.10.2014].

26 Zob. M. Żmijewska, *Horror dla dzieci. Koralina daje radę*, „Gazeta Wyborcza – Białystok” 2011, nr 131, <http://bit.ly/1kaVAEj> [dostęp: 20.10.2014].

27 Zob. A. Kopeć, *Koralina w wymyślanym świecie ciemności*, „Kurier Poranny” 2011, nr 128, <http://bit.ly/1YussFM> [dostęp: 20.10.2014].

28 G. Antoniewicz, *Cud, malina i szklanka wina!*, „Polska Dziennik Bałtycki” 2009, nr 103, <http://bit.ly/1PeQp1f> [dostęp: 20.10.2014].

Jednym z najstraszniejszych momentów inscenizacji z 2009 r. była sekwencja wprowadzenia na scenę „drugich”, fałszywych rodziców głównej bohaterki. Nieprawdziwi ojciec i matka zostali przedstawieni w niej jako bezosobowe niemrawe kukły, w które lalkarze nie „tchnęli ducha”, realizując postać poprzez animację przedmiotu. „Działanie” pozostawiono samym przedmiotom, które wprowadzały niepokój swoim bezruchem, antropomorficznym kształtem, bezwładnością i okazjonalnymi działaniami, które są przeciwieństwem naturalnej ludzkiej ekspresji. Jeden z recenzentów pisze o scenie w taki sposób:

Ich guzikowe oczy i blade maski wprowadzały klimat pełen niepokoju [...]. W inscenizacji Fełenczaka drudzy rodzice byli kukłami, pozbawionymi wszelkich rzeczywistych uczuć. Mówili sztucznym, przymilnym głosem – efekt ten został ciekawie osiągnięty przez zastosowanie mikroportów. Ich ruchy były marionetkowe i przerysowane, nie było więc wątpliwości, że nie są prawdziwi, że udają²⁹.

Kontakt Koraliny z fałszywymi rodzicami-kukłami opisywać można jako relację bohatera pozytywnego, będącego nośnikiem wartości ludzkich, i potwornych, w tym wypadku kukły, nieludzkiej formy o niejasnym statusie bytowym. Co ciekawe, w niektórych scenach również bohaterka przybiera formę lalkową. Niepokój wywoływany przez przedmiot jest tu zatem osiągany poprzez technikę animacji, nie przez samo wykorzystanie określonego animowanego przedmiotu. Przykład ten udowadnia, że to, czy któraś lalka jest „nie-żywa” (jak fałszywi rodzice Koraliny) w konwencji omawianej tu formy, zależy od techniki animacji, jaką posługuje się animator³⁰. Strach Koraliny przed dorosłością wpisany został w spektaklu Fełenczaka w motyw eksploatowanego przez kulturę lęku przed staniem się bezwolną lalką. Wchodzenie w dorosłość dla Koraliny jest doświadczeniem przerażającym, a obserwacja rodziców jako wzoru dojrzałości napawa ją lękiem przed utratą osobowości. Fełenczak wyraził niepokój Koraliny jako literackiej postaci w teatralnej formie zainscenizowania „alternatywnych” rodziców jako kukieł. Strach głównej bohaterki przed dorosłością jest tu lękiem także przed bezwolnością i utratą własnej osobowości.

W ostatniej inscenizacji *Koraliny* z 2013 r., w reżyserii Karoliny Maciejaszek w łódzkim Teatrze „Pinokio”, postawiono przede wszystkim

29 M. Filiciak, A. Tarkowski, *Alfabet nowej kultury: R jak remediacja*, <http://bit.ly/1meowNo> [dostęp: 20.10.2014].

30 W filmowych opowieściach grozy stosunkowo często mamy do czynienia także z eksploatowaniem przez twórców poczucia strachu przed staniem się bezwolną lalką. Lęk przed staniem się bezwolną figurą, stał się tematem wielu filmowych opowieści grozy m.in. w *Domu woskowych ciał* (*House of Wax*, reż. J. Collet-Serra, USA–Australia 2005) i *Pułapce na turystów* (*Tourist Trap*, reż. D. Schmoeller, USA 1979), gdzie okrutni mordercy i twórcy figur, masek oraz manekinów zamieniali ludzi w nieżywe przedmioty.

na groteskę warstwy wizualnej spektaklu. Scenografia, kostiumy, lalki nawiązują do estetyki filmów Tima Burtona³¹ czy „halloweenowej”, ocierającej się o kicz estetyki, masowo produkowanych kostiumów i dekoracji. Występują tu nawiązania do kina grozy, także w formie budowania dynamiki scen światłem i cieniem.

Teatr lalek i filmowa opowieść grozy – sfery remediacji

Jak zaznaczono wcześniej, kino grozy stosunkowo często korzysta z motywów zabójczych lalek. Wykorzystany zostaje on na rozmaite sposoby. Niewinność lalki, jako dziecięcego artefaktu, może zostać skontrastowana z okrucieństwem nieżywych przedmiotów³². Przedmiot o antropomorficznych kształtach zyskać może, za sprawą magii, autonomię, by krzywdzić człowieka³³. Lalkarstwo (czy tworzenie figur o antropomorficznych kształtach) może zostać ukazane w krzywym zwierciadle kina grozy, gdy oprawca uważający się za artystę, zabójczymi technikami przekształca ofiary w podporządkowane mu lalki bądź figury³⁴. Zainteresowanie kina grozy lalką, maską, figurą czy manekinem pojawia się niemal na wszystkich etapach jego rozwoju. Warto w tym miejscu poruszyć kwestię związków filmowego horroru z lalkarstwem. By zobrazować przepływ technik narracji, należy posłużyć się pojęciem remediacji, wprowadzonym przez Davida Boltera i Richarda Grusina. Zgodnie z ich koncepcją media nieustannie „komentują, reprodukują i zastępują inne media”³⁵. Starsze środki przekazu wpływają na młodsze (np. teatr na telewizję), a młodsze na starsze (np. internet na telewizję)³⁶. Według przytoczonej koncepcji żadne medium nie istnieje w próżni i wszystkie one wzajemnie na siebie wpływają. Również teatr lalek i filmowa fantastyka grozy mają swój

31 W tym kontekście wymienić można takie cechy filmów Burtona, jak: mroczne i fantastyczne postaci; groteskowe, niekonwencjonalne w stosunku do kina głównego nurtu, rozwiązania w kwestii scenerii, kostiumów i rekwizytów; wizualne nawiązania do amerykańskiej popkultury interpretowanej w krzywym zwierciadle mrocznej fantastyki. W spektaklu Maciejaszek odnaleźć można inspiracje przede wszystkim warstwą wizualną filmu *Sok z żuka* (*Beetle Juice*, USA 1988).

32 Por. m.in. *U progu tajemnicy* (*Dead of Night*), reż. A. Cavalcanti, Ch. Crichton, B. Dearden, R. Hamer, Wielka Brytania 1945; *Mordercza lalka* (*Death Doll*), reż. W. Mims, USA 1989; *Mordercza lalka* (*Devil Doll*), reż. S. J. Furie, L. Shonteff, Wielka Brytania 1964; *The Devil-Doll*, reż. T. Browing, USA 1936.

33 Do tej grupy zalicza się między innymi analizowany dalej film *Wenus z Ille*, reż. J. Majewski, Polska 1967.

34 Zob. m.in. *Martwa cisza* (*Dead Silence*), reż. J. Wan, USA 2007, *Dom woskowych ciał* (*House of Wax*), USA 2005; *Dom tysiąca trupów* (*House of 1000 Corpses*), reż. R. Zombie, USA 2003; *May*, reż. L. McKee, USA 2002; *Pułapka na turystów* (*Tourist Trap*), reż. D. Schmoeller 1979.

35 M. Filiciak, A. Tarkowski, *op. cit.*

36 Zob. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, przeł. A. Małecka, „Ha!art” 2013, nr 43, s. 99–107.

wyrazisty punkt styyczny, jakim jest udział, szczególnie amerykańskich lalkarzy, w tworzeniu efektów specjalnych czy animacji poklatkowej do filmów grozy. Można sądzić, że sympatyk filmowych opowieści grozy uzna za atrakcyjny, tak cenny dla tej formy filmowej, potencjał iluzyjny lalkarstwa, a z pewnością bliskość ta ułatwia filiacje estetyczne omawianych obszarów kultury. I choć współcześnie, w dobie dominacji cyfrowych efektów specjalnych, rola lalki czy animacji w filmowej opowieści grozy może wydawać się znikoma, to zauważyć należy, że dzięki technologii *motion capture*³⁷ techniki przez nią stosowane, wykorzystywane są w efektach specjalnych po dziś dzień. W tym przypadku przepływ cech estetycznych ułatwić może również zasygnalizowany wcześniej egalitarny charakter teatru lalek i kina grozy.

Choć w polskim kinie grozy na próżno szukać wyrafinowanych efektów specjalnych, także tych, w których udział brali lalkarze, to jednak dla wątku „żywych-nie-żywych” antropomorficznych przedmiotów jeden film rodzimej produkcji wydaje się szczególnie interesujący. Mowa tu o *Wenus z Ille* (1967) Janusza Majewskiego. Scenariusz tej produkcji powstał na podstawie opowiadania Prospera Meriméego³⁸ o tym samym tytule. Fabuła filmu opowiada o archeologu zatrzymującym się w pewnej gospodzie, w której znajduje się tajemniczy posąg tytułowej Wenus. W jednej ze scen syn gospodarza przed pojedynkiem – partią kręgli – nakłada pierścionek ślubny na palec tytułowej rzeźby. Niespodziewany „podarek” dla Wenus przygotowany był na ślub, który ma nastąpić tego samego dnia. Kiedy syn gospodarza zakłada rzeźbie-bogini pierścionek ślubny na palec, posąg zaciśka dłoń. Kilka scen później figura zabija pana młodego i zrzuca pierścionek – jak można przypuszczać, z zazdrości. Po tym akcie przesady wśród rodziny i pracowników gospody biorą górę nad racjonalnym myśleniem: prości ludzie oskarżają o morderstwo pana młodego posąg bogini. W akcie desperacji jeden z pracowników gospody rzuca się na Wenus z metalową rurą i zaczyna wściekle uderzać w rzeźbę. W pewnym momencie trafia w oko, które wypada z oczodołu rzeźby, obraz kamery staje się wtedy niewyraźny falujący, podobnie jak wzrok zamroczonego człowieka. Ostatni kadry, przed napisami końcowymi, odczytać można jako spojrzenie okaleczonej figury bogini wprost w oczy głównego bohatera archeologa-racjonalisty.

37 *Motion capture*, inaczej *mocap*, to technika wykorzystywana w animacji komputerowej i efektach specjalnych, polegająca na przechwyceniu obrazu aktora ubranego w kostium zaznaczający markerami jego położenie, które komputer jest w stanie zarejestrować. Rejestracja ta stanowi podstawę późniejszego ruchu postaci w filmie. Technika ta jest również wykorzystywana po to, by oddać „naturalną” ekspresję lalki w animacji komputerowej. Zob. *Digital effects*, muppet.wikia.com/wiki/Digital_effects, [dostęp: 20.10.2014].

38 P. Mérimée, *Wenus z Ille*, przeł. Z. Joachimecka, Warszawa 1996.

Posąg Wenus z filmu Majewskiego został zaanimowany w swoisty dla medium filmowego sposób. „Tchnienie ducha” nastąpiło tu nie poprzez bezpośrednią animację przedmiotu rękami lalkarza, ale poprzez ukazanie punktu widzenia posągu, w opisanych wyżej ostatnich minutach filmu oraz w scenie morderstwa, w której na ścianie przed pokojem pana młodego, gdzie dojdzie do zabójstwa, pojawia się cień rzeźby bogini, ukazujący się znikąd.

Wenus z Ille to także film o strachu przed pogańskością, której uosobieniem jest tytułowa figura. Religijna żona gospodarza nosiła się z pomysłem przetopienia jej na dzwon kościelny, intuicyjnie przeczując, że rzeźba ześle na jej dom nieszczęście. Odczytać tu można, choć częściową, analogię do opisywanych przez Bujaka zwyczajów w polskiej kulturze ludowej. Co zatem ciekawe, także na poziomie związku z *sacrum*, teatr lalek i groza filmowa okazują się wykazywać cechy wspólne. Jak zauważa Łukasz Grela:

W rejonach kina gatunków rzadko kiedy jesteśmy tak blisko metafizyki, jak podczas oglądania horroru. [...] to właśnie kino grozy konserwuje w zbiorowej świadomości myślenie eschatologiczne, to w nim dopowiadane są tezy teologicznych wykładni chrześcijaństwa i innych religii, to poprzez horror tęsknoty i przeczucia – wydawałoby się zracjonalizowane lub całkowicie odrzucone – powracają, by na nowo opanować naszą wyobraźnię³⁹.

Podsumowanie Strach przed lalką w kulturze polskiej wyrażany był w formie zrytualizowanej. Echa tego zjawiska kulturowego dostrzegalne są także współcześnie. Porównując dawny strach przed przedmiotami o antropomorfizowanych kształtach z dzisiejszymi jego wyrazami w spektaklach lalkowych, dostrzec można pewne cechy wspólne. Tytułowa forma widowiskowa i opowieści grozy wykazują cechy, które ułatwiają korespondencję techniki i motywów. Sam strach przed działającym nieżywym przedmiotem jest jednak silnie eksploatowany także poza polską kulturą, a wpływ zagranicznego horroru filmowego okazuje się widoczny również w rodzimych spektaklach lalkowych.

Wszystkie opisane cechy wspólne grozy filmowej i rytualnej z teatralną sztuką animacji okazują się rysować interesującą perspektywę wystawienniczą, realizowaną przez twórców, których działania zostały opisane w artykule. Nie wchodząc jednak w sferę przepowiedni estetycznych, w tym momencie warto zauważyć złożoność już zrealizowanych spektakli, w interesujący sposób eksplorujących temat lalki – źródła strachu w kulturze polskiej. Filiacja estetyczna może zostać w tym przypadku

39 Ł. Grela, *Nie ma się czego bać? Egzystencjalny i metafizyczny lęk w horrorze azjatyckim*, „Portal Kryminalny” 30.04.2007, <http://bit.ly/1meoDYY> [dostęp: 20.10.2014].

przeprowadzona tym pełniej, że ma szansę zostać ufundowaną na historii kulturowej recepcji lalki.

- Antoniewicz Grażyna, *Cud, malina i szklanka wina!*, „Polska Dziennik Bałtycki” nr 103, 4.05.2009, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/72089.html> [dostęp: 20.10.2014].
- Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation: Understanding New Media*, przeł. A. Małecka, „Ha!art” 2013, nr 43.
- Digital effects*, http://www.muppet.wikia.com/wiki/Digital_effects [dostęp: 20.10.2014].
- Eliade Mircea, *Czas święty i mity* [w:] *idem, Sacrum, mit, historia. Wybór ese- jów*, przeł. A. Tatarkiewicz, wyb., przedm. M. Czerwiński, Warszawa 1970.
- Filiciak Mirek, Tarkowski Alek, *Alfabet nowej kultury: R jak remediacja*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/701-alfabet-nowej-kultury-r-jak-remediacja.html> [dostęp: 20.10.2014].
- Gaiman Neil, *Koralina*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2009.
- Grela Łukasz, *Nie ma się czego bać? Egzystencjalny i metafizyczny lęk w horrorze azjatyckim*, „Portal Kryminalny” 30.04.2007, <http://www.portalkryminalny.pl/content/view/85/23/> [dostęp: 20.10.2014].
- Gößling Andreas, *Voodoo. Bogowie, czary, rytuały*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2010.
- Jurkowski Henryk, *Lalki w rytuale*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1998, nr 52.
- Kącki Andrzej, *Teatr materii ożywionej: rodzaje i formy animacji w teatrze lalek*, Opole 2004.
- Kopeć Anna, *Koralina w wymagowanym świecie ciemności*, „Kurier Poranny” nr 128, 7.06.2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/118687.html> [dostęp: 20.10.2014].
- Krwawa jatka* [materiały prasowe teatru], http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1466&Itemid=592 [dostęp: 20.10.2014].
- Leffler Yvonne, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2003.
- Nelson Victoria, *Sekretne życie lalek*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009.
- Mérimée Prosper, *Wenus z Ille*, przeł. Z. Joachimecka, Warszawa 1996.
- Rodek Katarzyna, *Nagroda dla „Koraliny” Neila Gaimana*, <http://valkiria.net/index.php?area=43&p=news&newsid=7622> [dostęp: 20.10.2014].
- Schechner Richard, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Walczak Michał, *Podróż do wnętrza pokoju* [w:] *Pokolenie porno*, red. H. Su- łek, Kraków 2003.
- Żmijewska Monika, *Horror dla dzieci. Koralina daje radę*, „Gazeta Wybor- cza – Białystok” nr 131 07.06.2011, dostęp on-line: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/118668.html> [dostęp: 20.10.2014].

Bibliografia

Joanna Płoszaj
Uniwersytet Wrocławski

Między fantasy a literaturą grozy. Wykorzystanie motywów powieści gotyckiej w cyklu „Zjednoczone Królestwa” Feliksa W. Kresa

Abstrakt

Literatura fantasy – zwłaszcza w tych odmianach, które w kreacji świata przedstawionego sięgają po *quasi*-historyczne rekwizyty – chętnie wykorzystuje także pewne elementy charakterystyczne dla powieści gotyckich. Wpływ tej odmiany literatury zauważyć można choćby w opisach budzącej niepokój scenerii, będącej tłem dla niezwykłych i sensacyjnych wydarzeń, sposobie przedstawiania bohaterów, a także w stwarzaniu atmosfery tajemniczości. Te mniej lub bardziej wyraźne inspiracje sprawiają, że niektóre z utworów zaliczanych do fantasy, w rzeczywistości balansują na granicy między fantasy a literaturą grozy, będąc trudnymi do jednoznacznego zaklasyfikowania. We współczesnej polskiej literaturze fantastycznej zaliczyć można do nich cykl „Zjednoczone Królestwa” autorstwa Feliksa W. Kresa – jednego z najpoczytniejszych twórców rodzimej fantasy.

W artykule zostały ukazane oraz przeanalizowane sposoby funkcjonowania elementów powieści gotyckiej w twórczości Kresa. W centrum zainteresowania znalazły się przede wszystkim metody kreowania przestrzeni, rola, jaką odgrywa obecność zjawisk nadprzyrodzonych w świecie przedstawionym utworów, a także sposoby ukazywania zła i jego funkcjonowania w stworzonej przez autora rzeczywistości. Poświęcono również uwagę kondycji bohaterów konfrontujących się z niejednoznacznym, mrocznym światem.

Słowa kluczowe

Feliks W. Kres,
literatura polska,
fantasy, groza,
powieść gotycka

Między fantazy a literaturą grozy. Wykorzystanie motywów powieści gotyckiej w cyklu „Zjednoczone Królestwa” Feliksa W. Kresa

Echa gotycyzmu – wprowadzenie

Narodziny w Anglii w drugiej połowie XVIII w. powieści gotyckiej (zwaną również romansem gotyckim lub romansem grozy), która w swej pierwotnej formie przetrwała stosunkowo niedługo¹, miały ogromny wpływ na powstanie i rozwój zespołu zjawisk obecnych w kulturze europejskiej przełomu XVIII i XIX w., określanych mianem gotycyzmu. Powstała wówczas zarówno odmiana powieściowa, jak i trend kulturowy zawdzięczają swoją nazwę Horace’owi Walpole’owi – autorowi opublikowanej w 1764 r. powieści *Zamczysko w Otranto* (*The Castle of Otranto. A Gothic Story*). Podtytuł, jaki nadał Walpole swojemu dziełu, przyczynił się do rewaloryzacji określenia „gotycki”, które – ze względu na charakter historii opowiedzianej przez angielskiego autora – stało się synonimem tajemniczości, cudowności, grozy². Zespół rekwizytów, którymi posłużył się Walpole w sposobie konstruowania świata przedstawionego, ukształtował potężne gotyckie imaginarium oraz charak-

- ¹ Zofia Sinko zauważa, że dzieje romansu gotyckiego, którego pierwszą realizacją było *Zamczysko w Otranto* Horace’a Walpole’a, kończą się właściwie na powieści *Melmoth the Wanderer* (1820) Charlesa Roberta Maturina. Dzieło to uznaje się za ostatnie wybitne osiągnięcie romansu grozy, który już wówczas był silnie skonwencjonalizowany, twórczość poszczególnych autorów zaś coraz częściej sprowadzała się do banalnego naśladowania najwybitniejszych przedstawicieli gatunku. Zob. Z. Sinko, *Wstęp* [w:] M. G. Lewis, *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964, s. LV–LVI.
- ² Początkowo określenie „gotycki” odnoszone było przede wszystkim do barbarzyństwa, nieokrzesańa lub architektonicznej brzydoty i było nacechowane pejoratywnie w sposób jednoznaczny. Jednak zwrot ku przeszłości, jaki dokonał się w drugiej połowie XVIII w., wzrost zainteresowania historią oraz fascynacja sztuką i kulturą minionych epok (w szczególności średniowiecza) przyczyniły się – wraz z ogromną popularnością książki Walpole’a – do zmiany znaczenia i nacechowania przymiotnika „gotycki”. Zob. Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 132–133.

terystyczne dla niego figury strachu, wciąż chętnie wykorzystywane przez współczesnych autorów.

Echa gotycyzmu pobrzmiwają przede wszystkim w kulturze popularnej. Wśród zaadaptowanych przez nią najbardziej charakterystycznych elementów romansu grozy wymienić należy przede wszystkim sposób konstruowania przestrzeni w świecie przedstawionym utworów oraz sztafaż budujących ją rekwizytów, takich jak: stare, zrujnowane zamczyska, ponure klasztory, lochy, krypty, podziemne korytarze, tajemne przejścia – wilgotne i cuchnące, poszarpane granie skał czy spowite mrokiem puszcze³. We współczesnej popkulturze ślady gotycyzmów odnaleźć można również w sposobie przedstawiania bohaterów, nadal bowiem w wielu utworach obecny jest charakterystyczny dla romansu grozy podział postaci na prześladowców – gotyckich łotrów: podłych, zbrodniczych, kierujących się niskimi pobudkami i pozbawionych elementarnych norm moralnych – i ich ofiary – „niewinności uciśnione”, przeważnie dziewice w opresji, uciekające przed tyranem. Wymienione elementy zostały wchłonięte przez kulturę popularną, uległy licznym modyfikacjom, funkcjonują obecnie w wielu wariantach i są adaptowane na różne media, jak literatura, film czy muzyka; wpłynęły również na ukształtowanie subkultur. Problem asymilacji motywów gotyckich przez szeroko pojętą popkulturę został omówiony przez Adama Mazurkiewicza⁴, z tego też powodu zostaje jedynie zasygnalizowany w niniejszym tekście, który w dalszej części poświęcony zostanie gotyckim inklinacjom we współczesnej literaturze fantastycznej na przykładzie cyklu „Zjednoczone Królestwa” autorstwa Feliksa W. Kresa. Analizie zostaną poddane przede wszystkim wpływy gotyckiego imaginarium w zakresie konstruowania przestrzeni, przedstawiania głównych bohaterów oraz roli zjawisk nadprzyrodzonych w świecie przedstawionym utworów, co pozwoli odpowiedzieć na pytanie o miejsce twórczości łódzkiego autora na gruncie polskiej literatury fantastycznej.

Na gruncie literackim obecność motywów gotyckich zaobserwować można przede wszystkim w fantazy i literaturze grozy. W polskim literaturoznawstwie rozróżnienia między tymi dwiema odmianami fanta-

**Między fantazy
a literaturą
grozy – trudności
terminologiczne**

3 Na temat roli sposobu kształtowania i przedstawiania przestrzeni w powieści gotyckiej oraz adaptowania tych mechanizmów przez współczesną kulturę popularną pisze Anita Has-Tokarz. Zob. A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 189–207.

4 Zob. A. Mazurkiewicz, *Kulturowy recykling gotycyzmu? O „odzyskiwaniu” motywów gotyckich przez kulturę popularną* [w:] *Tropy literatury i kultury popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2014, s. 45–62.

styki⁵ dokonuje się przede wszystkim na podstawie odmiennego sposobu konstruowania świata przedstawionego. Literatura grozy charakteryzuje się sposobem budowania rzeczywistości, która – podobnie jak w powieści gotyckiej – tworzona jest na wzór rzeczywistości empirycznej i według praw nią rządzących po to, by w odpowiednim momencie wprowadzić w jej obręb zjawiska kwestionujące te prawa i niedające się wytłumaczyć bez odwołania do czynników irracjonalnych, nadprzyrodzonych⁶. Wprowadzony element fantastyczny rozbija spójny obraz świata przedstawionego, powoduje rozdarcie uporządkowanej i znanej – zdawałoby się – rzeczywistości, wzbudzając tym samym niepewność i grozę nieznanego. Warto również zauważyć, że odkształcenie świata spowodowane fantastycznym zjawiskiem ma charakter trwały – nic nie jest w stanie przywrócić dawnego ładu świata, a zło, nawet pokonane, pozostawia poczucie zagrożenia⁷.

Fantasy z kolei czerpie z tradycji powieści gotyckiej przede wszystkim w zakresie doboru elementów składających się na sceneryę świata przedstawionego. Rekwizyty te (podobnie jak w romansie grozy) często mają *quasi*-historyczny charakter – odwołując się do potocznych, ogólnych wyobrażeń na temat przeszłości, nie mają na celu przedstawienia faktycznych realiów historycznych, a jedynie wywołanie nieokreślonego

- 5 W literaturoznawstwie anglosaskim takiego rozróżnienia zwykle się nie dokonuje, a teksty, które w polskim literaturoznawstwie uznaje się za literaturę grozy, włączone są w obręb fantasy. W związku z tym z kolei wiele problemów nastręczają kwestie związane z wewnętrznym zróżnicowaniem fantasy i dokonywanymi na tym polu typologiami. Problemy genologiczne fantasy anglosaskiej zostały szerzej przedstawione m.in. przez Dianę Waggoner i Farę Mendlesohn. Zob. M. Oziewicz, *Rozważając fantasy. Diany Waggoner propozycje typologii odmian gatunku*, „Literatura Ludowa” 2000, nr 2; F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown 2008.
- 6 Należy jednak pamiętać, że w XVIII-wiecznym romansie grozy wprowadzenie zjawisk nadprzyrodzonych w obręb świata przedstawionego utworu nie było warunkiem koniecznym, stąd też fantastyka obecna jest nie we wszystkich odmianach powieści gotyckiej. Pozbawiona jest jej choćby twórczość Ann Radcliffe, prekursorki i najwybitniejszej przedstawicielki nurtu *sentimental gothic*. Autorka wplata w schemat fabularny romansu sentymentalnego elementy cudowności i niesamowitości, jednak wszelkie zasugerowane wydarzenia fantastyczne prędzej czy później znajdują racjonalne wytłumaczenie. Zjawiska nadprzyrodzone są bez wątpienia obecne w zapoczątkowanej przez Walpole’a odmianie *historical gothic*, natomiast w zainicjowanym przez Matthew G. Lewisa *terror gothic* fantastyka miała istotny wpływ na fabułę utworów. Również ostatnia ze wspomnianych odmian w największym stopniu wpłynęła na rozwój i kształt późniejszej literatury grozy. Zob. Z. Sinko, *Wstęp...*, s. xx–xxi, lxiii; L. Štěpán, *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu [w:] Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 118–119.
- 7 Zob. A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Fantastyka grozy [hasło] [w:] iidem, Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 278–279.

bliżej wrażenia dawności. Jednak sposób konstruowania rzeczywistości różni się od tego, który znany jest z XVIII-wiecznej powieści gotyckiej, jak również ze współczesnej literatury grozy. Fantasy bowiem prezentuje odmienny model świata przedstawionego, bez próby konfrontacji go z rzeczywistością empiryczną, na co zwracają uwagę Grzegorz Trębicki⁸ oraz Marek Pustowaruk. Według drugiego z badaczy

Cechą konstytutywną „czystej” fantasy jest konstruowanie w tekście logicznie spójnej wtórnej rzeczywistości, która narusza zasadę mimetycznej odpowiedzialności literatury realistycznej poprzez wprowadzenie przynajmniej jednego elementu, całkowicie wykluczonego ze zbioru usankcjonowanych składników realistycznego paradygmatu i określającego w sposób decydujący ontologiczny status i organizację świata tekstu⁹.

Można zatem uznać, iż w literaturze grozy obecność zjawisk fantastycznych prowadzi do zaburzenia spójnej struktury świata przedstawionego, w fantasy natomiast zjawiska uchodzące w rzeczywistości empirycznej za fantastykę są komponentem kreowanego świata – nie rozrywają jego struktury, lecz są w nią z definicji wpisane i stanowią o jego statusie ontologicznym.

Krótkie rozważania dotyczące obecności gotycyzmów we współczesnej kulturze popularnej oraz wytyczonej w polskim literaturoznawstwie granicy między literaturą grozy a fantasy miały na celu przede wszystkim ukazanie, w jaki sposób w twórczości współczesnych autorów dokonuje się asymilacja figur wyobraźni gotyckiej. Miały jednak również zasygnalizować pewien problem, jaki stwarzać może funkcjonujące na gruncie polskiego literaturoznawstwa rozróżnienie, które nie dla wszystkich utworów może być jasne i jednoznaczne, czego doskonałym przykładem wydaje się wspomniany już cykl „Zjednoczone Królestwa”.

Za wprowadzenie atmosfery grozy w cyklu *Kresa* odpowiadają przede wszystkim elementy przestrzeni, jakimi posługuje się autor, opisując tło przedstawianych wydarzeń. Nietrudno zauważyć, że adaptuje on charakterystyczne rekwizyty, za pomocą których kreowali scenierię twórcy powieści gotyckiej. Przykładem wykorzystania tych atrybutów w „Zjednoczonych Królestwach” jest opis Wzgórza Ahar – wzbudzającej lęk budowl i o historii osnutej mroczną legendą:

W samym sercu Saywanei, kilka mil zaledwie od północnych skrajów Puszczy Jodłowej, leży dość wysokie wzgórze, uwieńczone koroną ruin. Ponure to miejsce i cieszące się bardzo złą sławą. Niegdyś ruiny były zamkiem, czarną, błyszczącą budowlą z kamienia. Mówi się, że jej lochy widziały wiele śmierci i niezawinionych cierpień,

8 Zob. G. Trębicki, *Fantasy – ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 20.

9 M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009, s. 75–76.

Krajobraz grozy

słyszały wiele skarg. Pozostały ruiny. Lecz zła sława miejsca nie zagięła. Nikt tam nie zagląda, choć podobno pod gruzami leżą wielkie skarby. Ale chodzą słuchy, że strzeże ich duch złej władczyni, księżnej Morany, pani Zamku Ahar. Przeklętej kobiety, którą zgubiła – niesamowita i ohydna, jak całe jej życie – miłość do kota-Mordercy¹⁰.

Groza tego opisu wynika z dwóch podstawowych czynników – wpływają na nią: usytuowanie wzgórza oraz jego mroczna i krwawa historia, która przerodziła się w przerażającą legendę o ciężącej nad ruinami klątwie. Puszcza Jodłowa przywodzi na myśl ciemny, stary, trudny do przebycia, a przez to niezwykle niebezpieczny las, jaki wpisany był często w scenografię XVIII-wiecznej powieści gotyckiej. Nieprzypadkowo również ogradza on wzgórze od południa – jasnej i słonecznej strony świata, otwierając je jedynie na chłodną i mroczną północ. Trwoga, jaką wzbudza straszliwa legenda, wywołana jest przede wszystkim myślą o niewinnie cierpiących ludziach, będących ofiarami okrutnej i bezwzględnej władczyni. Natomiast klątwa ciężąca na ruinach zamku Ahar przypominać ma o tym, że nie można być pewnym, czy pokonane zło zostało ostatecznie zwyciężone, czy też czeka uspięne na moment, w którym będzie mogło ponownie uderzyć. Legenda o klątwie, jaką obarczone jest wzgórze Ahar, w większym nawet stopniu niż ukształtowana w myśl gotyckiej wyobraźni sceneria, wpływa na wprowadzenie do utworu atmosfery grozy i bez wątpienia odbija się w sposobie postrzegania przedstawianej przestrzeni przez bohaterów powieści. Podkreśla to kolejny opis ruin przedstawionych tym razem oczami jednego z nich – hrabiego Del Velaro – który odważył się wyruszyć do zamku, by odnaleźć ukryte w nim magiczne klejnoty:

Te mury żyły.

Spod mchów i wszelkiego zielska, okrywającego poczerniałe ze starości cegły i kamienie, spływała wolno jakaś maź, jak krew i ropa z otwartych ran, albo może – jak ślina... Wieża bramna, przy resztkach której stali, patrzyła na nich pustymi oczodołami strzelniczych okien, nierównych i poszczerbionych przez czas. Zapadnięty dach był jak roztrzaskany ciosem czerep; hrabia mógłby przysiąc, że zbutwiałe krokwie tkwiły w czymś podobnym zgniłych zwojów mózgu. Przy tym wszystkim ruiny poruszały się lekko, nierytmicznie, jak pierś śmiertelnie rannego człowieka¹¹.

Ruiny Zamku Ahar, ukazane oczami zdjętego trwogą bohatera, który ośmiela się przekraczać barierę zakazu, jakim objęte jest przeklęte miejsce, przywodzą na myśl opis trupa w zaawansowanym stadium rozkładu, ale jednak trupa wciąż ożywianego pradawną magią drzemiącą w ruinach. Wziąwszy jednak pod uwagę, że przy kolejnym spojrzeniu mury stoją nieruchomo – nie ożywają, nie broczą z ran, można przy-

¹⁰ F. W. Kres, *Piekło i szpada*, Lublin 2006, s. 7.

¹¹ *Ibidem*, s. 20.

puszczać, iż wcześniejszy opis jest efektem panicznego lęku, wpływającego na percepcję przestrzeni. Podkreślają to słowa towarzyszącego Del Velaro Hamireza: „każdy widzi to, co zobaczyć pragnie. Najgorzej, gdy ktoś widzi w życiu samo zło i nie chce nic, jak tylko z nim walczyć. Oto zło dopiero: walka z majakami”¹².

Upiorne ruiny ożywiane lękiem i wyobraźnią hrabiego Del Velaro, przestają zatem stanowić jedynie element krajobrazu, lecz zyskują status równoprawnego bohatera opowiadanej historii. Ukazuje to pewnego rodzaju przerysowanie roli, jaką odgrywała silnie nacechowana znaczeniowo przestrzeń powieści gotyckiej. Ponadto porównanie zamku do poruszających się gnijących zwłok wskazuje również na to, że wkraczając w jego mury Del Velaro narusza tabu o wiele starsze i silniejsze niż klątwa, która przejmuje władzę nad jego wyobraźnią. Zakaz, jakim objęte jest przekłęte wzgórze, to przede wszystkim zakaz dotyczący sfery śmierci, a przekroczenie go wywiera niezwykle silny wpływ na wyobraźnię, wiążąc się z grozą i fascynacją jednocześnie¹³. Del Velaro jednak wchodzi w sferę śmierci zniewolony własnymi lękami, pragnąc obrabować pomnik minionych lat z jego dziedzictwa – będąc zbyt przywiązany do tego, co doczesne, nie jest w stanie rzeczywiście przekroczyć związanego ze śmiercią zakazu i jest nim nieustannie związany, na co wskazuje jego paniczny strach. Krajobraz Wzgórza Ahar ukazany z perspektywy hrabiego to przede wszystkim obraz widziany oczami hieny cmentarnej, śmiertelnie przerażonej własną bezczelnością.

Przestrzeń kreowana przez Kresa w „Zjednoczonych Królestwach” wyraża fascynację gotycką wyobraźnią nie tylko za sprawą przerażającej scenerii, lecz także dlatego, że jest konstruowana na wzór labiryntu, który może przybierać rozmaite formy. Upodobniona jest do niego płatanina mrocznych korytarzy i komnat nigdy niesplądrowanych gruzów zamku Ahar¹⁴, a zapomniane ruiny starożytnego miasta w starej ziemi Heasteg, przedstawione w *Strażniczce Istnień* zostają wprost w taki sposób nazwane: „Niesamowite korytarze tworzyły istny labirynt – były niskie, wąskie i kręte. Dla Sa-Veresa pozostawało tajemnicą, w jaki sposób Cartes odnajdywał drogę”¹⁵. Ukształtowana w formę błędniaka gotycka przestrzeń stanowi pułapkę dla każdego, kto próbuje się w niej poruszać bez przewodnika. Dlatego też Del Velaro prosi o pomoc Hamireza, natomiast Renhold Sa-Veres prowadzony jest przez Ineo Cartesa, którzy pomagają

**Przestrzeń strachu
– labirynty umysłu**

¹² *Ibidem*, s. 42.

¹³ Zob. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 50–53.

¹⁴ Zob. F. W. Kres, *op. cit.*, s. 27–29.

¹⁵ *Idem*, *Strażniczka istnień*, Lublin 2007, s. 194.

głównym bohaterom w przebyciu płataniny korytarzy, a w trakcie wędrówki odkrywają przed towarzyszami swoje niesamowite tajemnice.

Warto jednak zauważyć, że labiryntowość w cyklu *Kresa* ma wymiar nie tylko przestrzenny, ale również mentalny. Michał Głowiński trafnie zauważa:

Dana przestrzeń może być przedstawiona jako labiryntowa nie ze względu na swe mimetyczne uwikłania, ale przede wszystkim bądź wyłącznie dlatego, że w ten sposób postrzega ją bohater lub tak o niej myśli¹⁶.

W tym sensie gotycka przestrzeń labiryntowa byłaby odzwierciedleniem kondycji bohatera zmuszonego do działania w obcym i nieprzyjaznym mu miejscu; niczym lustro odbijałaby jego niewiedzę, ale również zagubienie, niezdecydowanie i niepewność. Obok hrabiego Del Velaro, percypującego przestrzeń przez pryzmat własnego panicznego lęku przed miejscem, w jakim się znajduje, innym bohaterem zamkniętym w pułapce mentalnego labiryntu jest hrabia Robert Se Rahm Sar, który – powróciwszy po latach do rodzinnego miasta – uświadamia sobie, że znalazł się w samym centrum sieci intryg prowadzonych przez jego matkę i siostry. Nie wiedząc, kto go okłamuje, a kto nie i czy ktoś w ogóle mówi mu prawdę, zaczyna na własną rękę dążyć do odkrycia, co właściwie się dzieje i po której stronie powinien stanąć. Działa chaotycznie, na oślep, stara się przed mackami intryg obronić przede wszystkim tych, którzy wydają mu się bezbronni, jednak wszelkie podejmowane przez niego inicjatywy odnoszą skutek odwrotny do zamierzonego. Robert Se Rham Sar – przeżony własną bezsilnością i coraz dobitniej uświadamiający sobie, że został uwikłany w knowania, których nie pojmuje – krążąc między różnymi miejscami, widzi pole swego działania jako labirynt bez wyjścia i coraz bardziej pogłęża się w płataninie niepewności i lęku. Stan ten uwypukla narracja pierwszoosobowa, ukazująca czytelnikowi przestrzeń oczami bohatera, początkowo odbierającego ją przez pryzmat wspomnień z dzieciństwa, jako bliską, dobrze znaną i bezpieczną:

Przemierzając uśpione, wypełnione półmrokiem wnętrza, mimo woli czułem wzruszenie. Jakże dawno tutaj nie byłem! Jak wiele wspomnień łączyło mnie z tymi ścianami, posadzkami... Jak serdecznie, rzewnie znajoma była Galeria Rycerzy¹⁷.

Stopniowo jednak uświadamia sobie, że nie są to już te same miejsca – znane i zapamiętane przed laty – ponieważ nie jest już w stanie postrzegać ich w ten sam sposób. Odkrycie rodzinnych tajemnic i kłamstw, którymi był karmiony sprawia, że przestrzeń – niegdyś mu przyjazna – stała się obca i odrażająca:

16 M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości* [w:] *idem, Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 145.

17 F. W. Kres, *Piekło...*, s. 154.

Oprzytomniałem. I ujrzałem się nagle stojącym pośrodku zimnego, pustego korytarza. Snułem sny na jawie. Przede mną znajdowały się pokoje morderczyni, co zabiła własne dziecko i gotowa była na każdą nową zbrodnię, by to ukryć. Za plecami miałem sypialnię podstarzałej ładacznicy, gotowej zabrać męża własnej córce... a jakby tego było mało, wydać na rywalkę wyrok śmierci¹⁸.

Do centrum labiryntu doprowadza bohatera zrozumienie, w co został uwikłany, nie oznacza to jednak dla niego wydostania się z mentalnej pułapki. Świadomość wzmagą bowiem grozę sytuacji i umacniają hrabiego w poczuciu własnego moralnego upadku oraz przekonaniu, iż znalazł się z jednej strony w ślepych zaułku, z drugiej zaś został pchnięty na ścieżkę, z której nie ma już powrotu. Jak bowiem zauważa Agnieszka Izdebska: „labiryntowa przestrzeń gotycka to taka, która zdobywa, jest w stanie zawładnąć wplątanymi w nią bohaterami”¹⁹.

Echa gotycyzmu w twórczości Kresa pobrzmiwają również w sposobie przedstawienia postaci. Jak już wspomniano na początku wywodu, dla romansu grozy najbardziej charakterystyczne są przede wszystkim dwa typy kreacji bohaterów, czyli postać okrutnego, wyzutego z elementarnych norm moralnych gotyckiego łotra oraz nękaną przez zbrodniczego oprawcę „niewinności uciśnionej”. W literaturze XVIII-wiecznej początkowo łotrem był mężczyzna, tyran nastający na niewinność młodej damy i dopiero Matthew G. Lewis w swojej skandalizującej wówczas powieści *Mnich* (*The Monk. A romance*; 1796) wprowadził do powieści gotyckiej postać złej, bezwzględnej kobiety, będącej współniczką zbrodni protagonisty. W „Zjednoczonych Królestwach” dochodzi na tym polu do istotnej modyfikacji adaptowanego motywu, ponieważ oba typy kreacji charakterystycznych dla romansu grozy bohaterów realizowane są przez postaci kobiece, które można podzielić właśnie na: łotrzyce – chłodne, bezwzględne, niejednokrotnie okrutne intrygantki, dążące „po trupach” do realizacji własnych celów; oraz bohaterki padające niewinnie ofiarami tych pierwszych lub bez własnej woli uwikłane w działanie zjawisk nadprzyrodzonych, nad którymi nie mają kontroli. Warto zauważyć, iż podział ten nie uwzględnia bohaterów męskich, sprawiających wrażenie – paradoksalnie – całkowicie biernych w swoich działaniach i właściwie bezsilnych. Wydają się jedynie marionetkami, pionkami w grze prowadzonej przez kobiety, jeśli natomiast występują w roli ofiar, to jedynie własnych namiętności i lekkomyślności, czego doskonałym przykładem jest wspomniany już hrabia Robert Se Rham Sar.

Najciekawszą postacią łotrzycy w świecie wykreowanym przez Kresa jest Egaheer – tajemnicza, potężna moc, zjawisko, które trudno uznać

Świat złowrogich kobiet

¹⁸ *Ibidem*, s. 167.

¹⁹ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty [w:] Wokół gotycyzmów...*, s. 36.

za żywą istotę, wielokrotnie jednak podkreślana jest jej kobieca natura. Egaheer, sama będąc kobietą, egzystować może głównie w ciałach kobiecych²⁰ i bierze je w posiadanie, by zapewnić sobie możliwość działania oraz – przede wszystkim – przetrwania²¹. Sposób jej działania niewątpliwie budzi grozę – należy bowiem zauważyć, że warunkiem koniecznym istnienia Egaheer jest opętanie człowieka i – co za tym idzie – stłumienie jego przerażonej duszy, która pozostaje uwięziona w ciele, nie mając już nad nim kontroli. Egaheer może również zabić osobę, której ciałem zarządza, a tym samym skrócić jej cierpienie, jednak zapytana, dlaczego rzadko wyświadcza podobny akt łaski, odpowiada: „Zabijam, lecz nie od razu, dopiero gdy tracą zmysły. Zabite nie wyją i nie czują strachu, ja zaś lubię być dotykana”²².

Egaheer, nie będąc człowiekiem, nie respektuje podstawowych praw moralnych, ludzka moralność bowiem dla niej nie istnieje – kpiąc z niej, wybiera na swe ofiary kobiety niewinne, młode lub bardzo pobożne, czerpiąc z ich przerażenia satysfakcję oraz siły witalne. Każdą z tych anonimowych postaci uznać można za uciśnioną ofiarę łotrzyca, zwłaszcza że Egaheer często wykazuje brak poszanowania dla ciał, którymi się posługuje, niszcząc je w złości lub pozwalając innym na ich zmasakrowanie²³. Tak naprawdę jedynym impulsem, jaki kieruje jej decyzjami, jest kaprys – kobieca zachcianka, zmienna i nieprzewidywalna, dlatego też przerażająca.

Prócz kobiet opętanych przez Egaheer inną bohaterką, którą można uznać za typ uciśnionej niewinności, jest Helena Se Rahm Sar – żona wspomnianego wcześniej hrabiego Roberta. Ona również pada ofiarą potężnej, nadprzyrodzonej siły, jaka nią zarządza. Lodowa magia, będąca dziedzictwem rodu Heleny, zaklęta została w diamentowej koliai. Nieświadoma tego młoda kobieta, zakładając klejnot, poddała się działaniu sił nadprzyrodzonych, nie będąc w stanie nad nimi zapanować. Została zamknięta w lodowym więzieniu własnego ciała, pozbawiona możliwości ucieczki, opuszczona i porzucona przez przerażonego męża, który – nie rozumiejąc i nie akceptując zmiany, jaka zaszła w jego żonie – czuje do niej odrazę. Helena dąży do naprawienia relacji z mężem, lecz bezskutecznie, gdyż zagubiony w mentalnym labiryncie Robert Se Rahm Sar co prawda wraca do żony, nie mogąc jednak przezwyciężyć swojej nienawiści i odrazy, morduje ją.

Nakreślona powyżej analiza dwóch przykładów kreowania przez Kresa bohaterów na wzór typów wywiedzionych z powieści gotyckiej,

20 Zob. F. W. Kres, *Piekło...*, s. 455.

21 Zob. *ibidem*, *passim*; *idem*, *Klejnot i wachlarz*, Lublin 2006, *passim*.

22 *Idem*, *Piekło...*, s. 447.

23 Zob. *ibidem*, s. 451–453.

nie wyczerpuje oczywiście tego problemu w odniesieniu do całego cyklu, w którym odnaleźć można wiele pomniejszych łotrzczyńskich intrygantek, jak choćby piękną i pozornie niewinną baronową Renatę Sa Tuel – *femme fatale* na usługach przerażającej Egaheer, czy Dorotę Ateves – bezwzględna czarownica, realizująca swe polityczne ambicje bez względu na środki, którymi musi się posłużyć. Na kartach powieści można odnaleźć również inne niewinności uciśnione, jak Ranela i Anna Jasena – dwie siostry Roberta Se Rham Sar, które giną, padając ofiarami rodzinnych intryg. Jednak przedstawione pokrótce przykłady zdają się zawierać kwintesencję kształtującej je gotyckiej wyobraźni.

Równie istotną rolę w kształtowaniu gotyckiego imaginarium w „Zjednoczonych Królestwach”, co sposób konstruowania przestrzeni oraz kreacje głównych bohaterów, odgrywa obecność zjawisk nadprzyrodzonych w świecie przedstawionym utworów. Warto wśród nich wymienić choćby wspomnianą już wcześniej magię Wzgórza Ahar, postać Egaheer oraz lodową magię, która zawładnęła Heleną Se Rahm Sar. Zjawiska te są bez wątpienia groźne i wzbudzają lęk, mimo to nie zawsze są one przedstawiane w sposób charakterystyczny dla literatury grozy, bowiem to, czy ich pojawienie się będzie prowadziło do zaburzenia struktury prezentowanej rzeczywistości, czy też zostanie uznane za jeden z jej komponentów, zależy w dużej mierze od kontekstu oraz od perspektywy narracyjnej.

Najbliższe wyobraźni gotyckiej są niezwykle zjawiska, z którymi konfrontuje się hrabia Se Rham Sar. Błądząc w mentalnym labiryncie, kilkakrotnie spotyka on na swojej drodze niepokojąco znajome widmo chłopca²⁴. Dziecko, podobnie jak zjawa Alojza Dobrego w *Zamczysku w Otranto*, wskazuje nadchodzący kres dotychczasowego porządku, ale również uświadamia bohaterowi fatalizm sytuacji, w jakiej się znalazł. Każde kolejne spotkanie ze zjawią wzmacnia uczucie niesamowitości, a jednocześnie przybliża hrabiego do centrum labiryntu intryg i niedopowiedzeń, w jakie został uwikłany:

Ujrzałem chłopca. Zbliżał się z opuszczoną głową, powoli. Miotane wiatrem płatki zdawały się go omijać. Stanął tuż i podniósł na mnie oczy, wtedy po raz pierwszy ujrzałem jego twarz...

Była moją twarzą z dzieciństwa²⁵.

Widmo przeszłości, którym okazuje się upiorny chłopiec, pełni w utworze funkcje typowe dla zjawisk nadprzyrodzonych obecnych w literaturze grozy – zaburza znaną bohaterowi rzeczywistość, doprowadza

Rola zjawisk nadprzyrodzonych w kreowaniu atmosfery grozy

24 Zob. *ibidem*, s. 88, 134, 143.

25 *Ibidem*, s. 143.

do utraty przez niego młodzieńczych złudzeń na temat międzyludzkich relacji, w jakich funkcjonował. Do zwątpienia w znaną do tej pory rzeczywistość – a zatem także do zaburzenia konstrukcji świata przedstawionego – doprowadza hrabiego również konfrontacja z lodową magią, która zawładnęła jego żoną. Hrabia próbuje powrócić do dawnego porządku, zabijając nieszczęśliwą Helenę Se Rham Sar, nie odnosi jednak spodziewanego skutku, bo choć depozytariuszka budzącej grozę mocy ginie – magia pozostaje. Robert Se Rahm Sar powoli godzi się z tym, że przerażające go zjawisko należy do świata, w jakim żyje. Manifestacja pełnej akceptacji magii jako komponentu przedstawianej rzeczywistości dokonuje się w momencie, gdy bohater – próbując naprawić część swoich błędów – zapina lodową kolię na szyi własnej siostry, mówiąc:

Jeśli tylko ten klejnot cię zechce... Jeśli tylko cię zechce, zostaniesz królową śniegu. Przebaczysz mi i zrozumiesz, czemu nie stanąłem u twego boku; pomścisz mnie i będziesz panowała w tym kraju, tak mi dopomóż... tak mi dopomóż piekło i wszyscy szatani w piekle²⁶.

Se Rham Sar daje tym samym siostrze (która – wcześniej przez niego odtrącona – targnęła się na własne życie) moc tak potężną i niepojętą, że sama świadomość jej istnienia budziła w nim grozę i odrazę, co pchnęło go wcześniej ku zbrodni, jakiej dopuścił się na żonie. Co więcej, w tej właśnie chwili, w której bohater godzi się z istnieniem lodowej magii, po raz pierwszy czuje, że postąpił właściwie: „zrozumiałem, że nareszcie, kierując się ludzkim odruchem, uczyniłem coś zacnego i coś, co koniecznie uczynić należało”²⁷.

Postać Egaheer, podobnie jak lodowa magia Valaquet, może być postrzegana w dwojaki sposób w zależności od perspektywy narracyjnej – jako nadprzyrodzone zjawisko, zaburzające swoim wtargnięciem strukturę rzeczywistości, lub też jako element świata przedstawionego, funkcjonujący w nim na równych prawach z innymi. Konfrontacja z Egaheer wzbudza grozę w osobach postronnych poprzez samą świadomość istnienia takiego zjawiska, prowadząc tym samym do pęknięcia znanej struktury świata. Jednak dla bohaterów współpracujących z Egaheer zjawiska nadprzyrodzone są komponentem przedstawionej rzeczywistości – wiedzą o ich istnieniu i akceptują je. Zjawiska nadprzyrodzone są więc jednocześnie wpisane w strukturę świata przedstawionego.

Podsumowanie

Przyjmując funkcjonujące w polskim literaturoznawstwie rozróżnienie na fantasy i literaturę grozy, twórczość Feliksa W. Kresa – zasadniczo zaliczaną do pierwszej ze wspomnianych konwencji – można sytuować

²⁶ *Ibidem*, s. 342.

²⁷ *Ibidem*, s. 342–343.

raczej na pograniczu tych dwóch odmian literatury popularnej. Z jednej strony prezentuje ona charakterystyczne dla powieści gotyckiej konstrukcje przestrzenne (jak choćby labiryntowość), rekwizyty tworzące scenierię opisywanych wydarzeń, czy bohaterów w typie gotyckiego łotra i niewinności uciśnionej. Wszystkie te elementy mają wpływ na obecną w opowieści atmosferę grozy i pozwalają zaliczyć cykl Kresa do tradycyjnej powieści gotyckiej. Z drugiej jednak strony sposób konstruowania świata przedstawionego nie zawsze odpowiada schematowi literatury grozy i bywa bliższy fantazy. Widoczne jest to przede wszystkim na przykładzie obecności zjawisk nadprzyrodzonych w „Zjednoczonych Królestwach”. W myśl przyjętego w polskim literaturoznawstwie podziału na fantazy i literaturę grozy to właśnie sposób funkcjonowania fantastyki w świecie przedstawionym utworu powinien konstytuować granicę między omawianymi w tekście konwencjami. Tymczasem założenie to nie pozwala na jednoznaczne zaklasyfikowanie twórczości Kresa do którejkolwiek z nich. Obecność zdarzeń irracjonalnych nie zawsze zaburza spójność prezentowanej rzeczywistości – jest to uzależnione od punktu widzenia poszczególnych postaci. Dla jednych zjawiska nadprzyrodzone będą wprowadzały element grozy, dla innych będą komponentami świata przedstawionego, co jest charakterystyczne dla fantazy. Wobec tych niejasności, wątpliwość budzić może funkcjonalność polskiego rozróżnienia na fantazy i literaturę grozy, uwagę zwracają bowiem coraz częściej konwencje graniczne, takie jak np. *dark* fantazy, które jednak istnieją przede wszystkim jako kategorie wydawnicze, nie literaturoznawcze. Problem ten wymaga jednak szerszego opracowania.

Bataille Georges, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007.

Głowiński Michał, *Labirynt, przestrzeń obcości* [w:] *idem, Mity przebrane*, Kraków 1994.

Has-Tokarz Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011.

Izdebska Agnieszka, *Gotyckie labirynty* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.

Kres Feliks W., *Klejnot i wachlarz*, Lublin 2006.

Kres Feliks W., *Piekło i szpada*, Lublin 2006.

Kres Feliks W., *Strażniczka istnień*, Lublin 2007.

Mazurkiewicz Adam, *Kulturowy recykling gotycyzmu? O „odzyskiwaniu” motywów gotyckich przez kulturę popularną* [w:] *Tropy literatury i kultury popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2014.

Mendelesohn Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown 2008.

Niewiadomski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni, *Fantastyka grozy* [hasło] [w:] *idem, Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.

Oziewicz Marek, *Rozważając fantazy. Diany Waggoner propozycje typologii odmian gatunku*, „Literatura Ludowa” 2000, nr 2.

Bibliografia

- Pustowaruk Marek, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009.
- Sinko Zofia, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961.
- Sinko Zofia, *Wstęp* [w:] M. G. Lewis, *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964.
- Štěpán Ludvík, *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Trębicki Grzegorz, *Fantasy – ewolucja gatunku*, Kraków 2007.

Magdalena Łachacz
Uniwersytet Wrocławski

Przejście, prawie rozstęp. Gotycyzm i groza a doświadczanie zła w powieści *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator

Abstrakt

Artykuł proponuje dwupoziomą lekturę powieści Joanny Bator w oparciu o motywy typowe dla powieści gotyckiej oraz powieści grozy. Wychoząc z założenia, że powieść gotycka stanowi postmodernistyczny kamuflaż dla obrazowania współczesnej kondycji Polski, artykuł dowodzi, że motywy zjaw, przestrzeni-labiryntu oraz wrogich człowiekowi żywiołów wpływają na pesymistyczny wizerunek Polski po transformacji ustrojowej. Dalsza lektura pokazuje, że nieokreślonym żywiołem w powieści jest przede wszystkim język nadający powieści cechy dyskursu transgresyjnego. Z jednej strony język, posługując się kategoriami Nadmiaru i Braku, nawarstwia w powieściowej kompozycji elementy budujące napięcie, z drugiej strony odbiera postaciom głos w obliczu zjawisk okropnych. Wykorzystana do obrazowania zła transgresyjność staje się kategorią estetyczną typową dla powieści grozy. Transgresja pozwala uświadamiać czytelnikowi tabu kulturowe i je przekraczać. Poza tym skłania ona do refleksji nad naturą przemocy oraz zła, przydając książce cechy powieści o walce dobra ze złem.

Słowa kluczowe

powieść grozy,
postmodernizm,
Nadmiar, Brak,
transgresja

Przejście, prawie rozstępn. Gotycyzm i groza a doświadczanie zła w powieści *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator

Otwierają się przejścia
Joanna Bator

„Poruszałam się po śladach zostawionych przed laty, zdziwiona, że moje stopy ciągle do nich pasują”¹ – wyznaje na początku powieści Joanna Bator jej główna bohaterka, Alicja Tabor. Ten powrót do przeszłości, a w istocie wieczorny przyjazd z Warszawy do rodzinnego Wałbrzycha, zdaje się nadawać powieści od samego początku transgresyjny charakter. Niemal mistyczny motyw przejścia z uporządkowanego świata do nieprzewidywalnej i mrocznej domeny zbrodni oraz onirycznych wizji stanowi regułę porządkującą *Ciemno, prawie noc*. Zasadę tę podkreśla imię kobiety na myśl przywołujące zgoła inną Alicję – bohaterkę utworów Lewisa Carrolla, która potrafiła przejść na drugą stronę lustra. Czy jednak niechciany powrót do domu bohaterki zmagającej się z trudną rodzinną przeszłością, tajemnica zaginionych dzieci oraz naznaczony rozkładem krajobraz wewnętrzny bohaterki stanowią sygnał ku temu, by traktować świat przedstawiony jak krainę czarów rodem z koszmaru?

Nim przejdziemy do odpowiedzi na powyższe pytanie, należy przybliżyć specyfikę samej powieści. Jeśli potraktujemy powieść Bator jako wypowiedź o kondycji współczesnej Polski, zrazu można zacząć zastanawiać się, dlaczego autorka przesuwa powieść z konwencji realistycznej do konwencji powieści grozy, by o Polsce opowiedzieć. Kinga Dunin zdaje się to tłumaczyć tym, że „Polska to horror”². Zmiana konwencji może jednak stanowić sposób, w jaki twórcy literatury starają się wyrazić burzliwe zmiany zachodzące w polskim społeczeństwie na przestrzeni ostatnich dwóch dekad, które wynikać by miały – zgodnie z tezą stawianą przez Dunin – z faktu, że po 1989 r. Polska wkroczyła od razu w późną nowoczesność. Dunin stwierdza dalej, że tym samym zabrakło w Polsce czasu na uregulowanie stosunku do nowoczesności oraz do

¹ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012, s. 7.

² K. Dunin, *Kociary zbawiają świat*, <http://bit.ly/1j19Paz> [dostęp: 19.03.2014].

szeroko rozumianej tradycji³ – zarówno polityczno-społecznej, jak i kulturowej. Po upadku komunizmu okazało się nagle, że na pytania: kim jesteśmy, skąd przychodzimy i dokąd zmierzamy, nie ma jednoznacznych odpowiedzi. Co więcej, odpowiedzi te zmieniają się w zależności od poszczególnych grup społecznych. Skutkiem tych procesów jest rozkład spójnej narracji o świecie, w związku z czym indywidualna tożsamość staje się płynnym kolażem naprędce skomponowanym z ulotnych wartości. Ład społeczny staje się zaś rzadko stosowaną figurą retoryczną politycznych przemówień; wizje przyszłości mrocznieją. W międzyczasie język przestaje być wyłącznie narzędziem służącym do opisu świata, a staje się jego demiurgicznym kreatorem.

Tam, gdzie jednostka pozbawiona jest wyraźnych punktów odniesienia, literatura jako podmiot wypowiedzi o świecie podrabia zastany stan rzeczy na własną modłę. Odwołuje się do innych tekstów i czerpie z nich, by opisać rzeczywistość⁴. Przemysław Czapliński, postulujący tę tezę, twierdzi, że na zastosowanie podobnej techniki decyduje się pisarz przekonany o niemożności realizmu. Według niego twórca poszukuje nowego spojrzenia na rzeczywistość dlatego, że

nieuchronność podrabiania, rozumianego jako rezultat działań mimetycznych, jako stosunek pisarza do rzeczywistości czy wreszcie jako relacja dzieła do tradycji, wynika z umiejscowienia literatury w komunikacji społecznej, w której różnice wytwarzamy dzięki gospodarowaniu powtórzeniem: dzieło indywidualne to nic innego niż rezultat rekombinacji znaków wspólnych⁵.

Z powyższego przytoczenia wyłania się więc sposób pojmowania literatury jako pewnej gry z konwencją w imię praktyk intertekstualnych. Wykorzystanie środków typowych dla powieści gotyckiej może być jednym ze sposobów na tak rozumiane wyrażenie pewnej prawdy o pewnym świecie, z czego zdaje się korzystać Bator.

Nic dziwnego – powieść gotycka od początku bowiem służyła wyrażaniu społecznych nastrojów. Maria Janion pisze, że była ona

produktem całkowitego rozkładu feudalizmu angielskiego, schyłku arystokracji jako klasy, że niejednokrotnie wyrażała jej pesymizm, jej poczucie zagrożenia, przekonanie o bezsensie życia i o daremności ludzkich poczynań⁶.

Oczywiście zakładanie podobieństwa między upadkiem ancien régime'u, o którym tutaj mowa, a końcem komunizmu w Polsce jest niezwykle ryzykowne – by nie rzec błędne – jednak tym, co łączy w istotny

3 *Eadem, Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004, s. 6.

4 P. Czapliński, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 13.

5 *Ibidem*.

6 M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 45–46.

sposób te dwa wydarzenia, jest iście postmodernistyczne poczucie schyłku pewnej epoki. Owo doświadczenie końca może równie dobrze stanowić doświadczenie Polski.

Ciemno, prawie noc przystępuje do gry z konwencją powieści z gatunku *terror/horror gothic*, by dzięki reinterpretacji środków wyrazu charakterystycznych dla tego typu utworów opowiedzieć o polskiej rzeczywistości. Autorka licznie wykorzystuje motywy obrazowe: zamku, lochów, lasu, duchów, labiryntu, przestrzeni skazanej na pastwę żywiołów i bohaterki prześladowanej przez zło. Przyjrzenie się im oraz ich transformacjom pozwoli ujrzeć obraz najnowszej Polski, jaki się z nich wyłania.

Po przyjeździe do miasta Alicja zatrzymuje się we własnym domu, ciemnym i opuszczonym, choć na myśl o tym odczuwa głęboką niechęć:

tego poniemieckiego domu o małych wstydliwych oknach, przygniecionego czapą dachu z pokrytych mchem dachówek, nie wybrałabym nigdy, a jednak należał do mnie i nic na to nie mogłam poradzić⁷.

Dom Alicji to miejsce napiętnowane brakiem. Już podczas pierwszej spędzonej w nim nocy bohaterkę nawiedzają koszmary, w których po omacku i bezskutecznie szuka zmarłego ojca. To dom umierający, o czym świadczą łaty łuszczącej się farby na suficie, wzdęte bąble wilgoci pod tapetami, dywany wyżarte przez mole oraz wypaczone podłogi. W szparach między deskami spoczywają igły, guziki, paznokcie i włosy. Jako że większość tych przedmiotów należało do Niemców niegdyś zamieszkujących Wałbrzych, szpary przypominają groby. Metaforę grobu można z powodzeniem rozciągnąć na przestrzeń całego domu. Pomijając jego opłakany stan, stanowi on miejsce, gdzie główna bohaterka pogrzebała wspomnienia o rodzicach oraz ukochanej siostrze, Ewie.

Drugą ważną budowlą w powieści jest Zamek Książ. Widać go z okna gabinetu w domu Alicji. Ten drobny fakt ustanawia pomiędzy nimi pełen napięcia związek symbolicznie związany z czasem, gdyż, wszedłszy do gabinetu ojca, Alicja spogląda na zamek i nakręca zegar, wprawiając po swoim powrocie czas w ruch. Wspomniane napięcie można postrzegać jako napięcie pomiędzy historią Alicji i jej rodziny, ale także pomiędzy historią jednostkową a historią kraju. Zamek Książ, siedziba dobrodusznej księżnej Daisy, zmienia się podczas II wojny światowej w istne zamczysko godne gotyckiej powieści. Gdy w 1945 r. do Wałbrzycha wkraczą czerwonoarmiści, teren podzamcza staje się areną dla bestialskich praktyk okrutnych żołnierzy. Ofiarą ich sadystycznych zabaw pada młodziutka Niemka Rosemarie, przyszła matka Alicji, która zostaje wówczas wielokrotnie zgwałcona.

⁷ J. Bator, *op. cit.*, s. 19.

Wszystko, co wydarza się później w życiu powieściowych postaci, stanowi konsekwencje tego pra-wydarzenia napiętnowanego szczególną traumą. Ku rozpaczy miejscowego chłopca Alberta Kukułki, który z miłością opiekował się Rosemarie, dziewczynka znika z Wałbrzycha, by wrócić po latach jako Anna Lipiec wraz ze swoim ówczesnym partnerem: ojcem Alicji. Z czasem Anna-Rosemarie przeistacza się w nadużywającą przemocy matkę oraz niewierną żonę. Reakcją na to jest wyparcie przez ojca dziewczynki czynów Rosemarie, jego chorobliwe zainteresowanie skarbem Zamku Książ, a także ekscentryczny sposób bycia Ewy widzącej wszędzie trupy i ich emanacje. Kulący się w cieniu zamku dom zdaje się przypominać o okrucieństwie historii. W jego sąsiedztwie bohaterka powieści początkowo czuje się bezsilna; rozpada się podobnie jak gmach własnego domu. Nie rozumie ona powodów, dla których jej siostra popełniła samobójstwo, i nie potrafi wyjaśnić brutalności matki. Swą bezradność pokonuje na dwa sposoby – organizując wyobraźnię w pewne figury, np. duchy, a także poprzez nastawienie pozytywne polegające na odwoływaniu się do czegoś znajomego w sytuacji zagrożenia, np. do wspomnień.

Duchy w powieści są wszechobecne i zdają się stanowić figurację treści historycznych wypartych przez świadomość zbiorową wałbrzyższan poza nawias Wyobraźności. Tym samym miniony czas i związane z nim tajemnicze wydarzenia zmieniają się w powieści w najwyższą formę Nieznanego i stają się źródłem grozy. Duchy niemieckie mieszkają w szparach podłogi, żydowskie zagląдают w okna, a dobry duch księżnej Daisy przechadza się po zamkowych komnatach. Duchem, swoistym doppelgangerem, ciągle nawiedzającym wspomnienia Alicji, jest także Ewa. Wprowadzany przez zjawy element nieobecności stale przypomina powieściowym bohaterom o wyrwie w społecznej tkance, którą spowodowały wydarzenia wojenne. Raz jeszcze duchy-potwory zakreślają horyzont tego, czego boi się dana kultura – obcych. Wykorzystując w powieści duchy Niemców i Żydów, Bator być może stara się pokazać, iż w pewnych warunkach

sama historia staje się potworem – wywołującym zniekształcenia, autodestrukcyjnym, stale narażonym na ujawnienie operacyjnych szwów, które zespalają jego niejednorodne elementy w jedno nienaturalne ciało⁸.

Z powodu brutalnie wysiedlonych mieszkańców niemieckiego pochodzenia przestrzeń Wałbrzycha – podobnie jak pojmowany historycznie czas – przesycona jest grozą. Obrzydliwa pogoda, rozpadające się kamienice, wszechobecna bieda i zaniedbanie składają się na obraz

8 J. J. Cohen, *Kultura potwor(n)a: siedem tez*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, „Kultura Popularna” 2012, nr 1, s. 180–181.

zniszczonego ciała rozpiętego na szlachetnie uformowanych, niemieckich kościach. Dla podkreślenia efektu zepsucia ten mroczny kościec zżera plaga karaluchów. Ponadto Wałbrzych jako miasto górnicze stanowi wyraźny symbol PRL-u i fakt ten ma znaczenie dla samej powieści.

Miasto-labirynt pochłania. Wałbrzych jest miejscem ludzi zapomnianych przez system. W tej sferze *Ciemno, prawie noc* zdaje się posuwać dalej niż powieści wczesnych lat 90., które przedstawiały zmagania bohaterów z przemianami społeczno-gospodarczymi. W tekście Bator nie ma klasy średniej; są jedynie widmowe postacie snujące się bez pracy i pieniędzy po opustoszałych ulicach. Wałbrzyskanie utknęły w przejściu pomiędzy nowym systemem a „starymi dobrymi czasami”, co potwierdzają dobitnie słowa pewnej kobiety: „kiedyś proszę panią wszystko było jak SantorEleni jak Boney M lepiej było się żyło jak się żyło tych lat nie odda nikt”⁹. W ich wypowiedziach często pojawiają się rozgoryczenie oraz tęsknota za minionym systemem, kiedy miasto kwitło dzięki działającym kopalniom oraz interesom członków Partii.

Poczucie zawodu i nostalgia popychają wałbrzyszan ku jarmarczemu katolicyzmowi. Religijność mieszkańców miasta skupia się wokół ruchu na rzecz ustanowienia świętym miejscowego samowwającego proroka Jana Kołka. W oczekiwaniu na beatyfikację Kurwamina (emerytowana nauczycielka łaciny) oraz niejaki Jerzy Łabędź zbierają pieniądze na jego pomnik, co rusz wygłaszając na cześć Kołka i Matki Boskiej apele w miejscowych mediach. Duchowość tak mocno związana z lokalną postacią przeradza się szybko w ślepy kult. Materialistyczny, silnie zrytualizowany aspekt tych wierzeń podatny jest na sportretowanie za pomocą gotyckich motywów okultystycznych. Religijne rytuały skupione wokół Jana Kołka odbywają się często pod osłoną nocy, towarzyszą im marsze z pochodniami, a także handel ludzkimi kośćmi jako artefaktami posiadającymi uzdrawiającą moc. Sceną kulminacyjną tego wątku pozostaje opis wieczoru, kiedy podczas publicznej demonstracji ma zapadnąć decyzja o wystawieniu pomnika miejscowemu świętemu. Gdy okazuje się, że zebrane na ten cel pieniądze zostały sprzeniewierzone, rozwścieczona masa rzuca się na wystawioną trumnę z ciałem Kołka, po czym następuje „rwanie i szarpanie, łamanie kości, miażdżenie, trzask”¹⁰. W ten sposób lokalny katolicyzm zostaje przedstawiony nie jako ewentualne źródło uzdrowienia duszy, ale demoniczny żywioł wzbudzający najniższe zwierzęce instynkty. Co więcej, odwoływanie się do religii okazuje się ideologicznym fiaskiem, gdyż sprawa Kołka zdejść się dzielić lokalną społeczność na wierzących patriotów oraz ateistów

⁹ J. Bator, *op. cit.*, s. 11.

¹⁰ *Ibidem.*, s. 458.

wyzutych z idei wspólnotowości. Świadomość tego rozłamu skutkuje zaostreniem dyskursu, którym posługują się zwolennicy Jana Kołka. Radiowe wypowiedzi Kurwaminy łączą w sobie wulgarność i gniew, a wypowiedziane przez nią słowa przeradzają się w trudny do zniesienia bełkot: „szczekrawią się rozrywa zezwierzęcić tych świętych co groby wieszysz chcą bezczciizbeszcześcić”¹¹.

Bełkotliwość religijnego dyskursu skutecznie trawestującego narodo-we mity – m.in. romantycznego wieszczą niezrozumianego przez naród czy też polskiego katolicyzmu skupionego na kulcie maryjnym, a nawet mitu Polski pojmowanej jako „przedmurze chrześcijaństwa” – uzupełniana jest przez język wykorzystywany na forum internetowym mieszkańców Wałbrzycha. Forum dobitnie podkreśla widmowość społeczności. Alicja zasiadająca w nocy przed komputerem bierze udział w czymś w rodzaju seansu spirytystycznego, gdzie wywołuje się widma społecznych fobii. Mowa duchów z forum jest pełnym przemocy dyskursem. W niekończących się dyskusjach ścierają się ze sobą narracje wielu grup:

GłosPrawdy 04:18

!!!Módlcie się do Matki Boskiej Bolesnej scierwo szatańskie hordo porozwsciekana!!!!!!!

NormalnaNiunia 04:19

10 lat temu gangi Cyganeek atakowały ludzi w w „biały dzień”... Dziś słynne sa porwania dzieci w galerii handlowej idzie dziecko siku i poetm „nie ma” dziecka. Ja swoje zawsze trzymam i innym radze trzymac

MatkaPL 04:19

Dzieci pedofilom Bułgarskim sprzedają

PoliszKamikadze 04:20

.....Polska i nasz rza d powinna zadbać o miliony polaków mieszkających w Kazachstanie,którym dzieje się krzywda.Rumunie niech jadą swoimi mercedesami żebrać do Romlandii... albo do mośków itam kradna dzieci...¹²

Powyższe przytoczenie pokazuje w jaki sposób, wypadłszy poza dyskurs oficjalny, wałbrzyskanie usiłują stworzyć własny jego odpowiednik, równie widmowy jak ich internetowe awatary. Jednakże język nie może stać się spoiwem dla grupy, którą rozsądza gniew. W efekcie członkom forum udaje się stworzyć nie dialog, lecz groteskowy polilog, w ramach którego język wymyka się spod kontroli użytkowników, a składnia, fleksja oraz ortografia są skrajnie zaburzone. Przypadek ten unaocznia, że ludzie podejmują wiele prób wyjaśnienia rzeczywistości oraz oswojenia jej, gdy pojmują ją jako wrogą sobie. Temperatura sporów świadczy zaś o ekskluzywności powstających naprędce i na potrzeby kłótni grup,

¹¹ *Ibidem*, s. 119.

¹² *Ibidem*, s. 69.

które szykanują każdą jednostkę niezgadzącą się z ich poglądami. Pod wpływem podsycanej homofobicznymi lękami agresji wałbrzyskanie stają się kukiełkami napędzanymi ślepą siłą pierwotnych instynktów.

Widmowi mieszkańcy Wałbrzycha nie stanowią jednak dla bohaterki głównego zagrożenia, choć ich działalność ma charakter wyniszczający. Źródłem grozy w powieści nie jest bowiem, jak mogłoby się wydawać, horror potransformacyjnej rzeczywistości, lecz zło – i to w najczystszej postaci. Ujawnia się ono pod postacią Pawła Kupczyka. Jako członek międzynarodowej sieci osób zajmujących się dziecięcą pornografią stoi za porwaniami dziewczynek, Andżeliki i Kalinki. Pod pewnymi względami jest to czarny charakter typowy dla kanonicznych powieści grozy. To upadły człowiek, lubujący się w grzechu, który czyha na swoją ofiarę, porywa ją, po czym więzi w lochach i poddaje wymyślnym torturom. Demoniczność charakteru Kupczyka podkreśla fakt, że „robi to tylko dla zabawy, dla własnej przyjemności”¹³. Motyw skrętnie, z przyjemnością planowanej zbrodni sprawia, że staje się on prawdziwym złoczyńcą.

Niemniej to nie diaboliczność Kupczyka czyni z niego postać godną powieści grozy w stylu Bator, lecz zacieranie granic pomiędzy normą a dewiacją, którą to praktykę złoczyńca reprezentuje. Zgodnie z tym, co twierdzi Agnieszka Łowczanin-Łaskiewicz, czarny charakter powieści grozy powinien być tajemniczy, a jego zachowanie powinno wprowadzać do powieści element niepewności¹⁴. Mimo to w *Ciemno, prawie noc* tajemniczość oraz brak pewności doprowadzone są do granic Poznawalnego, ponieważ nie wiadomo nic na temat Kupczyka, jak gdyby chodziło o istotę nie z tego świata, mającą obnażyć śmieszność możliwości poznawczych opartych na kulturowej moralności w obliczu ostatecznego, bezinteresownego zła. Bohaterowie powieści nie mogą rozpoznać porywacza, ponieważ nie są w stanie zrozumieć przyjemności, jaką czerpie on z okrucieństwa. Gdyby nie istne *deus ex machina* w postaci przyjaciela Alicji, Marcina, pojawiającego się nagle jako wieloletni tropiciel Kupczyka, dziennikarka nie byłaby w stanie ustalić tożsamości złoczyńcy.

Ponadto tożsamość złego bohatera najlepiej oddaje charakter zła, które reprezentuje on w powieściowym świecie. Jest to tożsamość płynna – nieprzypadkowo przyjęte przez Kupczyka fałszywe nazwiska to Lebioda i Muława – co sprawia, że zło staje się nieuchwytnie i że staje się monstrualnym brakiem. Sztuka kamuflażu zapewnia z kolei Kupczykowi anonimowość oraz możliwość bycia wszędzie. Jest to przestępca bez

¹³ *Ibidem*, s. 473.

¹⁴ A. Łowczanin-Łaskiewicz, *Motyw śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich*: Zamczyisko w Otranto H. Walpole’a, Italczyk A. Radcliffe i Mnich M. G. Le-wisa [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 26.

imienia i nazwiska; bez twarzy. Jest niczym czarna wyrwa w rzeczywistości, która pochłania wszystko, co znajduje się wokół. Atrybutami zła stają się wobec tego wszechobecność, doprowadzona do perfekcji sztuka imitacji normalności, ale także transgresyjna labilność. Myśl, że zło może zaiść się w każdym oraz że może ono nie zostać rozpoznane, jest prawdziwym źródłem powieściowej grozy. Pytanie o tożsamość Kupczyka jest więc pytaniem o naturę zła, a refleksja nad Kupczykiem jest potencjalnie myśleniem o każdym człowieku.

Pytanie to zaś należy sobie zadać tym dobitniej, im mocniej uderzy w nas rozmiar wyrządzonej krzywdy. W powieści Bator bohaterowie nieustannie konfrontowani są z obrazami zła, a towarzyszące im poczucie zagrożenia śmiercią na stałe włączone jest w proces gotyckiej poetyzacji tekstu. Najwymowniejszym z obrazów jest opis podziemnego pomieszczenia, gdzie trafia po omacku Marcin, gdy wraz z Alicją i jej przyjaciółką Celestyną przemierza labirynt korytarzy w poszukiwaniu Kalinki. Warto zauważyć, że już sama architektura tunelu odzwierciedla okropność czynu porywacza. Zamknięta, wroga przestrzeń oraz gra ciszą i dźwiękiem wzmagają grozę kulminacyjnych scen powieści. Jak podkreśla Maciej Świerkocki, labirynt stanowi symbol świata pojmowanego jako mroczna zagadka, a w jego centrum często kryje się potwór¹⁵. Starcie się z nim obnaża naturę labiryntu: groźny charakter rzeczywistości. Obraz wspomnianego wyżej pomieszczenia staje się zarówno manifestacją okrucieństwa, jak również przyczynkiem do opisu świata upadłego:

Tam przetrzymywali Andżelikę i Kalinkę, pod ziemią, za ciężkimi drzwiami, w betonowej jamie, do której prowadził ciemny korytarz. Wszystko tam było: sprzęt, scenografia z łóżkiem i dziecinnym pokojem, zabawki, dużo pluszowych maskotek i lalek, i erotyczne gadżety. Komplet narzędzi chirurgicznych i ginekologicznych, leki nasenne, strzykawki. Komputery. Obroża, smycz, klatki. Dwa oszalałe ze strachu psy. Były zdjęcia Kalinki, Andżeliki i kilku innych dziewczynek. Dziewczynki i zwierzęta. Małe ciała penetrowane, bezczeszczone, zmuszane do obnażania intymnych miejsc. Niekiedy nieprzytomne, jak trupki ułożone w obscenicznych pozach. Zdziwiony kot na brzuchu dziewczynki, której włożono do pochwy wibrator. Męska ręka na psim łbie, pies liżący krocze dziewczynki. Związana dziewczynka spółkująca z psem, jej twarz wykrzywiona z bólu, oba stworzenia w obrożach¹⁶.

Obciążony nadmiarem obscenicznych szczegółów realistyczny opis sceny zbrodni ma podkreślić absolutny zakaz związany z wykorzystaniem seksualności dzieci. Obraz przemocy, rodzącego się zła i towarzysząca temu niepewność przydają językowi fragmentu cech dyskursu transgresyjnego. Michel Foucault twierdzi, że „transgresja jest gestem

15 M. Świerkocki, *Magia gotycyzmu [w:] Gotycyzm i groza...*, s. 14.

16 J. Bator, *op. cit.*, s. 426–427.

dotyczącym granicy¹⁷ i w tym sensie wiąże się ona z językiem powieści grozy, którego zadaniem jest docieranie na skraj swej formalnej wytrzymałości. W przytaczanym fragmencie opis pedofilskich zdjęć zdaje się jednak wykraczać poza materię słowa, jakby zawarte w nim zło przekroczyło granicę języka i wlało się niczym ciemność do umysłu czytającego. Zachowanie Kupczyka nie jest w takim układzie transgresyjne, gdyż człowiek ten przekroczył zakaz absolutny, a to – jak podkreśla Jean Durançon w odniesieniu do Bataille'owskiej koncepcji transgresji, do której odwołuje się też Foucault – musi skończyć się stoczeniem jednostki w wymiar potworny egzystencji¹⁸ i przypieczętować fakt, iż bohaterowie mają do czynienia z tzw. złem absolutnym. Okropność odkrycia uwypukla znalezienie w innym korytarzu zwłok Andżeliki. Łaskiewicz utrzymuje, iż „śmierć pojawiająca się na kartach powieści gotyckiej jest niezbędnym elementem poetyckiego tła, potęgującym atmosferę grozy¹⁹”. Jednakże występujące w powieści Bator elementy nie pełnią czysto estetycznych ról, każdy bowiem szczegół nosi w sobie ukryte znaczenie. W tym sensie zarówno pomieszczenie, jak i kontakt ze zbezczeszczonejmi zwłokami dziewczynki skutkują emocjonalnym rozchwianiem powieściowych postaci. Namacalny kontakt ze złem usiłuje zainfekować Alicję poczuciem beznadziei oraz bezradności. Wywołuje to w niej reakcję obronną, czyni gotową do walki ze złem. W konsekwencji wykorzystany w powieści opis pełni rolę narzędzia służącego do wykształcenia pewnego typu moralności u głównej bohaterki.

W ogólnym sensie jest to postawa walcząca. Wpadłszy na trop porywacza, Alicja stwierdza, że „granica została już przekroczona. [...] być może uda mi się ocalić zaginione dzieci. Nie napiszę tego reportażu, gra toczy się już o większą stawkę²⁰”. Stawką jest wygrana dobra w pojedynku ze złem. Charakter tej manichejskiej walki uwypukla wprowadzony motyw kociar, tajemniczych kobiet, które pomagają „sprzątać bałagan²¹” i zwalczać kotojady, w tym Kupczyka. Niemalże magiczne umiejętności kociar, a także tajemnicza postać złoczyńcy wprowadzają atmosferę niesamowitości w odniesieniu do zmagania przeciwstawnych sił. Nie chodzi tu jednak o mitologizację zła, lecz o wskazanie wyjątkowego wymiaru, w którym bohaterka toczy walkę. Wymiarem tym

17 M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant [w:] *idem, Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wyb., oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak *et al.*, postł. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 51.

18 J. Durançon, *Transgresja u Bataille'a* [w:] *Transgresje 3. Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 322.

19 A. Łowczanin-Łaskiewicz, *op. cit.*, s. 23.

20 J. Bator, *op. cit.*, s. 409.

21 *Ibidem*, s. 463.

jest nie tylko przestrzeń fizycznych fenomenów, lecz również przestrzeń duchowa. Alicja przeciwstawia się okropności wtedy, kiedy dojrzeła w niej przeświadczenie, że ludzka krzywda wymaga jej zaangażowania nie jako reporterki, ale jako wrażliwego człowieka. „Wierzę, że trzeba zapobiegać okrucieństwu i robić swoje najlepiej, jak się da”²² – wyznaje, chcąc uniknąć patosu. Nie jest bowiem zadaniem Alicji upokorzyć siły zła, gdyż byłaby to walka przeciwko abstrakcyjnej idei. Bohaterka Bator skupia się raczej na iście organicznym podejmowaniu etycznego wysiłku wobec realnych osób tam, gdzie wydaje się to najtrudniejsze: w obliczu świata pozbawionego nadziei. Skutkiem tego dziennikarka przygarnia Kalinkę, zapewniając jej nowe życie u swego boku. Adopcja dziewczynki egzorcyzmuje zło jednostkowo. Z Kaliną bowiem bohaterka odtworzy relację matki oraz córki, jakiej zaznała w spaczonyj formie, oraz odczaruje klątwę kotojadów, ciążącą na dziecku i pośrednio na niej samej. Postępowanie Alicji wypływa więc z iście Camusowskiej wiary, że walka ze złem jest codzienną pracą mającą na celu dobro. Tym samym postawa bohaterki, wyrażająca się w trosce o dobrostan Kalinki, przeradza się w głęboko humanistyczną, a *Ciemno, prawie noc* przeistacza się w pełną duchowej siły relację z miasta zadżumionego. Powieść staje się czymś w rodzaju współczesnego *Dziennika roku zarazy*, gdzie narratorka poddaje upodmiotowieniu tych, którzy umierają z powodu zarazy zła; tych, których nikt nie kocha, i tych, o których nikt nie dba – jak podkreślają kociary udzielające wskazówek bohaterce.

Kategoryczność postawy Alicji wiąże się z radykalnym obrazowaniem zła w powieści. Autorka świadomie sięga po pedofilską pornografię jako najwyższą formę okrucieństwa, a zetknięcie się powieściowych postaci z tym zjawiskiem ma na celu podkreślenie, iż nie ma obecnie w zachodniej kulturze nic bardziej karygodnego niż zbrukanie godności dzieci. Wraz z sugestywnym opisem seksualnych nadużyć odżywa Bataille’owskie pytanie o niebezpieczeństwo literatury, która poprzez estetyzację zła może nakłonić czytelników do zachwyty nim, a więc do przyjęcia postawy etycznie ambiwalentnej. Bataille zakłada, iż „Literatura nie jest niewinna i nadszedł wreszcie czas, by uznała swoją winę”²³. Jak utrzymuje Janion, w koncepcji Bataille’owskiej literatura niebezpieczna i winna to taka, która jest „najbardziej porywającą ostatecznością”, a także „miejszem zbliżenia się do tego, co nieosiągalne”²⁴, czyli do poczucia, iż Zło zostało ukazane w sposób najwiarygodniejszy. Niemniej nie

22 *Ibidem*, s. 492.

23 G. Bataille, *Literatura a zło*, przeł. M. Wodzyńska-Walicka, przed. Z. Bienkowski, Kraków 1992, s. 17.

24 M. Janion, *Komentarze [w:] Transgresje 3. Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 447.

wiąże się to z moralnym rozprężeniem. Wręcz przeciwnie: zawieszenie moralnego osądu posiada właściwości ten sąd wzmacniające. Dzieje się tak dlatego, że jak podkreśla Janion, tego typu twórczość literacka „żąda odwagi rzucenia wyzwania, wejścia w Zło, ale i trwałego gruntu moralnego u tego, kto to czyni”²⁵. Utwory literackie wymagają więc czegoś, co Bataille nazywa „hipermoralnością”²⁶, a co czyni z literatury twór transgresyjny, który – paradoksalnie – przekraczając Prawo, podtrzymuje je. Obcowanie z podobnymi tekstami wyzwala uczucie naruszenia sfery *sacrum*; transgresyjny charakter wizji zła przywraca jednak moc świętości. Podobny cel zdaje się przyświecać *Ciemno, prawie noc*. Poprzez przedstawienie pedofilskiego erotyzmu autorka obnaża społeczne tabu. Niemniej ukazanie, że seksualne przekroczenie granic zadaje gwałt życiu i prowadzi jedynie do zatracenia się w śmierci, uzasadnia istnienie zakazu. W konsekwencji można stwierdzić, iż Bator odwołuje się do transgresyjnych możliwości literatury, gdyż w przekraczaniu norm dostrzega rodzaj egzystencjalnej oraz społecznej konieczności twórcy.

W *Ciemno, prawie noc* znamiona transgresyjności nosi również język. Od początku Słowo zajmuje w powieści ważne miejsce. Pisanie stanowi zawód Alicji, z którym utożsamia się do tego stopnia, by powiedzieć, iż „moim światem były słowa”²⁷. Gdy reporterka przyjeżdża do Wałbrzycha, jedna z kociar zapowiada otwarcie przejść, jak gdyby opowieści, których wysłucha kobieta w trakcie pracy, przeniosą ją w inny stan zmieniający jej postrzeganie siebie oraz świata. Zbiega się to z nastawieniem Alicji, ponieważ dla niej ustne relacje oraz wysiłek wypracowania odpowiedniego języka opisu dla rozwiązywanej sprawy stanowią motywację do działania. Słowem żywią się też wszyscy spotkani przez nią bohaterowie zamieszani w zniknięcie dzieci: dyrektor domu dziecka, w którym mieszkała Kalinka, matka Andżeliki, były chłopak Ewy, który wprost stwierdza, że przeżył w samotności tyle lat tylko po to, by móc przekazać Alicji swoją historię. Mimo to żadna ze spotkanych osób nie jest w stanie wyartykułować swoich podejrzeń co do natury zbrodni, w obliczu której stoją. Znamiennym tego przykładem jest emocjonalny monolog dyrektora domu dziecka. Mężczyzna stara się zapoznać dziennikarkę z trudną przeszłością Kalinki, ale kluczy wokół zabójstw, które dokonały się w jej rodzinie, nie wypowiadając ostatecznego słowa. Pokrywa się to z poglądami Foucaulta, według którego język powieści grozy naznaczony jest brakiem²⁸. Wynika on z wpisanej w figurę narratora niechęci do

25 *Ibidem*, s. 449.

26 G. Bataille, *op. cit.*, s. 17.

27 J. Bator, *op. cit.*, s. 389.

28 M. Foucault, *Język bez końca*, przeł. M. P. Markowski [w:] *idem, Szaleństwo i literatura...*, s. 77.

przedstawienia strasznych wydarzeń po to, by opowieść mogła trwać dalej²⁹, w związku z czym bohater zostaje „strukturalnie” zmuszony do jak najpóźniejszego odkrycia strasznej prawdy. Należy dodać, iż w przypadku *Ciemno, prawie noc* narzędziem służącym do odkrycia porządku rzeczywistości jest język.

Z narracyjnym mechanizmem Braku zazębia się układ oparty na logice Nadmiaru. Podczas gdy Brak związany jest z niedopowiedzeniami, Nadmiar odwołuje się do warstw tekstu naddanych powieściowej historii. W tekście funkcję taką pełnią opowieści pana Alberta Kukułki, wałbrzyskiego sąsiada Alicji, który przez lata zbiera wspomnienia dotyczące rodziny bohaterki w swojej oskałpowanej, jakby na znak, iż zanurzenie się w przeszłości grozi niebezpieczeństwem, głowie. Opowiadania Kukułki są nośnikami pamięci; kluczem do czasu minionego. W chwili, gdy dziennikarka przyjeżdża do Wałbrzycha, spotkana kociara oznajmia jej, że otwierają się przejścia. Owszem, odżywa bowiem pamięć. Alicja i Kukułka muszą się spotkać, opowiedzieć sobie, przypomnieć wszystko. Choć wiadomo, iż historia jest rodzajem narracji, a opowiadanie pełni funkcję budującą tożsamość, Bator nadaje opowieści znaczenie symboliczne w kwestii kształtowania osobowej podmiotowości, a czynność opowiadania przedstawia jako niemal mistyczną praktykę dążącą do duchowego poznania istoty świata. Tak uwarunkowana podmiotowość jest transgresyjna, zbudowana na ciągłym ruchu od „było” do „jest”, przy czym perspektywy te potrafią nachodzić na siebie, gdyż istotą doświadczenia wewnętrznego podmiotu opartego na Słowie jawi się umiejętność balansowania pomiędzy przeszłością a chwilą obecną. Alicja jest postacią żywiącą się chwilą, jaką potem zawiera w opowieści.

Dlatego też prowadzona przez nią pierwszoosobowa narracja jest próbą przejścia przez załomy czasu, co – ze względu na pełen przemocy charakter jej dzieciństwa oraz z powodu okrucieństwa teraźniejszości zogniskowanej na reporterskim śledztwie – przejście przeistacza się w rozstęp, a ten z kolei przekłada się w powieści na poznawczy dysonans podmiotu. Na pomoc rozchwianej narratorce przychodzą opowiadania Kukułki, gdyż uporządkowany chronologicznie wywód pozwala jej na umiejscowienie siebie w czasie, na zrozumienie tego, co dzieje się zarówno w niej, jak i wokół niej. Na dowód tego okazuje się, że rozwiązanie zagadki zniknięcia dzieci polega na stworzeniu spójnej narracji o przyczynach oraz przebiegach niepokojących wydarzeń. Prawda to – gdy Alicja potrafi już opowiedzieć, co się stało, kociary oświadczają, że zamykają przejścia.

Opowiadanie upodabnia się więc do oręża w walce ze złem, bo pozwala zrozumieć kotojady, dotrzeć do rozwiązania tajemnicy, a nawet

do pogodzenia się z przeszłością. Czynność opowiadania zapewnia symboliczne przejście między czasem minionym i obecnym, między przyczyną a skutkiem. Tym samym *Ciemno, prawie noc* poświadcza zdanie Foucaulta, iż opowiadanie jako akt konstruowania koherentnej tożsamości podmiotu ma moc, która jest w stanie przewyciężyć rozpad, czyli zło oraz śmierć³⁰.

Podsumowując, *Ciemno, prawie noc* jest bogatą w intertekstualne odniesienia powieścią, która poddaje się wielu lekturom w zależności od przyjętej przez badacza perspektywy. Czytana pod kątem odwołań do tradycyjnej powieści gotyckiej pozwala na podwójną interpretację zawartych w sobie motywów. Z jednej strony powieść pokazuje, że Polska jest miejscem zaleczania traum po II wojnie światowej i po transformacji ustrojowej. Wyłaniający się z niej obraz społeczeństwa stanowi portret przepelnionych agresją odizolowanych od siebie grup oraz jednostek, których zagubienie przejawia się w jarmarcznej obrzędowości oraz w społecznej znieczulicy. Z drugiej zaś strony stanowi przyczynkę do refleksji nad naturą zła i ludzkiej wobec niego postawie.

W obu tych przypadkach konstrukcją swojej powieści Bator zdaje się udowadniać, iż konwencja powieści grozy – będąca swoistą mutacją powieści gotyckiej – sprawdza się jako nośnik aktualnych treści. Odwołując się do koncepcji transgresji, powieść podkreśla potworny wymiar moralnego zepsucia tożsamego z etyczną pustką oraz apatią złoczyńców. Dzięki specyficznemu językowi oraz figurze transgresji *Ciemno, prawie noc* ustala własny kanon estetyczny, reinterpreterujący tradycyjne środki ekspresji po to, by w brutalny sposób przekraczać granice wrażliwości na zło człowieka ponowoczesnego i wyznaczać je od nowa.

Przekraczanie granic w kontekście *Ciemno, prawie noc* ma też ogólnejsze znaczenie. Powieść dotyka granicy poznania rzeczywistości dzięki językowi. Ten zaś porusza się od Nadmiaru do Braku, tworząc wrażenie frenetycznego rozedrgania typowego dla powieści grozy. W powieści nieustannie pojawia się nie tylko motyw walki z kotojadami, czyli ze złem, lecz także motyw konstytuowania własnej tożsamości. W tym kontekście przeszłość odgrywa rolę podobną złu, mianowicie destrukcyjnej siły, którą podmiot musi poskromić, by nie ulec rozpadowi. Czynność opowiadania przejawia więc terapeutyczne właściwości, zezwalając na symboliczne, retro – oraz introspektywne przejście przez traumę. Oprócz tego opowiadanie, ukazując przemoc, której nie sposób wytłumaczyć za pomocą zwykłych słów, zaprasza czytelnika do pogłębionej refleksji nad naturą zła oraz czasu, który potrafi być równie wyniszczający. Dzięki transgresji i językowi transgresyjnemu *Ciemno, prawie noc*

30 *Ibidem*, s. 68.

umożliwia tym samym obcowanie nie tylko ze sferą moralnego zakazu, wydającą się tracić znaczenie w epoce ponowoczesnego relatywizmu wartości, lecz także z intymną metodą wewnętrznego poznania siebie. Zanurza czytelnika w przestrzeni zła, systemowego oraz indywidualnego, jednak waży się na to w imię wiary, że można tę mroczną przestrzeń zrozumieć. Że można dojrzeć w niej prześwit, choć wokół jest ciemno, prawie noc.

- Bataille Georges, *Literatura a zło*, przeł. M. Wodzyńska-Walicka, przedm. Z. Bieńkowski, Kraków 1992.
- Bator Joanna, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012.
- Cohen Jeffrey Jerome, *Kultura potworna: siedem tez*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, „Kultura Popularna” 2012, nr 1.
- Czapliński Przemysław, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003.
- Dunin Kinga, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004.
- Durançon Jean, *Transgresja u Bataille'a* [w:] *Transgresje 3. Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984.
- Foucault Michel *Język bez końca*, przeł. M. P. Markowski [w:] *Szaleństwo i Literatura. Powiedziane, napisane*, wyb., oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak et al., pośl. M. P. Markowski, Warszawa 1999.
- Foucault Michel, *Przedmowa do transgresji* [w:] *Szaleństwo i Literatura. Powiedziane, napisane*, wyb., oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak et al., pośl. M. P. Markowski, Warszawa 1999.
- Janion Maria, *Komentarze* [w:] *Transgresje 3. Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984.
- Janion Maria, *Zygmunt Krasiński. Życie i dojrzałość*, Warszawa 1962.
- Łowczanin-Łaskiewicz Agnieszka, *Motyw śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich: Zamczysko w Otranto H. Walpole'a, Italczyk A. Radcliffe i Mnich M. G. Lewisa* [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.
- Świerkocki Maciej, *Magia gotycyzmu* [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.

Bibliografia

Michał Wolski

Uniwersytet Wrocławski

Władysław Draguła i jego świta, czyli krótki przegląd polskich bohaterów wampirycznych

Abstrakt

Refleksja nad kulturą popularną genezę wampiryzmu zwykła lokować na terenach zajmowanych przez Słowian i to z mitologią (oraz demonologią) słowiańską wiązać korzenie tego zjawiska. Choć jest to perspektywa nie-pozbawiona podstaw, należy uczciwie przyznać, że współczesne polskie wampiry mniej mają wspólnego ze swoimi słowiańskimi protoplastami, a więcej z tytułowym Władysławem Dragułą, a więc wampirem włoskim, lecz przedefiniowanym przez kulturą wrażliwość Zachodu. Tematem artykułu jest analiza postaci wampirycznych występujących w polskich tekstach kultury pod kątem ich diachronicznych przemian, a w konsekwencji adekwatności zarówno względem romantycznych i postromantycznych pierwowzorów, jak i – współcześnie – funkcjonującego w zachodniej kulturze wyobrażenia. Szczególnie będą nas natomiast interesować te ich aspekty, które wskazują na – nieraz wtórnie rozpoznaną – słowiańskość/polskość zjawiska wampiryzmu. W części przypadków spróbujemy odpowiedzieć sobie na pytanie, czy implikowana „polskość” krwopijców nie znosi elementarnych aspektów wyobrażenia wampira i na ile postacie te mogą być nazywane wampirami *par excellence*.

Słowa kluczowe

wampiryzm,
romantyzm,
kultura współczesna,
upiór, Reymont,
Sapkowski

Władysław Draguła i jego świat, czyli krótki przegląd polskich bohaterów wampirycznych

I. Wprowadzenie Temat występowania wampirów w literaturze i kulturze polskiej był już wielokrotnie omawiany i – mogłoby się wydawać – został on wyczerpany. Najczęściej jednak wątek polskich krwiopijców łączy się z występowaniem tego motywu w tekstach kultury Zachodu, co bynajmniej nie jest pozbawione uzasadnienia; właściwa współczesnej kulturze intertekstualność i transpozycja poszczególnych motywów na różne media – często otwarcie do siebie nawiązujące – ze swej natury nie może być ograniczona ani terytorialnie, ani językowo. Dlatego też choć poszczególni badacze wielokrotnie wskazywali polski wątek w narracjach wykorzystujących motyw wampira, zawsze był on częścią większej całości¹. Nierzadko również analiza polskich postaci wampirycznych odbywała się niejako przy okazji omawiania większego zjawiska, jak to ma miejsce np. w monografiach dotyczących konkretnego autora czy twórcy². Wreszcie pojawiały

- ¹ O źródłach wierzeń w wampiry i ich literackim odbiciu pisała przede wszystkim M. Janion (*Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008), stricte literackim aspektem zagadnienia przyjrzała się natomiast K. Kaczor (*Od Dracula do Lestata. Portrety wampira*, Gdańsk 2010) czy też – w znacznie pełniejszym stopniu – A. Gemra (*Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008). Szerszą, choć mniej wnikliwą, perspektywę przyjmuje natomiast K. M. Śmiałkowski (*Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała 2010). Nie można też nie wspomnieć o K. Walc, *Postać wampira we współczesnym horrorze*, „Literatura i Kultura Popularna” 1996, t. 5; A. Has-Tokarz, *Motyw wampira w literaturze i filmie grozy [w:] Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002; Z. Wałaszewski, *Ja, wampir (Dracula c'est moi)*, „Kwartalnik Filmowy”, 2001, nr 31/32. Podobnych tekstów jest oczywiście więcej, te jednak wydają się najbardziej znaczące dla omawianej tematyki.
- ² Np. J. Krzyżanowski, *Władysław Stanisław Reymont. Twórca i dzieło*, Lwów 1937; K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling popkulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2006.

się (i wciąż pojawiają) artykuły poświęcone pojedynczym realizacjom motywu wampira w kulturze polskiej³.

Ambicją niniejszego artykułu jest więc nie tyle wypełnienie luk pomiędzy wspomnianymi tekstami, ile swoisty przegląd postaci wampirycznych występujących w polskiej literaturze i kulturze. Znaczną część rozważań poświęcimy postaciom pojawiającym się w najnowszych tekstach kultury (wydanych po 1989 r.), one bowiem reprezentują najaktualniejsze tendencje w kreowaniu i opisywaniu bohaterów wampirycznych. Ze względu na ograniczenia objętościowe zdecydowaliśmy się również oprzeć pokusie „skatalogowania” polskich wampirów; przedmiotem naszych rozważań będą więc tylko postaci mające istotny wpływ na fabuły tekstów kultury, w których występują. Oznacza to, że będą nas interesować tylko postaci posiadające zestaw cech kojarzonych z intersubiektywnym fantazmatem wampira⁴ – lub też w toku narracji *explicit* zostają określone mianem wampirów – które mają potencjał fabułowtórzczy, tj. ich decyzje i działania znajdują się w centrum narracji i wiążą się z rozwojem fabuły danego tekstu kultury.

Dla porządku warto jednak wspomnieć o pierwszych wampirach pojawiających się w literaturze polskiej, te bowiem – choć nie wpłynęły bezpośrednio na ewolucję wyobrażenia krwio pijcy – stanowią przykład tego, jakie semantyczne konotacje wiązały się z fantazmatem wampira w minionych wiekach oraz jakie ich cechy uważano za konstytutywne, a co za tym idzie – które z nich są mniej lub bardziej wyraźnym zapożyczeniem od wyobrażeń wampirów funkcjonujących w innych kręgach kulturowych, ze szczególnym uwzględnieniem wpływów anglosaskich.

Warto tutaj zaznaczyć, że samo słowo „wampir”,

jest niewątpliwie pochodzenia słowiańskiego, odnajdujemy go w różnych formach takich jak „upiyr” (po rosyjsku), „upier” (po polsku), „vepir” (po bułgarsku). Etymologia słowa pozostaje niepewna, mimo różnych interpretacji przedstawianych przy różnych okazjach. Wprawdzie termin „wampiryzm” pojawia się w Europie dopiero w połowie XVIII wieku, ale według opata Camleta pierwszą wiadomość o istnieniu wampirów znajdujemy u S. Libenzio [znanego szerzej jako Libentius I – przyp. M. W.], biskupa Bremy zmarłego w 1013 roku, słowo „wampir” natomiast pojawia się w źródłach rosyjskich już w 1047 roku⁵.

3 Zob. chociażby P. Dudziński, *Niesamowity PRL – „Upiór” Stanisława Lenartowicza i narodziny polskiego filmu grozy* [w:] *Stanisław Lenartowicz. Twórca osobny*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2011.

4 Kategorią fantazmatu posługujemy się tutaj za Janion. Zob. M. Janion, *Wobec zła*, Lublin 1989. Pojęcie to w tym ujęciu tożsame jest z kategorią wyobrażenia i będzie przez nas stosowane zamiennie.

5 E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. B. Bielańska et al., Kraków 2004, s. 191.

II. Pierwsze polskie wampiry

Maria Janion zauważa zaś za Jerzym Strzelczykiem, że na gruncie słowiańskim bardzo długo przyjęte z języka serbskiego słowo „wampir” koegzystowało z zapożyczonym z Rusi „upioirem”.

Serbski *wampir*, bułgarski *wampir*, rosyjski *upyr*, czeski *upir*, polski *wąpierz*⁶, *upior*, północnograeci *wampiras*, potem pod wpływem zapożyczonego z serbskiego niemieckiego słowa *Vampir* upowszechnia się w rosyjskim, czeskim, polskim i nowogreckim w formie do dziś używanej: *wampir*, *vampire*. Widać, jak w historii słowa przeplatają się wpływy rozmaitych kultur europejskich⁷.

Dlatego też w najważniejszym polskim tekście literackim podejmującym motyw krwiopijcy, jaki powstał w XIX w. – mowa o *Dziadach* Adama Mickiewicza – słowa „wampir” w ogóle nie odnajdziemy.

Cykl *Dziadów* Mickiewicza (w szczególności część III z 1832 r.) w szerokiej świadomości odbiorców nie kojarzy się dzisiaj z motywem wampira nie tylko dlatego, że samo to określenie w nim nie pada. Główny powód nierozpoznania w Gustawie/Konradzie wampira wynika ze zmiany zarówno perspektywy odbiorczej (kreowanej często przez szkolne, „kanoniczne” odczytania dramatu Mickiewicza), jak i zmiany, która dokonała się w samym fantazmacie. Poza martwym, pustym spojrzeniem („Jak dziwne oczy – błyszczą ogień pod powieką, / A oko nic nie mówi i o nic nie pyta”⁸) oraz błądą aparycją wywołującą u Kaprała skojarzenia z trupem („A więc, mój Panie, myślę, że twarz umarłego / Jest jak patent wojskowy do świata przyszłego / [...] A więc tego człowieka i pieśń, i choroba, I czoło, i wzrok wcale mi się nie podoba”⁹) oraz niezdolnością do objawienia się za dnia („Widzisz, już zbliża się ranek / Guśła nasze moc straciły / Nie pokaże się twój miły”¹⁰) Konrad nie nosi istotnych cech dystynktywnych charakterystycznych dla fantazmatu wampira, a i te wyżej wymienione da się zinterpretować innymi czynnikami – natchnieniem, opętaniem przez Szatana czy wreszcie bytowaniem na granicy życia i śmierci, odzwierciedlającym jego dwuznaczny status ontologiczny jako kochanka i patrioty. Jedynie słynna pieśń Konrada („I Pieśń mów: ja pójde wieczorem, / Naprzód braci rodaków gryźć muszę, / Komu tylko

6 Warto zauważyć, że Andrzej Sapkowski rozumie znaczenie tego słowa – za Aleksandrem Brücknerem – jako „wsypę z pierzem” (Zob. A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczniej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001, s. 209). Współczesna etnologia uważa jednak to rozumienie za błędne. Zob. J. Kolczyński, *Jeszcze raz o upiorze (wampirze) i strzygoni (strzydze)*, „Etnografia Polska” 2003, t. 47, z. 1/2.

7 M. Janion, *Wampir...*, s. 17. Zob. J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 1998.

8 A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, Wrocław 1984, s. 46.

9 *Ibidem*, s. 64.

10 *Ibidem*, s. 168.

zapuszczę kły w duszę, / Ten jak ja musi zostać upiorem¹¹) wyzwała silne skojarzenia z wyobrażeniem wampira również u współczesnego odbiorcy. Istotną kwestią wydają się natomiast zabiegi konstrukcyjne stosowane przez Mickiewicza, który skrupulatnie wpisywał wyobrażenie upióra w cały cykl *Dziadów*; najpierw pozwalając mu pojawić się w części II, by rozwinąć historię jego nieszczęśliwej miłości i samobójstwa w części IV, aż wreszcie wprost powiedzieć, że widmo odrzuconego kochanka i opętany poeta z części III to ta sama istota. W ujęciu Mickiewicza bowiem – który odwoływał się natomiast do znanej sobie demonologii słowiańskiej – „powszechnie zachowała się wiara, że przyszły strzygóż rodzi się z dwiema duszami [...]. Przyszły upiór rodzi się niekiedy nie tylko z dwiema duszami, ale nawet z dwoma sercami¹²”. W momencie, w którym dobra, ludzka dusza umiera, budzi się dusza wampiryczna.

Wampiryczną »pieśń szatańską« Konrada z III części *Dziadów* można również wytłumaczyć takim rozdzieleniem duszy, posiadaniem dwóch dusz. Pieśń byłaby wówczas wytworem jego duszy »szatańskiej«, »pogańskiej« (»mściwej nie po chrześcijańsku), jednak i słowiańskiej, a nawet prasłowiańskiej¹³.

Mickiewiczowski Konrad nie stał się – jak wiemy – prototypem dla innych realizacji fantazmatu wampira, po części ze względu na fakt, że w literaturze polskiej XIX w. nie było zapotrzebowania na tego typu postaci. W 1897 r. ukazała się natomiast powieść *Dracula* Brama Stokera, która miała wpłynąć na wyobrażenie krwio pijcy znacznie silniej niż jego poprzednie konkretyzacje¹⁴. Zanim jednak do tego doszło i wampir Stokera na stałe zapisał się w masowej wyobraźni, w tekstach kultury polskiej pojawiły się przynajmniej dwie interesujące propozycje postaci wampirycznych.

Pierwszą z nich była Daisy, demoniczna uwodzicielka z powieści *Wampir* Władysława Stanisława Reymonta z 1911 r. Co istotne, tekst ten jest efektem działania tych samych dekadencjskich nastrojów oraz tych samych fascynacji egzotyką i ezoteryką, które oddziaływały na Stokera. Czternaście lat różnicy między utworami wprowadzającymi obie propozycje wampirów sprawia, że owa atmosfera przyjmuje odmienny wydźwięk; to, co u Stokera było wyrażoną wprost apoteozą angielskiej arystokracji i wiktoriańskiej mentalności (która wyraźnie kontrastowała z prawdziwą atrakcją powieści – bluźnierczym, wszechmocnym i przebiegłym wampirem spoza zachodniego świata), u Reymonta okazuje się

11 *Ibidem*, s. 46–47.

12 B. Baranowski, *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 55.

13 M. Janion, *Wampir...*, s. 130.

14 Choć trzeba otwarcie przyznać, że wyobrażenie stereotypowego wampira ukonstytuowała nie tyle sama powieść, ile filmy, które zainspirowała, z *Księciem Draculą* (*Dracula*, USA 1931) Toda Browninga na czele.

opisem degrengolady, rozkładu i zmęczenia wszechobecnym materializmem. Tęsknota za niewyraźnym jest jedną z głównych motywacji bohaterów *Wampira*.

Powieściowy Mahatma Guru, hinduski mędrzec, przyjmowany jest jak prorok ogłaszający nową wiedzę, spragnione cudów tłumy przychodzą na spotkanie z owianą mrokiem niezwykłości Bławatską, autorką ezoterycznych ksiązek, wtajemniczoną w mądrość tybetańskich mnichów¹⁵.

W tym wszystkim główną i jawną atrakcją jest wspomniana Daisy, postać przywodząca na myśl skojarzenia z sukubem, a zarazem będąca personifikacją egzotycznego pożądania, która finalnie doprowadza głównego bohatera powieści, Zenona, do porzucenia dotychczasowego życia i oddania się szaleństwu. Daisy – piękna, intrygująca kobieta fatalna i służebnica zła – skusi go do porzucenia wszystkiego i udania się z nią na Wschód. „A choćby nawet Szaleństwo i Śmierć! A choćby”. Tymi słowami kończy się powieść Reymonta¹⁶. Inny jest więc finalny wydzźwięk tego utworu od morału *Drakuli* Stokera, podobnie zresztą, jak inny jest jego wampir.

Wydaje się być towarzyszką Hindusa Mahatmy, uczestniczy w seansach spirytystycznych Joego, bywa na spotkaniach towarzystw teozoficznych, jest także kapłanką szatana, bądź wprost emanacją jego siły. Daisy posiadała umiejętność zwielokrotniania swej osoby, widywana bywa jednocześnie w kilku miejscach na raz, potrafi jednocześnie spać i uczestniczyć w spirytystycznym seansie, grać na fortepianie i nie dotykać klawiszy. Potrafi, jak duch, przechodzić przez zamknięte drzwi¹⁷.

Nie jest więc, jak Dracula, przybyłym potajemnie do Londynu potworem udającym człowieka, któremu – bądź co bądź – można wydać otwartą walkę, lecz subtelnym, egzotycznym i hipnotyzującym swoją nadnaturalnością pasożytem, któremu nie sposób się nie poddać. Nawet wiktoriańska moralność, która w *Drakuli* ocaliła Minę Harker przed wpływem wampira, jest przy Daisy bezsilna.

Sukubiczny charakter Daisy i brak typowo wampirycznych atrybutów – jak również bezpośrednich odniesień do picia krwi – sprawia, że można przypuszczać, iż Reymont albo nie znał *Draculi* Stokera, albo celowo nie chciał modelować swojej wampirzycy na jego wzór. Ona sama się od tego odżegnuje, mówiąc ze wzgardą o „emanacjach dusz, zwierciadlanych egzystencjach i wampirach, czyhających dookoła, aby

15 D. Trzeźniowski, *Wampir Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy* [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002, s. 118.

16 A. Sell, *Spotkanie w Londynie: Wampir Władysława Stanisława Reymonta i Wampir Johna Williama Polidoriego*, „Podteksty” 2014, nr 1, cyt. za: <http://bit.ly/1Rkh5kQ> [dostęp: 17.12.2014].

17 D. Trzeźniowski, *op. cit.*, s. 117.

naszym kosztem przedłużyć swoje nędzne istnienie cieniów”¹⁸. *Wampir* Reymonta powstał zresztą w okresie, kiedy fantazmat krwiopijcy nie był jeszcze ustabilizowany i próbowano go zdefiniować na różne sposoby¹⁹. Na gruncie literatury polskiej najciekawszym wydaje się – obok *Daisy* i *Konrada* – sposób przedstawienia *Rajmunda de Gupont*, wampira z mało znanej powieści Włodzimierza Bełcikowskiego *Tajemnica wiecznego życia*.

W utopijnej i bliżej nieokreślonej przyszłości, w której ludzkość ma wszystko i pracuje tylko i wyłącznie dla rozrywki, obdarzony zdolnościami mediumicznymi detektyw *Talmes* i jego przyjaciel *Jackson* muszą rozwiązać sprawę zagadkowego wypadku. Okazuje się, że za wszystkim stoi atlantydzki wampir psychiczny, *Rajmund de Gupont*. Jego pojawienie się zaburza dotychczasowe funkcjonowanie idyllicznej społeczności, która już dawno przyzwyczaiła się do życia bez zmartwień i niedogodności.

Dawniej życie ludzkie było czymś prawie bez wartości – powie jeden z bohaterów. – Toteż w rzadkich wypadkach było bezpośrednio przedmiotem, o który szło w walce, jeżeli wyłączymy motywy polityczne, osobistej zemsty i tym podobne. Ludzie tracili życie i to nieraz masowo, w obronie lub przy zdobywaniu dóbr materialnych. Dziś, skoro te ostatnie już nie wzbudzają specjalnie niczyjego pożądania, tak, jak dawniej na przykład powietrze, woda – samo życie ludzkie jako takie – stają się coraz częściej przedmiotem niewidzialnego rabunku. Nie darmo przez wieki strzeżono tajemnych źródeł wiedzy. Dziś zbrodniarz nie uzbraja się w sztylet ani w browning, aby odebrać komuś trochę kruszcu czy też papieru. Liznąwszy nieco wiedzy spija czyjeś życie jak kwiat i żaden kodeks karny nic tu poradzić nie może²⁰.

Co ważne, *de Gupont* jest wampirem czysto psychicznym, a więc postacią skonstruowaną w odniesieniu do modernistycznego, ezoterycznego rozumienia tego terminu. Ponadto – poza długowiecznością i szeregiem zdolności parapsychicznych – postać ta nie odwołuje się ani do wcześniejszych wampirów literackich, ani do źródeł ich wyobrażeń: trupów wstających z grobu, by pić krew. Także w tym przypadku wynika to z faktu, że nie przyjęło się jeszcze ustabilizowane, intersubiektywne wyobrażenie wampira (powieść Bełcikowskiego miała swój pierwodruk w 1926 r.). Pod tym względem *Rajmund de Gupont* stanowi bardziej kolejną propozycję czy też wariant fantazmatu wampirycznego niż realizację mniej lub bardziej ustalonego stereotypu.

18 M. Janion, *Wampir...*, s. 43.

19 Jednym z bardziej zastanawiających pomysłów było sportretowanie wampirów jako przybyszów z Marsa, co uczynił *Gustave Le Rouge* w 1908 r. w powieści *Le Prisonnier de la Planète Mars*. Zob. *G. La Rouge, The Vampires of Mars*, adapt. B. Stableford, Tarzana 2008.

20 W. Bełcikowski, *Tajemnica wiecznego życia*, Warszawa 1984, s. 49.

III. Krwio pijcy PRL-u

Po Bęcikowskim właściwie nie pojawiają się w polskiej kulturze inne propozycje postaci wampirycznych i w zasadzie do lat 30. XX w. ten stan się nie zmieni²¹. W późniejszym okresie wampiryczne teksty kultury światowej zaczęły coraz częściej odwoływać się do modelu reprezentowanego przez Drakulę, aż w końcu na wiele lat niemal całkowicie zdominował on wyobrażenie wampira. W Polsce zaś – choć reminiscencje Zachodniego fantazmatu się pojawiały, głównie za pośrednictwem kina – bardzo długo nie mieliśmy do czynienia z żadną istotniejszą egzemplifikacją bohatera wampirycznego. Ostatecznie – już w dobie PRL-u – słowo „wampir” zostało wyabstrahowane ze swojego pierwotnego znaczenia i było używane przede wszystkim jako określenie seryjnego mordercy. Wynikało to z obowiązującej wówczas polityki kulturalnej, która nie dopuszczała do publikacji treści o charakterze jawnie metafizycznym.

Niesamowite opowieści, również te o wampirach, nigdy jednak nie zostały w Polsce tak zmarginalizowane jak po II wojnie światowej, czego powodem była oczywiście ich inherentna sprzeczność z obowiązującą ideologią. W nadzorowanych odgórnie dziedzinach produkcji kinowej i telewizyjnej krajów socjalistycznych nie było miejsca na fabuły, których podstawowym założeniem jest spotkanie świata materialnego i niematerialnego planu zjawisk irracjonalnych²².

Stąd też wszelkie zjawiska paranormalne w filmie i literaturze musiały być usuwane albo w najlepszym razie maskowane racjonalistycznymi – czy też może racjonalizującymi – rozwiązaniami fabularnymi.

Pewnym odstępstwem od tej reguły był *Upiór* (reż. S. Lenartowicz, Polska 1967), będący luźną adaptacją opowiadania Aleksego Tołstoja pod tym samym tytułem. Występujące tam postacie Sugobryny i Tielajewa to raczej para sędziwych staruszków, nieprzypominająca w żaden sposób stereotypowych wampirów.

W wyniku sięgnięcia przez Lenartowicza do osadzonego w rosyjskiej kulturze XIX wieku źródła literackiego, przedstawiona w *Upiorze* wizja wampiryzmu jest niezwykle ciekawa. Tołstoj, któremu w tym aspekcie reżyser pozostaje wierny, szukał inspiracji w podaniach ludowych i poświęconych im pracach etnograficznym. Dzięki temu wampiry Lenartowicza są bliższe ludowym mitom i przypowieściom niż utrwalonemu już wówczas w kinie neomitowi. Są stworzeniami jednocześnie materialnymi i niematerialnymi, których prawdziwą istotą są rzucane przez ich cienie. Do tego kierują swoje mordercze zainteresowania ku jeszcze żywym członkom własnych rodzin, naruszając symbolicznie tabu kazirodztwa²³.

21 Wyjątkiem od tej reguły mógłby być serial kinowy *Wampiry Warszawy* (reż. W. Biegański, Polska 1925), nie zachowała się jednak żadna jego kopia, poza tym istnieje przypuszczenie, że serial bazował raczej na pojęciu wampira z francuskiego serialu *Les Vampires* Louisa Feuillade'a z 1914 r., rozumianego tu jako szkodzącego społeczeństwu członka zorganizowanej szajki przestępców niż rzeczywistego krwio pijcę.

22 P. Dudziński, *op. cit.*, cyt. za: <http://bit.ly/2ziZu04> [dostęp: 17.12.2014].

23 *Ibidem*.

Dzięki takiemu rozłożeniu akcentów Sugobrina i Tielajew nawiązują bardziej do XIX-wiecznego modelu upiora/wampira, który w momencie powstawania filmu był już mocno anachroniczny. Dla ówczesnego odbiorcy (należy pamiętać, że film był przygotowywany dla widza kanadyjskiego) takie wampiry mogły jednak być atrakcyjne właśnie przez swoją nietuzinkowość i wierność literackiemu pierwowzorowi nawet pomimo pewnych – z dzisiejszego punktu widzenia komicznych – przerysowań (do których należy przede wszystkim słynna scena pozdrowień dwojga wampirów za pomocą dźwięku „przypominającego wysysanie pomarańczy”). W kinematografii polskiej jedynie *Wilczyca* (reż. M. Piestrak, 1982) będzie równie silnie usiłowała odtworzyć XIX-wieczny model myślenia o upiorach, choć dość swobodne nawiązywanie do różnych estetyk grozy wyklucza jednoznaczne stwierdzenie, czy mamy do czynienia z wampiryzmą, hybrydą wampiryzmu i innych demonów, czy też zupełnie odmienną istotą. To pytanie nie ma zresztą większego znaczenia dla recepcji filmu.

Na tym tle bardzo ciekawie plasują się dwie wampirze inkarnacje. Pierwszą z nich jest podmiot liryczny utworu *Upiorny twist* z repertuaru Kabaretu Starszych Panów, który został zarejestrowany i wykonany w 1964 r. przez Wiesława Gołasa. Drugą stanowi Iza, główna bohaterka filmu Grzegorza Warchoła *Lubię nietoperze* (Polska 1985). Pierwszy przypadek jest dowodem na to, że zachodnie wyobrażenie wampira – mające swoje najważniejsze źródło w *Księciu Drakuli* Browninga – było dla polskiego odbiorcy rozpoznawalne, można było do niego swobodnie nawiązywać i nie zaburzało to recepcji. Kiedy więc Gołas śpiewa „Lecz gdy spłynie mrok wieczorny / Typem staję się upiornym: / Twarz mi blednie, włos mi rzednie, / Psują mi się zęby przednie”²⁴, odwołuje się przede wszystkim do realizowanego w kinie fantazmatu wampira, co potwierdza gra świateł i odpowiednia charakteryzacja. To, że w wykonaniu Kabaretu Starszych Panów zabieg ten miał mieć czysto parodystyczny charakter (wyśmiewający – jak się zdaje – dwulicowość mężczyzn, którzy przez cały dzień są mili dla swoich partnerek, by nocą „pójść w tango” i stać się dla nich utrapieniem), zdaje się tylko potwierdzać czytelność wyobrażenia wampira w tym ujęciu.

W tym drugim przypadku wampiryzm jest ukazany w formie dość groteskowej, zwłaszcza w kontekście zachodniego kina gatunków, z którym film ten miał korespondować. Iza jest wampiryzmą niejako wbrew swej woli, co wyraźnie utrudnia jej funkcjonowanie w społeczeństwie, które jednak też jest dość nietypowe; ciotka Izy ma zdolności mediumiczne i nikogo to nie dziwi, fakt istnienia wampirów jest powszechnie wiadomy i nie rodzi żadnych reperkusji (poza tym, że krwiopiczów trzyma się w klatkach na plaży), a wokół panuje rozerotyzowana atmosfera nie-

24 Zob. *Upiorny twist*, <http://bit.ly/1PeZ4Rt> [dostęp: 30.11.2014].

udolnie przykryta warstwą przedwojennego modelu wychowania i kultury osobistej. Iza, której wampiryzm słusznie jest kojarzony z nimfomanią, pragnie się z niego wyleczyć i w tym celu udaje się do kliniki psychiatrycznej, zarządzanej przez przystojnego psychiatrę nazwiskiem Jung. Ich romans okazuje się mieć na Izę zbawienny wpływ, a motywowany wzajemnym uczuciem stosunek seksualny zdejmuje z niej odium wampiryzmu (które jednak pojawia się u ich córki wiele lat później, co jeszcze silniej wiąże w tym filmie bycie wampirem z niezaspokojonym popędem seksualnym). Silnie – jak na owe czasy – erotyczna atmosfera filmu nie jest niczym niezwykłym; większość filmów tego okresu wykorzystywała erotykę i seks jako swoiste atrakcyjności. Co ważniejsze jednak z naszego punktu widzenia, to sposób, w jaki sportretowano wampiryzm Izę; jej nocny styl życia, ikoniczne kły i sposób, w jaki dobiera ofiary, wyraźnie i otwarcie koresponduje z zachodnim kinem atrakcyjności, w tym – z ukształtowanym już (a przez niektórych nawet wyśmianym, co pokazuje przykład *Upiornego twista*) wyobrażeniem wampira.

iv. Wampiry po przemianach ustrojowych

Prawdziwy powrót wampirów do polskiej kultury miał miejsce dopiero po 1989 r., odbył się on jednak z pewnym opóźnieniem i wahaniem. Wynika to przede wszystkim z faktu, że polski odbiorca, wciąż czujący chęć i potrzebę obcowania z literaturą i filmem wampirycznym, został wręcz przytłoczony polskimi tłumaczeniami zachodnich tekstów podejmujących ten wątek. W 1990 r. pojawia się pierwsze polskie wydanie *Drakuli* Stokera, wciąż w okrojonej formie. W tym samym roku pojawia się polskie tłumaczenie *Twierdzy* Francisa Paula Wilsona i *Hotelu Transylwania* Chelsea Quinn Yarbrow, rok później – *Imperium łęku* Briana Stableforda, a dwa lata później – *Gobelinu z wampirem* Suzy McKee Charnas i *Wywiadu z wampirem* Anne Rice. Jednocześnie do kin wchodzi kolejne, przełomowe dla gatunku filmy wampiryczne z miesięcznym zaledwie opóźnieniem: mowa przede wszystkim o *Drakuli* (*Bram Stoker's Dracula*, reż. F. Ford Coppola, USA 1992) i *Wywiadzie z wampirem* (*Interview with the Vampire*, reż. N. Jordan, USA 1994). Nie bez znaczenia jest też rozwój subkultury gotyckiej w Polsce oraz działalność medialna Tomasza Beksińskiego, który miał duży wpływ na propagowanie zachodniego wyobrażenia wampiryzmu²⁵. W tych warunkach polscy twórcy z pewną opieszałością sięgali po postacie wampiryczne, a jeśli nawet, to w charakterze masowego, stereotypowego i pozbawionego cech charakterystycznych potwora, co uczynił Andrzej Pilipiuk w swoich opowiadaniach o Jakubie Wędrowyczu²⁶.

25 Zob. W. Tochman, *Leży we mnie martwy anioł* [w:] *idem, Wściekły pies*, Kraków 2007, s. 97–116.

26 Zob. A. Pilipiuk, *Weźmiesz czarno kure*, il. H. Czajkowski, Lublin 2002.

Swoistym wyjątkiem od tej reguły jest twórczość Andrzeja Sapkowskiego. Pierwszą postać wampira²⁷ wprowadził on w opowiadaniu *Ziarno prawdy* wydrukowanym w 1989 r. na łamach „Fantastyki”. W historii tej, będącej wariacją na temat wątków baśni o Pięknej i Bestii, wiedźmin Geralt spotyka na swej drodze istotę, którą początkowo bierze za rusałkę, a która finalnie okazuje się wampirem. Warto tu zauważyć, że Sapkowski na potrzeby swojej prozy dokonał dywersyfikacji wampirów, rozbijając dystynktywne cechy fantazmatu na poszczególne gatunki czy też odmiany krwio pijców. Niejako mimochodem wpisał się więc w trend, jaki równolegle zapoczątkował na Zachodzie Mark Rein•Hagen, tworząc *Wampira: Maskaradę*²⁸, grę RPG, której jedną z najważniejszych cech było rozszczępienie fantazmatu wampira na kilkanaście klanów, co sprawiło, że w danym świecie przedstawionym znalazło się miejsce zarówno dla postaci charakterystycznych dla prozy Rice, jak i filmu Murnaua, horrorów z wytwórni Hammer itp. W przypadku Sapkowskiego podział wampirów na rasy czy gatunki pozwolił na szereg mniej lub bardziej niekonwencjonalnych rozwiązań fabularnych, a ponadto wpisał krwio pijców w bogaty przekrój przez różnego rodzaju monstra i istoty nadnaturalne, których wielość i różnorodność nie jest niczym niezwykłym w uprawianym przez niego gatunku fantasy. I tak przeciwniczka Geralta z *Ziarna prawdy* była przedstawicielką wampiryzyc znanych jako bruxy, ale Geralt w toku narracji wymienia też inne gatunki, jak alpy czy mule²⁹.

Rozwinięciem tej tendencji, a także swego rodzaju krytycznym komentarzem do wypracowanego przez kulturę wyobrażenia wampira, było pojawienie się Emiela Regisa Rohelleca Terzieffa-Godefroya, krwio pijcy-abstynenta, który przyłącza się do Geralta w *Chrzcie ognia*, trzecim tomie „Sagi” o wiedźminie. Regis reprezentuje wampiry wyższe, wpisuje się więc w sygnalizowaną wcześniej przez Sapkowskiego typologię krwio pijców, jednocześnie jest też istotą doskonale świadomą zarówno swojej natury, jak i reputacji, jaką wśród ludzi mają wampiry. Sam jest niejako odwróceniem stereotypowych cech wiążących się z tym fantazmatem: nie musi pić krwi (wywołuje ona u niego jedynie efekty analogiczne do działania alkoholu), nie rani go ogień ani światło słoneczne, nie jest bezmyślnym monstrem cierpiącym z powodu swojej nieśmiertelności, jest niewrażliwy na srebro ani na czosnek, nie boją się go zwierzęta. Jak sam mówi:

27 Pomijając strzygę z opowiadania *Wiedźmin*, ta bowiem nie nosi cech charakterystycznych dla wyobrażenia krwio pijcy, przyjęła też znacznie bardziej monstrialną formę niż jej ludowe odpowiedniki.

28 Zob. M. Rein•Hagen, *Wampir: Maskarada. Narracyjna gra grozy*, przeł. M. Jaskólski, Warszawa 2001.

29 A. Sapkowski, *Ziarno prawdy* [w:] *idem, Ostatnie życzenie. Miecz przeznaczenia*, Warszawa 1994, s. 69.

Wierzycie, że wampir jest groźny tylko w nocy, pierwszy promień słońca obraca go w proch. U podstaw mitu, ukutego przy pierwotnych ogniskach, leży wasza solarność, to znaczy ciepłolubność i rytm dobowy, zakładający aktywność dzienną. Noc jest dla was zimna, ciemna, zła, groźna, pełna niebezpieczeństw, wschód słońca oznacza zaś kolejne zwycięstwo w walce o przetrwanie, nowy dzień, kontynuację egzystencji. Światło słoneczne niesie jasność i ciepło, ożywcze dla was promienie słońca niosą zagładę wrogim wam monstrom. Wampir rozpada się w popiół, troll ulega petryfikacji, wilkołak odwilkołacza się, goblin umyka, zasłaniając oczy. Nocne drapieżniki wracają na swe leże, przestają zagrażać. Aż do zachodu słońca świat należy do was. Powtarzam i podkreślam: mit powstał przy pradawnych obozowych ogniskach. Obecnie jest tylko mitem, bo oświetlacie i ogrzewacie już swoje siedziby; choć wciąż rządzi wami rytm solarny, zdołaliście zaanektować noc. My, wyższe wampiry, też odeszliśmy nieco od naszych pierwotnych krypt. Zaanektowaliśmy dzień. Analogia jest pełna³⁰.

Warto też dodać, że rozwinął się i ustabilizował repertuar nadludzkich umiejętności wampira, takich jak hipnoza, zmienianie się w mgłę czy latanie.

Regis jest nie tylko efektem świadomej i wytrawnej gry Sapkowskiego z odbiorcą i jego wyobrażeniem krwiopijcy, zwiastuje też tendencję, która dała się zauważyć już chociażby w *Lubię nietoperze*, ale rozwija się i w pełni kształtuje dopiero na kartach powieści o wiedźminie. Oto postacie realizujące fantazmat wampiryczny zaczynają dążyć do przezwyciężenia czy też przenicowania determinujących je stereotypów, co prowadzić ma do powstania nowej jakości i nowej formuły intersubiektywnego postrzegania krwiopijców. Wampir Sapkowskiego ulega

przewartościowaniu, zostaje obdarzony wolną wolą i zrezygnawszy z zaspokajania pragnienia krwi, przestaje być personifikacją podświadomych lęków i przeistacza się w postać pozytywną. Posiadając większą wiedzę i doświadczenie niż współtowarzysze wędrowki, przyjmuje rolę ich opiekuna i przewodnika nie tylko po dorzeczu Jarugi, ale i po labiryncie zagmatwanych interpersonalnych relacji i ludzkich emocji. [...] Obdarzony nadnaturalnymi mocami „krwiopijca”, stając się abstynentem i odrzucając dążenie do zaspokajania żądzy symbolizowanej przez pragnienie krwi, zatracą swoją potworność i przeistacza się w nadczłowieka zarówno pod względem przymiotów ciała, jak i ducha³¹.

Na gruncie polskim u Sapkowskiego ta przemiana jest najwyrazistsza i koresponduje z analogicznymi sytuacjami narracyjnymi w kulturze Zachodu; począwszy od wspomnianego już *Wampira: Maskarady* poprzez prozę Rice skończywszy na filmach o łowcy wampirów imieniem Blade³². Pojawienie się Regisa stanowi swoistą cezurę czasową; od tego momentu postacie wampiryczne w kulturze polskiej będą jawnie i bez oporów odwoływać się do intersubiektywnego wyobrażenia krwio-

30 A. Sapkowski, *Chrzest ognia*, Warszawa 1996, s. 290.

31 K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir...*, s. 112.

32 Zob. *Blade: Wieczny łowca (Blade)*, reż. S. Norrington, USA 1998.

pijcy właściwego kulturze Zachodu. To ona – pospołu z osiągnięciem Sapkowskiego – będzie determinować wizerunki wampirów w kulturze najnowszej.

Pierwszym istotnym krwiopijcą, którego – czy raczej którą – można zaliczyć do najnowszego wariantu wyobrażenia wampira, jest Monika Stiepankovic, jedna z bohaterek powieści Andrzeja Pilipiuka *Kuzynki* z 2003 r. oraz jej kontynuacji: *Księżniczki* i *Dziedziczki*. Główną cechą Moniki – bałkańskiej księżniczki z IX w., która przybyła do Polski razem z siłami KFOR i postanowiła osiąść w Krakowie na jakiś czas – jest fakt, że pomimo długowieczności, siły i sprawności fizycznej oraz konieczności picia śladowych ilości krwi (używa do tego wysuwanej ssawki umieszczonej pod językiem, a żywi się głównie krwią koni) właściwie nie przypomina stereotypowej realizacji fantazmatu wampira. Jej cele i poglądy również są odległe od wampirycznych, jest zaradna, przyjacielska, spokojna i skromna, co zjednuje jej przyjaźń i zaufanie wszystkich wokół. Przywołuje to skojarzenia z zachowaniem Regisa, który również za pomocą spokoju, kultury osobistej i zdrowego rozsądku równoważył postrzeganie go przez pryzmat stereotypu wampira. Pilipiuk, kreując Monikę Stiepankovic, poszedł jednak jeszcze dalej, pisząc, że to „pseudo-wampir. Nie jest martwa i nie wysysa ludzi. Podpija krew z koni. Niegroźna, nawet na takie się nie poluje”³³. Jeszcze bardziej więc oddzielił swoją bohaterkę od wyobrażenia wampira, czym zapewnił sobie większą swobodę w kreowaniu jej postaci. Tym samym udało mu się stworzyć jedną z barwniejszych postaci wampirycznych w polskiej literaturze.

Innym przykładem współczesnej realizacji fantazmatu wampira są bohaterowie rozpoczętej w 2006 r. trylogii o nocarzach (*Nocarz*, *Renegat*, *Nikt*) autorstwa Magdaleny Kozak. Główny bohater, Vesper, zostaje wcielony do ABW, gdzie ulega przemianie w wampira i pod wodzą lorda Ultora ma za zadanie chronić obywateli Polski przed zagrożeniami paranormalnymi, w szczególności wampirami znanymi jako renegaci. Społeczność wampirza, której częścią są nocarze, od dłuższego czasu egzystuje w oparciu o syntetyczną krew, wykształciła więc własne struktury społeczne, ekonomię i organy władzy działające równoległe do ludzkich. Renegaci zaś to wampiry, które odmówiły przejścia na syntetyczną krew i wciąż żywią się krwią ludzką, nierzadko polując, co grozi zaburzeniem delikatnego *status quo* między ludźmi a wampirami.

Nie chcemy zabijać – mówi w pewnej chwili Ultor. – Nie musimy zabijać. Właśnie ta nasza słabość jest naszą siłą. Strach rodzi nienawiść. Nie zamierzamy budzić nienawiści. Chcemy żyć razem z ludźmi, na wspólnej ziemi. Chcemy im poma-

v. Wampiry współczesne

33 A. Pilipiuk, *Księżniczka*, il. K. Oleska, Lublin 2007, s. 292.

gać z całych sił. Ale by czuli się przy nas bezpieczni, muszą wiedzieć, [...] że zabijanie przychodzi nam z najwyższym trudem. I jest prostą drogą do własnego unicestwienia³⁴.

Vesper zostaje więc wplątany w złożoną aferę szpiegowską, która ma wyeliminować renegatów i ich przywódczynię, Araneę.

Zarówno fabuła, jak i świat przedstawiony powieści o nocarzach obficie czerpią z intersubiektywnego wyobrażenia wampira, czy może raczej – tekstów kultury, które na to wyobrażenie wpłynęły. Mamy więc nawiązania do *Wampira: Maskarady* (struktura klanowa społeczeństwa wampirów), *Blade'a* (pełna akcji narracja o uzbrojonych wampirach polujących na inne wampiry), *Underworlda* (poszukiwanie prawdy ukrytej za wampirzą egzystencją) czy wreszcie prozy Briana Lumleya (wampiryzm jako efekt symbiozy z pasożytniczym organizmem). Jednym z celów wampirzej społeczności jest również przezwyciężenie własnych ograniczeń (w szczególności lęku przed promieniami słonecznymi, co staje się ostatecznie udziałem Vespera), a każdy nocarz (i nie tylko) musi rozwijać własne zdolności paranormalne i pod tym względem wampiry Kozak również przypominają krwiopijców u Sapkowskiego.

Nie można też zapomnieć o bardziej bezpośrednim dziedzictwie Regisa, a więc wampirach wyższych i niższych, które znalazły się w grze komputerowej *Wiedźmin* (CD Projekt RED, ATARI Infogames, 2007). Pojawiające się tam wampiry zwane Nosferatami³⁵ pochodzą z tej samej rasy, co Regis, jedna z ich przedstawicielek, prowadząca ekskluzywny zamieszany Pani Nocy, jest nawet byłą kochanką krwiopijcy-abstynenta ze *Chrztu ognia*. Postać Regisa jest też przywoływana w rozmowach przynajmniej trzykrotnie, a na drodze głównego bohatera gry pojawiają się inne wampiry wspomniane w prozie Sapkowskiego: alpy, fledery, bruxy i garkainy³⁶. Każdy z tych krwiopijców ma również własny garnitur zdolności magicznych i paranormalnych, od latania poprzez soniczne uderzenia do polimorfii. Wszystko to pozwala określić, jaką żywotnością i popularnością cieszył się Regis wśród odbiorców „Sagi” o wiedźminie oraz jak bardzo wpłynął na ich wyobrażenie wampira.

Swego rodzaju wyjątkiem od tej tendencji jest rodzina Makarewiczów, mazurskich wampirów z filmu *Kołysanka* w reżyserii Juliusza Machulskiego (Polska 2010), jest to jednak oderwanie pozorne. Film (pierwotnie pomyślany jako serial) opowiada o losach biednej, wielodzietnej

34 M. Kozak, *Nikt*, Lublin 2008, s. 288.

35 Sama nazwa („Nosferat”) po raz pierwszy pojawiła się w podręczniku do gry RPG o wiedźminie, z którego twórcy gry komputerowej zaczerpnęli znaczną część bestiariusza i wiele innych elementów świata przedstawionego. Zob. M. Marszałik *et al.*, *Wiedźmin: Gra Wyobraźni*, Warszawa 2001.

36 Choć akurat garkain jest autorskim pomysłem twórców gry.

rodziny krwiopicjów, która porywa okolicznych mieszkańców, spuszcza z nich krew, by nakarmić dzieci, po czym po pewnym czasie wypuszcza na wolność tylko po to, by później porwać ich ponownie. *Modus operandi* Makarewiczów wydawać się może bliski fabule horrorów, lecz ich problemy i nastawienie są jak najbardziej ludzkie; głowa rodziny, Michał, jest szorstkim mazurskim chłopem martwiącym się o wyżywienie czwórki dzieci, dziadka spijającego zapasy krwi, chore niemowlę czy dorastającego syna. Zmuszony więc jest przekraczać ograniczenia sytuacji, w jakiej się znalazł, i próbować radzić sobie z przeciwnościami tak, by zapewnić swojej rodzinie godne bytowanie. Jego perypetie może więc i są przyziemne, jednak dość wyjątkowe jak na krwiopicję. Bo też Makarewicz i jego rodzina są wampirami w relatywnie niewielkim stopniu. Poza koniecznością picia krwi (która jest głównym motorem akcji) i bladą skórą nie mają oni wiele wspólnego z typowym fantazmatem; dojrzewają i starzeją się, nie są zbyt wrażliwi na słońce, nie mają też nadprzyrodzonych mocy. Wydaje się więc, że stanowią swego rodzaju przeniesienie zachodniego wyobrażenia wampira na polski grunt i zerwanie z jego implikowaną arystokratycznością i wyniosłością, w teorii więc mają – podobnie jak ich poprzednicy – przekraczać ograniczenia fantazmatu; w tym przypadku w celach wyraźnie parodystycznych. Zastrzeżenie odnośnie tego zabiegu może budzić jedynie fakt, że granice te zostały już przekroczone, choćby przez Romana Polańskiego i jego *Nieustraszonych pogromców wampirów* (*Dance of the Vampires*, USA – Wielka Brytania 1967); stąd też częste i krytyczne uwagi odbiorców pod adresem *Kołysanki*, która mogła rozminąć się z ich oczekiwaniami choćby na gruncie spodziewanej konkretyzacji wyobrażenia wampira³⁷.

W podobnym, parodystycznym tonie utrzymane są dwie powieści Andrzeja Pilipiuka – *Wampir z M-3* oraz *Wampir z MO*³⁸ – opisujące losy grupy wampirów żyjącej w czasach Polski Ludowej. W pierwszej części główną bohaterką jest Gosia, stereotypowa licealistka, która – zdradzana przez chłopaka – popełnia samobójstwo i budzi się do życia jako wampirzyca. Jej nowa tożsamość oraz udział w życiu społeczności warszawskich wampirów jest punktem wyjścia dla szeregu mniej lub bardziej powiązanych ze sobą przygód, będących w równym stopniu satyrą na PRL, co na wyobrażenie wampira. To pierwsze przejawia się głównie w podkoloryzowanych opisach ówczesnej rzeczywistości oraz przeryso-

37 Nieprzychylną recenzję wystawił m.in. J. Wróblewski z tygodnika „Polityka” (<http://bit.ly/1MpT9o7> [dostęp: 30.11.2014]) oraz I. Gajek z portalu Horror Online (<http://bit.ly/1JmAidD> [dostęp: 30.11.2014]). Nieco bardziej entuzjastycznie, choć nie bez zastrzeżeń, wypowiedział się R. Ziębiński z tygodnika „Newsweek” (<http://bit.ly/1QT45AP> [dostęp: 30.11.2014]).

38 Pierwsza została wydana w 2011, druga – w 2013 r.

wanych wypowiedziach niektórych postaci, stylizowanych na partyjną nowomowę: „Mamy równość i demokrację socjalistyczną. A nawet jakbyśmy nie mieli, to sami wiecie, że klasa robotnicza stanowiąca podstawę naszej gospodarki cieszy się szczególnymi względami”³⁹ – powie przy pewnej okazji lekarz zakładowy w miejscu pracy jednego z bohaterów. To drugie znajduje odzwierciedlenie w różnych sytuacjach, czy to kiedy Gosia dochodzi do wniosku, że aby być dobrą wampirzycą, powinna stać się homoseksualistką („Obfitująca w »momenty« i »sceny« historia związku ładnej i początkowo niewinnej blondyneczki i jej ciemnowłosej kochanki wstrząsnęła nią dogłębnie”⁴⁰), czy też gdy agenci UB porywają wampira z Ameryki, Adalbetusa Coollena, celem otrzeptania go z diamentów, które następnie planują sprzedać na czarnym rynku („Jak z nim skończymy, powiesimy wypchanego pod sufitem milicyjnej kantyny – zażartował major. – Na karnawał jak znalazł... No to do roboty, rozkładaj plandekę”⁴¹). Efekt humorystyczny czy wręcz parodystyczny jest podstawowym założeniem narracyjnym, z tego też powodu postacie wampiryczne są w obu powieściach silnie zestereotypizowane a ich charakterystyka ogranicza się do występowania (bądź nie) poszczególnych cech fantazmatu krwiopijcy. Wiele rozwiązań fabularnych obliczonych na wywołanie efektu komicznego wynika właśnie z zestawienia wyobrażenia wampira z PRL-owską rzeczywistością, co z jednej strony zbliża wydźwięk *Wampira z M-3* do *Kołysanki* Machulskiego, z drugiej pozwala na dyskusję z samym stereotypem; oto bowiem na przykład wampiry-komuniści nie boją się krzyża, bo są ateistami, w dalszym ciągu są martwe, ale ich codzienna aktywność sprowadza się do budowania socjalizmu (pracują w dużych zakładach przemysłowych), wreszcie ich obecność w świecie przedstawionym u Pilipiuka pozwala wyjaśnić szereg miejskich legend PRL-u, z czarną wołgą na czele. Mimo tego konstrukcja bohaterów wampirycznych – choć czytelna – jest dość naiwną konkretyzacją elementarnych cech fantazmatu krwiopijcy, zwłaszcza w kontekście takich postaci, jak Monika Stiepankovic czy nawet Michał Makarewicz.

Nie można wreszcie nie zwrócić uwagi na literackich krwiopijców będących nawiązaniem do samego Draculi i wampirów jemu współczesnych. Na tym tle ciekawie rysują się postacie z powieści *Oblicza bestii: cień Zawiszy* opolskiego autora kryjącego się pod pseudonimem Johnny Walker⁴². Warstwa fabularna powieści jest relatywnie uboga, xV-wieczne przymierze wampirów pod wodzą Vlady Draculi przysięga bronić Eu-

39 A. Pilipiuk, *Wampir z M-3*, il. A. Łaski, Lublin 2013, s. 292.

40 *Ibidem*, s. 109.

41 *Idem*, *Wampir z MO*, il. A. Łaski, Lublin 2013, s. 101. Adalbertus Coollen jest oczywiście parodią błyszczącego wampira z sagi „Zmierch”, Edwarda Cullena.

42 Zob. J. Walker, *Oblicza bestii: cień Zawiszy*, Opole 2013.

ropę Środkową przed innowiercami – zarówno husytami, jak i Turkami. Równoległe z rozważaniami o charakterze politycznym wampiryzca Vera snuje wspomnienia o Zawiszy Czarnym, dzielnym rycerzu, którego kiedyś kochała, a którego wbrew woli swoich seniorów postanowiła nie przemieniać w wampira. Wykreowana przez Walkera postać relatywnie młodej, wszechstronnie uzdolnionej i ponętnej wampiryzcy stanowi przykład bohaterki określanej – zwłaszcza w badaniach nad *fan fiction* – mianem Mary Sue⁴³: jest uwielbiana przez wszystkich, wykształcona, zdolna, inteligentna, współczująca, znakomicie walczy i doskonale radzi sobie z dowodzeniem zbrojnymi oddziałami. Jako jedna z kobiet na ważnym stanowisku w hierarchii wampirów przekracza ona kolejne ograniczenia; tym razem feudalne. Posiada również szereg zdolności parapsychicznych, w tym telepatię, co zbliża ją konceptualnie do postaci z powieści Kozak czy nawet Emiela Regisa, podobnie jak on bowiem nie lęka się słońca i jest bardzo trudna do pokonania.

Na koniec warto wspomnieć o postaciach, które implikują skojarzenia z wyobrażeniem wampira, jednak krwiopicjami *de facto* nie są. Pierwszym z nich jest tytułowy bohater powieści historycznej Dariusza Domagalskiego *Vlad Dracula* z 2011 r. Główny bohater, Janos Lechoczky, zostaje wysłany przez Macieja Korwina na dwór Włada Draculi celem poznania wołoskiego księcia i sprawdzenia, czy jest on w stanie poprowadzić krucjatę przeciwko Turkom. W toku narracji Dracula jawi się raz jako potężny mąż stanu, raz jako szaleniec, wielokrotnie też Janos ma okazję usłyszeć o nim różne opowieści. „To nie jest człek, który poprowadzi chrześcijaństwo do zwycięstwa, to demon w ludzkiej skórze, pragnący jedynie pograżyć świat w cierpieniu”⁴⁴ – dowiaduje się w pewnej chwili. Janos – a wraz z nim odbiorca – do końca nie są w stanie jednoznacznie powiedzieć, czy Dracula jest wampirem, czy nie, w ostatecznym rozrachunku jednak argumenty przemawiają raczej za tą drugą możliwością. Podobny zabieg narracyjny zastosował Rafał Dębski w powieści *Gwiazdozbiór kata*. Główny bohater, kat Jakub, spotyka na swojej drodze króla Stefana Batorego, który wspomina mu o jednym ze swoich poprzedników:

Mój drogi – zaśmiał się – nie zapominaj, skąd pochodzę. Siedmiogród to kraina, w której dzieją się rzeczy wielkie i straszne. Gdzie można spotkać i świętych, i wielkich zbrodniarzy. Tych drugich z pewnością częściej. To w Siedmiogrodzie panował sławny wołoski gospodar, Władysław Draguła, zwany Palownikiem. Od jego czasów nieobce są nam katowskie umiejętności, a każdy władca Transylwanii ma pojęcie o waszych wtajemniczeniach. Draguła bowiem wszystkiego, co potrafił, wyczyił się od mistrzów małodobrych z bieckiej akademii. Wbrew ich wyraźnym

43 J. M. Verba, *Boldly Writing: A Trekker Fan & Zine History, 1967–1987*, Minnetonka 2003, s. 15. Cyt. za: <http://bit.ly/1QDr9EY> [dostęp: 30.11.2014].

44 D. Domagalski, *Vlad Dracula*, Warszawa 2011, s. 274.

zakazom spisał posiadaną wiedzę. Jednego tyko z jego zapisków nie mogłem się dowiedzieć, bo jest o tym tylko mała wzmianka. Dlaczego kaci więżą dusze i co z nimi robią. To całe przelewanie i wypijanie wydaje mi się niepodobne do wiary⁴⁵.

Wyrażna implikacja, jakoby Dragała-Dracula wypijał poprzez krew dusze swoich ofiar, zostaje jednak szybko rozwiana, gdy kat Jakub pyta o los gospodarza. Stefan Batory stanowczo zaprzecza, jakoby stał się on wampirem, jednak przez chwilę taka możliwość jest przez narratorka sugerowana.

iv. Podsumowanie

W niniejszym artykule mieliśmy okazję prześledzić ewolucję postaci wampirycznych w tekstach kultury polskiej od XIX w. poprzez dwudziestolecie międzywojenne, okres PRL i literaturę najnowszą. Nie jest to analiza wyczerpująca, pomija ona bowiem chociażby dylogię Izabeli Degórskiej o szczecińskiej wampirzycy Milenie Chmielnik⁴⁶, jak również powieść Adama Magdoń *Wojny mroku*⁴⁷ (w obu przypadkach wyobrazenie wampira przedstawione jest przy pomocy środków analogicznych do tych, z których korzysta trylogia Kozak; u Degórskiej ograniczony jest jedynie wątek militarny) oraz *Księżniczkę krwi* Aleksandry Dziwińskiej⁴⁸ (która łączy chwyt narracyjny znane z prozy Walkera z konwencją powieści dla młodzieży). Na tym tle można już jednak zaobserwować trzy interesujące tendencje wiążące się tak z kształtowaniem, jak i późniejszą ewolucją wyobrażenia wampira.

Po pierwsze, funkcjonowanie wampirów/upiorów w kulturze polskiej do dwudziestolecia międzywojennego włącznie ma silne powiązania albo z folklorem, albo z ezoteryką. Tym samym fantazmaty te wywodzą się z analogicznych źródeł, co Dracula Stokera, w przeciwieństwie do niego jednak nie zyskują takiej popularności, nie czeka ich przełożenie na język filmu i nie mają większego wpływu na ostateczny kształt intersubiektywnego wyobrażenia krwiopijcy.

Po drugie, ukonstytuowany na Zachodzie fantazmat wampira funkcjonuje w świadomości obywateli PRL, jednak ze względu na prowadzoną przez państwo politykę kulturalną teksty kultury wykorzystujące wyobrazenie krwiopijcy pojawiają się sporadycznie i mają oparcie w XIX-wiecznym folklorze. Sytuacja ta zmienia się dopiero w latach 80. w. XX.

Po trzecie, po 1989 r. dochodzi do wzrostu zainteresowania wampiryzmem i tekstami kultury z nim związanymi, jednocześnie powstające wówczas utwory wykorzystujące motyw wampira odwołują się do aktualnego, funkcjonującego na Zachodzie wyobrażenia; wyjątek stanowią

45 R. Dębski, *Gwiazdozbiór kata*, Wrocław 2007, s. 125–126.

46 Zob. I. Degórska, *Pamięć krwi*, Poznań 2011 oraz *eadem*, *Krew to nie wszystko*, Poznań 2013.

47 Zob. A. Magdoń, *Wojny mroku*, Chorzów 2011.

48 Zob. A. Dziwińska, *Księżniczka krwi*, Warszawa 2014.

teksty o charakterze komediowym czy parodystycznym, które opierają się na tradycyjnym fantazmacie krwiopijcy, bazującym głównie na klasycznych filmach o Draculi. Co też znamienne, żaden wampiryczny tekst literacki czy filmowy powstały w Polsce w tym okresie nie należy do gatunku horroru czy grozy⁴⁹. Mamy za to do czynienia z wampirami w gatunku fantasy, czasem *urban* fantasy, powieści historycznej z elementami fantastycznymi lub powieściami militarno-szpiegowskimi. Stanowi to dowód na to, że polskie wyobrażenia wampiryczne – podobnie jak światowe – oderwały się od gatunków, w których pierwotnie funkcjonowały, i dają się z powodzeniem adaptować do różnych typów narracji.

Bibliografia

- Baranowski Bohdan, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981.
- Belcikowski Włodzimierz, *Tajemnica wiecznego życia*, Warszawa 1984.
- Degórska Izabela, *Krew to nie wszystko*, Poznań 2013.
- Degórska Izabela, *Pamięć krwi*, Poznań 2011.
- Dębski Rafał, *Gwiazdozbiór kata*, Wrocław 2007.
- Domagalski Dariusz, *Vlad Dracula*, Warszawa 2011.
- Dudziński Przemysław, *Niesamowity PRL – „Upiór” Stanisława Lenartowicza i narodziny polskiego filmu grozy [w:] Stanisław Lenartowicz. Twórca osobny*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2011.
- Dziwińska Aleksandra, *Księżniczka krwi*, Warszawa 2014.
- Gemra Anna, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Has-Tokarz Anita, *Motyw wampira w literaturze i filmie grozy [w:] Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Janion Maria, *Wobec zła*, Lublin 1989.
- Kaczor Katarzyna, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling popkulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2006.
- Kaczor Katarzyna, *Od Draculi do Lestata. Portrety wampira*, Gdańsk 2010.
- Kolczyński Jarosław, *Jeszcze raz o upiorze (wampirze) i strzygoni (strzydze)*, „Etnografia Polska” 2003, t. 47, z. 1/2.
- Kozak Magdalena, *Nikt*, Lublin 2008.
- Krzyżanowski Julian, *Władysław Stanisław Reymont. Twórca i dzieło*, Lwów 1937.
- Le Rouge Gustave, *The Vampires of Mars*, adapt. B. Stableford, Tarzana 2008.
- Magdoń Adam, *Wojny mroku*, Chorzów 2011.
- Marszałik Michał et al., *Wiedźmin: Gra Wyobraźni*, Warszawa 2001.
- Mickiewicz Adam, *Dziady. Część III*, Wrocław 1984.

⁴⁹ Wyjątkiem od tej reguły mógłby być – znajdujący się właśnie (stan na 30.11.2014) w fazie postprodukcji – film *Świt wampirów*, ponieważ jeszcze trudno wnioskować o jego charakterze bazując li tylko na materiałach prasowych, nie ujęliśmy go w tym zestawieniu.

- Petoia Erberto, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. B. Bielańska et al., Kraków 2004.
- Pilipiuk Andrzej, *Księżniczka*, il. K. Oleska, Lublin 2007.
- Pilipiuk Andrzej, *Wampir z M-3*, il. A. Łaski, Lublin 2013.
- Pilipiuk Andrzej, *Wampir z MO*, il. A. Łaski, Lublin 2013.
- Pilipiuk Andrzej, *Weźmiesz czarno kure*, il. A. Łaski, Lublin 2002.
- Rein•Hagen Mark, *Wampir: Maskarada. Narracyjna gra grozy*, przeł. M. Jaskólski, Warszawa 2001.
- Sapkowski Andrzej, *Chrzest ognia*, Warszawa 1996.
- Sapkowski Andrzej, *Rękopis znaleziony w smoczniej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001.
- Sapkowski Andrzej, *Ziarno prawdy* [w:] idem, *Ostatnie życzenie. Miecz przeznaczenia*, Warszawa 1994.
- Sell Agnieszka, *Spotkanie w Londynie: Wampir Władysława Stanisława Reymonta i Wampir Johna Williama Polidoriego*, „Podteksty” 2014, nr 1.
- Strzelczyk Jerzy, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 1998.
- Śmiałkowski Kamil M., *Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała 2010.
- Tochman Wojciech, *Leży we mnie martwy anioł* [w:] idem, *Wściekły pies*, Kraków 2007.
- Trzeźniowski Dariusz, *Wampir Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy* [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002.
- Upiorny twist*, http://www.bibliotekapiosenki.pl/Upiorny_twist.
- Verba Joan Marie, *Boldly Writing: A Trekker Fan & Zine History, 1967–1987*, Minnetonka 2003.
- Walc Krystyna, *Postać wampira we współczesnym horrorze*, „Literatura i Kultura Popularna” 1996, t. 5.
- Walker Johnny, *Oblicza bestii: cień Zawiszy*, Opole 2013.
- Wąsaszewski Zbigniew, *Ja, wampir (Dracula c'est moi)*, „Kwartalnik Filmowy”, 2001, nr 31/32.

Filmografia

- Blade: Wieczny łowca (Blade)*, reż. S. Norrington, USA 1998.
- Drakula (Bram Stoker's Dracula)*, reż. F. Ford Coppola, USA 1992.
- Kołysanka*, reż. J. Machulski, Polska 2010.
- Księżę Dracula (Dracula)*, reż. T. Browning, USA 1931.
- Lubię nietoperze*, reż. G. Warchoł, Polska 1985.
- Nieustraszeni pogromcy wampirów (Dance of the Vampires)*, reż. R. Polański, USA – Wielka Brytania 1967.
- Upiór*, reż. S. Lenartowicz, Polska 1967.
- Wilczyca*, reż. M. Piestrak, 1982.
- Wywiad z wampirem (Interview with the Vampire)*, reż. N. Jordan, USA 1994.

Agnieszka Sell

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Lęki i fascynacje społeczeństwa *fin de siècle*'u w *Wampirze* Władysława Stanisława Reymonta

Abstrakt

Celem artykułu jest ukazanie wielkiego wpływu kultury popularnej na społeczeństwo Europy przełomu XIX i XX w., a także przedstawienie sposobu, w jaki Władysław Stanisław Reymont wykorzystał w powieści *Wampir* zjawiska najsilniej eksploatowane przez ówczesne środki masowego przekazu.

Akcja powieści rozgrywa się w Londynie, mieście nazywanym „współczesnym Babilonem”, w którym dochodzi do kulturowej apokalipsy. Lęk przed zbliżającym się końcem wieku i nadchodzącym wraz z nim upadkiem cywilizacji europejskiej skłania mieszkańców Londynu do poszukiwania remedium na kryzysową sytuację. Starają się znaleźć wsparcie w rzeczach nieznanych, niezwykłych, tajemniczych, czasem nawet mrocznych i niebezpiecznych. Z fascynacji wampiryzmem, spirytyzmem, wolnomularstwem (postrzeganym przez pryzmat negatywnych stereotypów), a także „mądrościami Wschodu”, powstaje jeden, homogeniczny twór, demaskujący powierzchowność zainteresowań i zupełny brak zrozumienia dla zjawisk, z których czerpie kultura popularna.

Słowa kluczowe

fin de siècle, kultura popularna, wampiryzm, wolnomularstwo, kultura dalekiego Wschodu

Agnieszka Sell

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Lęki i fascynacje społeczeństwa *fin de siècle*'u w *Wampirze* Władysława Stanisława Reymonta

Gdy w 1904 r. Władysław Reymont po raz pierwszy drukował swoją powieść na łamach „Kuriera Warszawskiego”, nie nosiła ona tytułu *Wampir*, ale *We mgłach*. Tytułowa mgła, traktowana symbolicznie albo i zupełnie dosłownie, jest zjawiskiem wprowadzającym aurę nieświadomości i niepewności. W gęstej mgle do Londynu przybywa na pokładzie statku Dracula w utworze Brama Stokera. W dzienniku kapitana okrętu pojawiają się słowa:

Mgła jest tak gęsta, że można by wbić w nią siekiere. Nie mam odwagi zejść pod pokład, boję się również opuścić ster. Czuwałem całą noc i sam go zobaczyłem. Niech Bóg mi wybaczy, ale oficer miał rację, rzucając się za burtę¹.

Dla wszystkich bohaterów *Draculi* oczywiste jest, że mgła niesie ze sobą coś złowrogiego: „Wichura gnała w stronę lądu ogromne kłęby gęstej mgły o upiornych kształtach, a każdy człowiek, nawet o znikomym stopniu wyobraźni, mógł je kojarzyć z duszami topielców”².

Z kolei w *Carmilli* Josepha Sheridana Le Fanu z 1872 r. – jak zauważa Martin Willis w artykule *Carmilla, Ireland, and diseased vision* – „Carmilla wynurza się przed Laurą z mgły, która może być odczytana jako symbol miazmatu”³. Spostrzeżenie to jest oczywiście niezmiernie trafne w kontekście tematu wampiryzmu. Miazmatyczna teoria chorób cieszyła się ogromną popularnością od średniowiecza do XIX w., do czasu wyparcia jej przez teorię zakaźną Ludwika Pasteura. Żywość zabobonów zapewniła jednak teorii miazmatycznej przetrwanie aż do początków kolejnego stulecia. Zakładała ona, że wszelkie choroby są wynikiem działania gnilnych wyziewów, pochodzących m.in. z rozkładających się ciał.

1 B. Stoker, *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków 2005, s. 58.

2 *Ibidem*, s. 44.

3 M. Willis, *Carmilla, Ireland, and diseased vision* [w:] *Literature and Science*, ed. by Sh. Ruston, Cambridge 2008, s. 125 (przeł. A. S.; oryg.: „*Carmilla appears to Laura from a mist that can be read as symbolizing of miasma*”).

W powieści Stokera i noweli Le Fanu we mgle czaił się wampir, który – jako żywy trup – był prawdziwym siewcą zarazy. Leczenie choroby wywołanej przez miazmaty rozpoczynano od upuszczania krwi, przez co analogie z mitem wampirycznym stają się jeszcze wyraźniejsze. Mgła, zarażona wampiryzmem, sama w sobie stanowi miazmat i może być postrzegana jako symbol zarazy, choroby, szaleństwa.

Akcja *Wampira* Reymonta toczy się w Londynie, który tonie we mgle:

Zaczęli śpiesznie schodzić na dół, na plac, w szare, smutne i błotniste tunele ulic, pod ciężkie, przytłaczające sklepienia, pod mgły, wiszące postrzępionymi, szarżółtymi łachmanami, pod te ruchome, lepkie, zimne i ohydne mgły, ociekające brudnym deszczem. Z powodu niedzielnego dnia ulice były prawie puste i głuche, czerniały niskimi tunelami, przywalone mgłą, która niby wata zdjęta z opatrunków, przeropiała, unurzana w jakiejś strasznej cieczy, ociekająca, zwałała się gąbczastymi kłębamii coraz niżej w ulice, zalewała domy, topiła w brudnej fali miasto całe⁴.

Podobne do przytoczonego przed chwilą niezliczone opisy mgły, spowijającej w utworze Reymonta wszystko i wszystkich, podkreślają niezwykłość tego zjawiska. Bezimiennym mieszkańcom Londynu towarzyszy przekonanie, że z pomroki w każdej chwili może wyłonić się coś niesamowitego i groźnego. Takich ludzi przedstawia Reymont – zarażonych dekadencjami nastrojami towarzyszącymi końcowi wieku, trawionych histerycznym lękiem lub też biernie oczekujących na to, by coś się wreszcie wydarzyło.

Niezdrowe, gęste opary otaczające bohaterów nie znikają po tym, jak zamykają się oni w budynkach. Po wejściu protagonisty powieści – pisarza Zenona – z ulicy do szynku „dymy z fajek i cygar przysłaniały światła gryzącym tumanem, a obrzydły zapach dymu rozwłóczył się po sali” [s. 75]. Z kolei w siedzibie tajnego stowarzyszenia czcicieli Bafometa – Łoży Palladyńskiej – „wszystko [było] ledwie dojrzone przez pasma krwawych dymów” [s. 95]. Podczas lektury *Wampira* nietrudno zauważyć, że niezależnie od tego, gdzie znajduje się główny bohater, niemalże nigdy nie widzi on wyraźnie tego, co dzieje się wokół. Ta niemożność dostrzeżenia rzeczy skrywanych przez mgłę i dym, potęguje atmosferę niesamowitości i wzmacnia uczucie grozy. Czytelnik – przyjmując jedyny dany mu przez narratora sposób obserwacji świata, to jest subiektywną perspektywę Zenona – skazany pozostaje na wyłącznie fragmentaryczny ogląd świata. Na to pokawałkowanie mają wpływ także stany kataleptyczne, w jakie wpada główny bohater powieści, jego utraty przytomności i stopniowe gubienie kontaktu z rzeczywistością. Zenon jest – jak określa jego kondycję narrator – „niby zahipnotyzowany”, „jak żywy trup” [s. 119].

4 W.S. Reymont, *Wampir*, oprac., przygot. do druku T. Jodełka-Burzecki i I. Orlewiczowa, Warszawa 1975, s. 19. Wszystkie dalsze cytaty z *Wampira* przywoływane będą z tej edycji, z podaniem w nawiasie numeru strony.

Wraz z mało wiarygodnym przewodnikiem przemierzamy ulice Londynu, który ma klimat – chciałoby się rzec – „stokerowski”; to miasto-labirynt, miasto-więzienie, tonące we mgle, deszczu i błocie. Bezimien-nych mieszkańców Londynu opanowała histeria religijna, ożyła w nich myśl o nadchodzącej – wraz z końcem XIX w. – Apokalipsie:

Po mieście snują się fanatyczni wyznawcy sekt. Przy akompaniamencie werbli kaznodzieja z Kościoła Trwogi zapowiada nadchodzący koniec świata, wzywa do zburzenia miast i dobrowolnego ubóstwa. Na innym rogu kolejny prorok nawołuje do pokuty, działają członkowie Armii Zbawienia i Wysłannicy Kościoła Pogromców Grzechu. Cały Londyn zasypany jest ulotkami, broszurami i sentencjami z *Objawienia świętego Jana*⁵.

W powieści Reymotna, w gęstej atmosferze *fin de siècle'u*, do głosu dochodzą nie tylko tajone do tej pory lęki, przesady i uprzedzenia, ale także mroczne fascynacje, które w chylącym się ku upadkowi świecie zaczynają znajdować dla siebie ujście. To, co intryguje powieściowych mieszkańców Londynu, tożsame jest ze zbiorem schematycznych i silnie skonwencjonalizowanych ujęć charakterystycznych dla Młodej Polski tematów, takich jak wampiryzm, spirytyzm, tajemne stowarzyszenia czy orientalny mistycyzm.

Wampir, w którym odbicie znalazły spirytystyczne i okultystyczne zainteresowania samego Reymonta, stanowi również jedyny w twórczości polskiego noblisty moment tak silnego flirtu z kulturą popularną. Pisarz umiejscowił akcję powieści we „współczesnym Babilonie”, mieście, gdzie panujący dotąd porządek – również etyczny i obyczajowy – uległ zniszczeniu, a zakazy i nakazy przestały obowiązywać. *Wampira* można zatem postrześć jako artystyczną reakcję na pojawiającą się w psychice czytelnika potrzebę literatury sublimującej jego pragnienie, by gryźć i być gryzionym, uczestniczyć w aktach przemocy, a zarazem zachowywać względem nich bezpieczny dystans⁶. Wypierana mroczna strona człowieczeństwa – także sfera lęku przed własną seksualnością oraz śmiercią – odsłania się na kartach powieści, okazując się nie mniej prze-rażającą od objawionego Bafometa.

Pierwszym tematem fascynującym społeczeństwo *fin de siècle'u* – jego pierwszeństwo narzuca nam sam tytuł powieści – jest wampiryzm. Na bazie mitu wampirycznego ufundowana została struktura fabularna utworu Reymonta⁷. W powieści występują przede wszystkim meta-

5 E. Ihnatowicz, J. Tomkowski, *Witraz z wampirem*, „Twórczość” 1987, nr 10, s. 101–102.

6 Zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 65.

7 Szczególnie widoczne staje się to po porównaniu schematu fabularnego *Wampira* Reymonta z *Wampirem* Johna Williama Polidoriego i *Draculą* Brama Stokera.

foryczne ujęcia tematu wampiryzmu⁸, przedstawiające jako wampira filisterską rodzinę, niepozwalającą artyście na rozwój; religię i kulturę, nakładające na człowieka ograniczenia nie do pokonania, a także największy postrach młodopolskich mizoginów, czyli kobietę fatalną, niszczącą, modliszkę. Słowem: kobietę-wampira.

Ewa Ihnatowicz i Jan Tomkowski w artykule *Witraż z wampirem* piszą, że: „w najprostszym schemacie literackim, gdzie atrakcyjny mężczyzna zmuszony jest do wyboru jednej z trzech kobiet, każda z nich – przynajmniej zgodnie z młodopolską konwencją – wydaje się wampirem”⁹. Zenon pozostaje w bliskiej relacji z trzema kobietami: angielską narzeczoną Betsy, dawną miłością Adą, a także z Daisy – kobietą przybyłą z Indii, głosicielką tzw. mądrości Wschodu i czcicielką Bafometa. W Daisy czytelnik natychmiast rozpoznaje spadkobierczynię Lilith, kobietę fatalną epoki *fin de siècle'u*. Charakteryzowana jest ona następująco: „cała w czerni [...] włosy miała miedziane, twarz dziwnie bladą, krwawe usta i szafirowe, okrutne oczy” [s. 156]. Inne opisy również podkreślają błądź jej skóry, niesamowitość barwy włosów i moc przesywającego spojrzenia. Uwagę zwracają szczególnie usta. To po nich przemykają się bądź to nieśmiałe, bądź lubieżne uśmiechy bohaterki *Wampira*. Wargi rozchylają się, ukazując „sznur zębów białości olśniewającej” [s. 37]. Usta demaskują wampira i jego ofiarę: wargi Daisy i Ady są „krwawe”, Zenona zaś sine. Jedynie w kontakcie z Betsy usta mężczyzny ukazują się jako „czerwone, wiecznie tak głodne pocałunków” [s. 47]. Tak jest jednak tylko na początkowych stronach powieści, później wargi Zenona tracą kolor, a Betsy zatapia twarz w purpurowych kwiatach: „Rozwinął papier i sypał na jej ręce całą wiąź cudnych anemonów – kwiatów Adonisa, którego krew ożywia co roku przyrodę – tak splonionych jak ona, i całe pęki wspaniałych róż purpurowych jak jej usta w tej chwili” [s. 40]. Scena ta stanowi znak przystąpienia najniżej z bohaterki *Wampira* do misterium krwi. Tak oto każda z kobiet w powieści Reymonta okazuje się wampirem, wywołując w Zenonie jednocześnie silne podniecenie i śmiertelny strach.

Podobnie ambiwalentne emocje wzbudzają w protagoniście *Wampira*, jak również w innych mieszkańcach Londynu, seanse spirytystyczne. Mr Smith mówi, że „spirytyzm jest wiarą ugruntowaną na wiedzy o nieśmiertelności wszelkiego stworzenia” [s. 178]. *Lexikon der Sekten, Sondergruppen und Weltanschauungen* podaje następującą, pokrywającą się z wypowiedzią bohatera powieści Reymonta, definicję tego zjawiska:

8 Wandzia – córka Zenona – na skutek nocnych wizyt, jakie wedle opowieści dziewczynki składa jej Daisy, zapada na dziwną chorobę, odbierającą jej wszystkie siły – i tu, być może, należałoby się dopatrywać obecności dosłowniejszej postaci wampiryzmu.

9 E. Ihnatowicz, J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 95.

Spirytyzm (łac. *spiritus* – *duch, tchnienie*), jako nowoczesny światopogląd zakłada: 1. że indywidualna Psyche (lub jakaś jej część) przetrwa śmierć cielesną i 2. że z pomocą określonych osób (albo technik) jest możliwe nawiązanie kontaktu ze zmarłymi, przy czym istnieją (empiryczne) „dowody doświadczalne” takiego kontaktu¹⁰.

Głównym zadaniem praktykujących spirytystów jest zatem próba kontaktu z zaświatami, nawiązywanie dialogu z duchami i innymi „bytami astralnymi”. Odpowiedzi przez owe istoty dawane nie zawsze mają charakter werbalny, częstokroć komunikacja przebiega przy wykorzystaniu przedmiotów znajdujących się w danym pomieszczeniu.

Już pierwsza scena *Wampira* pozwala czytelnikowi stać się świadkiem seansu spirytystycznego, podczas którego dochodzi do uruchomienia wszelkich dostępnych duchom możliwości nawiązania dialogu. Ten fragment zawiera w sobie elementy, które opisywane były w sprawozdaniach uczestników seansów odbywających się zarówno w Polsce, jak i na całym świecie:

Wszystkie światła pogasły; tylko między oknami w zielonawej, kryształowej kuli mżył się rozpieczchły, ledwie dojrzany płomyk, jak gdyby świętojański robaczek, trzepoczący się w ciemnościach. Cisza zapadła nagle, cisza pełna dręczącego oczekiwania. Siedzieli z przyczajoną uwagą, skupieni aż do martwoty, a pełni szarpiącego niepokoju i ledwie powstrzymywanych dygotów trwogi. Czas płynął wolno w przerażającym milczeniu, w dławiącej okropnej ciszy trwoźnych przeczuwań, że jeno niekiedy jakieś stłumione westchnienie wionęło w ciemnościach, podłoga zatrzęszczała, aż drgnęli gwałtownie, to nierozpoznany szelest, jakby lot ptaka, okrążał ich głowy, łopotał po pokoju, wiał chłodem na rozgorączkowane twarze i marł w mrokach rozłkanym szelestem...

[...]

Naraz stół drgnął, zakołysał się gwałtownie, uniósł w powietrze i opadł bez szelestu na podłogę.

[...]

Stół znowu wyrwał się spod rąk, roztrzącił siedzących, uniósł się gwałtownie i z hukiem padł na swoje miejsce... łańcuch rąk się przerwał, zerwało się kilka okrzyków, ktoś skoczył w bok do światła...

– Cicho... na miejsca... cicho! – zabrzmiał rozkazujący głos.

Ręce splotły się znowu w łańcuch nieprzerwany, przymilkli z nagłą, ale już nikt nie potrafił pokonać nerwowego drżenia, dłonie się trzęsły, serca dygotały i dusze przelatywał wicher świętej trwogi, pochylano się nad stołem, jak nad niepojętą, tajemniczą istotą, której ruch każdy był cudem widowym, cudem żywym.

10 E. Bauer, *Spiritismus* [hasło] [w:] *Lexikon der Sekten, Sondergruppen und Weltanschauungen: Fakten, Hintergründe, Klärungen*, Hrsg. H. Gasper, J. Müller, F. Valentin, Freiburg 1990, s. 1001 [przeł. A. S.; oryg.: „Der ‘Spiritismus’ (von lateinisch: ‘spiritus’ – ‘Geist’, ‘Hauch’) als eine neuzeitliche Weltanschauung geht davon aus, 1. daß die individuelle Psyche (oder ein Teil von ihr) den körperlichen Tod überdauert und 2. daß mit Hilfe bestimmter Personen (oder Techniken) eine Kontaktaufnahme mit den Verstorbenen möglich ist, wobei es (empirische) ‘Erfahrungsbeweise’ für eine solche Verbindung gebe.”].

[...]

Naraz z drugiego pokoju czy z głębi jakiejś rozbrzmiał przytłumiony głos fisharmonii. Jęk zamarł w gardłach ściśniętych, dusze padły w senny lęk jakby przed skonem, nikt bowiem nie czekał tej muzyki, nie wiedział, skąd płyną te tony, nie rozumiał, zali to dźwięki żywe czy oman słodki?...

Opadli piersiami na stół, bo nikt już sił nie miał, trzymali się kurczowo za ręce, bojąc się puścić, bojąc się przepaść w samotności... cisnęli się do siebie ramionami i stłoczeni, drżący, przejęci świętym dreszczem zachwytu zanurzali się w te dziwne dźwięki przewiewające niby wiatr pieściwy po strunach harfy niewidzialnej [s. 5–6].

Dość zaskakująco może wybrzmieć teza, iż Reymont – opisując to wydarzenie – wykazał się daleko idącym przywiązaniem do realizmu. Do takich wszakże wniosków prowadzi lektura relacji osób, które uczestniczyły w XIX-wiecznych seansach spirytystycznych. Reymont nie pominął ani jednego elementu z „klasycznego” repertuaru takich spotkań, podczas których swą obecność manifestować miały siły nadprzyrodzone, byty astralne etc. Jak możemy przeczytać w sprawozdaniach¹¹, charakterystycznymi zjawiskami, zachodzącymi podczas udanego seansu, były zmiany napięcia światła w lampach, wyraźnie wyczuwalny powiew chłodu w pomieszczeniu, lewitacja przedmiotów oraz rozmaite dźwięki, wśród których pojawić się mogły zarówno trzaski i stukania, jak i muzyka grana na instrumentach. Pokazy pisma automatycznego oraz lewitację medium, a także przejawy materializacji istot nadprzyrodzonych, jak chociażby pojawianie się dłoni wychodzącej z ciemności, były w stanie zapewnić tylko osoby obdarzone naprawdę potężną mediumiczną – czy też raczej kuglarską – mocą. Reymont rozpoczyna od tradycyjnego schematu przebiegu seansu spirytystycznego, wprowadzając jednakże pod koniec sceny pewien dodatkowy element, zarezerwowany tylko dla najbardziej zaawansowanych mediów, który jasno określa, z jakimi siłami mają do czynienia bohaterowie *Wampira*:

w progę ukazała się wysoka, jasna postać...

[...]

poruszyła się i szła wolno świetlistym pasem; szła sztywno i ciężko, z wyciągniętymi rękami [...]

– Kto jesteś? – zatrzepotało zdławione pytanie.

– Daisy... – wionął szept zgoła niematerialny. [...]

– Gdzie twoje ciało? – Tam... w pokoju... śpię... wołałeś... przyszedłem... [...]" [s. 7].

Bezpośredni kontakt z ludźmi mogą nawiązać tylko najsilniejsze duchy. Ten należący do Daisy okazuje się zatem na tyle potężny, aby wydobyc się z żywego ciała i odpowiedzieć na wezwanie medium. Dochodzi tu do całkowitej materializacji istoty astralnej, a w myśl tego, co pisała w *Isis Unveiled* (Izydzie odsłoniętej, 1877) główna teoretyczka Towarzy-

11 Liczne opisy seansów spirytystycznych zob. w pracy F. Podmore'a, *Modern Spirituality: A History and a Criticism*, Cambridge 2011, t. 1–2.

stwa Teozoficznego, Helena Bławatska: „Czyste duchy nie będą i nie mogą pokazywać się przedmiotowo, te, które to czynią, nie są czystymi duchami, ale elementarnymi i nieczystymi”¹². Zdolność do przyjęcia całkowicie materialnego kształtu wskazuje zatem wyraźnie, że duch Daisy jest istotą złą. W stworzonym przez Reymonta powieściowym świecie dominacja sił zła nad dobrem jest oczywista, skoro na wezwanie medium jako pierwsza odpowiada moc szatańska. Ogromnemu u końca XIX w. zainteresowaniu spirytyzmem towarzyszyła nie mniejsza obawa, iż w trakcie seansu, zamiast oczekiwanych duchów ukochanych zmarłych, emanacji ulegną energii demonicznej i pojawią się złośliwe upiory.

Daisy to nie jedyna postać wprowadzona w trans podczas seansu u Joe. Zahipnotyzowany przez ducha Daisy Zenon wygrywa na fisharmonii melodię przejmującą rolę muzycznego *leitmotivu* powieści. Dopiero gdy bohatera *Wampira* nawiedza wizja związana z sabatem wyznawców Bafometa, na którym był obecny, okazuje się, że ów niedający mu spokoju tajemniczy utwór to *L'Inno a Satana – Hymn do Szatana*. Wolnomularz Giosuè Carducci stworzył poemat, którego ostatnie wersy padają w czasie obrzędów ku czci Bafometa:

Cześć Ci, Szatanie,
 Duchu rebelii,
 O siło mściwa,
 Siło rozumu,
 Niech płyną ku tobie
 Kadzidła i dary,
 Boś ty pokonał
 Jehowę kapłanów¹³.

Kilka zwrotek tego hymnu miało w późniejszym okresie posłużyć za podstawę do ułożenia uroczystej pieśni wolnomularskiej. Pobrzmiewające w uszach wielu słowa skomponowanego przez Carducciego utworu utworowały drogę teoriom proklamującym istnienie związków pomiędzy wolnomularstwem a satanizmem. Inny wolnomularz – Albert Pike – miał rzekomo wykreować nowy rodzaj masonerii tworzącej tzw. loże palladyńskie, grupującej elitę elit i przygotowującej świat na przyjście Antychrysta; przypomnijmy, że do takiej właśnie loży należy w powieści Daisy¹⁴.

12 H. P. Blavatsky, *Isiis Unveiled. Secrets of the Ancient Wisdom Tradition*, Wheaton 1997, s. 1075 [przeł. A. S.; oryg.: „Pure spirits will not and cannot show themselves objectively; those that do are not pure spirits, but elementary and impure”].

13 G. Carducci, *Hymn do Szatana*, przeł. J. Wieleżyńska, „Kamena” 1935, nr 3, s. 18.

14 „Loża Palladyńska” jest jednym z obecnych w *Wampirze* nawiązań do pism Léa Taxila, mających znaczący wpływ na wzmocnienie pod koniec XIX w. przekonania o związku wolnomularzy z satanistami. Szerzej o „aferze Taxila” pisze M. B. Stępień (*Poszukiwacze prawdy: wolnomularstwo i jego tradycja*, Lublin 2000).

W *Wampirze* ukazana zostaje wizja tego, jakie mroczne sekrety mogą skrywać masoni i dlaczego są oni uznawani przez Kościół za tak niebezpiecznych. Aura tajemnicy otaczająca tę organizację pozwoliła polskiemu pisarzowi na wykreowanie mrocznej wizji wolnomularskich rytuałów. Na przełomie wieków swój renesans przeżyła fascynacja związkami między masonerią a templariuszami. Oskarżenia wolnomularzy o satanizm sprawiły, że często wracano pamięcią do historii o procesach „Rycerzy Świątyni” w 1309 r., kiedy to za pomocą wyrafinowanych tortur wyciągano z zakonników informacje o uprawianym przez nich rzekomo kulcie Bafometa¹⁵. W *Wampirze*, poza samą postacią Bafometa, pojawiają się pewne subtelne sygnały obecności legendy templariuszy, jak chociażby trójkąt, który staje się figurą magiczną Łoży Palladyńskiej. Równoboczny trójkąt obrócony wierzchołkiem w dół stanowić miał inwersję Trójjedyne Boga i symbol Bafometa. Fascynację mrozącą krew w żyłach opowieścią od lęku przed jej prawdziwością dzieli cienka granica. Stąd już tylko mały krok do uproszczeń najradzykalniejszych: „Magia, mesmerizm, magnetyzm, somnambulizm, spirytualizm, spirytyzm, hipnotyzm... są tylko innymi nazwami dla SATANIZMU”¹⁶. Słowa te pochodzą z listu, jaki Bławatska otrzymała od ojca Ventury de Raulico, i które zacytowała oburzona w *Isis Unveiled*. Z satanizmem kojarzone były u końca XIX w. nie tylko praktyki teozofów, ale i rytuały wolnomularzy.

Reymont obnaża irracjonalne lęki i uprzedzenia społeczeństwa *fin de siècle'u*, prowadząc narrację tak, że czytelnikowi łatwo odnieść wrażenie, iż przejście od dość niewinnych praktyk spirytystycznych do satanizmu jest tyleż bezpośrednie, ile nieuchronne, a satanizm i kult Lucyfera stanowią ostateczny poziom wtajemniczenia w ideę palladyzmu. W świecie *Wampira* ziściły się największe obawy „schyłkowców”. Ciemne moce okazały się silniejsze od Boga. Tryumf święcą wyznawcy Bafometa, których bóstwo odpowiada na wezwanie, podczas gdy chrześcijański Bóg milczy.

Bohaterów *Wampira* pociągają także tzw. mądrości Wschodu. Na przełomie XIX i XX w. nazywano w ten sposób zarówno buddyzm, hinduizm, wedyzm, praktyki fakirów i jogów, jak i mistykę orientalną i eklektyczne systemy filozofów¹⁷. Widoczne jest zatem, że termin ten był wyjątkowo nieprecyzyjny, a okazywał się takim zwłaszcza wtedy, gdy dochodziło do mieszania zjawisk kulturowych pochodzących

15 Szerzej o tym – zob. M. Bauer, *Templariusze: Mity i rzeczywistość*, przeł. M. Ślabicka, Wrocław 2003.

16 Cyt. za: H. P. Blavatska, *op. cit.*, s. 646 [przeł. A. S.; oryg.: „*Magic, mesmerism, magnetism, somnambulism, spiritualism, spiritism, hypnotism... are only other names for SATANISM*”].

17 E. Ichnatowicz, J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 104.

z Indii z tymi, związanymi z innymi krajami azjatyckimi i wzajemnie się wykluczającymi.

Do chylącej się ku upadkowi Europy, którą tylko krok dzieli od Apokalipsy, przybywa w *Wampirze* wysłannik Wschodu – Mahatma Guru. Przyjeżdża on do domu zamieszkiwanego przez Zenona, by dać jemu, a także innym przedstawicielom europejskiego społeczeństwa, lekcję na temat ich niedoskonałości i małości:

Wasza kultura materialistyczna, wasze wynalazki, wasze odkrycia prowadzą do jednego: do uwielbienia brutalnej siły i złota, służą Złu, Zło sięją... Jesteście jak sępy krążące w przestworzach, ślepe na blaski cudów, a chciwie wypatrujące w nizinach padliny... Przepadniecie w niepamięci czasów rychlej i bardziej bez śladów niżli... [s. 191]

Nauki Mahatmy przynoszą rezultat, który dodatkowo poświadcza prawdziwość jego słów. Zenon krytykuje Londyn jako miasto, w którym skumulowały się wszystkie zbrodnie Europy. Mr Smith przyjmuje słowa Hindusa bezkrytycznie, podobnie jak uczynił to w przypadku teozofii i spirytyzmu. Natomiast Joe – brat narzeczonej Zenona – rzuca się w wir samodoskonalenia, aby osiągnąć poziom duchowy równy Hindusom. Jego poczynania mogą przynieść skutki wyłącznie tragiczne, co tłumaczy Mr Smith:

Przejrzałem bowiem i poczułem w ustach posmak gorzkiej prawdy, że my, to znaczy Europejczycy, jesteśmy rasą niższą, jesteśmy tylko psychiczną Tschandalą!... Tylko Hindus może przekroczyć granice materii i spojrzeć w nieśmiertelne oblicze Świątłości! To wybrani z wybranych! [...] Teraz wiem, że Europejczyk może posiadać nasz system planetarny, może nawet zaprzęże słońca do poruszania swoich fabryk i wleci na gwiazdy, ale przynigdy nie przekroczy granic materii, nigdy jego ręce grzeszne nie podniosą zasłony, a jego ślepe oczy nie ujrzą Izys odsłoniętej! Teraz wiem, że jesteśmy tylko nędznym plemieniem pariasów, uzuchwalonym przez głupotę, liszajem świata, skazanym na plugawę, przyziemne bytowanie i wieczne przerabianie ziemi, niby te glisty rojące się pod powierzchnią! [s. 188]

Nauki i praktyki hinduskie, które miały przynieść Europie wybawienie, zamiast tego przynoszą gorzkie rozczarowanie i złośliwy chichot historii. Skolonizowane przez Wielką Brytanię Indie okazują się depozytariuszem światła wiedzy i rozwoju i – zgodnie ze społecznymi obawami – przejmują władzę nad zdemoralizowaną Anglią. To kultura indyjska pełni w tym odwróconym modelu świata rolę Prospera z Szekspirowskiej *Burzy*, pozostawiając Europę zaskoczoną, ubraną w kostium Kalibana¹⁸. To jej wysłannicy przybywają z daleka, by pokazać profanom, że cuda istnieją, lecz oni nie mają i nigdy nie będą mieli do nich dostępu. Filozofia Arthura Schopenhauera, starająca się podążać tropem koncepcji indyjskiego systemu wedyjskiego i buddyjskiego, zostaje przyswojona bardzo

18 Zob. A. Adamczyk, „Wampir” Reymonta: zmierzch cywilizacji Zachodu, „Acta Humana” 2010, nr 1, s. 65–66.

powierzchni i jedynie wyrywkowo, okazując się zbyt trudną i zbyt słabo korespondującą z popularnym, upraszczającym mitem „mądrości Wschodu” – orientalną mitologią stworzoną przez Europejczyków na użytek własnej kryzysowej sytuacji.

Mieszkańcy świata, w którym zabrakło autentycznego *sacrum*, w obliczu zagrożenia szukają jego namiastek; zwracają się ku kulturze popularnej, dającej im złudną nadzieję kontaktu z czymś istotnym. Ulegają spirytystycznym fascynacjom, naiwnie wierzą w możliwość odnalezienia duchowej głębi w zmityzowanej – i, w gruncie rzeczy, zmistyfikowanej – mądrości Wschodu, pragną uciec od rzeczywistości w ramiona wampira. Kulturowe mody są jedynie ornamentem, są kapryśne i krótkotrwałe. Daisy pojawia się na kartach powieści najpierw jako modelowa *femme fatale* epoki *fin de siècle'u*, uwodzicielskie ucieleśnienie wampiryzcy z obrazu Edvarda Muncha, potem spirytystyczne medium, następnie zaś, przebrana w kostium masonki, okazuje się czcicielką szatana, a na koniec wyrusza na Wschód w poszukiwaniu prawdziwej – jeszcze innej – mądrości. Zenon, podobnie jak Daisy, odrzuca kolejne maski tylko po to, by przymierzać inne.

Wampira czytać należy dwutorowo. Jeśli czytelnik nie zatrzyma się na etapie lektury powierzchownej, zorientuje się w końcu, że te same literackie upodobania, którym *Wampir* zdaje się przy pierwszym z nim kontakcie tak intensywnie schlebiać, zostają w tej powieści ostatecznie – po doprowadzeniu ich do granic karykatury – skompromitowane, a utwór Reymonta okazuje się wnikliwą krytyką czasów, w których władzę nad społeczeństwem przejmuje kultura popularna, choć wydaje się, że jest ona – niesłusznie – jedyną rzeczą, jakiej to społeczeństwo się nie boi.

Adamczyk Anna, „*Wampir*” Reymonta: zmierzch cywilizacji Zachodu, „Acta Humana” 2010, nr 1.

Bauer Eberhard, *Spiritismus* [hasło] [w:] *Lexikon der Sekten, Sondergruppen und Weltanschauungen: Fakten, Hintergrunde, Klärungen*, Hrsg. H. Gasper, J. Müller, F. Valentin, Freiburg 1990.

Bauer Martin, *Templariusze. Mity i rzeczywistość*, przeł. M. Słabicka, Wrocław 2003.

Blavatsky Helena Petrovna, *Isis Unveiled. Secrets of the Ancient Wisdom Tradition*, Wheaton 1997.

Carducci Giosuè, *Hymn do Szatana*, przeł. J. Wieleżyńska, „Kamena” 1935, nr 3.

Gutowski Wojciech, *Nagie dusze i maski: o młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.

Ihnatowicz Ewa, Tomkowski Jan, *Witraż z wampirem*, „Twórczość” 1987, nr 10.

Janion Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.

Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.

Bibliografia

- Le Fanu Joseph Sheridan, *Carmilla*, przeł. M. Kozłowski, Kraków 1974.
- Podmore Frank, *Modern Spiritualism: A History and a Criticism*, Cambridge 2011 t. 1–2.
- Polidori John William, *Wampir*, przeł. M. Pawlina, Jelenia Góra 1990.
- Reymont Władysław Stanisław, *Wampir*, oprac., przygot. do druku T. Jodełka-Burzecki i I. Orlewiczowa, Warszawa 1975.
- Stępień Maciej B., *Poszukiwacze prawdy: wolnomularstwo i jego tradycja*, Lublin 2000.
- Stoker Bram, *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków 2005.
- Willis Martin, *Carmilla, Ireland, and diseased vision* [w:] *Literature and Science*, ed. by Sh. Ruston, Cambridge 2008.

Tomasz Chomiszczak

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Sanoku

***Mundus horribilis.* Architektura grozy w prozie Zdzisława Beksińskiego**

Abstrakt

Artykuł dotyczy nieodkrytej części twórczości Zdzisława Beksińskiego – słynnego fotografa, malarza i grafika. Dzięki archiwom Muzeum Historycznego w Sanoku okazało się, że latach 60. XX w. artysta zajmował się także sztuką słowa. Pisał udane krótkie formy prozatorskie, które odzwierciedlały wiele ówczesnych i późniejszych mód oraz tendencji literackich. W tych tekstach Beksiński pozostawał pod szczególnym wpływem estetyki architektury geometrycznej, horroru i powieści antyutopijnej. Jego proza – wciąż nieznaną etap twórczości – istotnie uzupełnia wiedzę o całej sztuce tego samorodnego geniusza.

Słowa kluczowe

malarstwo, literatura,
architektura, forma,
groza, antyutopia

Mundus horribilis. Architektura grozy w prozie Zdzisława Beksińskiego

- I Nawet w pobieżnym i fragmentarycznym oglądzie sztuki Zdzisława Beksińskiego, bez względu na jej rodzaj – czy będzie to, najbardziej z tym artystą kojarzone, malarstwo, czy też rzeźby, obrazy-reliefy, rysunki, grafika tradycyjna i komputerowa albo fotografie – zwykle frapuje odbiorcę jej strona formalna. Nic dziwnego: sanocki artysta wielokrotnie podkreślał w wywiadach, że „proces tworzenia był zawsze wydobywaniem formy, a nigdy treści”¹. Szczególnie widoczna jest w tych dziełach fascynacja geometrią. Już pod koniec lat 50. XX w. Jacek Woźniakowski pisał o pracach Beksińskiego pokazanych na jednej z wystaw: „można by też porównać tę modulację drobnych, niemal geometrycznych ciągów do jakiegoś wypalonego miasta widzianego z wielkiej odległości lub do logiki geometrycznych erozji”². Oczywiście stają się takie konotacje, gdy prześledzić fakty biograficzne – wykształcenie i wcześniejszą karierę zawodową Beksińskiego: pochodził on z rodziny o tradycjach inżyniersko-architektonicznych; sam zresztą też studiował architekturę. „Miał umysł ścisły, techniczny. W świat, który go otaczał, wprowadzał racjonalny ład i precyzję”, przypomina Wiesław Banach w jednym z monograficznych opracowań poświęconych sanockiemu artyście³.

Już we wczesnej twórczości – fotografii – ulubionym zabiegiem kompozycyjnym Beksińskiego było dzielenie zdjęcia na strefy. Często powtarzającym się tam motywem jest duża pusta przestrzeń z postacią obciążoną kadrem. Uderza niekonwencjonalne podejście do portretu: fotografowane twarze są

1 *Foto Beksiński*, oprac. merytoryczne, teksty, wybór fot. W. Banach, koncepcja, oprac. graf. L. Majewski, Olszanica 2011, s. 81.

2 J. Woźniakowski, *O III Wystawie Sztuki Nowoczesnej*. (Rozważania naiwne), „Tygodnik Powszechny” 1959, nr 39, s. 34.

3 *Foto...*, s. 78.

nieustannie poddawane zabiegom kompozycyjnym: przecinane, nadmiernie kontrastowane, zwielokrotniane odbiciami, przesłaniane przedmiotami lub ich cieniami, defragmentowane ze zwielokrotnionymi ich detalami, wreszcie ukazywane tak, iż to, co w nich istotne, staje się nieczytelne⁴.

Efekty takich pomysłów niewątpliwie mogły budzić u ówczesnego odbiorcy niepokój czy lęk, ale zarazem – fascynację.

Idea iście architektonicznego „przekonstruowywania” towarzyszyła Beksińskiemu w kolejnych etapach jego twórczości. Szczególnie interesowały go niezliczone poprawki czy raczej warianty wybranego tematu⁵. W korespondencji mailowej przyrównywał to do aktu komponowania muzyki:

najchętniej posługuję się myśleniem zbliżonym do wariacji muzycznych. [...] W celu wykonania wariacji, trzeba mieć ich temat, i albo musi być to bardzo prosty temat podany na wstępie, [...] albo temat powszechnie znany [...]. Temat komponuję w sposób konwencjonalny, ale formę nadaję mu już własną, co pomagać ma odbiorcy w tym, by nie zgubić tematu i podążać formą (o ile potrafi)⁶.

Mówiąc o relacji pomiędzy treścią a formą, Beksiński lubił przywoływać „recepturę” Stanisława Lema: „Im bardziej skomplikowany temat, tym bardziej prosta musi być narracja; im prostszy temat, tym bardziej skomplikowana może być narracja”, dodając już od siebie: „ja jestem raczej zwolennikiem prostego tematu i skomplikowanej narracji”⁷. Co prawda, tę wypowiedź artysta odnosił do sztuk plastycznych, ale cytata z mistrza pióra był bardzo fortunny: po wielu latach okazuje się bowiem, że w siódmej dekadzie XX w. Beksiński próbował swoich sił także w literaturze, czego dowodzi zbiór jego maszynopisów zdeponowanych w archiwach Muzeum Historycznego w Sanoku.

Sanocki twórca niechętnie przyznawał się do jakichkolwiek inspiracji, zwłaszcza literackich. Wiadomo jednak, że pośród autorów, których z zainteresowaniem czytał (William Szekspir, Franz Kafka, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz czy Witkacy), był oczywiście jego ulubiony Edgar Allan Poe⁸. Po lekturze zbioru szkiców *Podróż na Zachód* Zygmunta Kałużyńskiego ten krąg fascynacji literackich Beksińskiego jeszcze się poszerzył: dołączyli do niego Fiodor Dostojewski, Antoni Czechow, Thomas Mann, Ray Bradbury, Lem, Rainer Maria Rilke, Gustav Meyrink

4 *Ibidem*, s. 106.

5 Zob. wypowiedź Beksińskiego w wywiadzie dla miesięcznika „Foto Pozytyw” (tekście autoryzowanym i pozostawionym w komputerze) w: W. Banach, *Zdzisław Beksiński 1929–2005*, Olszanica 2011, s. 76.

6 L. Śnieg-Czaplewska, *Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim*, Warszawa 2005, s. 45–48; interpunkcja oryginalna.

7 W. Banach, *op. cit.*, s. 76.

8 Zob. *Foto...*, s. 20.

oraz Alain Robbe-Grillet⁹. Czy w tej sytuacji może dziwić, że twórca wszechstronny, sprawdzający się na wielu polach sztuki, zdecydował się w pewnym momencie na jeszcze jedną formę ekspresji?

Należy jednak od razu zaznaczyć, że przygoda Beksińskiego z pisarstwem nie trwała długo i nie zaważyła w widoczny sposób na innych obszarach jego eksploracji artystycznych. Z dzisiejszego punktu widzenia te próby literackie wydają się raczej dodatkowym i nieco eksperymentalnie potraktowanym doświadczeniem twórczym; doświadczeniem pełnym pasji, ale i właściwego autorowi ironicznego dystansu. Trudno zresztą byłoby mówić o wyraźnej i stałej korespondencji sztuk, skoro etap pracy pisarskiej był stosunkowo krótki: od marca 1963 (pierwsze opowiadania) do listopada 1965 (ostatni zanotowany pomysł), a tak naprawdę prowadził się do niespełna półrocznego okresu szczególnie intensywnego wysiłku – od października 1963 do lutego 1964. W tym czasie powstała większość prozatorskich utworów Beksińskiego, powstających wtedy niejednokrotnie dzień po dniu. W połowie tej samej dekady, porzuciwszy już wprawki literackie, artysta spakował wszystkie materiały i więcej do nich nie wracał, choć też nie zdecydował się ich zniszczyć, dzięki czemu przetrwały nietknięte aż do tej pory.

Mając do dyspozycji ok. 300 stron, które zachowały się w muzealnym archiwum, można dziś pokusić się o statystyczne podsumowanie dorobku literackiego Beksińskiego: składa się nań w sumie 18 opowiadań oraz 30, jak to określał sam autor, „fragmentów”, a także 15 zanotowanych pomysłów. Do tego doliczyć trzeba jeszcze kilkanaście szkiców: miniaturowych, o charakterze aforystycznym, będących raczej zabawami intelektualno-językowymi i parodiami niż odrębnymi utworami.

Tylko część swoich tekstów uznał Beksiński za skończone. Zwykle działo się tak po przeprowadzonej przezeń korekcie i po ponownej krytycznej lekturze, na co wskazują odręczne notatki pozostawiane dość często na maszynopisach. Wiele fragmentów nie zawiera wyraźnie zaznaczonego końca czy oryginalnego tytułu. Na potrzeby niniejszego artykułu nienazwane przez autora utwory prozatorskie zatytułowano arbitralnie, nawiązując bądź do ich treści, bądź do obsesyjnie powtarzających się w nich słów albo motywów, czy wreszcie – uwzględniając incipit.

Przyjrzyjmy się teraz, burząc chronologię powstawania tych krótkich form prozatorskich, kilku przykładom tekstów, w których obrazy niewyartykułowanej wprost grozy zostały misternie wplecione w kadry pustej przestrzeni miasta. To jeden z obsesyjnie powtarzających się motywów w prozie Beksińskiego.

9 Zob. M. Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 79–80.

Opowiadanie *Plac egzekucji* zaczyna się od zatarcia tożsamości topograficznej przedstawianego miejsca; tożsamości szczególnie tu istotnej, gdyż architektura opisywanego miasta stanowi zarazem fundament architektury tekstu. Powiada narrator:

założenie, że miasto zbudowane jest na planie kołowym, wydaje się niezupełnie pewne, bo nie można sprawdzić, czy miasto posiada granice i czy w związku z tym jest kołem, wiadomo tylko, że okrągły jest plac egzekucji¹⁰.

Sugestywnie buduje autor wizję opustoszałego miasta: jakby gotowego do zamieszkania, czekającego na przyjęcie mieszkańców albo też przeciwnie – z niezrozumiałej przyczyny opuszczonego przez ludzi. Przypomina ono strefę śmierci: miejsce, gdzie doszło do niewyjaśnionej katastrofy, wręcz kataklizmu. Domysły czytelnika podsycza nazywanie przez narratora centralnego punktu miasta „placem egzekucji”: to precyzyjnie zaplanowany ośmiokąt, od którego promieniście odchodzą ulice. Perspektywa opisywanych tu miejskich ulic „ginie we mgle”, dalej są prawdopodobnie „peryferie miasta lub być może nieskończoność”, jednak sprawdzenie, czy którakolwiek ulica przecina się z inną, „wydaje się niemożliwe”. Wszystko to, według słów narratora, są „hipotezy niezwykle dalekie od jakiegokolwiek możliwości sprawdzenia”; pozostaje nam tylko „domniemanie” i „stawianie twierdzeń”.

Sam zresztą obraz pustki okazuje się zwodniczy: z ulicy okrążającej plac dobiegają odgłosy kroków, choć nie widać żadnych sylwetek. Im precyzyjniejszy jest opis miasta, tym – paradoksalnie – mniej o nim wiemy, gdyż informacje zdają się wzajemnie wykluczać. Pozostaje wrażenie niepokoju i niezrozumienia zastanej sytuacji, zwłaszcza gdy autor podrzuca kolejny trop rodem z fantastyki: oto urbanistyczna konstrukcja centrum kojarzy mu się z budową pajęczyny; stąd pojawia się sugestia, iż gdzieś musi istnieć nadnaturalnej wielkości „pająk”, który czeka na swoje (kolejne?) ofiary albo niebawem nadejdzie... Opowiadanie kończy się odliczaniem przypominającym odpalenie rakiety lub pocisku: „Należy pamiętać, że została już może tylko jedna godzina. Może jedna minuta. A może jedna sekunda. Może zresztą nie zostało już nic”. Owo finałowe „nic” wydaje się taką właśnie „godziną zero”, momentem końca tego fikcyjnego świata, a zarazem jest fizycznym końcem samego utworu, kresem naszej lektury. Forma idealnie zamyka się, a właściwie ucina wraz z treścią.

Takie połączenie niedopowiedzianego zagrożenia z pustką geometrycznej architektury odnajdziemy również w tekście *Informator*, gdzie narrator „przeczuwa” obecność bliżej nieokreślonej istoty ludzkiej w pus-

¹⁰ Wszystkie cytaty pochodzą z maszynopisów bądź rękopisów Beksińskiego zdeponowanych w archiwum Muzeum Historycznego w Sanoku (pisownia i interpunkcja oryginalne). Oryginały często pozbawione są paginacji; czasem bywa ona niepełna lub wadliwa. Z tego powodu autor niniejszego artykułu nie podaje numerów stron, z których pochodzą przytaczane fragmenty prozy.

tym domu – posiadającym „wiele pomieszczeń otaczających pokój centralny, niezliczoną ilość krótkich korytarzyków, oszklonych balkonów, wykuszy i wnęk” – czy w opowiadaniu *Lustra*, zawierającym m.in. taki opis tajemniczej symetrycznej konstrukcji:

Parter zajęty jest przez magazyny, pozostałe czternaście piętér pokryte jest równomiernie olbrzymimi oknami, które rezerwują dla siebie dwie trzecie całej powierzchni ścian. Okien biegnących wzdłuż elewacji jest dziesięć. Cała wznosząca się więc po przeciwległej stronie ulicy ściana liczy ich sto czterdzieści. Sto czterdzieści olbrzymich, zamkniętych szczelnie okien odbijających dwie trzecie rodzącego się za moimi plecami świtu. [...] wszystkie sto czterdzieści okien rozjarza się odbitym nierealnym światłem, kryjąc za swoimi szybami enigmatyczne wnętrza.

Kiedy podmiot relacjonujący swoją rzeczywistość znajdzie się wreszcie wewnątrz budynku, zostanie opustoszałe, zaniebane, ale zarazem złowrogie pomieszczenia:

Drzwi wszystkich pokoi są lekko uchylone. Widać od dawna niezamiatane podłogi, pajęczyny, stare papiery i rupiecie walające się w każdym kącie. Sto czterdzieści pokoi stoi otworem jak sto czterdzieści olbrzymich pułapek na myszy.

We fragmencie prozy zatytułowanym *Godzina zero* ekspozycja zaczyna się od narratorskiego wyobrażenia – nie opisu, gdyż szczegóły nikną w nocnych ciemnościach – pustego budynku stojącego „na nienazwanej ulicy”. Znowu więcej tu wątpliwości niż faktów: „nie wiem, czy budynek posiada okna, nie wiem, jak jest wysoki, nie umiem powiedzieć, czy jest nowy, czy stary”, stwierdza narrator w jednym z wariantów tekstu; w kolejnym zaś dodaje parę detali, które jednak mogą okazać się grą pozorów: „Powoli przesuwiają się przede mną drzwi wejściowe, za którymi powinien być hall. Wytężam wzrok, aby zobaczyć hall. Czy to tylko odbicie w lustrze? [...] Już nic nie widać”. Ten wariant kończy się zaskakującą refleksją narratora, który z nieświadomionego obserwatora przeistacza się w potencjalnego mieszkańca budowli: „Może mimo wszystko znajduję się tam wewnątrz?”.

Podobne motywy powracają jeszcze w co najmniej kilku utworach prozatorskich Beksińskiego. Pozostańmy już tylko przy jednym, za to sugestywnym przykładzie, jakim jest tekst *Centrala snów*. Tytułowa instytucja to

olbrzymi niekończący się w żadnym kierunku budynek, zalane brudno-srebrnym światłem korytarza, białe lśniące drzwi biur i pokoi, [...] chłodne i ciemne szyby windowe. To może być centrala – nazywam ten budynek centralą.

Jednak zaraz w następnym zdaniu natrafimy na konstatację: „Właściwie to nie jest już budynek”. Może więc „centrala snów” okazuje się tylko wytworem umysłu narratora, a nawet więcej – jego umysłem *tout court*, odmiennym stanem świadomości? Potwierdzałoby to kolejne zdanie: „Nie przypominam sobie momentu, chwili, skrawka myśli, odprysku wspomnie-

nia, który dotyczyłby mego istnienia poza jego obrębem, a nie był snem”. Kilka stron dalej pojawi się w końcu nierozstrzygnięta przez narratora, iście egzystencjalna kwestia, a odpowiedź na nią – w kontekście całego opowiadania – wydaje się oczywiście negatywna: „Czy możliwy jest bowiem jakikolwiek byt poza terenem centrali, w przepastnej mgle koszmarnego chaosu w nieustosunkowanej do żadnego punktu odniesienia, nienazwanej przestrzeni?”. Rozmyślenia tego rodzaju prowadzą prostą drogą do skojarzenia z zasadniczą kartezjańską dewizą: „Myślę, więc jestem”; nie dziwi zatem, że w tekście musi pojawić się i to zasadnicze pytanie: „Kim właściwie jestem?”. Tytułowa centrala okazuje się jaźnią podmiotu snującego narrację; jej „opuszczenie” oznacza *de facto* fizyczną śmierć.

W niektórych swoich próbach prozatorskich Beksiński wypełnia wielkie architektoniczne powierzchnie i kubatury tłumami ludzi – tak jednak wielkimi i anonimowymi, że stającymi się abstrakcją. Te teksty przypominają literaturę z kręgu powieści antyutopijnej. Co prawda, większość z nich nie zawiera otwartych aluzji do systemu totalitarnego, z oczywistych zresztą powodów, jednak uderza plastyczność i realizm „korporacyjnego” – jak byśmy dziś powiedzieli – porządku w zarządzanych odgórnie społecznościach lokalnych, zawodowych, a nawet narodowych. W pokazanym tu świecie dominuje uniformizacja zachowań, wyglądu i myślenia. Ponownie pojawiają się opisy wielopiętrowych budynków o nieskończonej liczbie jednakowych pomieszczeń, ale tym razem wypełnionych armią bezwolnych pracowników wykonujących podobne czynności – taśmowo i bezmyślnie; to osoby automatyzujące swe poczynania nawet po wyjściu z pracy. Wzorcowym przykładem będzie początek opowiadania *Bakterie*, w którym do tytułowych drobnoustrojów będą wielokrotnie przyrównywani ludzie:

Są ich miliony, lecz gdyby podzielić te miliony przez tysiące, również zostałyby miliony. Może w takim razie mówić o miliardach? [...] Liczby zawodzą, jeśli idzie o opisanie nienawiści totalnej, a w tym przypadku mamy do czynienia z nienawiścią totalną. Każdy cywilizowany kąt tego kraju zapchany jest ich ciałami jak futryna zapluskwionego domu pełzającym robactwem, wszystkie autostrady tego kraju wytapetowane są ich samochodami jak ruchomy perski dywan. Weekend, godzina szczytu, dopiero pozwala na zorientowanie się, ilu ich jest. Opuścili biura, fabryki i sklepy, zjedli miliony, a może miliardy kotletów, zdjęli miliony, a może miliardy ubrań roboczych i wydobyli z głębi szafy takie same ilości letnich ubrań. W całym kraju o tej samej lub zbliżonej porze [...] miliony palców naciskają miliony guzików, miliony palców wciskają miliony klawiszów, z milionów miniaturowych głośników jonowych słychać te same najnowsze przeboje i reklamy.

W końcu jednak narrator zapowiada moment załamania się tego „perfekcyjnego” systemu, przewidując bunt bezwolnych istot: „Teraz nie nadeszła jeszcze ich godzina, ale godzina ta nadejdzie, musi bowiem istnieć coś, co wyłamie się spod scałkowanego milionami uniformizmu”.

Znowu powraca tu porównanie istot ludzkich do bakterii, które będą w stanie rozłożyć każdy ustrój – dosłownie i w przenośni:

Niech ich zeżrą bakterie, niech parszywe psy rozwłóczą ich wnętrzności po polach, niech ich napuchnięte ciała pokryją sobą wszystkie rzeki i wszystkie drogi ulice miast, place zabaw, parki i zieleńce, niech korozja i zapomnienie zeżre ich cywilizację, unicestwi ich pomniki, stroczy ich dzieła, niech odtąd słońce wschodzi radośnie nad oczyszczonym od robactwa światem.

Gdyby dalej tropić te antytotalitarne wątki w prozie Beksińskiego – zazwyczaj snute w atmosferze niesamowitości, wręcz grozy, którą artysta potrafi wykreować nawet za pomocą kilku pozornie suchych zdań – należałoby zatrzymać się przy niedokończonym utworze *Wilki*, możliwym do odczytania zarówno jako antyutopia, jak i swoisty bestiariusz znany z wielu obrazów i rysunków Beksińskiego. W jednym z epizodów opisana tu osamotniona postać, osaczona przez hordę dzikich zwierząt, zdaje sobie sprawę nie tylko z beznadziejności swojej sytuacji, ale także z tego, iż zagrożenie może płynąć i ze strony otaczających go tytułowych bestii, i „pomocnego” bliźniego:

Szkoda, że to moje odbicie w lustrze, a nie człowiek, nawet obcy lub choćby wrogi. Gdyby to był człowiek, nawet gdyby to był wrogi człowiek, musielibyśmy się zjednoczyć w tej chwili przeciwko przeważającej i obcej masie wilków. Czy jednak takie zjednoczenie miałyby jakąkolwiek rację bytu? Czy dwaj ludzie przeciwko dziesiątkom tysięcy wilków nie oznaczają tego samego co jeden człowiek? Czy wreszcie człowiek nie tylko wrogi, ale nawet przyjaźnie ustosunkowany, nie usiłowałby się po rozeznaniu sytuacji zabezpieczyć choćby iluzorycznie przez wydanie mnie wilkom, aby choć odnieść wrażenie, że w ten sposób, stając się niejako ich współpracownikiem, usposabia je przychylniej do siebie?

Stosunkowo najrzadziej pojawia się u Beksińskiego nie industrialne, lecz właśnie związane z naturą zagrożenie. Pośród nielicznych tego typu tekstów warto przywołać np. opowiadanie *Na końcu ogrodu*, może najbardziej kojarzące się z ulubionymi przez artystę lekturami Poego lub Jorgego Luisa Borgesa. Narrator zapuszcza się zatem w oniryczne wspomnienia o zapomnianym ogrodzie-cmentarzu, gdzie, jak pisze:

pierwsza dzika, pełna parujących soków wegetacja roślinna miesza się z włosami moich zmarłych. [...] W dzieciństwie nie lubiłem tam chodzić; gdy przypadkiem zapędziłem się za płytę betonową i za krzak derenu, gdzie znajdowało się zagłębienie, zwalniałem biegu i uspokajałem oddech. Wokoło panowała wilgoć, mrok rzucany przez dereń i cisza, którą dziś nazwałbym ciszą śmierci. Minęło trzydzieści lat i mój ojciec już dawno nie żyje, ale zagłębienie na końcu ogrodu, tam gdzie leżą teraz zmarli, jest stale widoczne. [...] Nieraz przyłapuję się na myśli, że chciałbym wziąć łopatę i rozkopać anonimowy grób pod zagłębieniem.

Utrzymane w poetyce snu teksty prozatorskie Beksińskiego, w których porządek realistyczny miesza się z wytworami podświadomości, z przeczuwaną albo faktyczną śmiercią i z symboliką cmentarną, stano-

wią proporcjonalnie niewielką część tej partii dorobku sanockiego artysty – odwrotnie niż w przypadku choćby jego malarstwa czy fotografii. Zwykle są to rozpoczęte i zarzucone potem próbki, a zwłaszcza zanotowane odręcznie pomysły, których Beksiński nie zdążył lub nie chciał potem rozwinąć. Jednak już sam autorski konspekt opowiadania robi często wielkie wrażenie. Oto fragment streszczenia pomysłu *Fabryka*:

Szczegółowy opis dziwnej fabryki [słynącej z – uzup. T. Ch.] bardzo niejasnej lub dość niezwykłej produkcji, np. szkatułki z głów ludzkich, przetwory z człowieka etc. [...] Może to być coś w rodzaju obozu koncentracyjnego, może coś w rodzaju domu wariatów. [...] Dział reklamy: „Zrób szkatułkę z nogi pradziadka”, „Czy prawiliś już sztuczne oczy swojej domowej mumii?” etc.

Podobnie makabrycznie rozpoczyna się i kończy konspekt nienapisanego tekstu *Autobus*:

Jadę autobusem, oglądam domy i pola, domy-trumny wypełnione spaniem, snem. [...] Opis domów-trumien, ich wnętrza, sny jak pionowe słupy dymu wzbijające się do nieba. [...] Drzewa jak odwrócony układ krwionośny, potem [...] jak dłonie umierającego, usiłujące schwytać odchodzące życie.

Natomiast przedstawiona w dwóch wariantach próba literacka *Ból głowy* – paradoksalnie: nazwana przez autora „żartobliwym fragmencem” – przynosi znany z filmów grozy obraz upiornej lalki¹¹ z zamykającymi się i otwierającymi powiekami, z której wnętrza wydobywają się nagrane słowa. Tutaj zabawka rodem z horroru pojawia się w monologu wewnętrznym narratora wracającego do sadystycznych dziecięcych rytuałów „znęcania się” nad lalką – zastępnikiem kozła ofiarnego:

ukręciłem nogi, przecięłem gumowy brzuszek i wydobyłem organ mowy, oddarłem włosy z głowy, [...] ale oczy wciąż się zamykały, gdy się kadłub lalki położyło poziomo, więc spróbowałem je podważyć szczyrzykiem, ale nie chciały absolutnie wyskoczyć z obudowy, [...] więc byłem już zły i położyłem lalkę na betonie, wziąłem kamień i palnąłem z całej siły, mierząc w głowę, ale kamień trafił w brzuch i lalka, nie zawoławszy nawet „mama”, bo miała już wycięty język, tylko poturlała się na bok, [...] i dokonałem ostatecznej operacji roztrzaskania celuloidowej czaszki [...], a ponieważ zniszczeniu uległa tylko potylicy, więc oczy zamykały i otwierały się nadal, a z twarzy lalki nie schodził enigmatyczny uśmiech.

Narrator, którego w trakcie opowiadania tej historii przeszywa niewypowiedziany ból głowy, identyfikuje się teraz z dawną „ofiara”. „Wydaje mi się, że to ja jestem tą lalką”, stwierdza półprzytomny, a jego dalsze słowa to surrealistyczna relacja z zadawanych mu rzekomo przez kogoś wyrafinowanych – w jego przekonaniu – tortur. Podobny „lalkowy” wątek – tym razem przy udziale manekinów, które współistnieją na równi

11 Zob. np. film *Laleczka Chucky (Child's Play)*, reż. T. Holland, USA 1988), który doczekał się już pięciu sequeleli.

z żywymi postaciami – pojawi się jeszcze w opowiadaniu *Mieszkanie starca*. Świat ludzi i manekinów tworzy tu niepokojące uniwersum; w dusznej, zamkniętej przestrzeni niewielkiego lokum zaczyna się już tracić pewność, kto jest bardziej, a kto mniej „żywy”...

IV Pokróćce omówione przykłady dokonań literackich Zdzisława Beksińskiego zostały wybrane, aby zilustrować tylko niektóre motywy z niewielkiego w końcu dorobku pisarskiego sanockiego twórcy. Lektura krótkich tekstów prozatorskich dostarcza wszakże czytelnikowi znacznie więcej wrażeń i emocji. Autor z wyraźną swobodą i erudycją przebiera w gatunkach: od wyrafinowanego artystycznie strumienia świadomości czy scen rodem ze scenariusza filmowego, poprzez francuską *nouveau roman*, powieść realizmu magicznego, parodię prozy militarnej, wspomnianą już antyutopię, aż po udany pastisz popularnej literatury kryminalno-sensacyjnej. Beksiński bawi się formą, wprowadza autorski dystans i (auto)ironię, wykazując się sporym poczuciem humoru.

Wielu fragmentom można oczywiście zarzucić powtarzające się niedociągnięcia. Dla wymagającego i doświadczonego odbiorcy styl tej prozy będzie wydawał się przesadnie powściągliwy, słownictwo ograniczone do najniezbędniejszego zasobu leksykalnego albo też epatujące idiomatyczną terminologią fachową. Próżno szukać tu typowej literackiej oprawy: metafor, porównań, długich fraz. Ale przecież Beksiński, co trzeba sobie ponownie uzmysłwić, nie był zawodowym pisarzem, nie potrafił i nie chciał wypełniać, jak na zawołanie, słabszych miejsc literackim „spoiwem”. Nie jest to zresztą wada, ale raczej zaleta: brakuje tu na szczęście „waty słownej” i gotowych klisz, którymi żonglowałby autor ku uciesze publiczności; jego teksty przypominają często nagie konstrukcje narracyjne, nieledwie szkielety opowiadanych historii, co bardziej pozwala docenić pomysłowość ich koncepcji i solidność wykonania. Proza Beksińskiego okazuje się zatem – by wrócić do kwestii jego formalnego wykształcenia – popisem wyobraźni architekta o wszechstronnych zainteresowaniach.

Warto pamiętać, że równoległe do tych wprawek Beksiński kontynuował pracę twórczą w dotychczasowych dziedzinach: malował, rysował, rzeźbił. Przechodzenie od jednego zajęcia do drugiego, nawet w trakcie tego samego dnia, było dla niego naturalne. Autor monografii na jego temat stwierdzał: „Jego działanie jako fotografa właściwie niewiele różniło się od tego, co robił w rysunku czy malarstwie. Beksiński był po prostu artystą”¹². Dodajmy: artystą niemal kompletnym. Pisanie stanowiło więc dlań kolejną aktywność, przez pewien czas nawet poważniej rozpatrywaną – na marginesie jednego z utworów zanotował ręcznie:

12 W. Banach, *op. cit.*, s. 51.

„Nie wiem, czy pisać, czy rysować” – ale ostatecznie zarzuconą. Beksiński, wiecznie niezaspokojony perfekcjonista, ocenił, iż nie jest w stanie osiągnąć satysfakcjonującego go poziomu literackiego. „Wydaje mi się, że nigdy nie napiszę niczego przyzwoitego”, wyznawał sam przed sobą w ostatnich ręcznych uzupełnieniach maszynopisu.

Dzisiaj, pół wieku po podjęciu przez Beksińskiego prób literackich, można z całą stanowczością stwierdzić, że artysta był dla siebie nadto surowym krytykiem. Mimo upływu czasu i zmieniających się konwencji pisarskich oraz gustów publiczności czyta się jego teksty prozatorskie z zainteresowaniem: wszak chodzi o odkrycie nieznanego twórczego oblicza jednego z najważniejszych, choć i kontrowersyjnych, polskich artystów ostatniego stulecia. A gdy lektura tych krótkich opowiadań przyniesie jeszcze garść emocji i niekwestionowaną przyjemność intelektualną, uznać to można za istotną „wartość dodaną”, składającą się na sumę dokonań Beksińskiego.

Banach Wiesław, *Zdzisław Beksiński 1929–2005*, Olszanica 2011.

Foto Beksiński, oprac. merytoryczne, teksty, wybór fot. W. Banach, koncepcja, oprac. graf. L. Majewski, Olszanica 2011.

Grzebałkowska Magdalena, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014.

Odnaleźć w sercu i pod powiekami. Wywiad ze Zdzisławem Beksińskim, rozm. przepr. H. Brzozowski, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 25.

Poza sanocką kolekcją nie mam tak reprezentatywnych prac... [wywiad z Z. Beksińskim], rozm. przepr. W. Banach, „Impresje Muzealne” 1999, nr 7.

Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim, rozm. przepr. J. Czopik, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35.

Śnieg-Czaplewska Liliana, *Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim*, Warszawa 2005.

W obiektywie. Mistrzowie fotografii polskiej. Rozmowy Hanny Marii Gizy, Izabelin–Warszawa 2005.

Woźniakowski Jacek, *O III Wystawie Sztuki Nowoczesnej. (Rozważania naiwne)*, „Tygodnik Powszechny” 1959, nr 39.

Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Zbigniew Taranienko, „Sztuka” 1979, nr 4.

Bibliografia

Radosław Pisula
Uniwersytet Opolski

„Tam, gdzie Golarz Filip mówi dobranoc”. Groza w filmowych adaptacjach przygód Pana Kleksa

Abstrakt

Artykuł stanowi analizę filmowych adaptacji opowiadań Jana Brzechwy o Panu Kleksie, wyreżyserowanych przez Krzysztofa Gradowskiego. Autor skupia się na sposobach, w jaki filmowa trylogia z lat 80. (*Akademia Pana Kleksa*, 1983; *Podróże Pana Kleksa*, 1985; *Pan Kleks w Kosmosie*, 1988) wykorzystuje gatunkowe konwencje, niespotykane wcześniej w takim natężeniu w polskim kinie, z naciskiem na rozwiązania znane z filmów grozy. Wskazuje, w jaki sposób adaptacje (w założeniach przeznaczone dla młodych widzów) wykorzystują filmowe mechanizmy wywoływania strachu i jakie zachodnie inspiracje związane z horrorem zostały zawarte w produkcjach Gradowskiego.

Słowa kluczowe

groza, horror, polski film gatunkowy, *Akademia Pana Kleksa*, adaptacja, Jan Brzechwa, kino gatunków

Radosław Pisula
Uniwersytet Opolski

„Tam, gdzie Golarz Filip mówi dobranoc”. Groza w filmowych adaptacjach przygód Pana Kleksa

Polskie kino gatunkowe przez lata trwało w stagnacji ze względu na napiętą sytuację społeczno-polityczną. Ograniczony dostęp do prężnie rozwijającego się zagranicznego przemysłu filmowego (szczególnie amerykańskiego, warunkującego światowe trendy) sprawiał, że rodzimy rynek ominęła naturalna ewolucja w ramach kina gatunków. Nie doczekaliśmy się pełnoprawnych „polskich” przedstawicieli konwencji *noir* – warunkującej rozwój filmografii amerykańskiej oraz wywodzącej się z niej francuskiej Nowej Fali; westernu (USA, Hiszpania i Włochy); science fiction – będącego jednym z głównych towarów eksportowych amerykańskiego oraz japońskiego kina; czy horroru – determinującego rozwój przemysłu studyjnego w Hollywood (na czele z wytwórnią Universal Studios) i brytyjskiego kina klasy B (Hammer Studios, Amicus Productions) .

Następowały próby przeszczepienia w ramy rodzimego kina zachodnich wzorców, jednak brak tradycji związanej z funkcjonowaniem kina gatunkowego oraz skupienie się na wzniosłych społeczno-rozliczeniowych dramatach, podkreślanych artystyczną formą i podlegających nurtowi Kina Moralnego Niepokoju, sprawiał, że polskie kino grozy miało ściśle ograniczone drogi rozwoju w czasach PRL-u. Założenia gatunkowe horroru – zazwyczaj oderwanego od rzeczywistości – odbiegały znacznie od tematyki dopuszczalnej przez państwowy aparat ideologicznej kontroli. Nie miały pozornie żadnej społecznej funkcji ani politycznych wartości dydaktycznych, mogących wpłynąć pozytywnie na funkcjonowanie reżimu. Kino gatunkowe do poprawnego działania potrzebuje swobody twórczej oraz musi podporządkować się ściślejszej kodyfikacji – wpisywać w rozpoznawalne wzorce. Jest skierowane na widza oraz pobudzenie jego mechanizmów emocjonalnych, bazujących na powtarzalności i rozpoznawalności konwencjonalnych schematów. Sytuacja polityczna w państwie oraz urzędy cenzorskie, kierujące przemysł filmowy w stronę socrealistycznego modelu narracyjnego, były jałowym gruntem dla wyzwolonego oraz czysto rozrywkowego kina gatunkowego.

Polski film grozy po raz pierwszy zaznaczył swoje miejsce w świadomości polskich widzów za sprawą telewizji, ponieważ wiązało się to z niewielkim stopniem ryzyka oraz mniejszym nakładem finansowym¹. Projekt *Opowieści niezwykle* (1967–1968) był antologią złożoną z pięciu filmów średniometrażowych (wyreżyserowanych przez Andrzeja Zakrzewskiego, Janusza Majewskiego, Jerzego Gruzę i dwukrotnie Ryszarda Bera), będących adaptacjami nowel i opowiadań polskich autorów (Henryka Rzewuskiego, Józefa Korzeniowskiego, Ludwika Niemojowskiego i dwukrotnie Stefana Grabińskiego). Seria wykorzystywała tę samą czołówkę oraz była połączona klamrą spinającą każdą historię: akcją osadzoną na przykład w mieszkaniu literata, który rozpoczynał i kończył wszystkie seanse – stanowił odpowiednik pisarza (zabieg artystyczny podkreślający źródło fabuł, jakim była literatura fantastyczna)². Poszczególne fragmenty zbioru stanowiły pierwsze tak wyraźne przejawy konwencji filmu grozy w polskiej kinematografii³. Na rodzimych ekranach zaczęły pojawiać się duchy, personifikacje śmierci oraz demony.

Niestety popularny cykl, pociągający za sobą kontynuację (*Opowieści niesamowite*⁴), nie doprowadził do wyrazistszego wykorzystania schematów gatunkowych w ramach filmu pełnometrażowego. W latach 70. jedynymi wartymi wzmianki produkcjami są *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha* (reż. J. Majewski, Polska 1970), na podstawie prozy Prospera Mériméego, oraz *Diabeł* (reż. A. Żuławski, Polska 1972), który bazował w znacznym stopniu na rozwijającym się w tym czasie – głównie na Zachodzie – nurcie kina satanistycznego. Film ten ze względu na swoją tematykę, okrucieństwo i śmiałe sceny erotyczne został zatrzymany przez cenzurę i doczekał się premiery dopiero w r. 1988. Podyktowany pobudkami ideologicznymi werdykt, związany w głównej mierze z politycznymi uwarunkowaniami dzieła młodego reżysera, okazał się zwiastunem emigracji Żuławskiego do Francji, gdzie twórca nakręcił kolejny w pełni autorski film grozy – *Opętanie* (1981). Decyzja polskich władz i pozbawienie państwa jednego z największych talentów łączących kino gatunkowe z artystycznym doprowadziły do wyraźnej stagnacji rodzimego horroru aż do końca dekady.

- 1 Trzeba jednak pamiętać, że widoczne gatunkowe elementy filmu grozy pojawiły się już w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (1964) Wojciecha Jerzego Hasa i będą powracać w jego późniejszej twórczości. Był to jednak jedynie dodatek w ramach filmu autorskiego.
- 2 Format ten przypominał amerykańską *Strefę mroku* (1959–1964).
- 3 Lecz nie tylko groza definiowała tę telewizyjną antologię, ponieważ wykorzystywano w niej także schematy znane z filmu sensacyjnego czy komedii.
- 4 Będący początkowo pakietem filmów telewizyjnych przygotowanych na rynek zagraniczny, które nie znalazły ostatecznie kupca i zostały zaadaptowane w ramy kolejnej antologii.

Lata 80. zwiastowały wyzwolenie z zastałych, upolitycznionych zasad warunkujących polski przemysł filmowy. Nastąpiła swoista gatunkowa eksplozja, na którą złożyło się kilka wyrazistych czynników. Po pierwsze, rynek otworzył się na dorobek zachodniej popkultury, a jej przepływ został ułatwiony wraz z pojawieniem się oraz upowszechnieniem kaset VHS. Propagowanie i rozwój kina gatunkowego przestały być ograniczane przez system. Do odtwarzaczy wideo trafiały arcydzieła, blockbustery, ale również kino klasy B i wszelkiej maści produkcje eksperymentalne. Dzięki rozrostowi rynku kina domowego zmianom ulegał także repertuar kin, oferujących coraz większy zakres premier. Po drugie, czasopisma, takie jak „Fantastyka”, zapewniały wgląd w nowinki popkulturowe oraz umożliwiały debiuty młodym twórcom, których warsztaty artystyczne coraz bardziej definiowały osiągnięcia zagranicznych autorów. Duży wpływ miał na to przepływ literatury fantastycznej z tzw. „drugiego obiegu” – tłumaczonej przez fanów dla fanów i powielanej w domowych warunkach. Ten postępujący trend, nagłe zachłyśnięcie się zachodnią kulturą, miał swoje wyraźne odbicie również w komiksie – Bogusław Polch, Maciej Parowski i Jacek Rodek połączyli kosmiczną space operę z komunistyczną rzeczywistością, prezentując gwiazdnego awanturnika, Funky’ego Kovala. Podobną drogą podążył Tadeusz Raczkiewicz, kreując Tajfuną, bohatera wzorowanego na kapitanie Kirku z serialu *Star Trek* oraz bohaterach z amerykańskiego kina akcji.

Polskie kino również zaczęło wpisywać się w następujące przemiany. Do głosu zaczęli dochodzić młodzi reżyserzy, którzy oprócz szerokiego wykształcenia praktyczno-teoretycznego, związanego z edukacją w szkołach filmowych, legitymowali się również wysoką erudycją filmową – byli fanami oraz znawcami medium. Znajdowali się w komfortowej sytuacji, ponieważ dawni mistrzowie zostawili im w spadku siedem dekad swojej twórczości. Debiutanci operowali najnowszymi formalnymi osiągnięciami światowego filmu oraz śmiało wprowadzali kino gatunkowe na polski grunt. Głównymi przedstawicielami tej generacji, przypominającej *movie brats* wywodzących się z Nowego Hollywoodu⁵, byli Juliusz Machulski, twórca komedii kryminalnej *Vabank* (1981) i jej numerowanej – w zachodnim stylu – kontynuacji; filmu science fiction *Seksmisja* (1983); produkcji fantasy *Kingsajz* (1987), oraz Krzysztof Gradowski, odpowiadający za wszystkie części filmowych przygód Pana Kleksa.

Polskie kino grozy cały czas jednak znajdowało się w stagnacji, starało się dopiero dogonić dawno przebrzmiałe trendy zagraniczne. Na rodzimym rynku zaczęto adaptować opowieści prezentujące gotyckie

5 Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2010, s. 548–549.

potwory oraz zjawy w czasie, gdy cały świat był już na etapie przeobrażeń horroru, jego progresywnych odmian – eksplozji podgatunków, takich jak *slasher*, horror cielesny, *giallo*, horror rodzinny czy *gore*⁶. Polskie filmy grozy osadzone były zazwyczaj w przeszłości, oferując dystans względem współczesności, gdyż nierzeczywisty, fantastyczny z założenia horror, odbiegał od ideologii PRL-u. Znajdował się na marginesie kina, przez co skazany był na niskie budżety, a to wiązało się z widocznymi brakami w sferze formalnej, podkreślanymi przez nieumiejętne operowanie zasadami gatunkowymi oraz widocznymi niedociągnięciami fabularnymi. Powstało niewiele pełnoprawnych filmów grozy, do których możemy zaliczyć *Wilczycę* (reż. M. Piestrak, Polska 1982), *Widziadło* (reż. M. Nowicki, Polska 1983), *Lubię nietoperze* (1985, reż. G. Warchoń), *Medium* (reż. J. Koprowicz, Polska 1985) oraz *Powrót Wilczycy* (reż. M. Piestrak, Polska 1990). Z dużo lepszym skutkiem mechanizmy wypracowane przez kino grozy zostały wykorzystane w filmowych adaptacjach przygód Pana Kleksa, w których – przynajmniej w założeniach – stanowiły marginalny element.

Groza jest naturalnym elementem tekstów przeznaczonych dla dzieci⁷. Strategia wywoływania strachu wzmacnia mechanizmy dydaktyczne – przestrzega przez różnymi przejawami szeroko pojętego „zła” oraz niedopuszczalnych zachowań, stanowi również katalizator uwagi młodego czytelnika: pozytywny bohater musi stawić czoła grozie, co wzmacnia jego cechy pozytywne oraz umożliwia ścisłą z nim identyfikację. Wyraźny podział na dobro i zło jest podstawowym czynnikiem determinującym fabuły historii dla dzieci. Jak w baśni, czynnik strachu i wykorzystanie konfliktu przeciwstawnych sobie postaw etycznych obecne są w powieściach Jana Brzechwy o Panu Kleksie⁸. Jednak dopiero w adaptacjach filmowych Krzysztofa Gradowskiego prozatorska groza zostaje uwypuklona oraz przetworzona przez konwencje gatunkowe, a także związane z nimi elementy formalne, możliwe do wykorzystania jedynie za pomocą medium wizualnego. Trzeba przy tym zaznaczyć, iż obaj autorzy (pisarz

W szponach gatunków

6 Filmowy horror gotycki, rodzący się dopiero w Polsce, swój rozkwit przeżywał na rynku amerykańskim w latach 30. (produkcje Universal Studios oraz RKO Pictures), a jego przeobrażenie nastąpiło na przełomie lat 70. i 80. za sprawą brytyjskiego studia Hammer, co wydatnie podkreśla, jak wielka przepaść nastąpiła pomiędzy rodzimą strategią kina gatunkowego a kinematografią Zachodu.

7 Zob. D. Simonides, *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka* [w:] *Baśń i dziecko*, wstęp, wyb. i oprac. wypowiedzi H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 110–133.

8 Trylogia składająca się z *Akademii Pana Kleksa* (1946), *Podróży Pana Kleksa* (1961) i *Tryumfu Pana Kleksa* (1965).

i reżyser) wykorzystują podobny klucz narracyjny: zabawa, jako forma poznawania świata, jest podstawową częścią dydaktyki Brzechwy – zabawa konwencjami (powiązana ze skupieniem na oczekiwaniach widza) to fundamentalny element kina gatunkowego. Obie strategię wymagają dodatkowo stałej współpracy czytelnika/widza z autorem. Swoisty sprzeciw względem zasad kina podporządkowanego systemowi komunistycznemu sprawił, że reżyser walczył o przeniesienie prozy Brzechwy na ekrany osiem lat. Jak sam mówił:

Ówczesną kinematografią rządziło wiele czynników, nieprzychylnych naszemu projektowi. Tak zwani życzliwi uważali, że film powinien służyć jakiemuś frontowi ideologicznemu, a nie zabawie⁹.

Seria filmowa Gradowskiego jest gatunkowym tygłem, niespotykanym wcześniej w polskim kinie (przynajmniej w takim natężeniu), będącym pochodną zmian w rodzimym przemyśle rozrywkowym lat 80., o czym wspominałem wcześniej¹⁰. Wiele diametralnie różnych konwencji przecina się tutaj ze sobą, tworząc finalnie niezwykle koherentną całość. Najwyrazistsze gatunki przejawiające się w trylogii, tworzące swoiste miniaturowe narracyjne, prezentują się następująco:

- fantasy: opowieść szpaka Mateusza.
- animacja: czołówka, sen o siedmiu szklankach.
- horror: m.in. atak wilkołaków, postać golarza Filipa.
- science fiction: android Adolf, Wielki Elektronik, fabuła *Pana Kleksa w Kosmosie*.
- kino surrealistyczne: wizje Trzeciego Oka.
- wuxia-pian: postać doktora Paj-Chi-Wo, turniej kung-fu.
- Kino Nowej Przygody: czynnik fabularny „dzieci bystrzejsze niż dorośli” jako determinant opowieści.
- postapokalipsa: retrospekcja Maksa Bensona.
- musical: nieustanny przerywnik.

Należy dodać, że gatunkowe strategię filmu, pewne uniwersalne rozwiązania, są identyfikowane przez widzów, spełniając tym samym podstawowe założenia kina gatunkowego. Użytkownik portalu Filmweb napisał o *Panu Kleksie w Kosmosie*: „*Gwiezdne wojny*, *Terminator*, *Wejście smoka*, *Obcy* i *Matrix* w jednym”¹¹. Ten przykład, podobnie jak kolejne prezentowane przeze mnie w dalszej części sposoby wykorzystywania

⁹ <http://bit.ly/1NwCu67> [dostęp: 7.11.2014].

¹⁰ Za trylogię uznaję filmy o Kleksie z lat 80. – *Akademia Pana Kleksa* (1984), *Podróż Pana Kleksa* (1985) i *Pan Kleks w kosmosie* (1988). Wyłączam z analizy animowany *Tryumf pana Kleksa* (1999) ze względu na inną formę adaptacyjną, znaczny przedział czasowy między nim a resztą odsłon oraz diametralnie różną sytuację społeczno-polityczną, związaną z upadkiem systemu komunistycznego.

¹¹ <http://bit.ly/1NwCuD5> [dostęp: 7.11.2014].

konwencjonalnych elementów kina grozy w ramach filmu dla młodzieży, wiążą się ściśle z dyskursywnością kina gatunków – rozpoznawaniem kolejnych znaczeń, symboli oraz sytuacji-kluczy, przypominającym „rozumienie” wspólnego języka. Jak stwierdzał Rick Altman:

Gatunki należy rozumieć dyskursywnie, a więc jako swego rodzaju język, który nie tylko opisuje pewne zjawisko, ale też używany jest przez jedną stronę, która zwraca się do drugiej – zwykle w określonym, możliwym do zidentyfikowania celu¹².

Postać Golarza Filipa, głównego antagonisty w filmie, odpowiedzialnego za wprowadzenie do akademii destrukcyjnego chłopca-lalki i późniejsze zniszczenie instytucji, jest wyrazistą kompilacją wielu definiujących kino grozy figur. Stanowi specyficzny tygiel, który łączy klasyczne formy prezentowania złoczyńców w produkcjach przeznaczonych dla dzieci (wystylizowane wąsy, długi czarny płaszcz, smolista fedora, złowieszcy uśmiech¹³) z całą paletą konwencjonalnych postaw, natychmiastowo identyfikowanych przez fanów kina grozy. Sceny w pograżonym w przygaszonych barwach (stanowiących przeciwieństwo nasyconych kolorami sekwencji rozgrywających się w akademii) salonie fryzjerskim, gdzie znajduje się tajne laboratorium antagonisty (przyozdobione mnóstwem migających świateł, sprzętów, części mechanicznych urządzeń), nawiązują do figury szalonego naukowca: biały strój fryzjerski zamienia się w kitel laboratoryjny, a wąsaty złoczyńca powołuje do życia swojego małego, mechanicznego potwora Frankensteina. Golarz Filip jest połączeniem klasycznych bohaterów kodyfikujących tę figurę w kinie: Rotwaga z *Metropolis* (reż. F. Lang, Niemcy 1927) oraz Victora Frankensteina z *Frankensteina* (reż. J. Whale, USA 1931).

Ostatni odnośnik związany jest z gotyckimi korzeniami tkwiącymi u podstaw tej postaci. Złoczyńca przypomina momentami animalistyczne monstrum. W jednej z sekwencji śledzi młodego bohatera na terenie zatopionych w lesie ruin, a następnie niepostrzeżenie – w głębi kadru, niczym zjawa – ucieka, rozpościerając pelerynę na wzór skrzydeł nietoperza. Przejawia również nadnaturalne zdolności, takie jak umiejętność wykonywania niesamowitych skoków lub oniryczne ataki na chłopców w marzeniach sennych, które nie są w żaden sposób wytłumaczone. Postać nie jest jednoznacznie określana mianem istoty nadprzyrodzonej, ten element pozostaje w sferze tajemnicy, ma wywołać uczucie niepewności oraz strachu.

Szalony demiurg z kieliszkiem w dłoni

¹² R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 282.

¹³ Jest w pewien sposób wzorowany wizualnie na szpiegu z Krainy Deszczowców, antagoniście z *Porwania Baltazara Gąbki* (1969–1970), popularnej kreskówki doby PRL-u (będącej adaptacją powieści *Porwanie Baltazara Gąbki* Stanisława Pączkowskiego).

W kontynuacjach serii Gradowski śmiało zaczyna nawiązywać do popularnych zachodnich podgatunków kina grozy z przełomu lat 70. i 80. – *stalker movie*¹⁴ oraz scalenia science fiction z horrorem. Golarz Filip zostaje zniszczony, ale „powraca z martwych”, aby nadal dręczyć podopiecznych Pana Kleksa, robiąc to pod postacią morderczego cyborga.

Psychopatyczne zachowania antagonisty, podane w mocno przerysowanej formie, pojawiają się już w finale pierwszej odsłony cyklu, gdy ze złowieszczym uśmiechem ogląda on na ekranach monitorów destrukcję w akademii (dokonywaną przez stworzonego przez niego androida), popijając przy tym alkohol i paląc cygara. Wiąże się to również z ciekawą zmianą dokonaną przez Gradowskiego względem adaptowanego materiału: w książce Brzechwy Filip posiadał cechy złooczyńcy (np. obłąkańczy śmiech), jednak ostatecznie okazywało się, iż chciał po prostu, aby Pan Kleks zamienił dzieło jego życia – mechaniczną lalkę – w prawdziwego chłopca, pełnoprawnego syna. Poświęcał na to swój czas oraz pieniądze i nie miał na celu zniszczenia akademii. W wersji Gradowskiego Golarz Filip wysłał Adolfa, aby ten zdewastował szkołę, a w finale samodzielnie niszczy cały kompleks – otwarcie upaja się destrukcją, transformując w figurę pełnoprawnego czarnego charakteru. Zmiana ta miała również wyraźny wpływ na kampanię promocyjną filmu, ponieważ złooczyńca stawał się jej symbolem, a groza była jednym z prymarnych elementów widowiska. Relacja magazynu „Film” z premiery *Akademii Pana Kleksa*, która odbyła się w warszawskiej Sali Kongresowej, wyraźnie podkreśla tę strategię:

Ale oto już dzwonki, już się zaczyna. Gasną światła, cichnie gwar rozemocjonowanej widowni, aż tu nagle gdzieś z góry ktoś woła złowieszczym barytonem, że pokazu nie będzie, że to wszystko lipa, „dzieci wracajcie do domu”. Z ciemności reflektor wyławia mówiącego. Przez salę biegnie okrzyk przerażenia. To Filip Golarz! Mężczyzna w czarnej pelerynie i kapeluszu z dużym rondem za chwilę jest na scenie. Co mniejsze dzieci zaczynają pochlipywać, ale prowadzący spotkanie zna sposoby nawet na taki szwarczarakter. Jeśli Golarz pojawi się jeszcze raz, wszystkie dzieci muszą z całej siły dmuchać w jego kierunku.

Premiera się odbędzie!¹⁵

„Idziemy razem, nas nie pokona nikt”

Wyrazistym przykładem fascynacji polskiego horroru odwołaniami do klasyki kina grozy oraz osadzania akcji w odległej przeszłości jest segment poświęcony historii szpaka Mateusza, gdzie główną rolę od-

14 W kinie amerykańskim takie zabiegi już miały miejsce w latach 70. Skrajną postacią tego typu rozwiązań jest *stalker movie*, czyli odmiana horroru, którego bohaterami są psychopatyczni zabójcy, a cechą wyróżniającą – częste posługiwanie się subiektywizacją, m.in.: *Halloween* (reż. J. Carpenter, USA 1978), *Piątek 13-go* (reż. S. S. Cunningham, USA 1979). Zob. przypis 4 w artykule: A. Pitrus, *Progresywne gatunki filmowe* [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 172.

15 <http://bit.ly/1PjhLVY> [dostęp: 8.11.2014].

grywają atakujące hordą wilkołaki – ikony gotyckiego horroru¹⁶. Miłość do klasycznej konwencji, tak popularnej w polskim kinie grozy lat 80., wyrażona została w warstwie fabularnej i wizualnej. Zarzewiem wprowadzającym grozę do tej mininarracji jest atak człowieka na naturę, która postanawia się bronić. „Dzikość” zostaje przeciwstawiona „człowieczeństwu” i w dobitny sposób pokazuje swoją wyższość. Młody książę strzela do króla wilków i wilkołaków, co uruchamia klątwę – stały element nadprzyrodzonych horrorów, znany chociażby z *Wilkołaka* (*The Wolf Man*, reż. G. Waggner, USA 1941). Prowadzi to do ataku armii wilkołaków na zamek, gdzie dokonują one rzezi mieszkańców (oczywiście w wersji ułagodzonej, niedosłownej, bez elementów *gore*). Te sekwencje już w książce Brzechwy były bezceremonialnym, nagłym, mającym wywołać strach uruchomieniem gatunkowych mechanizmów horroru. Znacząco odbiegały od sielankowej konwencji całości, miały na celu zaskoczyć młodego czytelnika, wywołać jego trwogę, o czym świadczy przykładowy opis wilczych ataków:

W południowych dzielnicach wszystkie zasiewy zostały stratowane przez setki tysięcy ciągnących na północ wilków. Kości pożartych ludzi i bydła białaly na drogach i gościńcach. Rozzuchwalone bestie w biały dzień osaczały mniejsze osiedla, pustosząc je w ciągu kilkunastu minut¹⁷.

Gradowski jeszcze bardziej podkreślił nastrój grozy za pomocą wizualnych i dźwiękowych trików, kierując się w stronę rewalizacji gotyckich elementów wypracowanej przez brytyjskie studio Hammer. Powolna teatralność narracyjna z lat 30. zyskała dynamikę, zwielokrotniono również przemoc wizualną. W scenie postrzelenia króla wilków oczy zwierzęcia zaczynają nagle świecić na czerwono, a jego pysk wykrzywia demoniczny grymas (wszystko to w akompaniamentcie niespodziewanego, głośnego efektu dźwiękowego), co przywołuje na myśl techniki wykorzystywane przez wspomniane wcześniej brytyjskie studio, gdzie w podobnym kluczu prezentowano ataki księcia Drakuli, którego przekrwione oczy stały się symbolem całej serii. Podobnie jest z rozłożeniem ciężaru emocjonalnego pomiędzy sielanką i grozą. Pierwsza część opowieści to powolne przedstawianie życia dworu, gdzie nic nie zwiastuje nadchodzącego zagrożenia. Horror pojawia się nagle i postępuje niezwykle szybko, niszcząc porządek świata przedstawionego i piętrząc przed

¹⁶ Pierwsze filmy grozy były adaptacjami gotyckich opowieści o nadprzyrodzonych potworach, które funkcjonują w światach wypełnionych starymi, najczęściej nawiedzonymi zamkami i niebezpieczną fauną oraz florą, a wszystko najczęściej ukryte jest w niezbadanej mgle. Idealnym przykładem takiej estetyki jest *The Haunted Castle* (Francja 1896) George’a Mélièsa (pierwszy filmowy horror) i produkcje o potworach z amerykańskiego studia Universal Pictures z lat 30. i 40.

¹⁷ J. Brzechwa, *Akademia Pana Kleksa*, Kraków 2013, s. 22.

widzem kolejne efektowne sceny. W sekwencjach obłączenia zamku, będących kulminacją napięcia, wykorzystane zostały groteskowe kostiumy wilkołaków, a wstępem do tych wydarzeń jest marsz tych stworzeń – powolna eskalacja grozy, w czasie której reżyser wykorzystuje pełnię konwencjonalnych zabiegów podkreślających nihilistyczną atmosferę: potworne postacie, dzierżące pochodnie, kroczą nocą przez płonące tereny, mijając gorejący kościół. W tym czasie w tle rozbrzmiewa przygotowana specjalnie na potrzeby filmu muzyka opolskiego zespołu TSA, jednego z prekursorów polskiej muzyki heavy metalowej. Niezwykle dynamiczna, ciężka, stanowiąca opozycję melodyjnych utworów przewijających się za murami akademii.

Niewinność jako mechanizm grozy

Trzecią figurą związaną ściśle z kinem grozy, stanowiącą determinant fabularny *Akademii Pana Kleksa*, jest postać Adolfa, siejącego zamęt chłopca-androida. Kluczowy element w powieści Brzechwy w ramach filmowej opowieści wpisuje się wyraźnie w jeden z najpopularniejszych podgatunków horroru amerykańskiego w latach 70. – horror rodzinny: skupiony na przedstawieniu rozpadu rodziny nuklearnej oraz zatracaniu rodzinnych wartości. Najczęściej prezentowano w jego ramach losy przeciętnych amerykańskich rodzin, z którymi widz łatwo się identyfikował. Nadprzyrodzone elementy pojawiały się w ich życiu nagle, niszcząc spokojną egzystencję bohaterów. Powtarzalnym motywem było przedstawianie postaci dziecięcych w roli ucieleśnionego zła, co w wyraźny sposób kwestionowało tradycyjne założenia i intensyfikowało elementy grozy. Za początek horroru rodzinnego uznaje się *Dziecko Rosemary* (USA 1968, reż. R. Polański). Społeczne zaangażowanie tego nurtu było bliższe socjalistycznej ideologii PRL-u, chociaż nadal funkcjonowało jako zbyt fantastyczna alegoria.

Postać Adolfa wpisuje się w podstawowe cechy kina tego typu. Dziecko będące ożywioną lalką pojawia się w akademii niespodziewanie i zaczyna stopniowo wprowadzać zamęt, czego finalizacją jest destrukcja placówki symbolizująca rozpad rodziny, którą Kleks tworzy wspólnie z podopiecznymi.

Działania Adolfa – demonicznego ducha w maszynie – sprawiają, że profesor zaczyna podupadać na zdrowiu. Eskalacja zła wyniszcza go fizycznie i tylko destrukcja złoczyńcy może uratować nauczyciela – nawet jeśli bohaterem negatywnym jest dziecko. Protagonista zostaje postawiony w sytuacji krytycznej, musi „zniszczyć” nieletniego łotra – tkwiące w nim zło, jak w gatunkowych klasykach: *Egzorcysta* (*The Exorcist*, reż. W. Friedkin, USA 1973), *A jednak żyje!* (*It's Alive!*, reż. L. Cohen, USA 1974), *Omenie* (*The Omen*, reż. R. Donner, USA 1976). Podobnie jednak jak w wymienionych filmach, tutaj również zwycięstwo jest tylko pozorne. W przeciwieństwie do gotyckich widowisk – w których atakujące

z zewnątrz potwory musiały ostatecznie zostać unicestwione (nawet jeśli później powracały), a *status quo* przywrócony – zagrożenie doby horroru rodzinnego zawsze pozostawiało po sobie głęboki ślad, zmieniało życie społeczności, najczęściej było gotowe do powrotu, o czym informowały widza otwarte zakończenia (ikonicznym ujęciem tego typu jest demoniczny uśmiech małego Damiena z serii *Omen*, który w finale pierwszego filmu złowieszczo uśmiecha się do kamery). Pozytywny bohater najczęściej musi stać się również oprawcą, postawić na szali własną moralność. Ryszard Marek Groński mówił o finale *Akademii Pana Kleksa*:

Żeby zwalczyć podłość, trzeba przyjąć narzucone reguły walki, trzeba być złym. Gdy Adolf drze na strzepy sekretne zapiski doktora Paj-Chi-Wo, Pan Kleks rozmontowuje robota. Nie jest to jednak triumf. Skończyło się powiększanie przedmiotów, leczenie chorych sprzętów, odgadywanie dziecięcych snów... Zło uśmierciło bajkę¹⁸.

Nihilizm staje się podstawową częścią progresywnych podgatunków kina grozy. Ma pozostawić widza z uczuciem trwogi, rezygnując z rozwiązań stosowanych przez klasyczne narracje horroru, mających uspokoić emocje obserwatorów poprzez zaprezentowanie im szczęśliwego zakończenia (oczywiście dla ludzi, rzadko kiedy w związku z postacią monstrum).

Ciekawym zabiegiem jest także zmiana imienia powieściowego androida. W dziele Brzechwy mechaniczna lalka ma na imię Alojzy, natomiast w filmie Gradowskiego staje się Adolfem. Po II wojnie światowej to popularne niegdyś imię zostało naznaczone hitlerowskim piętnem i w sporym stopniu zostało wykluczone z użycia. Taka specyficzna decyzja, niepoddyktowana żadnym konfliktem na poziomie praw autorskich, mogła mieć na celu wzmocnienie antagonizmu widza względem niszczycielskiej lalki. Miał stać się wzbudzającą trwogę maszyną chaosu już na poziomie nazewnictwa.

Na ostateczny kształt trylogii filmowej o przygodach Pana Kleksa z lat 1984–1988 i sposoby wykorzystania gatunkowych strategii kina grozy wpłynęło zażębiecie się dwóch specyficznych czynników: społecznych przemian pierwszej połowy lat 80., umożliwiających swobodniejszy przepływ kulturowych artefaktów z Zachodu; oraz sam materiał źródłowy, który już w czasach pierwszej publikacji stanowił ewenement na gruncie polskiej literatury dla dzieci. Surrealistyczna opowieść nastawiona na realizowanie założeń dydaktycznych poprzez niczym nieskrępowaną zabawę jest podobna do mechaniki kina gatunkowego, nastawionego w głównym stopniu na rozrywkę. Gradowski w swojej trylogii, będącej w czasach systemu komunistycznego karkołomnym przedsięwzięciem, postawił na niespotykaną wcześniej multigatunkowość. W tygłu tym ważne miejsce przypadło różnym sugestywnym wariacjom na temat konwencji kina

Podsumowanie

¹⁸ <http://bit.ly/1PjhLVY> [dostęp: 8.11.2014].

grozy. Reżyser, podobnie jak jego amerykańscy rówieśnicy z Nowego Hollywoodu, był już nie tylko twórcą, ale w pierwszej kolejności fanem kina, który potrafił postawić się w pozycji widza i wykorzystać dyskursywność kina gatunkowego. Swoistym apogeum wdrażania do produkcji zmasowanych schematów i rozpoznawalnych cytatów filmowego horroru są sekwencje z *Pana Kleksa w Kosmosie*: np. gdy poznajemy potwory podczas skąpanego w estetyce kampu numeru musicalowego. Monstra te są zadziwiająco groteskowe, wymykają się zazwyczaj łagodnej prezentacji fantastycznych kreatur w fikcji dla młodzieży. W większym stopniu przypominają wizje wyjęte wprost z prozy Howarda Phillipsa Lovecrafta (i pochodnych jej filmów, niezwykle popularnych w latach 80.). Elementy grozy to podstawowy czynnik tekstów przeznaczonych dla dzieci, jednak w ujęciu Krzysztofa Gradowskiego został wyolbrzymiony, dzięki czemu filmy nadal wyraźnie funkcjonują w świadomości widzów, szczególnie tych, którzy potrafią rozpoznać cytaty oraz gatunkowe mechanizmy. Niech świadczą o tym reminiscencje przeżycia filmowego, podkreślające organiczne spojenie elementów grozy z kinowymi opowieściami o Panu Kleksie. Użytkownik gadd z portalu Filmweb wspomina:

Przeróżający film. Inwazja wilkołaków wywołała u mnie traume. Leona Niemczyka do dziś nie cierpię – paskudny zdrajca. Nawet jak gra postać pozytywną, to ja wciąż podejrzewam go o najgorsze. No i co to za zakończenie? Akademia zniszczona? Świat Bajek na krawędzi upadku? Błeee. KOSZMAR MOJEGO DZIECIŃSTWA¹⁹.

Bibliografia

- Altman Rick, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2010.
- Brzechwa Jan, *Akademia Pana Kleksa*, Kraków 2013.
- Pitrus Andrzej, *Progresywne gatunki filmowe [w:] Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998.
- Simonides Dorota, *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka [w:] Baśń i dziecko*, wstęp, wyb. i oprac. wypowiedzi H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.

Źródła internetowe

- <http://www.nowiny24.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20140130/IMPRESY00/140139959> [dostęp: 7.11.2014].
- <http://www.filmweb.pl/film/Pan+Kleks+w+kosmosie-1988-8507/discussion/Gwiezdne+wojny%2Cterminator%2Cwej%C5%9Bcie+smoka%2Cobcy+i+Matrix+w+jednym,285068> [dostęp: 7.11.2014].
- <http://gadzetomania.pl/212,witajcie-w-naszej-bajce-akademia-pana-kleksa-ma-30-lat> [dostęp: 8.11.2014].
- <http://www.filmweb.pl/film/Akademia+pana+Kleksa-1983-3734/discussion/Przera%C5%Bcaj%C4%85cy+film,843131> [dostęp:10.11.2014].

¹⁹ <http://bit.ly/1Us3W11> [dostęp:10.11.2014].

Krzysztof Siwoń
Uniwersytet Jagielloński

Scena zbrodni. Wokół wizerunku Wampira z Zagłębia

Abstrakt

Celem tego artykułu było zbadanie kulturowej roli jednego przypadku seryjnego mordercy – tak zwanego Wampira z Zagłębia. Jego status jako ikony popkultury stanowi o specyficznej wymowie wątków kryminalnych w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Cała historia – począwszy od śledztwa, poprzez doniesienia prasowe, aż po proces sądowy i stracenie Zdzisława Marchwickiego – nosi znamiona spektaklu. Jego dalszy ciąg stanowią dwa filmy: fabularny i dokumentalny, które zamykają historię Wampira w ramach konwencji filmowych. Sposób, w jaki wykorzystano w nich elementy estetyki grozy oraz racjonalnego dowodzenia, świadczy o tym, jak podatnym celem manipulacji może być postać seryjnego mordercy.

Słowa klucze

seryjny morderca,
Wampir z Zagłębia,
popkultura, Zdzisław
Marchwicki

Scena zbrodni. Wokół wizerunku Wampira z Zagłębia

Funkcjonowanie postaci seryjnego mordercy w obiegu kulturowym niejednokrotnie wymyka się kategoriom rozumowym. Postępowanie tak zwanych morderców z lubieżności pozostaje często niewyjaśnione na poziomie racjonalnych motywacji¹, również zastanawiająca może być logika tekstów kultury, które ich dotyczą. Jak zauważa autor monografii na temat profilu psychologicznego zabójcy wielokrotnego, fenomen ten jest „przedmiotem społecznej fascynacji”, a wokół niego „narosło bardzo wiele nieporozumień, których źródłem są przede wszystkim rozmaite popkulturowe mity”². Chociaż moim podstawowym zamiarem nie jest obalenie owych mitów, wydaje mi się interesujące zbadanie mechanizmów opowiadania o seryjnych mordercach i tych elementów języka filmowego, które nawiązują do estetyki grozy.

Nawet autentyczne postaci z czasem obrastają w legendę, która więcej ma wspólnego z nastrojem powieści gotyckich niż z rzeczowością kronik kryminalnych. Począwszy od doniesień prasowych poprzez filmy dokumentalne i fabularne, a na popularnych przedstawieniach skończywszy, nawiązujące do estetyki grozy „ikony” seryjnych morderców ulegają stopniowemu zniekształceniu, poddają się wpływowi popkulturowych wyobrażeń. Warto się zatem zastanowić, co wpływa na taki kształt narracji i przedstawień seryjnych morderców.

W tym artykule interesować mnie będzie studium jednego przypadku i jego funkcjonowania jako specyficznej narracji w obiegu społecz-

¹ Zob. K. Gradoń, *Zabójstwo wielokrotne. Profilowanie kryminalne*, Warszawa 2010, s. 38. Autor podaje podstawową cechę dystynktywną seryjnego mordercy, która stanowi także o rozpoznawalności tej figury w kulturze popularnej: „Motywy kierujące sprawcami seryjnymi wymykają się wszelkim kategoryzacjom, za czynami tego rodzaju nie stoją »typowe« przesłanki, jak gniew, zazdrość lub żądza zysku”.

² *Ibidem*, s. 11.

nym i audio-wizualnym. Bohaterem niniejszego artykułu jest Wampir z Zagłębia, seryjny morderca działający w latach 1964–1970 na obszarze ówczesnego województwa katowickiego. W szczególności zaś chciałbym skupić się na dwóch filmowych wizerunkach tej postaci – obecnych w dokumencie Macieja Pieprzycy *Jestem mordercą...* (1998) oraz w fabule Janusza Kidawy „*Anna*” i *wampir* (1982).

Z punktu widzenia kulturoznawcy opowieść, która funkcjonuje w konkretnym środowisku społeczno-kulturowym, jest zjawiskiem znaczącym i złożonym. Narracje na temat zbrodni oraz morderców przybierają szczególną formę oraz stanowią źródło wiedzy na temat kondycji społeczeństwa. Kształt tym narracjom nadają nie tylko kroniki kryminalne, lecz także konwencje literatury fantastycznej i kina, o których mowa była powyżej. Ponadto uwikłane są one w dyskurs polityczny. W przypadku wyżej wymienionych filmów mamy do czynienia więc nie tylko z logiką propagandy, lecz także z logiką kultury popularnej – i oba te porządki należy wziąć pod uwagę, analizując specyfikę przedstawień Wampira z Zagłębia. Chciałbym również przyjrzeć się tym filmowym reprezentacjom z uwzględnieniem kilku kontekstów: kryminalistycznego, ideologicznego oraz kulturowego.

Wizerunki seryjnych morderców rodzą się często na pograniczu twardego faktów z kronik kryminalnych oraz kulturowej „histerii”, gwałtownej i emocjonalnej reakcji społeczności, która to staje się przyczynkiem do mitologizowania rzeczywistych zdarzeń. Dla porządku warto jednak przypomnieć, jak w rzeczywistości rozwijała się sprawa Wampira. Rekonstrukcja zbrodni, które złożyły się na złą sławę Wampira z Zagłębia, może jednak sprawiać trudności już na poziomie zgodności relacji z rzeczywistością. Do ustaleń organów ścigania należy pochodzić z pewną dozą sceptycyzmu: niedoskonałość metod kryminalistycznych (brak ewidencji śladów biologicznych, zacofanie technologiczne) oraz niezbyt rozwinięta refleksja kryminologiczna nie pozwoliła na dokładną analizę profilu mordercy³. Na etapie gromadzenia dowodów i zabezpieczania śladów popełniono szereg zaniedbań. W początkowej fazie śledztwa milicja nie wiązała kolejnych przestępstw z jednym sprawcą, co również wpłynęło na wybiórcze gromadzenie dowodów. Wobec niewielkiej liczby wiarygodnych informacji w sposób naturalny rosło znaczenie różnego rodzaju domysłów, które również złożyły się na legendę Wampira.

**Kontekst
kryminalistyczny
– rekonstrukcja
zbrodni**

3 Informacje na temat przebiegu śledztwa zaczerpnąłem z relacji milicjantów prowadzących śledztwo, wypowiadających się w filmie dokumentalnym Pieprzycy *Jestem mordercą...* (1998) oraz z literatury przedmiotu, w szczególności z monografii poświęconej polskiemu seryjnym mordercom: J. Stukan, *Polscy seryjni mordercy*, Opole 2009.

Ponad wszelką wątpliwość wiemy jednak, że w latach 60. na terenie Zagłębia funkcjonował seryjny morderca. Pierwszą okolicznością, która wyróżniała szereg zdarzeń o charakterze kryminalnym, był właśnie ograniczony zasięg zbrodni. Jest to obiektywnie typowa cecha działalności seryjnego mordercy, realizującego swoje popędy najczęściej w najbliższym otoczeniu, wyszukując jednocześnie odpowiednie (zapewniające „komfort działania”) miejsca. Większość zabójstw przypisywanych temu sprawcy miało miejsce w rejonie pomiędzy miejscowościami Grodziec, Sosnowiec, Będzin i Siemianowice Śląskie⁴.

Zgodnie z definicją Kacpra Gradońa profil psychologiczny seryjnego mordercy określa następujący katalog cech:

Z zabójstwem seryjnym mamy więc do czynienia wtedy, gdy: działający w pojedynkę (zwykle) sprawca popełnia drugie/kolejne zabójstwo, nie można ustalić związku pomiędzy sprawcą a ofiarą, ani pomiędzy samymi ofiarami, pomiędzy kolejnymi zbrodniami upływa pewien czas, w którym sprawca nie dokonuje zabójstw [...], zabójstwa są (zazwyczaj) dokonywane w różnych lokalizacjach, nie można ustalić racjonalnego motywu zabójstwa, sprawca nie zamierza zaprzestać zabijania⁵.

Wszystkie te elementy realizował morderca określony swego czasu przez prasę „wampirem”. Kolejną jego charakterystyczną cechą był rozpoznawalny *modus operandi*, czyli – wedle języka kryminologicznego – sposób działania, wskazujący na przemyślaną taktykę postępowania wobec ofiary. Tego rodzaju strategia podlegała rozwojowi: z morderstwa na morderstwo psychopata często doskonalili technikę zaspokajania swoich perwersji. *Modus operandi* Wampira z Zagłębia polegało na atakowaniu samotnych kobiet w odludnych miejscach za pomocą uderzenia tępym narzędziem w tył głowy. Również opinia publiczna została poinformowana o tym fakcie za pośrednictwem lokalnej prasy. Jednak według Mary L. Dietz⁶ sposoby zadawania ran czy podejścia do ofiary nie zawsze odróżniają seryjnych morderców od przestępców innego rodzaju. Jak pisze Gradoń,

zarzuty Dietz w stosunku do stosowania określenia „seryjny zabójca” i do traktowania seryjnych zabójców jako jakościowo innych od „zwykłych” zabójców wypływają głównie z obawy przed utrwaleniem wizerunku seryjnego zabójcy jako kogoś, kto jest wyjątkowy i „strasliwy” w niemal „nadmudzki” sposób⁷.

Należy zwrócić uwagę, że elementy mitologizujące, które wpływają na rozpoznawalność najsłynniejszych seryjnych morderców, wiążą się

4 Zob. *ibidem*.

5 K. Gradoń, *op. cit.*, s. 40.

6 Koncepcja przedstawiona podczas I Międzynarodowej Konferencji na temat seryjnych i masowych zabójstw, która odbyła się w Toronto w 1992 r. – informację podają za *ibidem*, s. 40.

7 Zob. *ibidem*, s. 42.

właśnie z przypisywaniem im tych szczególnych cech, wskazujących jakoby na ponadprzeciętne zdolności. Jest to jeden z powodów, który czyni z nich bohaterów popkultury i gwiazdy mediów.

„Seryjność”, najważniejszy element definiujący działalność Wampira z Zagłębia, jednocześnie w najbardziej spektakularny sposób wyróżnia go z szeregu „pospolitych” morderców. Zabójstwo w sensie psychologicznym ma prowadzić do uzyskania przewrotnej satysfakcji, której potrzeba wzrasta wraz z odchodzeniem w przeszłość poprzedniej zbrodni. Tak funkcjonował mechanizm napędzający działanie psychopaty. W tym wypadku należy profil psychologiczny Wampira przypisać do kategorii zabójców „dążących do zaspokojenia żądz”, potocznie nazywanych mordercami z lubieżności. Jak pisze Gradoń, „U seksualnych zabójców seryjnych wyraźne jest powiązanie seksualności z przemocą i ofiarą [...]. Morderca potrzebuje przede wszystkim bezpośredniego kontaktu z ofiarą – atak jest bardzo brutalny, wiąże się z biciem i duszeniem”⁸. Cecha ta stawia znów sprawcę w pozycji dominacji, co również czyni z niego „atrakcyjnego” bohatera popkultury, wyposażając go w zdolność podporządkowania sobie innych czy wręcz uprzedmiotowienia ofiar poprzez bestialskie traktowanie ich ciał.

Wiele z powyżej wymienionych cech Wampira przybliża go do powszechnych wyobrażeń na temat postaci wampirycznych znanych z powieści gotyckiej. Można mieć wątpliwości, czy ten kontekst był bliski mieszkańcom Zagłębia, jednak jak pisze Ken Gelder, tego rodzaju wyobrażenia istnieją w obiegu społecznym niezależnie od kompetencji (nie trzeba znać klasyki literatury, by je rozpoznawać), nie mieszczą się również w racjonalnym opisie rzeczywistości: ich funkcjonowanie warunkuje zawieszenie niewiary, które wcale nie musi oznaczać przyjęcia do wiadomości faktycznego istnienia wampirów⁹. Wspomniana „nadprzyrodzoność”, element dominacji, specyficzny sposób działania, wiążący się z atakowaniem w odludnych i ciemnych miejscach, wybór kobiet jako ofiar oraz podtekst erotyczny sprawiły prawdopodobnie, że łatka Wampira przyjęła się tak łatwo.

Oprócz cech ikonicznych warto również zauważyć, że z bohaterem artykułu wiązała się określona „dramaturgia” zdarzeń. Ataki następujące w pewnych odstępach czasu – oraz napięcie narastające pomiędzy nimi – stwarzały cykl, nadający całej sprawie rys wykraczający poza potoczne, ciągle rozumienie rzeczywistości. Dla prasy, która relacjonowała śledztwo, był to element determinujący rozwój medialnej narracji. Dla późniejszych realizacji filmowych z kolei owa dramaturgia zdarzeń stała się podstawą do kreowania określonego „tempa akcji”.

8 *Ibidem*, s. 55.

9 Zob. K. Gelder, *Reading the Vampire*, London 1994, s. 10.

Pierwsze morderstwo przypisywane Wampirowi zostało popełnione 7.11.1964 w Dąbrówce Małej, ówczesnej dzielnicy Katowic. Ofiarą była Anna Mycek i od jej imienia sprawie nadano kryptonim „Anna”. Jako ostatnia, 4.03.1970, życie z rąk zabójcy straciła Jadwiga Kucianka, pierwsza wykładowczyni literatury śląskiej na Uniwersytecie Śląskim. Być może jednak nie była ona ostatnią ofiarą? Wiele wątpliwości wskazuje na to, że aresztowany dwa lata później Zdzisław Marchwicki nie był tym, za kogo uznał go wymiar sprawiedliwości PRL, wymierzając mu, 26.04.1977, karę śmierci. Fundamentalne zastrzeżenia co do śledztwa zostały opisane chociażby w książce Jarosława Stukana oraz wypowiedziane przez milicjantów w filmie *Pieprzycy*: nakłanianie do zeznań, szantaż świadków oraz lekceważący stosunek do dowodów.

Kontekst ideologiczny – upolitycznienie procesu

W konstruowaniu wampirycznego wyobrażenia Marchwickiego kluczowe znaczenie miał właśnie proces sądowy, a w szczególności otwarte dla widzów posiedzenia Sądu Wojewódzkiego. Pojmanie Marchwickiego nastąpiło dwa lata po ostatnim morderstwie przypisywanym Wampirowi. Chociaż panika nasilała się bezpośrednio po dokonaniu zabójstwa, to nawet po tak długim czasie wspólnota żyła w obliczu traumy i w głębokim kryzysie zaufania (mordercą mógł być przecież każdy mężczyzna spacerujący w nocy pustą ulicą). Dlatego też sytuacja taka wymagała efektywnego, ale i efektownego rozwiązania. Śledztwo długo nie przynosiło żadnych efektów, a kiedy w 1966 r. zamordowana została Jolanta Gierek, związana z rodziną późniejszego I sekretarza KC PZPR, sprawa nabrała wymiaru politycznego. Dla policji i lokalnych władz miała znaczenie propagandowe. Zgodnie z logiką zbrodni i kary, zarówno społeczeństwu, jak i władzy, potrzebny był oskarżony.

Dowody winy Marchwickiego do dziś budzą wątpliwości, czemu w filmie dokumentalnym *Pieprzycy* wyraz dali m.in. przedstawiciele milicji oraz prokurator (mec. Leszek Polański), który po pięciu latach trwania procesu wycofał się z oskarżenia. Z pewnością nie jest to miejsce, aby zastrzeżenia te rozstrzygać w sensie prawnym, warto skupić się na kulturowych konsekwencjach zaistniałej sytuacji. Status oskarżonego, jaki przypadł w udziale Marchwickiemu, mógł być częścią mechanizmu, który dziś skłonni byłibyśmy nazwać syndromem kozła ofiarnego. Zgodnie z logiką tego procesu w momencie kryzysu wyszukuje osobę odpowiedzialną za nieszczęście i tragedie – nie musi to być osoba ponosząca faktyczną winę. W rezultacie symboliczny ciężar zostaje zdjęty ze społeczeństwa.

Zgodnie z koncepcją francuskiego antropologa, René Girarda, ofiara składana z kozła ofiarnego ma w większości kultur charakter parareliгиозny. Czy podobnie należałoby ocenić sądowy przewód Marchwickiego?

Biorąc pod uwagę aurę i scenografię procesu, można zaryzykować stwierdzenie, że był to swego rodzaju świecki spektakl.

Girard podkreśla, że mechanizm kozła ofiarnego nasila się w sytuacji osłabienia formalnych instytucji, co pozwala na zaistnienie nietypowych reakcji ludzi: „akty przemocy w rodzaju polowań na czarownice – legalne w formie, lecz zdeterminowane przez podekscytowaną opinię publiczną”¹⁰. Paradoksalnie symboliczny wymiar tego procesu mógł być odpowiedzią na „metafizyczne” potrzeby społeczeństwa, tłumione przez komunistyczny system. Zbiorowa wyobraźnia została przecież wówczas skolonizowana przez radziecki system wartości, rządzący się logiką marksistowskiego materializmu. Używając języka Marii Janion, autorki *Niesamowitej Słowiańszczyzny*, można powiedzieć, że owa trauma wyparcia zaowocowała powrotem dawnych fantazmatów¹¹. Jednym z najważniejszych dla kultury słowiańskiej upostaciowionych wyobrażeń niesamowitości był przecież właśnie wampir. Marchwicki byłby w tym sensie odpowiedzią na potrzebę transcendencji, która przybrała formę wampiryczną.

Grupa, wybierając konkretną osobę do roli kozła ofiarnego, kieruje się często jego odmiennością. W przypadku Marchwickiego mogło o takiej inności stanowić pochodzenie i patologiczne środowisko, z którego się wywodził. Potępienie pijaństwa, rodzinnych utarczek, przemocy czy nawet rugowanego wówczas z oficjalnego obiegu homoseksualizmu miało w publicznym dyskursie wartość oczyszczającą. Okoliczności te były celowo nagłaśniane przez państwowe media. Starano się uwypuklić wszystkie szczegóły z rodzinnego życia, tak aby cała sprawa nabrała jeszcze bardziej ponurego charakteru. Konstruowanie narracji o „zbrodniczej rodzinie Marchwickich” nie miało jednak charakteru socjologicznej diagnozy. Artykuły w prasie, które opierały się często na niedopowiedzeniach i insynuacjach, sugerowały, że źródłem zła jest niebywałe skupienie patologii w jednej rodzinie, co jednocześnie stwarzało wrażenie, że zło „statystycznie” dotyczy wynaturzonej mniejszości, stanowiącej „skazę na organizmie” zdrowego społeczeństwa.

Nie bez znaczenia był także wygląd fizyczny Marchwickiego. Mężczyzna pasował do roli wampira nie tyle ze względu na zgodność z portretem pamięciowym, ile ze względu na złowieszcze oblicze, pociągłą i bladą twarz o wyrazistych rysach, która idealnie wpisywała się w wyobrażenia wampira. W czasach średniowiecznych podobna stygmatyzacja dotyczyła ofiar polowań na czarownice. Wówczas prześladowano

¹⁰ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 16.

¹¹ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 7–34.

osoby odróżniające się między innymi cielesnym defektem, który miał być znakiem przynależności do „sił nieczystych”.

Gdy wreszcie milicja nagłośniła zatrzymanie Marchwickiego w charakterze podejrzanego, sprawa nabrała bezprecedensowego rozmachu. Skonstruowano spektakl, którego poszczególne odsłony podporządkowane zostały logice dreszczowca: od relacji prasowych poprzez pokazową rozprawę sądową, nagłaśnianą w mediach sprawę dziennika skazańca (napisanego pod presją) – a wreszcie po stracenie i pogrzeb.

Cały proces trwał trzy lata. W 1975 r. skazano Marchwickiego na karę śmierci. Przewód sądowy miał charakter publiczny. Ze względu na remont gmachu sądu przesłuchania i mowy oskarżycielskie przeprowadzane były w hali widowiskowej w Katowicach, której wnętrze (chciałoby się powiedzieć: scenografia) zostało prowizorycznie przystosowane do potrzeb sądowych. Jednocześnie sala ta pomieścić mogła dość dużą publiczność oraz pozwalała na sugestywną konfrontację oskarżonego z prokuratorem. Sprawa była relacjonowana przez dziennikarzy, fotoreporterzy uzyskali również dogodne warunki do fotografowania rozprawy.

Marchwicki był nakłaniany przez służby więzienne i sąsiada z celi do pisania pamiętnika, w którym rzekomo przyznawał się do wszystkich morderstw oraz wspominał „najpikantniejsze” szczegóły ze swojego życia seksualnego. Prawdopodobnie tekst pamiętnika powstawał w dużej mierze „pod dyktando”, na co wskazuje użycie milicyjnego slangu („oddaliłem się” etc.). Fragmenty pamiętnika cytowano podczas procesu, co budziło wzburzenie opinii publicznej, także ze względu na obyczajowe tło (rzekome akty zoofilii, nekrofilii, kazirodztwa). Sensem całego spektaklu-procesu Wampira było odzyskanie społecznej jedności, choćby opartej na negatywnej motywacji potępienia oskarżonego. Pozwoliło społeczności pogrążonej w kryzysie znów poczuć specyficzną solidarność. Jak zauważył Guy Debord:

Spektakl ukazuje się jednocześnie jako samo społeczeństwo, jako część społeczeństwa i jako mechanizm jednoczenia. Jako część społeczeństwa skupia na sobie wszelkie spojrzenia i wszelką świadomość. Ze względu na swoje oddzielenie jest przestrzenią zwiedzionych spojrzeń i fałszywej świadomości. Zjednoczenie za pośrednictwem spektaklu nie jest zaś niczym innym jak oficjalnym językiem powszechnego oddzielenia¹².

Potrzeba potępienia sprawcy morderstw wynikała nie tylko ze społecznej traumy. O wysoką stawkę w tej grze walczyła również władza, która musiała udowodnić (lub przynajmniej zamantestować) swoją skuteczność. Statystyki wykrywalności przestępstw z założenia ozna-

¹² G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 34.

czano wówczas na poziomie powyżej 90%¹³. W związku z tym morderca 14 kobiet poważnie nadwyreżał wizerunek organów ścigania. Nie należy również zapominać, że w latach 70. obowiązującą poetyką była propaganda sukcesu. Dekada Gierka kojarzy się z hurraoptymistyczną poetyką cudu gospodarczego pod hasłem „aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej”. Jak pisze Jerzy Bralczyk, teksty propagandowe dekady lat 70. nacechowane były swoistą „logiką słuszności”:

Wszystkie zjawiska [...] są obiektywnie uzasadnione i z perspektywy celowe. Wiąże się to z tym, że jedną z głównych cech socjalistycznej propagandy jest słuszność historyczna, rozumiana jako zgodność z teorią marksizmu-leninizmu. Wszystkie zdania o tym świecie są również (a raczej mają być) z tego punktu widzenia słuszne. Często także w różny sposób podkreśla się ich prawdziwość, albo też uniemożliwia ich falsyfikację¹⁴.

Wydaje się, że jednym ze sposobów na uspołnieniu propagandowego przekazu o Marchwickim było przedstawienie jego postaci w kontekście wampirycznym – pozwalało to jednocześnie na przeniesienie narracji w rejon fantastyki i grozy, który wymykał się weryfikacji. Naznaczenie oskarżonego piętnem kozła ofiarnego z kolei nadawało całej sprawie wymiar celowości – zgodnie z logiką zbrodni i kary jego skazanie było naturalnym i oczekiwanym przez społeczeństwo rozwiązaniem.

W powszechnym przekonaniu Wampir został stracony w 1977 r., lecz moment ten nie oznaczał końca propagandowego życia całej sprawy. Tuż po powieszeniu, na specjalne polecenie milicji, wykonano pośmiertny odlew twarzy Marchwickiego, „tak, aby miała wampiryczny wyraz”¹⁵. Okazało się jednak, że twarz mężczyzny, wcześniej idealnie odpowiadająca wyobrażeniom na temat wampira, po śmierci nie spełnia stawianych jej wymagań. Kilkakrotnie powtarzano gipsowy odlew, wykrzywiając coraz bardziej twarz. Maskę wkrótce stała się elementem specjalnej ekspozycji (po 1989 r. znajdowała się w Gabinetie Kryminalistyki Komendy Wojewódzkiej Policji w Katowicach). Manekin wystylizowany na wampiryczne kreacje Béli Lugosiego stanowił świadectwo zbrodni, otoczony przez tak konwencjonalne elementy dekoracji, jak pajęczka sieć, oplatająca ofiary seryjnego mordercy.

Zazwyczaj niecodziennemu rozgłosowi, jaki wzbudzają postaci seryjnych morderców, towarzyszy zainteresowanie kultury popularnej oraz

**Kontekst kulturowy
– morderca jako
(anty)bohater
popkultury**

13 Tak relacjonują uczestniczący w śledztwie milicjanci, których cytuje Pieprzycza w swoim dokumencie.

14 J. Bralczyk, *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1984, s. 76.

15 Cytat pochodzi z relacji wykonującego te czynności majora Wiesława Tomaszka (przytaczam za filmem Pieprzyczy).

mediów masowego przekazu, gotowych zdyskontować sensacyjne i krwawe wątki historii kryminalnych. Przypadek zabójcy z lubieżności, jakim był Wampir z Zagłębia, jest przykładem „klinicznym” w tym sensie, że skupia w sobie najbardziej typowe i rozpoznawalne cechy. Chwytliwe medialnie wątki seksualności i śmierci, by użyć języka psychologii, reprezentują popędy Erosa i Tanatosa: parafilię seksualną oraz mordercze skłonności.

Figura seryjnego czy masowego zabójcy zajmuje szczególne miejsce w kulturze popularnej – zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, gdzie doczekała się przynajmniej kilku filmowych opracowań (m.in. *Zodiak* Davida Finchera z 2007 r.). Autentyczna postać psychopaty Eda Geina prawdopodobnie zainspirowała twórców *Milczenia owiec* (*The Silence of the Lambs*, reż. J. Demme, USA 1991,) czy *Psychozy* (*Psycho*, reż. A. Hitchcock, USA 1960). W scenariuszach obu filmów – opartych na książkach odpowiednio Thomasa Harrisa i Roberta Blocha – pojawiają się legendarne atrybuty, m.in. wypreparowane ze skóry meble czy piwnica, mauzoleum poświęcone matce mordercy. Są to wątki, które nagłośniono właśnie podczas śledztwa prowadzonego w sprawie Geina¹⁶. Trudno nie ulec wrażeniu, że scenografowie filmowych adaptacji dobrze przyjrzeni się zdjęciom wykonanym w mieszkaniu autentycznego zbrodniarza.

Legenda także i w tym wypadku wykracza poza medium filmowe. Przez pewien czas opustoszały dom Geina cieszył się dużym zainteresowaniem turystów jako makabryczna osobliwość. Mieszkańcy okolic przyjeżdżali do Plainfield w stanie Wisconsin, aby zwiedzić miejsce, w którym dokonywały się morderstwa i akty nekrofilii. Dopóki władze nie zrównały budynku z ziemią, dom seryjnego mordercy funkcjonował na prawach lokalnego lunaparku¹⁷. Przypadek Geina był jednym z pierwszych, które zyskały tak szeroki rozgłos, stał się jednocześnie precedensem, który otworzył drogę eksploatacji tematu w kulturze popularnej.

Znaczący status kulturowy postaci seryjnego mordercy – a jednocześnie stawiających mu czoła przedstawicieli władzy – wydaje się charakterystyczny dla kultury amerykańskiej. Morderstwa, które często popełniane są na odludziu, gdzie patrole policji docierają rzadko, muszą robić szczególne wrażenie w tak rozległym kraju, jakim są Stany Zjednoczone. Gwałtowne i irracjonalne morderstwo (pozbawione motywacji rabunkowej) jest uderzeniem w mityczną niemal praworządność społeczeństwa amerykańskiego. Legendy seryjnych morderców mają przecież swoją specyfikę lokalną i w pewien sposób odpowiadają dominującym

¹⁶ Zob. M. Hintz, *Got Murder?: Shocking True Stories of Wisconsin's Notorious Killers*, Boulder, 2007.

¹⁷ *Ibidem*, s. 62.

w społeczeństwach wartościom. Specyficznym motywem w tym kontekście jest chociażby obywatelska postawa, którą reprezentuje Robert Graysmith (Jake Gyllenhaal), bohater filmu *Zodiak*, rysownik podejmujący prywatne śledztwo w sprawie zagadkowych morderstw. Zgodnie z typowo amerykańskim mitem detektyw-amator niczym szeryf, który sam bierze sprawy w swoje ręce, bezinteresownie usiłuje dociec prawdy, a tym samym podważa oficjalną wersję zdarzeń.

W zupełnie innym kontekście funkcjonują jednak wątki kryminalne dotyczące okresu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Nie oznacza to jednak, że postaci takie jak Wampir nie wzbudzały zainteresowania. W szybko industrializującej się rzeczywistości Śląska bohaterowie masowej wyobraźni byli zapewne istotnym elementem kultury masowej. Rzecz w tym, że rządziła się ona innymi prawami niż w chociażby w przypadku Stanów Zjednoczonych.

Model kultury projektowanej centralnie przez państwo socjalistyczne (nie zaś regulowanej głównie przez mechanizmy rynkowe, jak to było w przypadku Stanów Zjednoczonych) jest tylko pierwszą z szeregu znaczących okoliczności¹⁸. Często to władza dyktowała warunki gry, w której uczestniczyło społeczeństwo. Tego rodzaju strategię komunikacji najkrócej określić można jako model „kultury nadawcy”, która przystosowana była do celów bardziej dydaktycznych niż czysto eskapistycznych¹⁹.

Sytuacja ówczesnej kultury popularnej nie była jednak tak prosta, by zupełnie poddawała się tego rodzaju opozycjom. Napięcie pomiędzy dwoma pierwiastkami (dydaktyzm i eskapizm) dobrze ilustruje scena z filmu „*Anna*” i *wampir*, w której prowadzący śledztwo Andrzej Jaksza (Wirgiliusz Gryń) ogląda program telewizyjny zawierający piosenkę z Kabaretu Starszych Panów (*Tanie dranie*). Jakkolwiek przynależność utworów Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego do kultury masowej może być dyskusyjna, a samo wykorzystanie tej piosenki w takiej akurat funkcji ocenić można jako krzywdzące, to da się dostrzec w zacytowaniu jej ocenę krytyczną. Pełni ona – dzięki zapośredniczeniu przez ekran telewizora – funkcję trywialnego kontrapunktu do szarej i brutalnej rzeczywistości, z którą zмага się na co dzień kapitan Jaksza. Film Kidawy zdaje się zatem dystansować wobec eskapistycznej kultury masowej – jak

¹⁸ Zob. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2006, s. 400–452. W grę wchodzi w tym wypadku opóźnienie procesów ekonomicznych i społeczno-kulturowych względem chociażby państw Zachodniej Europy. Kłoskowska zauważa, że rodzimy paradygmat kultury masowej w znacznym stopniu ukształtował się w czasach realnego socjalizmu. Warunki polityczne, w jakich powstawał na przykład nadwiślański kryminał, z pewnością miały wpływ na jego charakter.

¹⁹ K. Stańczak-Wiślicz, *Wstęp [w:] Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Warszawa 2012, s. 13.

się domyślamy powszechnie przetwarzanej przez media w tym czasie. Reżyser „Anny” i wampira mógł zapewne w tym celu znaleźć bardziej adekwatną ilustrację muzyczną. W 1964 r., czyli w momencie gdy Wampir popełnił pierwsze morderstwo, na listach przebojów królowały big-beatowe hity Niebiesko-Czarnych i Czerwono-Czarnych. Karin Stanek chwilę wcześniej śpiewała na festiwalu w Opolu o *Malowanej lali*²⁰. Brzmieniowa anachroniczność tego rodzaju muzyki doskonale korespondowała z eskapistycznym czy wręcz egzotycznym jej wydźwiękiem. Zresztą kiedy z radiowych głośników płynął *Pucybut z Rio* Violetty Villas, nikt zapewne nie miał wątpliwości, że muzyka rozrywkowa nie ma nic wspólnego ze współczesnymi realiami.

Oceany, kokosowe palmy, czar nieznanych pieśni.
I znowu cudzy but, i znowu lewy but, i znowu prawy but.
Czy nigdy się nie zmieni jego los,
Kto wie?

Kiedy rzeczywistość „skrzeczała”, rzadko tego rodzaju sygnały docierały do środków masowego przekazu. Jeśli zestawić kondycję kultury PRL-u lat 60. chociażby z końcówką poprzedniej dekady, można uznać późniejszy stan za pewnego rodzaju krok wstecz. Patologie i problemy, które były artykułowane m.in. w odważnych reportażach czy dokumentach czarnej serii, pojawiały się coraz rzadziej. Poetyka hurraoptymizmu – poniekąd narzucona, a poniekąd przyswojona przez społeczeństwo – nie pozwalała na eksponowanie negatywnych aspektów życia.

W przypadku medialnych relacji z procesu głównym bohaterem wciąż pozostawał morderca, jednak swój udział miała także sterowana częściowo „widownia” oraz „reżyserzy” spektaklu, jakim był chociażby sądowy proces Wampira z Zagłębia. Swoistym filtrem dla funkcjonowania relacji o seryjnych mordercach była także milicyjna propaganda, zorientowana na wykreowanie odpowiedniego wizerunku władzy. Działalność propagandowa w interesującym mnie przypadku wykraczała jednak poza rolę „sufflera”. Nieco bardziej złożona sytuacja dotyczy jednak filmowych przedstawień – w tym wypadku mamy do czynienia nie tylko ze współlistnieniem porządku ideologicznego oraz popkulturowego, lecz także ze współlistnieniem porządków obiektywnego (dowodowego) oraz subiektywnego, fantastycznego, który najkrócej można określić logiką grozy. Należy podkreślić, że film Kidawy nie tylko dystansował się wobec kultury masowej, ale jednocześnie zapożyczał się w konwencjach kultury popularnej – m.in. stylizując postać samotnego i melancholijnego kaptana Jaksy na bohatera w stylu amerykańskiego kina *noir*. Jednocześnie

20 M. Gaszyński, *Rok 1964* (kalendarium muzyki rozrywkowej w Polsce, Fonosfera), <http://bit.ly/1YpuUSZ>, [dostęp: 25.10. 2014].

nie tylko rekonstruował fakty, lecz także pokrywał je aurą tajemniczości i stylistyką grozy.

Począwszy od dramaturgii śledztwa poprzez spektakl sądowy, skończywszy wreszcie na wykorzystaniach anturażu typowego dla filmów grozy – wszystkie te etapy sprawy Marchwickiego mają znamiona „kinowej” widowiskowości. Nic więc dziwnego, że znalazła ona swoje odbicie w bezpośredniej adaptacji tej historii na potrzeby medium filmowego. Dlatego też osobne miejsce warto poświęcić audio-wizualnym portretom Wampira z Zagłębia.

W 1982 r. wszedł do kin film Janusza Kidawy „*Anna*” i wampir. Moment premiery może być w tym wypadku znaczącą okolicznością. Okres stanu wojennego wiązał się przecież z drastycznym spadkiem zaufania do milicji. Fabuła w dużej mierze oparta była na aktach śledztwa i tym samym podążała za oficjalną wersją zdarzeń. Chociaż film bynajmniej nie był utrzymany w poetyce hurraoptymistycznej, to działał na rzecz ugruntowania się mocno zmitologizowanej narracji, powtarzając główne tezy śledztwa. Mimo że jego forma jest zbliżona do paradokumentalnej, kilka szczegółów, wynikających z konwencji dreszczowca, sprowadzało całą opowieść na poziom grozy zmitologizowanej, przetworzonej przez gotycką wyobraźnię. Mroczne, listopadowe lasy i kłęby czarnego dymu unoszące się nad kopalniami i fabrykami czy „ekspresjonistyczne” oświetlenie to przecież nie tylko wernakularny pejzaż Zagłębia, ale również sztafaż wpisujący się w poetykę kina grozy.

Warto na początek przytoczyć cytat z filmu Kidawy, pochodzący z rozmowy toczącej się podczas sekcji zwłok:

- Nasz narodowy charakter przestępstw seksualnych to [...] duży prymitywizm i brak wyuzdanego bestialstwa. Wampir polski zabija gwałtownie i szybko.
- Myśli pan, że brak nam elementów mistycznych? A ta mgła, która towarzyszy zbrodni? Nie przypomina panu romantycznej scenarii obrazów na przykład Grottgera?

Spór lekarza i milicjanta polega na ścieraniu się elementów naukowych i racjonalnych oraz metafizycznych i fantastycznych. W dodatku konflikt ten rozwija się na tle mitów romantycznych, zgodnie z przytoczonym wcześniej i opisanym przez Janion mechanizmem wyparcia i powrotu dawnych fantazmatów. Film Kidawy nie rozsądza tego konfliktu i porusza go w warstwie raczej powierzchownej (nie odpowiada na pytanie, który czynnik ma decydujące znaczenie w wyjaśnieniu zbrodni). „*Anna*” i wampir stanowi interesujący punkt odniesienia do sprawy Marchwickiego, ponieważ demaskuje mechanizmy interpretacji zdarzeń właśnie przez pryzmat romantycznych fantazmatów. Z drugiej strony konserwuje odrębność rodzimej kultury, m.in. poprzez niechęć do skrętnie ukrywanej cielesności (która była przecież jednym z kom-

Filmowe przedstawienia – seans z Wampirem z Zagłębia

pleksów doby gierkowskiej²¹). Nie tylko temat ten jest rzadko poruszany w dialogach, lecz także niewiele jest ujęć ciał ofiar. Pruderia w podejściu do problematyki seksualnej wydaje się w wypadku filmu Kidawy zauważalnym naruszeniem w ramach ikonosfery thrilleru. Lubieżność i psychopatia jawią się u Kidawy jako element obcy, niejako przeszczepiony ze „zgniłej” kultury Zachodu. W tym właśnie objawia się schizofreniczność tego przekazu – jednocześnie korzysta on z konwencji grozy i zaprzecza jej regułom.

Istotną różnicą, która decyduje o gatunkowej specyfice „*Anny*” i *wampira*, jest postać głównego bohatera. Zgodnie z zasadą, którą przytacza Dorota Skotarczak (co prawda w odniesieniu do powieści milicyjnej), centralna postać milicjanta ma tutaj monopol na wyjaśnienie zagadki kryminalnej, co odróżnia ten rodzaj opowiadania od klasycznego kryminału powieściowego²². W orbicie postaci milicjanta nie powinna zatem pojawiać się inna postać, która mogłaby wnieść odrębne spojrzenie na śledztwo – mamy zatem do czynienia z upostaciowieniem oficjalnej, państwowej narracji na temat rzeczywistości.

Należy jednak zastrzec, że wątpliwości dotyczące śledztwa w sprawie Marchwickiego były artykułowane dopiero po 1989 r. (powstały wówczas naukowe artykuły, filmy dokumentalne, a po wyjściu z więzienia jednego z braci Marchwickich rozważano również wznowienie śledztwa). Świadomość na ten temat była więc prawdopodobnie niska również wśród scenarzystów „*Anny*” i *wampira*. Także w recenzji autorstwa Małgorzaty Szpakowskiej pojawiają się zarzuty dotyczące wizerunku władzy utrwalanego w filmie, jednak brak jest odniesienia do samego przebiegu procesu i tego, jak odtwarza go film Kidawy. „Najpierw były fakty. Fakt, że najzupełniej realny człowiek zamordował kilkanaście kobiet. Fakt, że w wyniku wieloletniego śledztwa został wreszcie schwytyany i stracony”²³.

Próbą rewizji legendy seryjnego mordercy był dokument Pieprzycy *Jestem mordercą* (1998). Film na poziomie faktów dość rzetelnie rekonstruuje przebieg procesu, przytacza także główne wątpliwości co do jego rzetelności. Waler dokumentalny wynika w tym wypadku głównie z relacji świadków i konfrontacji rozbieżnych wersji (wypowiada się tutaj między innymi prokurator oraz prowadzący śledztwo milicjanci i brat Zdzisława Marchwickiego, Henryk). Paradoks filmu Pieprzycy polega jednak na tym, że łączy argumentację na podstawie autentycznych dowodów (również akta procesu i zdjęcia ze śledztwa) z ekspresjonistycz-

21 Zob. R. Marszałek, *Kino rzeczy znalezionych*, Gdańsk 2006, s. 162.

22 D. Skotarczak, *O powieści milicyjnej pozytywnie* [w:] *Kultura popularna w Polsce...*, s. 185.

23 M. Szpakowska, *Prawie nic i komputer*, „Kino” 1981, nr 6, s. 4.

nym językiem opowiadania. Subiektywizacja narracji w tym wypadku również wiąże się z sięgnięciem do arsenału grozy. „Nieprzezroczysta” praca kamery, żabia perspektywa, zdjęcia utrzymane w niskim kluczu oświetlenia czy zastosowanie odrealniającego filtra, utrzymującego obraz w czerwonej (krwistej?) tonacji barwnej nie kojarzy się przecież z obiektywizującą procedurą dokumentalną. Całości dopełnia utwór w wykonaniu zespołu Apocalyptic (Wherever I May Roam) w aranżacji na instrumenty strunowe oraz elektryczną gitarę. Na ścieżce dźwiękowej towarzyszy mu powracający motyw harmoniczny trytonu („diabolus in musica”, „diabeł w muzyce”), który wprowadzając nadnaturalny pierwiastek, nieodparcie kojarzy się z filmami grozy. Można więc skonkludować, że film Pieprzycy w warstwie ideowej podważa wersję władzy, ale powiela specyficzny, skonwencjonalizowany tryb opowiadania o seryjnym mordercy. Estetyczna „pułapka” polega na tym, że gdy brakuje faktów, w sposób naturalny miejsce to zajmuje aura tajemniczości.

Wspomniana wcześniej filmowość historii mordercy z Zagłębia objawiała się przynajmniej jeszcze w dwóch wartych odnotowania scenach w kinie polskim po 1989 r. Gdy „Nowy” (Cezary Pazura), człowiek nowego porządku politycznego w *Psach* (1992) Władysława Pasikowskiego, wspominał, że jego ojciec schwytał Wampira, można było odnieść wrażenie, że sprawa Marchwickiego jest symbolem koniunkturalizmu organów ścigania. Kiedy zaś o tej sprawie wspomina Kostrzewa (Janusz Gajos) w *Układzie zamkniętym* (2012) Ryszarda Bugajskiego, nie mamy wątpliwości, że chodzi o zasugerowanie wątpliwej postawy etycznej tego demonicznego prokuratora. Dość powiedzieć, że jedno z myśliwskich trofeów Kostrzewy – pokaźny łeb dzika – zyskało imię na pamiątkę „Zdzisława”. U Bugajskiego polowanie na wampira zyskuje wymiar mitu założycielskiego dla postkomunistycznego układu, a w każdym razie powraca „zza grobu” PRL-u jako mroczny cień z przeszłości. W 2015 r. *Czerwony pająk* Marcina Koszałki (dokumentalisty, który w swoim debiucie fabularnym zainspirował się wątkami kryminalnymi kilku historii seryjnych morderców z czasów PRL) potwierdził, że seryjni mordercy funkcjonują jako ikony popkultury – taki jest bowiem sens historii, w której młody mężczyzna rezygnuje z kariery pływackiej, ponieważ łatwiej zdobyć sławę jako zabójca. Koszałka w swoim filmie skleił zresztą postać zлочyńcy z kilku słynnych przypadków kryminalnych (między innymi Marchwickiego), a filmowi nadał tytuł, który jest nawiązaniem do pseudonimu nieistniejącego seryjnego mordercy, który narodził się w bogatej wyobraźni pewnego brytyjskiego literata. Udowodnił tym samym, że legenda bywa czasem silniejsza od rzeczywistości.

Fakt, że filmowcy powracają do tematu Marchwickiego, świadczy nie tylko o widowiskowości historii seryjnego mordercy, lecz także o wciąż żywej potrzebie przepracowania tej traumatycznej sprawy. Kroniki kryminalne nie mogą definitywnie jej zamknąć, co dotyczy zresztą również aspektu śledczego. Przed kilkoma laty powołano w polskiej policji Międzywydziałowy zespół ds. nie wyjaśnionych, zwany potocznie „Archiwum X”. Dysponując nowymi technikami analizy biologicznej i technologią przetwarzania danych, jakie nie były znane jeszcze przed kilkunastoma laty, grupa ta próbuje wyjaśnić najbardziej zagadkowe sprawy.

Wydaje mi się, że również z punktu widzenia kulturoznawcy żadna narracja na ten temat nie powinna zostać ostatecznie zamknięta. W przypadku przedstawień seryjnych morderców istotne jest śledzenie ich przemian oraz baczna interpretacja zarówno warstwy informacyjnej, jak i estetycznej przekazu. Mitologizacja i wpływ czynników irracjonalnych (które kojarzymy zwykle z „grozą”) mogą się przecież uobecniać zarówno na jednym, jak i na drugim poziomie. W różnych proporcjach napięcie pomiędzy pierwiastkiem obiektywnym i subiektywnym obecne było przecież w obu omówionych powyżej filmach („*Anna*” i *wampir* oraz *Jestem mordercą*).

Skotarczak w swoim studium powieści milicyjnej zwraca uwagę na fakt, że może ona stanowić interesujące źródło wiedzy na temat obyczajowości tamtych czasów²⁴. Uważam, że elementem tej wiedzy może być właśnie zauważalne napięcie pomiędzy narracją oficjalną a realiami, które nieraz odstawały od powszechnie obowiązującego obrazu rzeczywistości. Chociaż przedstawienia Wampira z Zagłębia dotyczą raczej sytuacji ekstremalnych niż codzienności, można w nich dopatrywać się interesującego napięcia pomiędzy tym, co rodzime, swojskie, a tym, co zewnętrzne, obce i – często groźne. Być może dlatego wykorzystywanie konwencji grozy było tak naturalne w kontekście sprawy Marchwickiego – pozwoliło określić ją jako coś „niehumanicznego”, obcego kulturze PRL-u. Takie wyjaśnienie jest zapewne wygodniejsze niż przyjęcie, że zło miało racjonalne wyjaśnienie w psychologii czy podłożu socjologiczne.

Bibliografia

- Bralczyk Jerzy, *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1984.
- Debord Guy, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Gaszyński Marek, *Rok 1964* (kalendarium muzyki rozrywkowej w Polsce, Fonosfera), <http://fonosfera.pl/historia/1964pl.html>.

²⁴ D. Skotarczak, *op. cit.*, s. 188.

- Gelder Ken, *Reading the Vampire*, London 1994.
- Girard René, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987.
- Gradoń Kacper, *Zabójstwo wielokrotne. Profilowanie kryminalne*, Warszawa 2010.
- Hintz Martin, *Shocking True Stories of Wisconsin's Notorious Killers*, Boulder. 2007.
- Janion Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
- Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2006.
- Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989*, red. K. Stańczak-Wiślicz, Warszawa 2012.
- Marszałek Rafał, *Kino rzeczy znalezionych*, Gdańsk 2006.
- Stukan Jarosław, *Polscy seryjni mordercy*, Opole 2009.

Robert Dudziński
Uniwersytet Wrocławski

Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie *Wściekły* Romana Załuskiego

Abstrakt

Artykuł stanowi próbę odczytania filmu *Wściekły* (R. Załuski, 1979) w kontekście cech gatunkowych thrillera. Autor wskazuje na rządzącą filmem prymarną zasadę (próbę wywołania w widzach poczucia lęku i niepokoju) oraz na podporządkowane jej aspekty produkcji (tematykę, strukturę fabularną, chwyt narracyjny). Dodatkowo artykuł analizuje zewnętrzne determinanty, które zadecydowały o określonym kształcie filmu i dostarczyły jego twórcom inspiracji: narastające wówczas w polskim społeczeństwie poczucie kryzysu; sprawę seryjnego mordercy Zdzisława Marchwickiego oraz popularne wówczas teorie psychiatry Antoniego Kępińskiego.

Słowa klucze

thriller, polski film kryminalny, gatunek filmowy, Polska Ludowa

Robert Dudziński
Uniwersytet Wrocławski

Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie *Wściekły* Romana Załuskiego

Wyprodukowany w 1979 r. *Wściekły* w reżyserii Romana Załuskiego jest filmem odznaczającym się na tle ówczesnej filmowej i serialowej produkcji sensacyjno-kryminalnej pod względem zarówno treści, jak i formy. Z jednej strony wyróżnia go oparcie fabuły, która rozgrywa się współcześnie do momentu produkcji, o motyw seryjnego mordercy, grasującego w Polsce Ludowej. Z drugiej zaś – kwestia ta organicznie wiąże się z pierwszą – *Wściekły* przenosi środek ciężkości z kryminalnej zagadki na budowanie w widzu poczucia niepokoju i lęku. W obu przypadkach mamy więc do czynienia z pewnym nowatorstwem, sięgnięciem po rozwiązania wcześniej niestosowane. Aby wyjaśnić ich naturę, źródło i pochodzenie, zamierzam w ramach prezentowanego artykułu poddać analizie formę produkcji Załuskiego, wskazać na główne zasady organizujące fabułę i spróbować wyjaśnić, dlaczego akurat w tym momencie dziejowym w historii polskiego kina pojawia się właśnie taki film jak *Wściekły*.

W tym celu zamierzam zająć się kilkoma wybranymi aspektami filmu. Po pierwsze, spróbuję określić jego przynależność gatunkową i podstawowe reguły organizacji materii filmowej. Po drugie, poddam analizie związek między *Wściekłym* a teoretycznymi koncepcjami psychiatrii Antoniego Kępińskiego, który to związek jest tym ważniejszy, że sugerowany przez sam film. Po trzecie, postaram się opisać społeczno-kulturowe źródła produkcji Załuskiego. Tak przeprowadzona analiza pozwoli, mam nadzieję, lepiej zrozumieć specyfikę *Wściekłego*.

Opowieść o seryjnym mordercy strzelającym z ukrycia i mordującym w ten sposób przypadkowe osoby, ma swoje źródła w realnej sprawie Władysława Baczyńskiego; w latach 1956–1957 we Wrocławiu „dokonał [on] łącznie sześciu zabójstw i usiłowań zabójstw za pomocą broni palnej. [...] Motywem działania przestępcy była zemsta na znanych mu [...] osobach, co do których był przekonany, że w jakiś sposób go skrzywdziły

i ma z nimi porachunki²¹. Historia ta stanowiła również kanwę dla opowiadania Jerzego Edigeya *Diabeł przychodzi nocą* (1974), w parareportażowej formie relacjonującego śledztwo w sprawie Baczyńskiego. Tekst ten jest interesujący, ponieważ jego charakterystyczny element stanowią próby racjonalizacji zbrodni na pozór irracjonalnej i niepojętej. Morderca okazuje się zawodowym przestępcą, który zarabia na życie, łamiąc prawo, i który symuluje tylko chorobę psychiczną. Co więcej, dość wyraźnie sugeruje się, że w trakcie wojny współpracował on z Gestapo lub przynajmniej prowadził działalność przestępczą. Opowiadanie Edigeya stanowi znakomity przykład na to, jak w kulturze masowej PRL-u próbowano radzić sobie z – realnie przecież występującym – problemem seryjnego mordercy. Temat ten był bowiem silnie tabuizowany, gdyż brakowało przekonującej narracji wyjaśniającej, dlaczego w socjalistycznym społeczeństwie pojawiają się jednostki chore, zagrażające zwykłym obywatelom. Opowiadanie *Diabeł przychodzi nocą* próbuje zbudować taką narrację, bazującą na przekonaniu, że w istocie żadnej choroby nie było, a przestępca-degenerat już wiele lat wcześniej uczynił zbrodnię źródłem zarobku.

Wściekły m.in. dlatego okazuje się pod omawianym tu względem wyjątkowy, że właściwie rezygnuje z racjonalizującej narracji, a spotkanie z niepojętym szaleństwem oraz lęk i niepokój, które to spotkanie wywołuje, są głównymi filarami filmu. Nie jest nim bowiem zagadka kryminalna – widz obserwuje śledztwo, wiedząc jednocześnie, że podąża ono błędnymi ścieżkami – ani spektakularna akcja, gdyż tej raczej brakuje na ekranie. Dlatego też produkcja Załuskiego charakteryzuje się cechami typowymi dla thrillera, tak definiowanego przez Rafała Syskę:

Z pewnością zasadniczą różnicą między gatunkami sensacyjnymi a thrillerem jest odmienne podejście do dychotomii: akcja – napięcie, opozycji, która w dużej mierze organizuje strukturę narracyjną filmów sensacyjnych. Film gangsterski, policyjny, dziś również kino akcji budują napięcie poprzez mnożenie pościgów, strzelanin, pojedynków, przez zmienność i dynamiczne następstwo zdarzeń. Dreszczowiec odwrotnie: niweluje akcję, akcentując napięcie. To strach, sugerowanie zagrożenia, inteligentne retardacje, pozorne punkty kulminacyjne, świadomość niemożności wstrzymania pewnych zdarzeń decydują o charakterze gatunku. Stąd thriller, choć opiera się na wywodzącej się z kina sensacyjnego tematyce i narracji, wykorzystuje charakterystyczne dla horroru chwytły dramaturgiczne².

W thrillerze dochodzi zatem do inkorporacji chwytów typowych dla filmu grozy w obręb struktur charakterystycznych dla innych gatunków,

Wściekły jako thriller

1 R. Drozd, T. Jurek, K. Maksymowicz, *Poczet polskich seryjnych morderców* [w:] *Problemy współczesnej tanatologii*, red. J. Kolbuszewski, t. 10, Wrocław 2006, s. 158.

2 R. Syska, *Thriller jako gatunek* [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 84.

zazwyczaj – struktury kryminału. Źródło lęku czy grozy nie jest już jednak nadnaturalne, jak w horrorze, ale często pozostaje irracjonalne i niepoddające się logicznemu wyjaśnieniu: „Zło i zagrożenie w thrillerze – w przeciwieństwie do horroru – przynależy do naszej rzeczywistości, nie ma charakteru nadnaturalnego, choć wyraźnie spotęgowane, zdemonizowane i wyostrzone nabiera cech fantastycznych”³. Co za tym idzie, konstytutywnym elementem thrilleru w ujęciu Syski jest starcie z tak przedstawionym złem, konfrontacja z chaosem, który wdziera się do spokojnego świata i burzy jego porządek:

Opanowanemu i oswojonemu światu przeciwstawiony jest chaos alternatywnych rzeczywistości. Bohaterowie zmuszeni są zachowywać się wbrew utartym przyzwyczajeniom, w niezgodzie z przyjętym i wyznawanym od lat systemem wartości, ale w konsekwencji zgodnie z nowym typem logiki. Te dwa światy są w dreszczowcu bardzo silnie skonfrontowane, oddzielone zazwyczaj wyrazistą sceną przejścia, zaakcentowanym aktem inicjacji⁴.

We *Wściekłym* mamy do czynienia z bardzo podobnym schematem – pojawienie się seryjnego mordercy w uporządkowanym świecie wywołuje niepokój i lęk zarówno u głównego bohatera, jak i u widzów. Aby zbrodniarz w produkcji Załuskiego (czy też w jakimkolwiek innym filmie z seryjnym mordercą) mógł wzbudzać tego rodzaju emocje, musi zostać odpowiednio przedstawiony i scharakteryzowany. Jak zauważył Syska, thrillery często sięgają po rozwiązania charakterystyczne dla kina grozy. W przypadku *Wściekłego* efekty takiego zabiegu widać szczególnie w kreacji postaci mordercy, który nabiera przez to cech potwornych.

Należy tu jednak poczynić pewne zastrzeżenie natury terminologicznej. W ujęciu Noëla Carrolla głównym zadaniem horroru jest wywołanie w odbiorcach uczucia grozy (czy też „art-grozy” – termin ten ma służyć do zaznaczenia, że dzieło sztuki wywołuje tę emocję sztucznie, różni się więc ona od rzeczywistej grozy). *Wściekły*, podobnie jak wiele thrillerów bazujących na motywie seryjnego mordercy, operuje jednak głównie lękiem, który amerykański badacz uważa, jak się wydaje, za jeden z rodzajów art-grozy. Lęk jest wywoływany przede wszystkim przez to, co nieznanne, niekonkretne, niedopowiedziane⁵. Dlatego też w niniejszym artykule mówić będziemy raczej o lęku niż o grozie, pojęcie to precyzyjniej bowiem opisuje emocje, które usiłuje wzbudzić w odbiorcy produkcja Załuskiego.

3 *Ibidem*, s. 102.

4 *Ibidem*, s. 91–92.

5 Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru, albo Paradoksy uczuć*, przeł., posł. M. Przyłpiak, Gdańsk 2004, s. 392. Na temat tego rozróżnienia zob. również A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 22–38.

Choć morderca we *Wściekłym* nie ma nadnaturalnego rodowodu, to z pewnością można stwierdzić, że jest w filmie kodowany jak potwór, w jego postaci znajdziemy bowiem co najmniej kilka monstualnych cech. Bez wątpienia jest on niebezpieczny, stanowi zagrożenie w sposób typowy dla potworów właśnie – pojawia się znikąd, atakuje ludzi przypadkowych, niczego nie podejrzewających, a jego zbrodnie nie mają żadnego motywu ani celu. W obrazie nie pojawia się odpowiedź na pytanie o to, dlaczego mordował, a gdy główny bohater, kapitan Bogdan Zawada, zadaje zabójcy to pytanie w finalnej scenie, ten pluje mu w twarz. Jest to więc zło w czystej postaci, zło bezinteresowne, którego nie można wpisać w żadne ludzkie kategorie. Zbrodniarz nie zabija dla zysku, z chęci zemsty czy na tle seksualnym. Nawet jeśli wierzyć, niepotwierdzonej przecież, hipotezie postawionej przez Zawadę, że syci się ludzkim nieszczęściem, to tym bardziej jest to motywacja nieomal metafizyczna, właściwa potworom, a nie ludziom.

W tym kontekście warto również zwrócić uwagę na charakterystyczną scenę w zoo, gdy morderca, jedząc kanapkę, przypatruje się w bezruchu kondorowi rozszarpującemu krwawy ochłap mięsa. Analogia między nimi jest tutaj oczywista i służy przedstawieniu zbrodniarza jako dzikiego zwierzęcia, podobnie zresztą jak sam tytuł *Wściekły*, co ponownie wzmaga poczucie, że bohater ten nie jest do końca ludzki.

Znamienny wydaje się też sposób przedstawiania w filmie mordercy. Do końca pozostaje on człowiekiem bez właściwości – choć wielokrotnie pojawia się na ekranie, ani razu nie widzimy jego twarzy, nie poznajemy też żadnych konkretnych informacji na jego temat. Do sceny jego ujęcia nie słyszymy wyraźnie, aby coś mówił, jedyny dźwięk, jaki wydaje, to chorobliwy kaszel. Zbrodniarz wymyka się zatem kategoriom pojęciowym odbiorców, nie da się bowiem o nim powiedzieć niczego pewnego. Dlatego budzi on lęk podwójnie – po pierwsze, jako nieracjonalne, potworne zło; po drugie, jako zło niewyróżniające się z tłumu zwykłych ludzi. Reżyser duży nacisk położył na to, aby przekonać widza, że tego rodzaju szaleństwo to tak naprawdę nic wyjątkowego, a morderca niczym nie wyróżnia się z tłumu. Z jednej strony każdy może stać się jego ofiarą, z drugiej jednak – skoro zabójca jest człowiekiem bez właściwości, to każdy może nim być: znajomy, krewny, sąsiad. Co więcej, momentami to sam odbiorca zostaje utożsamiony z szaleńcem, ponieważ wszystkie sceny zabójstw ogląda z perspektywy mordercy, przez lunetę jego karabinu. Nie otrzymuje zatem żadnej klarownej wskazówki, pomagającej mu rozgraniczyć świat nienormalny od normalnego.

Jak już wspominałem, taki sposób przedstawiania szaleństwa wydaje się dość silnie zakorzeniony w popularnych w latach 70. xx w., również

*Wściekły
i Psychopatie*

poza kręgiem fachowym, psychiatrycznych koncepcjach Kępińskiego. We *Wściekłym* zostaje zresztą przywołane jego nazwisko, a bohaterowie cytują fragmenty *Psychopatii*, wydanej dwa lata przed produkcją filmu Załuskiego. Zarówno w tej, jak i w innych pracach Kępiński duży nacisk kładzie przede wszystkim na to, że różnica między człowiekiem zdrowym a chorym ma charakter ilościowy, a nie jakościowy. Choroba psychiczna polega więc na realizowaniu ciągów czy popędów u innych ludzi stłumionych przez normy społeczne, ale nie nieobecnych. Co więcej, Kępiński, opisując schizofreników, podkreśla, że w istocie mogą oni nie wyróżniać się z tłumu i nie zwracać na siebie uwagi. Unikają bowiem tych kontaktów społecznych, których uniknąć mogą, a pozostałe realizują tak, aby ograniczyć je do minimum⁶. Echa tych wniosków są w konstrukcji filmowego mordercy bardzo wyraźne – jest on przecież dobrym, rzetelnym wypełniającym swoje obowiązki pracownikiem, stroniącym jednak od ludzi i nienawiązującym z nimi kontaktów, jeśli nie są one niezbędne.

Echa te pobrzmiwają również w opisaną wyżej próbie wywołania u widzów uczucia niepokoju i lęku. Sam Kępiński przyznaje bowiem, że zetknięcie się z chorym psychicznie, będącym człowiekiem nieobliczalnym, wywołuje w osobach zdrowych lęk:

Lęk wprowadza człowieka w świat nocy, rozgrywający się przeważnie poniżej progu świadomości, gdzie panuje znak nieskończoności i niczego nie da się przewidzieć. Rachunek prawdopodobieństwa, dzięki któremu możemy w przybliżeniu przewidzieć zachowanie się naszych bliźnich w przestrzeni jasnej, przestaje obowiązywać w przestrzeni nocy. Człowiek wobec drugiego człowieka traci zdolność orientacji, staje się całkowicie bezradny. Zetknięcie się ze światem nocy drugiego człowieka, z jego najgłębszymi warstwami psychiki, normalnie kryjącymi się poniżej progu świadomości, a fragmentarycznie wydobywającymi się w marzeniach sennych, w psychozie, pod wpływem silnego lęku itp. – zwiększa lęk przed drugim człowiekiem, choćby na tej zasadzie, że staje się on bardziej nieprzewidywalny, że nie pasuje do rachunku prawdopodobieństwa, jaki wytworzyliśmy sobie w stosunku do innych ludzi⁷.

Pewne pokrewieństwo z filmem Załuskiego można tu dostrzec nawet na poziomie wizualnym – metafora nocy i dnia jest bardzo istotna w pracach Kępińskiego. Tymczasem przygarbiony morderca, który nawet w upalne dni chodzi w długim czarnym płaszczu i berecie, w istocie przypomina kogoś, kto nie pasuje do otoczenia i kto na światło dnia wynurzył się z mroków nocy. Ekranowy wizerunek seryjnego mordercy wydaje się zatem wprost inspirowany naukowymi poglądami i ustaleniami Kępińskiego.

Podsumowując więc, widz *Wściekłego* w obliczu zetknięcia się z mordercą i jego wtargnięcia w świat przedstawiony powinien odczuwać lęk.

6 Zob. A. Kępiński, *Lęk*, wyd. 2, Warszawa 1987, s. 145–180.

7 *Ibidem*, s. 168.

Odczucie to wiąże się z niemożnością uporania się z czynami szaleńca, niewpisującymi się w żadną narrację racjonalizującą. Sprawia to, że morderca zaczyna być postrzegany w kategoriach potwora, co więcej – potwora, którym może być każdy. Twórcy filmu dodatkowo jeszcze to poczucie lęku potęgują za pomocą różnych chwytów dramaturgicznych (sposób ukazywania zbrodniarza, towarzyszący mu zawsze stały, niepokojący motyw muzyczny, utożsamienie widza z mordercą czy fałszywe punkty kulminacyjne, gdy wydaje się, że główny bohater przypadkiem napotkał przestępcę).

Postawiona wyżej teza, głosząca, że zamierzeniem Załuskiego było wywołanie u odbiorców poczucia lęku, znaleźć może swoje potwierdzenie również w emocjonalnej reakcji protagonisty. Jak stwierdza wspomniany już Carroll, odczucia i emocje postaci fikcyjnych stykających się z potworem często traktować wolno jako swego rodzaju wzorzec zamierzonej przez twórców reakcji emocjonalnej widzów.

Tym, co zwraca uwagę w kreacji świata przedstawionego we *Wściekłym*, jest jego pozorna idylliczność. Akcja często toczy się na słonecznych, pełnych spacerowiczów ulicach czy w miejskich parkach, brak właściwie mrocznych krajobrazów, tak typowych dla filmów grozy, nawet noce są tu raczej pogodne i spokojne. Reakcje właśnie takiego, pozornie spokojnego, świata (reprezentowanego przez Zawadę) na czyny szaleńca obserwuje widz.

Co znamienne, prowadzący śledztwo milicjanci usiłują w pierwszym odruchu ratować się próbami racjonalizacji zbrodni: podejrzewają motywy rabunkowe, porachunki okupacyjne, zawiść, starają się odnaleźć powiązania pomiędzy ofiarami, jednak wszystkie te koncepcje okazują się zawodne. W obliczu słabości logicznych kategorii kapitan Zawada sam zaczyna odczuwać lęk i ulegać urojeniom – dwukrotnie, w sytuacjach zupełnie przypadkowych i codziennych, wydaje mu się, że morderca celuje właśnie do niego. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na scenę, gdy główny bohater spotyka znajomego na ulicy i rozmawia o kupionym przez niego fiacie 126p – reżyser konsekwentnie zwoździ tu widza tak, że również on zaczyna być pewny, iż tym razem to Zawada ma być ofiarą mordercy. W tle pojawia się bowiem motyw dźwiękowy, który do tej pory towarzyszył tylko scenom zabójstw, a protagonistę przez dłuższą chwilę obserwujemy przez lunetę; dopiero gdy napięcie osiąga punkt kulminacyjny, okazuje się, że jest to zabawkowa, dziecięca luneta, a milicjantowi przypatruje się nie morderca, ale mały chłopiec. Podobnie rzecz wygląda w scenie na klatce schodowej w bloku Zawady, gdy kij od miotły trzymanej przez dozorcę wydaje się bohaterowi (a także widzom) lufą karabinu. W obu przypadkach film unaocznia odbiorcy, że w konfrontacji

Szaleństwo wkracza w codzienność

z szaleństwem pozornie uporządkowany świat zaczyna się rozsypywać i ujawnia swoje drugie, obłędne oblicze.

Wprost zostaje to wyrażone w scenie, w której główny bohater odwiedza szpital psychiatryczny, aby skonsultować sprawę ze specjalistą. Profesor psychiatrii pyta wówczas Zawadę: „Gdyby pan nie znajdował się tutaj w klinice, czy przyszedłoby panu do głowy, że niektórzy z tych spacerujących, spokojnie rozmawiających ludzi popełnili okropne zbrodnie?”. W sposób jasny stawia się tu zatem pewną tezę: oto świat nie jest taki, jaki się wydaje, pod pozorem spokoju skrywa się szaleństwo, którego nie potrafimy pojąć ani zrozumieć. Środowisko ludzkie, o czym też mówi się wprost, jest środowiskiem groźnym i nigdy nie możemy być pewni tego, co spotka nas ze strony drugiego człowieka. Egzemplifikację tej tezy stanowi oczywiście tytułowy *Wściekły* – jego sprawa ujawnia ten fakt zarówno Zawadzie, jak i widzom.

Dlatego też finał filmu ma ambiwalentny wydźwięk. Z jednej strony, milicjant wykonał swoją pracę, schwytał mordercę, który już nie zagraża społeczeństwu – starsze małżeństwo pracujące w kiosku może więc spokojnie żyć, nieświadome, że znajdowało się na celowniku szaleńca. Z drugiej jednak strony, Zawada, choć jest z wykształcenia psychologiem, nadal nie rozumie, co skłoniło szaleńca do jego czynów, a scena w szpitalu dowodzi, że nieświadomość ta nie daje mu spokoju. Trwale podważa bowiem jego wizję ludzkiej społeczności.

Skąd się wziął *Wściekły*?

Film Załuskiego – jak starałem się wykazać powyżej – spełnia więc formalne kryteria thrillera: opowiada o starciu z absolutnym, irracjonalnym złem, które wdziera się do uporządkowanego świata, wprowadzając do niego chaos i ujawniając, jak złudny był jego ład. Opowieść ta, za pomocą różnych chwytów bliskich estetyce kina grozy, usiłuje utrzymać widza w napięciu, lęku i poczuciu zagrożenia tym, co nieuchronne i nieznanne jednocześnie. Należałoby się zatem zastanowić, dlaczego formuła taka pojawia się u Załuskiego w r. 1979. Jak wskazuje cytowany już Syska, thriller często bywa organicznie powiązany ze społecznym kontekstem, w jakim film powstawał – lęk wywoływany przez mordercę byłby tu zatem metaforą i ukonkretnieniem lęku przeżywanego przez widzów w codziennym życiu:

Predylekcja do wykorzystywania typowych dla thrillera chwytów dramaturgicznych nierzadko podyktowana jest sytuacją pozafilmową, kontekstem kulturowym, politycznym czy społecznym. Trudny do sprecyzowania lęk, świadomość nieodczowności ciosu, nieumiejętność zapanowania nad złem w łatwy sposób werbalizowała społeczne nastroje i nieświadomione namiętności, konkretyzując skrywane popędy, metaforyzując zagrożenia⁸.

⁸ R. Syska, *op. cit.*, s. 82.

Odczytanie *Wściekłego* w takim właśnie kontekście jest w istocie produktywnie. Należy sobie bowiem uświadomić, że 1979 r. był apogeum kryzysu ekonomicznego, społecznego i politycznego, podskórnie narastającego w drugiej połowie dekady rządów Edwarda Gierka. Końcówka dziesięciolecia przyniosła zauważalne pogorszenie nastrojów społecznych:

Tymczasem – właśnie od 1976 roku – narastały zapowiedzi kryzysu społecznego. Zaczęły się wyraźnie kurczyć perspektywy rozwoju gospodarczego – podwyżka [cen w] 1976 roku stanowiła zapowiedź obniżenia stopy życiowej, zima 1978/9 uświadomiła słabość zabezpieczenia społeczeństwa przed trudnościami materialnymi [...]. Coraz mniejsze były szanse awansu dla młodego pokolenia, dłuższy okres czekania na mieszkanie (10 i więcej lat), gorsze zaopatrzenie w żywność, wyższe ceny wielu artykułów. Tym samym silniej odczuwano fasadowość wielu deklaracji o pomyślnym rozwoju kraju, rosło poczucie krzywdy z powodu niedostatecznego uczestniczenia w powszechnej – jak głoszono w środkach masowych – zamożności. „Propaganda sukcesu” wpajała jednocześnie przekonanie o potędze kraju („członka Klubu Kosmicznego”, „dziesiątej potęgi przemysłowej świata” etc.), co przyczyniało się do rosnącej niewiarygodności środków masowych, jak i do życia w świecie iluzji narodowych⁹.

Nastroje te znalazły odbicie w badaniach socjologicznych: w 1979 r. 16% respondentów wskazywało na pogorszenie się warunków materialnych ludności (dla porównania: w 1975 r. odsetek ten wynosił tylko 3%), 35% z nich nie było zadowolonych z materialnego poziomu życia, a 39% uważało, że warunki te nie poprawią się w przyszłości¹⁰.

Jednocześnie wymienione liczby nie oddają w pełni subiektywnie odczuwanego wówczas poczucia niesprawiedliwości. W pracy *O społecznej historii polski 1945–1989* Henryk Słabek stawia tezę, że to radykalne pogorszenie nastrojów wiązało się nie tyle z obniżeniem pensji i poziomu życia (te bowiem wciąż wzrastały, choć wolniej), ile z coraz bardziej odczuwalną przepaścią między najbogatszymi obywatelami a resztą społeczeństwa:

Słuszne wydaje się przekonanie, że porównywanie dochodów nominalnych (w znaczeniu: wyrażonych w złotych) nawet w identycznych przedziałach czasowych, również w tych przez nas omawianych, nie odzwierciedla precyzyjnie rzeczywistości. A w odniesieniu do lat 1976–1980 może być wprost mylące. Rzecz w tym, że wtedy szybko narastał deficyt towarów o „sztywnych” cenach, szczególnie tych bardziej atrakcyjnych czy niezbędnych. W tej sytuacji za identyczną kwotę złotych robotnik wykwalifikowany mógł kupić w rzeczywistości o wiele mniej towarów niż dyrektor, kierownik czy – nierzadko – choćby urzędnik. On, nie mając nielegalnych niby, lecz upowszechniających się „chodów” czy „dojść” do towarów dla wybranych, w większym też stopniu zdany był na zakup artykułów-namiastek, do nabywania niekiedy tego, „co się da” – choćby i na zapas. [...]

9 *Raport o stanie komunikacji społecznej w Polsce. Sierpień 1980 – 13 grudnia 1981*, red. W. Pisarek, wpraw. J. Mikułowski Pomorski, Kraków 2007, s. 6–7.

10 Zob. *ibidem*, s. 8.

Poczucie robotniczego upośledzenia pogłębiał fakt, że szybko wówczas rósł margines obywateli wyzywająco jak na owe czasy zamożnych. Wśród nich obok ludzi dobrze ulokowanych w strukturach władzy coraz więcej było drobnych przedsiębiorców, handlowców (prywatnych i części z przedsiębiorstw państwowych), wreszcie „waluciarzy” i wszelkiego rodzaju kombinatorów¹¹.

W swojej rozprawie Słabek szczegółowo opisuje mechanizmy, które doprowadziły do takiej sytuacji, wskazując m.in. na ewolucję sposobu myślenia partyjnych dygnitarzy w stronę grupowego egoizmu. Ta warstwa społeczna przechodziła charakterystyczny proces „uprzytomniania sobie i innym swych szczególnych zasług i wynikających stąd praw do szczególnych roszczeń [...] i wreszcie do samonagradzania się według miary i kryteriów uznawanych każdorazowo przez samych siebie za słuszne”¹². Równocześnie rosła zamożność i siła sektora prywatnego, często zaszczepiającego swoją działalność na czynach korupcyjnych i nielegalnych¹³.

Poczucie pogłębiającego się kryzysu można odnaleźć również w różnych dokumentach życia społecznego z tamtego okresu – np. w przemówieniu Stefana Bratkowskiego z 4.05.1979. Znany publicysta, choć daleki był od ośrodków opozycyjnych i pozostawał wierny partii, zauważał narastający problem i jedynej szansy na uniknięcie eksplozji społecznego niezadowolenia upatrywał w gruntowych reformach systemu administracyjnego i gospodarki¹⁴. Ostrzegał wówczas: „Żyjąc w społeczeństwie na co dzień, najlepiej wiemy, jak niewielki zapas cierpliwości pozostał do wyczerpania. I nie chcemy, by się mówiło potem, że nikt nie uprzedzał”¹⁵. Z kolei już na gruncie sztuki jedną z najbardziej znanych filmowych reakcji na ów kryzys jest oczywiście nurt Kina Moralnego Niepokoju, portretujący społeczeństwo zepsute i zdegenerowane, pełne na poły feudalnych klik i zależności.

Wydaje się, że taki kontekst społeczny znacząco wpłynął na ostateczny kształt *Wściekłego*. Główny bohater jest wszak przeciętnym intelektualistą, człowiekiem spokojnym, ojcem małego dziecka, żyjącym z rodziną w niewielkim mieszkaniu, który niespodziewanie w pozornie spokojnym świecie odkrywa pierwiastek szaleństwa i dla którego świat ten przestaje być przewidywalny. Opowieść ta wydaje się więc wprost odbijać trudny do sprecyzowania lęk mas społecznych, z jednej strony

11 H. Słabek, *O społecznej historii polski 1945–1989*, Warszawa 2009, s. 485–486.

12 *Ibidem*, s. 493.

13 Zob. *ibidem*, s. 496.

14 AAN, KC PZPR, sygn. XI A/1165, k. 3, wystąpienie S. Bratkowskiego na zebraniu POP PPR przy Oddziale Warszawskim Związku Literatów Polskich, 4 maja 1979, k. 3; cyt. za: A. Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa 2004, s. 201.

15 Zob. *ibidem*.

odczuwających narastający kryzys, z drugiej zaś – w publicznym dyskursie widzących zupełnie inny, hurraoptymistyczny obraz rzeczywistości.

Niepewność co do własnej przyszłości i poczucie obcości oraz nieprzewidywalności świata, jakich doświadcza Zawada i jakie pragnie wzbudzić w odbiorcy film, było zatem bliskie powszechnym nastrojom społecznym, wywołanym przez pogłębiający się, wielowymiarowy kryzys. W obu bowiem przypadkach mamy do czynienia z – mówiąc słowami Kępińskiego – sytuacją, gdy człowiek „Nie wie, co z nim samym jutro się stanie i co mu jutrzejszy dzień przyniesie; grunt spod nóg się usuwa. Człowiek czuje się zamknięty w ślepej uliczce, gdyż już nie ma odwagi rzutować się w przyszłość”¹⁶. Tego rodzaju nieokreślony lęk występuje według cytowanego psychiatry w przypadku nerwicy.

Hipotezę tę potwierdzić może porównanie *Wściekłego* z późniejszą o dwa lata produkcją *„Anna” i wampir* (reż. J. Kidawa, 1981), opowiadającą historię śledztwa w sprawie Zdzisława Marchwickiego, Wampira z Zagłębia. Film ten również nazwać można thrillerem, jednak nie powstaje on w momencie narastania kryzysu, ale już po jego eksplozji w sierpniu 1980. Dlatego też produkcja Kidawy nie opowiada o odkrywaniu szaleństwa w pozornie normalnym świecie, ale już o świecie szalonym. *„Anna” i wampir* przedstawia więc rzeczywistość wyjętą z filmu grozy – pełną prowadzących donikąd dróg, zarośniętych hałd i opustoszałych ulic, nieustannie zasnutą mgłą i oświetlaną przez blade słońce, barwiące niebo na krwisty kolor. W rzeczywistości tej grasuje morderca, a instytucje, które powinny go wytropić, nie działają prawidłowo. Oba filmy metaforyzują więc aktualną sytuację społeczną, ale dla każdego z nich będzie to sytuacja z gruntu odmienna¹⁷.

W tym miejscu należałoby sobie zadać pytanie o to, dlaczego podskórnie nabrzmiewający kryzys społeczny ukonkretnił się we *Wściekłym* akurat w figurze seryjnego mordercy. Jest to pytanie tym ważniejsze, że figura ta, właściwie nieobecna w kulturze audiowizualnej dekad wcześniejszych, w latach 70. XX w. pojawiała się w niej stosunkowo często. W filmach Załuskiego i Kidawy metaforyzowała niespokojną sytuację społeczną, w serialu *S.O.S.* (reż. J. Morgenstern, 1974) posłużyła do wskazania, że prawdziwe zło czai się tuż obok, a nie przychodzi np. z zagranicy, itd.

Wydaje się, że prymarnym czynnikiem warunkującym popularność tego motywu była wspomniana już sprawa Marchwickiego. Nie tylko poruszała ona masy, obawiające się o swoje bezpieczeństwo, gdy Wampir

¹⁶ A. Kępiński, *op. cit.*, s. 17.

¹⁷ Szerzej o filmie *„Anna” i wampir* zob. P. Dudziński, R. Dudziński, *Zabić tysiąc kobiet na tysiącletcie państwa polskiego. Władza (ludowa) i śmierć w filmie Janusza Kidawy „Anna” i wampir* [w:] *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Wrocław 2014.

wciąż mordował, lecz także stała się swego rodzaju spektaklem już w momencie trwania procesu¹⁸. Wciąż obecny w środkach masowej komunikacji, które chętnie donosiły o szczegółach dotyczących oskarżonych i samych zbrodni, spektakl ów sprawił, że w zbiorowej świadomości i wyobraźni odbiorców na stałe zagościła figura seryjnego mordercy.

Ważny kontekst dla *Wściekłego* stanowią wspomniane i cytowane już publikacje Kępińskiego, które odegrały istotną rolę w popularyzowaniu problematyki psychiatrycznej w szerokich kręgach. Takie tytuły jak *Schizofrenia*, *Lęk czy Psychopatie* napisane zostały w przystępnym, popularnonaukowym stylu – autor unika w nich specjalistycznej terminologii, a jeśli ta się pojawia, to dba o jej należyte wyjaśnienie, właściwie zupełnie rezygnuje z aparatu naukowego, a jego wywód jest jasny i klarowny. Wszystko to sprawiło, że jego prace znane były również poza wąskim kręgiem fachowców. Dlatego też w bibliografii artykułów mu poświęconych, obok „Psychologii Wychowania” i „Przeglądu Lekarskiego”, można znaleźć także „Literaturę”, „Kulturę” czy „Tygodnik Powszechny”¹⁹. Świadectwem tej popularności jest zarówno pojawienie się nazwiska Kępińskiego we *Wściekłym*, jak i powoływanie się na niego w recenzji produkcji Załuskiego zamieszczonej w „Filmie” tuż po premierze²⁰. W obu przypadkach wiedzę o tym, kim jest Kępiński i co napisał, traktuje się jako oczywistą. Dlatego też można postawić tezę, że w związku z (pośmiertnymi w większości) publikacjami profesora, wydawanymi w latach 70. XX w., problem psychiki ludzkiej i jej rozmaitych wynaturzeń był obecny w masowej świadomości. We *Wściekłym* koncepcy zaczerpnięte z Kępińskiego pozwoliły zatem ukonkretnić omówioną powyżej figurę seryjnego mordercy.

Trzecią sprawą jest przejawiające się w rozmaitych produkcjach filmowych od początku dekady Gierka przekonanie o powszechności i banalności zbrodni. Zasadniczy zwrot, który dokonał się w rodzimych filmach kryminalnych tamtego okresu, polegał na odchodzeniu od typowych dla lat 60. XX w. narracji o zachodnich szpiegach i wyrafinowanych przestępcach na rzecz ukazywania przewinień codziennych i realistycznych. Znakomity przykład stanowi telewizyjne *Złote Koło* (reż. Stanisław Wohl, 1971), które zarazem łamało tabu, jakim było wówczas mówienie o przestępstwach seksualnych, i prezentowało, że klarowne podziały na dobro i zło w realnym świecie są niemożliwe do przeprowadzenia. W pełnej krasie tendencja ta uwidoczniła się w *Zapisie zbrod-*

18 Zob. P. Semczuk, *Czarna wołga. Kryminalna historia PRL*, współpr. V. Krasnowska-Sałustowicz, Kraków 2013, s. 161.

19 Zob. A. Kępiński, *op. cit.*, s. 362–363.

20 Zob. K. Kreutzinger, *Poprawka z psychologii*, „Film” 1980, nr 4, s. 9.

ni (1974) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, będącym fabularną rekonstrukcją prawdziwych morderstw, dokonanych przez dwóch nastolatków w okolicach Łodzi w r. 1972. Film kładzie bardzo silny nacisk na to, że zabójstwo jest dla bohaterów czymś zwykłym, niewzbudzającym emocji, a przy tym – że nikt tak naprawdę nie wie (i nie próbuje dociec), dlaczego do niego doszło. Obie te kwestie najlepiej podsumowuje wypowiedź jednego z bohaterów, który – zapytany przez dziennikarza o zabójstwo („Jak to się mogło stać?”) – odpowiada: „Każdemu mogło się zdarzyć”. Film sensacyjno-kryminalny, zwłaszcza ten rozpowszechniany w kinach, w latach 70. XX w. bardzo wyraźnie eksploruje więc wątek zbrodni niezrozumiałej i niewytłumaczalnej.

Jak wspominałem na początku artykułu, *Wściekły* wydawać się może filmem zaskakującym zarówno treściowo, jak i formalnie. Opowieść o mordercy strzelającym do przypadkowych ludzi nie pasuje do ugruntowanych narracji na temat polskiego kina lat 70. ubiegłego stulecia – czy to tych traktujących o filmie artystycznym i skupiających się tylko na Kinie Moralnego Niepokoju, czy to tych usiłujących opisywać ówczesne kino rozrywkowe, dostrzegając w produkcjach sensacyjno-kryminalnych głównie państwową propagandę. Dlatego też w ramach powyższej analizy postarałem się zaprezentować główne zasady konstrukcyjne filmu Załuskiego, unaocznic jego społeczno-kulturowe tło i bezpośrednie inspiracje. Umieszczony w takim kontekście, *Wściekły* nabiera bowiem dodatkowych znaczeń i przestaje być zaskakującym kuriozum, które trudno wyjaśnić, a okazuje się silnie i organicznie wręcz powiązany z czasami, w jakich powstawał.

- Carroll Noël, *Filozofia horroru, albo Paradoxy uczuć*, przeł., posł. M. Przylipiak, Gdańsk 2004.
- Dudziński Przemysław, Dudziński Robert, *Zabić tysiąc kobiet na tysiąclecie państwa polskiego. Władza (ludowa) i śmierć w filmie Janusza Kidawy „Anna” i wampir [w:] Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Wrocław 2014.
- Gemra Anna, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Kreutzinger Krzysztof, *Poprawka z psychologii*, „Film” 1980, nr 4, s. 9.
- Kępiński Andrzej, *Lęk*, wyd. 2, Warszawa 1987.
- Raport o stanie komunikacji społecznej w Polsce. Sierpień 1980 – 13 grudnia 1981*, red. W. Pisarek, wpraw. J. Mikułowski Pomorski, Kraków 2007.
- Semczuk Przemysław, *Czarna wołga. Kryminalna historia PRL*, współpr. V. Krasnowska-Sałustowicz, Kraków 2013.
- Słabek Henryk, *O społecznej historii polski 1945–1989*, Warszawa 2009.
- Syska Rafał, *Thriller jako gatunek [w:] Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.

Bibliografia

Ile horroru w fantasy, ile fantasy w horrorze? Groza w twórczości Andrzeja Sapkowskiego

Abstrakt

Podstawą prezentowanego artykułu jest pytanie, w jaki sposób Andrzej Sapkowski – pisarz kojarzony głównie z konwencją fantasy – konstruuje swoje teksty zaliczane do innej kategorii: konwencji grozy. Materiał badawczy stanowią trzy opowiadania Sapkowskiego kwalifikowane jako horrory: *Muzykanci*, *Tandaradei!* i *Zdarzenie w Mischief Creek*, a także fragmenty trzeciego tomu „Trylogii Husyckiej”, *Lux perpetua*, które wykazują cechy wspomnianej konwencji. Autorka poszukuje w tych tekstach elementarnych właściwości konwencji grozy, opierając się przede wszystkim na pracy Noël Carrolla *Filozofia horroru, albo Paradoksy uczuć*, a jednocześnie bada związki tych utworów z konwencją najbardziej charakterystyczną dla Sapkowskiego – z fantasy.

Przeprowadzona analiza wiedzie do wniosku, że Sapkowski konstruuje swoje opowiadania grozy, bazując na jednym schemacie: pewna słaba i pogardzana istota, nad którą silniejsi się znęcają, zyskuje ogromną moc, pozwalającą dokonać zemsty na prześladowcach. Najbliższe prototypowego horroru jest opowiadanie *Muzykanci*, *Zdarzeniu w Mischief Creek* bliżej zaś do konwencji fantasy. *Tandaradei!* sytuuje się na tej skali między nimi. Natomiast „Trylogia Husycka” to typowa fantasy historyczna, którą Sapkowski w trzecim tomie tylko inkrustuje elementami charakterystycznymi dla opowieści grozy.

Słowa kluczowe

konwencja grozy, art-groza, literatura fantasy, potwór, magia, czarownica, Andrzej Sapkowski, Noël Carroll

Dorota Ucherek
Uniwersytet Wrocławski

Ile horroru w fantasy, ile fantasy w horrorze? Groza w twórczości Andrzeja Sapkowskiego

Nazwisko Andrzeja Sapkowskiego powszechnie kojarzy się przede wszystkim z literaturą fantasy. Nieco mniej znanym faktem jest natomiast, że pisarz ten próbował swoich sił także w innych konwencjach należących do fantastyki: w science fiction i w horrorze. Elementy tej drugiej kategorii odnaleźć można w trzech opowiadaniach ze zbioru *Coś się kończy, coś się zaczyna* (2000): *Muzykanci*, *Tandaradei!* i *Zdarzenie w Mischief Creek*, oraz we fragmentach „Trylogii Husyckiej”, zwłaszcza w jej trzecim tomie. Charakterystyczna dla tego autora obfitość gier intertekstualnych, występująca również w wymienionej grupie utworów, oraz to, jak Sapkowski wypowiadał się na temat samego horroru i na temat liminalnego statusu genologicznego przynajmniej dwóch swoich opowiadań do tej konwencji zaliczanych – *Muzykantów* i *Tandaradei!* – zachęcają do analizy tych tekstów. Będzie ona miała na celu odpowiedź na pytania o to, jakie motywy i zabiegi typowe dla literatury grozy wykorzystuje Sapkowski i jakie związki z fantasy wykazują te jego opowiadania oraz fragmenty powieści, w których dominują cechy horroru.

Aby rozwinąć tak sformułowane zagadnienia badawcze, należy przede wszystkim przyjrzeć się głównym cechom konwencji grozy.

Art-groza i potwory

Noël Carroll w fundamentalnym studium *Filozofia horroru, albo Paradoksy uczuć*, w którym postawił sobie za cel „sformułowanie teorii horroru w różnych rodzajach sztuki i w różnych środkach przekazu”¹, za *differentia specifica* tej konwencji uznaje obecność potwora – rozumianego jako istota nadprzyrodzona albo wynik manipulacji naukowych.

¹ N. Carroll, *Filozofia horroru, albo Paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 31. Do tego studium obszernie odwołuje się także – w swojej definicji horroru – Krystyna Walc (*Horror* [hasło] [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Ząbski, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 2006).

To kryterium oddziela według badacza horror od „innych przerażających opowieści”, które wywołują tego typu emocje, „eksplorując pokłady ludzkiej psychiki”². Aby z kolei wykazać odmiennosć utworu grozy od odrębnego rodzaju narracji, w których występują monstra, takich jak mity czy baśnie (a także – co istotne dla podejmowanych tutaj rozważań – fantasy), Carroll zaleca obserwować stosunek innych postaci do tychże: „Bohaterowi horroru potwór jawi się jako coś nienormalnego, zaburzenie naturalnego porządku”, budzi nie tylko strach, ale też instynktowny wstręt i obrzydzenie, a zarazem – ze względu na swoją sprzeczność wobec tego, co zwykle występuje w przyrodzie – wydaje się nieopisywalny³. Tak samo powinien na owo monstrum reagować odbiorca tego rodzaju opowieści, ponieważ w tej konwencji emocje protagonistów mają zostać zreplikowane w psychice czytelnika lub widza, stanowią dla nich wzór⁴. Konfiguracja tych emocji ma zaś wywołać w adresacie horroru uczucie, na którego określenie Carroll zaproponował termin „art-groza”, wynikające z oceny przerażającego obiektu „w kategoriach zarówno zagrożenia, jak i nieczystości”⁵.

Wykorzystując ustalenia Mary Douglas⁶, Carroll wymienia trzy najczęściej występujące w opowieściach grozy cechy potworów: pośredniość lub sprzeczność (np. zawieszenie między życiem a śmiercią, jak w przypadku duchów, wampirów czy monstrum Frankensteina, nienaturalne połączenie zupełnie różnych bytów, jak dr Jekyll i pan Hyde bądź wilk i człowiek – *casus* wilkołaków; czy skrajna zmienność, transgresyjność kategorialna), niekompletność (np. brak jakichś części ciała, gnucie – jak w przypadku zombi) oraz brak formy (budzące lęk byty często bywają opisywane w sposób niepełny, niepozwalający odbiorcy na dokładne wyobrażenie ich sobie).

W kontekście tej ostatniej cechy warto zwrócić uwagę na różnicę między dwoma pokrewnymi rodzajami emocji, jakie wiążą się z opowieściami omawianego typu: między strachem a lękiem. Leksem „strach” definiowany jest przede wszystkim jako ‘niepokój wywołany przez grożące niebezpieczeństwo’⁷, niekoniecznie nadprzyrodzone, więcej: często całkiem prozaiczne. Lęk to zaś szczególny rodzaj strachu – taki, który ‘występuje bez wyraźnych przyczyn’⁸. Można więc domniemywać,

2 N. Carroll, *op. cit.*, s. 36.

3 *Ibidem*, s. 37, 42.

4 *Ibidem*, s. 39.

5 *Ibidem*, s. 55.

6 M. Douglas, *Purity and Danger*, London 1966.

7 Zob. *strach* [hasło] [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/strach.html> [dostęp: 5.12.2014].

8 Zob. *lęk* [hasło] [w:] *Słownik języka...*, <http://bit.ly/1OfLwbl> [dostęp: 5.12.2014].

że opowieści grozy – jako operujące motywami i postaciami nadprzyrodzonymi – będą budzić przede wszystkim lęk. Z drugiej jednak strony, zagrożenie powodowane przez istoty czy zjawiska ponadnaturalne potrafi być – w obrębie świata przedstawionego horroru – bardzo konkretne. Wyjątkiem są tylko właśnie owe amorficzne, ledwie naszkicowane potwory pozbawione formy, o których pisze Carroll. Lęk w odbiorcy budzą też opowieści związane z zaburzeniami psychicznymi bohaterów; tych jednak przywoływany badacz – jako się rzekło – nie zalicza do omawianej przez siebie konwencji. Rozważania na ten temat trafnie podsumowuje Marek Wydmuch:

uczucie wywołane przez dobrą opowieść grozy niewiele ma wspólnego ze strachem autentycznym. Nie można porównać przerażenia, jakim napawa nas widok gotującego się do skoku tygrysa, z nieprzyjemną emocją wywołaną obejrzeniem obrazka, na którym tygrys rzuca się na człowieka (a przecież nawet taki obrazkowy drapieżca jest w porównaniu z duchem czy wilkołakiem obiektem całkowicie realnym). „Dreszczyk” [wywołany przez opowieść grozy] nie jest też spokrewniony z lękiem, jaki może niekiedy wzbudzić utwór literacki – utwór fantastyczny – przedstawiający niszczycielską wojnę lub totalną zagładę ludzkości (choćby *Ostatni brzeg* Nevila Shute’a), szczególnie gdy pojawi się w okresie autentycznego niepokoju i napięcia. Jest „strachem” w cudzysłowie, nie angażuje instynktu samozachowawczego (jak strach przed tygrysem czy – pośrednio – powieść Shute’a), ale wyzwała uczucie niesamowitości, specyficznego niepokoju, niepewności – o których wiadomo, że niepokojem ani niepewnością wcale nie są, że tylko stany te udają [podkreśl. D.U.]⁹.

Stwierdziwszy, kto (lub co) jest centralną postacią opowieści grozy i jakie reakcje postać ta wywołuje w innych bohaterach, a zarazem w odbiorcy takiego utworu, należy jeszcze wskazać pozostałe typy bohaterów występujących w horrorach, miejsca, w których najczęściej osadzona jest ich akcja, oraz struktury narracyjne tego rodzaju fabuł.

Z potworami stykają się w opowieściach grozy przedstawiciele specyficznych – rzec można: „nieprozaicznych” – profesji: naukowcy, duchowni, artyści, a zatem osoby będące pośrednikami między materialnym światem zwykłych ludzi a jakąś dziedziną abstrakcyjną: sferą nauki, sferą ducha i wyobrażeń eschatologicznych (wedle niektórych wierzeń zaś – nawet dosłownie: zaświatami) czy sferą sztuki. Taki status mają również osoby parające się magią (w wielu horrorach, tak jak w fantasy¹⁰, przedstawianą jako realnie skuteczna) czy zgłębiające pisma okultystyczne. Co szczególnie istotne dla naszych rozważań, wyjątkowa rola przypada w opowieściach grozy dzieciom oraz zwierzętom – ze względu na ich

9 M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 46–47.

10 Zob. np. M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009, s. 21.

niezwykłą wrażliwość i odmienne niż w przypadku ludzi dorosłych postrzeganie świata. Przy czym bywa, że właśnie postacie tego typu, choć z pozoru niewinne i niegroźne, okazują się potworami.

Tę funkcję mogą też pełnić przedmioty codziennego użytku, w które – często z niewyjaśnionych przyczyn albo w wyniku jakiegoś gwałtownego, brutalnego zdarzenia w przeszłości – wcieliła się „nieczysta siła” czy „zły duch” lub demon. To samo i w podobnych okolicznościach może spotkać zupełnie zwyczajne obszary czy budynki. Dlatego opowieści grozy nierzadko rozgrywają się w nawiedzonych domach albo hotelach, a także w przestrzeniach w pewnym sensie granicznych, łączących w sposób symboliczny życie ze śmiercią (jak cmentarze), przeszłość z przyszłością (ruiny, zwłaszcza zamków i klasztorów; ogólnie: stare obiekty architektoniczne czy pradawne miejsca kultu), życie na powierzchni, w świetle dnia, z egzystencją w ukryciu i ciemności (podziemia, kanały). Charakterystyczne dla większości przestrzeni horroru jest też ich całkowite odizolowanie od reszty świata – tej, w której codzienny porządek pozostaje niezaburzony¹¹.

Na owym zaburzeniu opiera się podstawowa struktura narracyjna opowieści grozy. Jednak inaczej niż np. w baśni, gdzie na koniec następuje odtworzenie pierwotnej równowagi¹², po wkroczeniu w świat przedstawiony – pozornie realistyczny – elementu irracjonalnego, ostentacyjnie opozycyjnego wobec empirycznej logiki rzeczywistości, mimo walki z owym elementem bohaterowie nie powracają do normalności. Horror kończy się katastrofą, trwałym odkształceniem świata. Jak pisze Carroll, mogą do tego prowadzić dwa rodzaje struktur fabularnych¹³. Pierwsza z nich to struktura odkrywania, o trzech odmianach: 1. złożonym (zbudowanym z czterech etapów: 1.1. sygnały obecności potwora, 1.2. ich badanie, weryfikowanie, 1.3. ostateczne potwierdzenie i 1.4. walka – prowadzona przez pojedynczych bohaterów lub, w przypadku globalnego zagrożenia, przez całą ludzkość bądź jakąś grupę w jej imieniu); 2. prostym (w którym brak etapu 1.2); i 3. potwierdzania (bez etapu 1.4). Druga to struktura burzyciela, czyli postaci, która przyczynia się do owego fundamentalnego dla horroru nieodwracalnego zaburzenia naturalnego porządku – a taką postacią najczęściej bywa szalony naukowiec lub ktoś, kto próbuje nawiązać kontakt z zaświatami czy z innym wymiarem, zamieszkiwanym przez demony.

11 Na temat postaci, przedmiotów i przestrzeni w opowieściach grozy zob. K. Walc, *op. cit.*, s. 223–224. W przypadku pojawienia się nawiedzonego przedmiotu czy miejsca to właśnie one pełnią w horrorze funkcję potwora (zob. N. Carroll, *op. cit.*, s. 61–62).

12 Na ten temat zob. np. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 2003, t. 1, s. 89.

13 N. Carroll, *op. cit.*, s. 170–210.

Ze względu na to, że ograniczone ramy niniejszego artykułu nie pozwalają na zreferowanie wszystkich teorii dotyczących opowieści grozy, za podstawę odpowiedzi na sformułowane na początku pytania badawcze posłużą omówione dotąd elementy konwencji horroru – potwierdzone zresztą w większości prac na jej temat¹⁴.

Straszyć, nie śmieszyć

W przedmowie do *Muzykantów* – pierwszego z opowiadań, które zostaną tu poddane analizie – Sapkowski informuje, że powstało ono w 1989 r., na zamówienie Wojciecha Sedeńki, opracowującego antologię o pierwotnym tytule *Zagrożenia* (ostatecznie zmienionym na *Wizje alternatywne*, 1990), i przy okazji zdradza swoje poglądy na temat konwencji grozy:

Nigdy wcześniej nie planowałem pisania horroru. Nie lubiłem tego gatunku, bo był kłamliwy w samej definicji, w nazwie nawet. Zwłaszcza gdy rzecz szła o tym najmodniejszym, filmowym, zwanym – jakże trafnie – splatterem. Który zamiast wywoływać grozę, straszyć i niepokoić, najczęściej śmieszył, a niekiedy wywoływał bliskie wymiotu obrzydzenie „efektami specjalnymi”, polegającymi na obfitych wytryskach czerwonej farby, zielonych glutów i wyglądających jak żywe flaków z lateksu. A wychowałem się na dobrym horrorze. [...] Naczytałem się [...] klasyki opowieści grozy, horrorów, które na tę nazwę rzeczywiście zasługiwały [...]¹⁵.

Do w ten sposób określonej kategorii zalicza pisarz takie teksty jak *Małpia łapka* Williama Wymarka Jacobsa, *Wrzeszcząca czaszka* Marion Crawford, *Koszmar z Innsmouth* Howarda Phillipa Lovecrafta (i inne opowiadania tego autora), *Dziecko Rosemary* Iry Levina, *Egzorcysta*

14 Spośród innych studiów dotyczących horroru warto zwrócić uwagę w szczególności na następujące książki: S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemiakiewicz, Warszawa 1995; H. P. Lovecraft, *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. A. Ledwożyw, Warszawa 2000; M. Kruszelnicki, *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń 2003; A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008; oraz artykuły: eadem, *Horror – zarys problematyki*, „Literatura i Kultura Popularna” 1999, t. 7; eadem, *Gabinety strachu. O horrorze w sztuce i literaturze*, „Literatura Ludowa” 2000, nr 2; eadem, *Doświadczenia grozy. Kilka słów o horrorze*, „Prace Literackie” 2001, t. 39; I. Leffler, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002; H. Kubicka, *Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu*, „Literatura i Kultura Popularna” 2010, t. 16. W kontekście tematu niniejszej pracy nie można pominąć wydanego w serii „Anatomia Fantastyki” zbioru *Oblicza horroru. Szkice z pogranicza literatury fantastyki i horroru* (red. A. Derlatka, Gdańsk 1999), w którym młodzi adepci polonistyki analizują utwory C. Barkera, H. Heinza, E. A. Poego, A. Bierce’a, R. Dahla, H. P. Lovecrafta, J. Carrolla, ale także – poszerzając zakres wskazany w podtytule – S. Lema i inne zaliczane do literatury science fiction.

15 A. Sapkowski, przedmowa do *Muzykantów* [w:] idem, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa 2008, s. 49–50.

William Petera Blatty'ego, *Smętarz dla zwierzaków* Stephena Kinga, ale też – co ciekawe – *Śledztwo* Stanisława Lema, zwykle klasyfikowane jako powieść kryminalna (choć zarazem świadectwo gry z tą konwencją, m.in. właśnie przy użyciu „katalogu rekwizytów z typowej *horror story*”¹⁶).

Swoją enumerację opowieści grozy zasługujących według niego na tę nazwę podsumowuje Sapkowski stwierdzeniem: „To były czasy, to były prawdziwe dreszczowce”¹⁷. Zastosowanie tego ostatniego terminu budzi wątpliwości, gdyż stanowi on nieco kolokwialny synonim nazwy gatunkowej „thriller”, określającej utwory, których akcja „rozgrywa się [...] w środowiskach naturalnych, ukazanych w konwencji realistycznej, pozbawionych zjawisk nadprzyrodzonych [...]”¹⁸ – w takich utworach nie dochodzi zatem do owego zaburzenia ładu świata, rozdarcia racjonalnej struktury rzeczywistości, o jakich była mowa na początku. Z drugiej jednak strony, według Tadeusza Żabskiego źródłem silnych napięć i emocji, jakie w odbiorcy wywołuje thriller, bywają zarówno zagrażający bohaterom „wyrafinowani i bezwzględni przestępcy”, jak i „jakieś tajemne, nierozpoznawalne siły”¹⁹. Ta druga kategoria niebezpieczeństw zbliża cytowaną definicję dreszczowca do tej dotyczącej opowieści grozy.

Skoro Sapkowski twierdzi, że *Muzykanci* stanowią pierwszy napisany przez niego horror i skoro powstał zaledwie trzy lata po pierwszym opowiadaniu o Geralcie z Rivii (*Wiedźmin*, 1986), analiza ich związków z obiema interesującymi nas tu konwencjami powinna okazać się szczególnie ciekawa.

Opowiadanie *Muzykanci* zostało oparte na fabule baśni braci Grimmów *Miejscy muzykanci z Bremy* o czterech zwierzętach, które uciekły od ludzi, ponieważ na starość przestały być przydatne i miały być zabite. Są to osioł Siwogłowy, pies Bierzgo, kot Myszołap i kogut Krasnogłowy²⁰. Postanawiają one dotrzeć do Bremy i zostać muzykantami na utrzymaniu miasta. Trafiają do ukrytej głęboko w lesie chaty, jak się okazuje –

**Strasni Grimmowie
jeszcze straszniejsi**

16 J. Jarzębski, *W labiryncie świata* [posłowie] [w:] S. Lem, *Śledztwo*, Kraków 2001, s. 191. Zob. też *ibidem*, s. 190, 193: „Ucharakteryzowane na klasyczny »angielski« kryminał, *Śledztwo* jest w istocie swoistym negatywem detektywistycznego romanisu w stylu Conan Doyle'a”; „udając »kryminał«, jest właściwie książką o dylematach nauki, która musiała w pewnym momencie przebudować swe metodologiczne i filozoficzne podstawy, zrezygnować z wizji stabilnego, doskonałego ładu Uniwersum, a tym samym – z ideału pełnej wiedzy o faktach”.

17 A. Sapkowski, *op. cit.*, s. 50.

18 T. Żabski, *Thriller* [hasło] [w:] *Słownik literatury...*, s. 607.

19 *Ibidem*.

20 Imiona według tłumaczenia E. Pieciul-Karimińskiej – zob. J. i W. Grimmowie, *Miejscy muzykanci z Bremy* [w:] *ibidem*, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, il. O. Ubbe-lohde, przeł. E. Pieciul-Karimińska, Poznań 2010.

należącej do zbójców. Protagonistom grozi wielkie niebezpieczeństwo ze strony mieszkańców domostwa, ale dzięki współdziałaniu, sprytnowi i umiejętnej grze pozorów osioł, pies, kot i kogut wywołują w przestępcach takie przerażenie, że ci umykają, pozostawiając bohaterom chatę do dyspozycji.

Również Sapkowski punktem wyjścia swojego opowiadania uczynił złe traktowanie zwierząt przez człowieka, jednak znacznie brutalniejsze i drastyczniejsze: sadystyczne dręczenie słabszych istot dla własnej perwersyjnej przyjemności i poczucia potęgi. W świecie przedstawionym w *Muzykantach* każdy taki akt powoduje, że rozbrzmiewa Veehal – „Głos rozpaczy, strachu, bólu, odbierający zmysły”²¹. Jest to fatalne w skutkach dla ludzi, ponieważ rozdziera Zaslone, oddzielając naszą rzeczywistość od innego wymiaru, zamieszkiwanego przez demony, na czele z Krostowatym. Przeciwdziałać temu może tylko muzyka wygrywana przez tytułowe postacie: czarnego psa Kerstena, szarego szczura Itkę i rudawego chomika Pasiburduka. Moc tych trojga przestaje jednak wystarczać, dlatego muszą oni odnaleźć czwartego członka zespołu, w tym gronie ruszyć do Bremy, gdzie przebywają inni Muzykanci, i połączyć z nimi siły. Choć stworzenie kwartetu się udaje – do tercetu dołącza kotka Debe, poddawana wcześniej eksperymentom naukowym – na wykonanie drugiej części planu nie ma już czasu. Okrucieństwo ludzi osiąga taki poziom, że Zaslona ostatecznie się rozdziera i każdemu człowiekowi zaczynają się ziszczać jego największe koszmary, każdy jest atakowany przez to, czego najbardziej się boi, co stanowi przedmiot jego najintensywniejszych, a zarazem najbardziej irracjonalnych fobii (jak paniczny lęk przed owadami i robakami czy przed tym, by coś nie wypełzło z sedesu). Chronieni są tylko ci, którzy kochają zwierzęta: np. kotka zwana przez swych właścicieli Mruczką, naprawdę jednak – tj. w kociej, bardzo wysoko rozwiniętej społeczności – nosząca imię Venerdina, daje odpór próbującemu się wedrzeć do pokoju jej chłopca „kłębkowi ciemności”²².

„Sprawiedliwych”, czyli w tym przypadku dobrych dla zwierząt ludzi istnieje jednak zbyt mało, świat musi więc ulec zagładzie. Jak w typowym horrorze, katastrofa tylko eskaluje, brak jakichkolwiek oznak,

21 A. Sapkowski, *Muzykanci* [w:] *idem*, *Coś się kończy...*, s. 71.

22 *Ibidem*, s. 87. Co znamienne, wcześniej pojawia się scena, w której babcia owego chłopca czyta mu nie co innego, jak właśnie tę baśń Grimmów, do której nawiązuje Sapkowski. Widać więc, że autor ten inkrustuje swoją prozę wyraźnymi sygnałami intertekstualności niezależnie od tego, w jakiej konwencji się porusza. Na ten temat zob. np. K. Uniłowski, *Łorginalność, czyli Coś się kończy, coś się zaczyna*, „FA-art” 2003, nr 61; K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2006; M. Roszczyńska, *Sztuka fantazy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Kraków 2009.

że sytuacja się poprawi – wręcz przeciwnie. Rozdarcie racjonalnej struktury rzeczywistości, tak jak rozdarcie Zasłony, okazuje się nieodwracalne. Zakończenie opowiadania ma – rzecz można – charakter baśniowego morału. W ostatniej scenie jedna z bohaterek, bliska śmierci, przyjmuje nagle perspektywę dręczonego stworzenia:

Nie wiedząc o tym, krzyczała cienkim, nieustającym falsetem, wizgiem katowanego zwierzęcia. Nagle stała się zwierzęciem, tu, na tej ciemnej, zalanej krwią i gównem ulicy, wśród asfaltu, betonu, szkła, samochodów i elektryczności, wśród tysięcy wytworów cywilizacji, z których żaden nie miał w tej chwili najmniejszego znaczenia. Nagle była bobrem dławionym elastycznym drutem siideł, lisem, którego łapę miazdzą stalowe szczęki pułapki, foką tłuczoną drągiem po głowie, sarną postrzeloną z obrzyna, tarzającym się w konwulsjach otrutym szczurem. Była tymi, z którymi dzieliła strach i ból, i pewność, że za chwilę będzie niczym [...]²³.

Konająca w ten sposób bohaterka to Izabella Przemęcka, lekarka w szpitalu psychiatrycznym, prowadząca także naukowe badania mózgu na kotach (m.in. na Debbe) – a zatem reprezentantka jednego z kilku najczęstszych typów protagonistów horroru, o których mowa była wcześniej. Sapkowski wykorzystuje w tym opowiadaniu również stereotyp głoszący, że każdy psychiatra sam jest mniej lub bardziej szalony i zbyt intensywnie dopatruje się u siebie symptomów tego typu chorób. Właśnie ze względu na tę szczególną dyspozycję to przez Izę przemawia Debbe²⁴.

Analiza przebiegu akcji *Muzykantów* wskazuje, że z dwóch omawianych przez autora *Filozofii horroru...* struktur narracyjnych Sapkowski wykorzystuje tę pierwszą – strukturę odkrywania – w jej odmianie prostej: najpierw czytelnik otrzymuje sygnały obecności potworów, potem dowiadują się o niej ludzie funkcjonujący w świecie przedstawionym, a następnie próbują oni walczyć, choć jest to skazane na porażkę i bardzo szybko kończy się ich śmiercią. Gdyby odwołać się do wymienianych przez Carrolla za Douglas głównych cech potworów, należałoby powiedzieć, że tą, która dominuje w obrazach monstrów z analizowanego opowiadania, wydaje się brak formy. Szczególnie dobrze widać to we wspomnianej już scenie, w której ukochana kotka broni chłopca przed koszmarem, opisywanym jedynie mgliście: „To coś, co powoli pełzło po murze, nie miało stałego kształtu – to była czarna plama, kłębek ciemności, pulsujący, rozdymający się, penetrujący mrok długimi mackami”, o „pokręconych odnóżach” i „żądlastym ogonie”, najeżony kolcami; „Przyczajony na parapecie kłębek mroku, czarny jak nicość”²⁵. Fragmentaryczne są również opisy Krostowatego – nie wiemy o nim nic

23 A. Sapkowski, *Muzykanci...*, s. 87.

24 Zob. *ibidem*, s. 70–72.

25 *Ibidem*, s. 83–84.

poza tym, że ma kły, pazury i złocisto-karminowe oczy, a idąc, zgrzyta, chrobocze i chrapliwie, ciężko dyszy²⁶. Ta niedookreśloność potęguję wrażenie niepokoju, jakie omawiany tekst wzbudza w czytelniku.

Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja *Muzykantów*, jest duże miasto, ale także przedmieścia, tzw. Doły, ukazywane z punktu widzenia nie ludzi, ale zwierząt – a zatem z początku niezrozumiałe dla odbiorcy, co także intensyfikuje w nim uczucie grozy. Teren ten stanowi miejsce prastarych kultów, prawdopodobnie satanistycznych, ponieważ w jego opisie pojawia się wizja odwróconych krzyży. Owe Dawne Czasy pamiętają tylko koty – jedyne żywe stworzenia zamieszkujące ten obszar:

Bo Doły nie były zwykłym miejscem. Podczas rozświerszczonych, księżycowych nocy koty widziały obrazy dostępne wyłącznie ich kocim żrenicom. Zamglone, rozmigotane obrazy. Korowody długowłosych panien dookoła dziwacznych budowli z kamienia, obłąkańcze wycia i podskoki wokół okaleczonych ciał zwisających z drewnianych rusztowań, szeregi zakapturzonych ludzi z pochodniami w rękach, pływające domy z wieżami zwieńczonymi znakiem krzyża, takie same krzyże, ale odwrócone, zatknięte w czarną, pulsującą ziemię. Stosy, pale i szubienice. I czarnego człowieka, wykrzykującego słowa. Słowa będące, jak wiedziały koty, prawdziwą nazwą miejsca nazywanego Dołami.

*Locus terribilis*²⁷.

Poczynione dotąd ustalenia wskazują, że w analizowanym opowiadaniu zdecydowanie dominują cechy horroru. Można jednak w *Muzykantach* odnaleźć także pewne elementy konwencji fantasy, co sugeruje sam Sapkowski:

Było to moje pierwsze opowiadanie nie będące fantasy. Pisząc to, mam oczywiście na myśli fantasy najbardziej klasyczną, dziejącą się w jakiejś Nibylandii historię typu *sword and sorcery*, magia i miecz. Bowiem *Muzykanci* mogą być jednak za fantasy uznani. Mieszczą się – jak sporo horrorów – w definicji podgatunku nazywanego, za tytułem opowiadania Raya Bradbury’ego, „Jakiś potwór tu nadchodzi”. Bliskie są też – poprzez antropomorfizowane zwierzęta – *Wodnikowemu Wzgórz* Richarda Adamsa i pozostałej fantasy z tego „zwierzęcego” genre’u²⁸.

W tym przypadku wymienione przez Sapkowskiego cechy mają jednak – z genealogicznego punktu widzenia – charakter drugorzędny.

Niegroźna brzydota, groźne piękno

Kolejne opowiadanie Sapkowskiego, w którym zdaje się dominować konwencja grozy, *Tandaradei!*, powstało w grudniu 1990 r., a ukazało się w 1992 r. w styczniowym numerze „Feniksa”. Inspiracją dla autora było w tym przypadku opowiadanie Tanith Lee *You Are My Sunshine*²⁹; jego

26 *Ibidem*, s. 56, 87.

27 *Ibidem*, s. 54–55.

28 A. Sapkowski, przedmowa..., s. 51.

29 Pierwodruk w zbiorze: *Chrysalis* 8, ed. R. Torgeson, Garden City [New York] 1980. Kolejne wydania w zbiorach: T. Lee, *Women as Demons: The Male Perception of*

akcja toczy się na pokładzie pasażerskiego statku kosmicznego, gdzie przystojny oficer próbuje uwieść nieśmiałą brzydulę; ona wystawia się na działanie kosmicznego promieniowania słonecznego, co czyni ją piękniejszą, ale w ostateczności doprowadza do eksplozji wehikułu³⁰. A zatem punktem wyjścia dla horroru stała się tu opowieść z innej konwencji fantastycznej – science fiction.

Główną bohaterką *Tandaradei!* także jest nieśmiała brzydula, a właściwie „kwintesencja nieładności”, „nijakości”³¹ – Monika Szreder, zamknięta w sobie introwertyczka żyjąca w świecie książek, miłośniczka średniowiecznej poezji, którą czyta nawet w trakcie wakacji (nad jeziorem Mukrz, w miejscowości Tleń na Kujawach). Niespodziewanie zaczyna Monice okazywać zainteresowanie przystojny Jacek, doktorant historii. Dziewczyna – choć ma za sobą „dwie poważne eksperyencje erotyczne”³² – niedowierza młodzieńcowi, nie jest też pewna, czy chce się angażować w jakąkolwiek relację. W tym samym czasie w snach powraca do niej tajemniczy *Minnesänger* – prawdopodobnie Walther von der Vogelweide, autor pieśni *Unter den Linden* (oryg. *Under der Linden, Pod lipami*), z której pochodzi tytułowy okrzyk, a którą bohaterka szczególnie chętnie czytuje. Śpiewak ten również adoruje Monikę, nazywając ją Zapomnianą i sugerując, że spotkali się już dużo wcześniej, właśnie w okresie powstania pieśni.

Równoległe przedstawione są sceny z udziałem mieszkanki tajemniczego domku na wzgórzu, zwanej „doktorką”, właścicielki licznych ksiąg dotyczących wiedzy tajemnej³³, a zatem – jak możemy się domyślać – czarownicy. Ma ona wygląd małej, ale nie zgarbionej staruszki o niezwykle jasnych, prawie przezroczystych oczach³⁴. Przewiduje³⁵

Women through Space and Time, London 1989; eadem, *Space Is Just a Starry Night. Short Fiction*, Seattle 2013. Zob. *Bibliography*: „You Are My Sunshine”, Speculative Fiction Database, <http://www.isfdb.org/cgi-bin/title.cgi?67802> [dostęp: 7.12.2014].

30 Zob. A. Sapkowski, przedmowa do *Tandaradei!* [w:] *idem*, *Coś się kończy...*; I. Das, „Space is Just a Starry Night” by Tanith Lee, *Strange Horizons*, <http://bit.ly/1Oofeih> [dostęp: 7.12.2014].

31 A. Sapkowski, *Tandaradei!* [w:] *idem*, *Coś się kończy...*, s. 92.

32 *Ibidem*, s. 94.

33 Są to m.in. *Geheymwissenschaften und Wirken des Teuffels in Preussen* J. Kiese-wettera (Elbing 1792), enigmatyczny *Dwymmermorck, La lettre noire – Historie de la Science Occulte* J. de Bois (Avignon 1622), *Tractatus de Magiis* Gondelmana, *Żwierzcyadło Maggi Czarney Bissurmańskiej* Abdula z Hazredu, przetłumaczone przez jezuitę J. Śleszkowskiego (Kraków 1696), czy *Phänomene, Damone und Zaubereysunden* R. Ennemosera (Nürnberg 1613). Zob. *ibidem*, s. 102–103.

34 *Ibidem*, s. 104.

35 A jeszcze wcześniej wyczuły to jej kot („dał znać zmianą zachowania, niepokojem, niepohamowaną agresją, wyładowywaną na czym popadło”) i borsuk („zwykle biegający za nią jak pies, zaszył się w komórce i nie wychodził z niej za dnia”). Rów-

nadejście złowrogiego demona o imieniu Deskath, o którym jedna ze wspomnianych tajemnych ksiąg, *Phänomene, Damone und Zaubereysunden*, mówi następująco:

jak brzmi imię demona? Wychudzony chłopak, który spożywa nasze tajemne grzechy i naszą złośliwość, niemniej jednak pozostaje chudy. Płonące dziecko, które gorzej nienawicią. A prawdziwe imię? To jest niewymawialne, straszliwe. Deskath, co zarazem oznacza prawdę i oszustwo. Zerneck, czarne szaleństwo...³⁶

Gdy do domku trafia Monika, „doktorka” rozpoznaje w niej Zapomnianą, ale przekonuje, że dziewczyna należy teraz do tego świata, że nie powinna powrócić do pełni świadomości, przebudzić się w swojej prawdziwej postaci – choć właśnie owa niepełność egzystencji stanowi przyczynę „nieładności” Moniki. Czarownica mówi: „Zapomniana [...]. Tak, bez wątpienia. Przyciąga was Rzeka, przyciąga was to wzgórze. Przyciągają was te księgi, ciągną jak magnesy”; „Jesteś Zapomniana. Nie myśl nawet o powrocie, nie ma powrotu dla takiej jak ty. Jesteś Zapomniana, lepiej będzie dla ciebie, jeśli taką pozostaniesz. Dla wszystkich będzie lepiej”³⁷. I ostrzega:

Nawet o tym nie myśl. Taka myśl nie rozbudzi ciebie. Może jednak rozbudzić kogoś innego. Tego, który jest Prawdą i Zdradą. Karmisz go, wiecznie Wychudłego, swoimi marzeniami. Budzisz go swoim śpiewem. Strzeż się. On przychodzi w snach, których nie zapamiętasz. Ale on nie zapomni. Strzeż się³⁸.

Strzeż się, Zapomniana. Prawda i Zdrada nie różnią się, są jednością. Obie przybędą jednocześnie na twój krzyk, jeśli zakrzyczysz. A wówczas dłoń wyciągnie się ku tobie z mroku. Jeśli dotkniesz tej dłoni, nie będzie powrotu. Odrodzi się Płonące Dziecię, odrodzi się żar, który gorzej nienawicią. Odrodzi się znowu Czarny Obłąd, Zerneck, na ołtarzu z kwiatów³⁹.

Strzeż się dłoni, która wyciągnie się z mroku. Gdy jej dotkniesz, nie będzie powrotu. *Va sivos onochel!* Jeśli wrócisz cimą, spłoniesz. Jeśli wrócisz płomieniem, zgaśniesz. Jeśli wrócisz ostrzem, przeżre cię rdza⁴⁰.

Wszystkie te ostrzeżenia, pełne metafor i innych zagadkowych sformułowań, składają się w enigmatyczną przepowiednię, charakterystyczną dla opowieści grozy, ale przecież także dla fantasty.

niez w tym opowiadaniu został więc wykorzystany motyw niezwyklej wrażliwości zwierząt i pewnej ich przewagi nad ludźmi w tym względzie. Zob. *ibidem*, s. 96.

36 Zob. *ibidem*, s. 103: „...wie lautet der Name des Dämons? Der Hager Junge, da er unseren geheymen Sünden und unsre Bösheyt frisset und trotzdem hager bleybet. Das Brennende Kind, das mit Hasse brennt. Und der echte Name? Der ist unaussprechlich, schrecklich. Deskath, was zugleich Die Wahrheyt oder Der Betrug bedeutet. Zerneck, der Schwartzte Wahnsinn...” [przeł. D. U.].

37 *Ibidem*, s. 105–106.

38 *Ibidem*, s. 106.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*, s. 107.

Przestrogi staruszki sugerują, że *Minnesänger*, o którym śni Monika, to właśnie demon Deskath. W kolejnej nocnej wizji obiecuje on dziewczynie, że jeśli pójdzie ona z nim, pokaże jej prawdę. Bohaterka budzi się z przeświadczeniem, że musi wstać i wyjść. Tak czyni i dzięki temu słyszy, jak Jacek mówi jej koleżance, Elce (z którą spędza noc), że okazywał Monice zainteresowanie tylko z litości, a tak naprawdę nic do niej nie czuje, uważa ją za aseksualną⁴¹. To wyzwala w protagonistce żal i wściekłość, pod których wpływem ulega ona pokusie demona i chwytą jego dłoń. „Doktorka”, rzucając zaklęcia i wzywając Wielką Matkę⁴², uniemożliwia Deskathowi zawładnięcie dziewczyną, ale nie zatrzymuje to jej przebudzenia i uwolnienia jej mocy. Posługując się nią, odmieniona Monika mści się na Jacku i na Elce, odbierając im życie, a potem wyrusza w świat, „nareszcie wolna” i „niewiarygodnie piękna” – ale, tak jak przypowiedziała staruszka, „tylko w oczach innych”⁴³.

Tandaradei! to opowieść grozy o nieco innym charakterze niż *Muzykanci*. Owszem, mamy tutaj potwora (Deskatha), tym razem – jak się wydaje – z dominującą cechą pośredniości: przyjmuje on postać człowieka, ale tak naprawdę nie wywodzi się ze świata ludzi, lecz (jak mówi „doktorka”) z Bagna, z Bajora, z Płosa, z Otchłani, „której imię jest Radm-Agakh”, a z której wychodzi się, „stąpając po Tysiącu Stopni”⁴⁴. Pojawia się we współczesności, lecz wspomina własne życie w epokach znacznie dawniejszych, łączy więc nie tylko dwie zupełnie różne rzeczywistości, ale także przeszłość z teraźniejszością. Mamy tu też – ponownie – prostą strukturę odkrywania, tym razem zakończoną walką uwieńczoną zwycięstwem. Znacznie ciekawsza jednak wydaje się postać głównej bohaterki i proces jej przemiany. Z jednej strony bowiem można powiedzieć, że również sama Monika jest potworem, a z drugiej – nie należy odrzucać hipotezy, że wszystkie opisane w opowiadaniu wypadki rozgrywają się

41 *Ibidem*, s. 117–118.

42 Motyw kultu Wielkiej Matki czy też Wielkiej Bogini wśród czarowników i czarownic wykorzystuje Sapkowski także w „Trylogii Husyckiej” (co widać choćby w opisie sabatu na Grochowej Górze i w obrazie klarysek z Białego Kościoła – zob. A. Sapkowski, *Narrenturm*, Warszawa 2002, rozdz. 25; *idem*, *Boży bojownicy*, Warszawa 2004, s. 518), a wcześniej w „Sadze o Wiedźminie” (chodzi o boginię Modron Frejję, z którą rozmawia Yennefer na wyspie Skellige – zob. A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki*, Warszawa 2000, s. 315). Na temat tego kultu i jego związku z uprawianiem magii zob. np. R. Graves, *Biała Bogini. Gramatyka historyczna mitu poetyckiego*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008; E. Fromm, *Miłość, płéć i matriarchat*, przeł. B. Radomska, G. Sowinski, Poznań 1997; E. Jong, *Czarownice*, il. J. A. Smith, przeł. D. Chojnacka, Poznań 2003; G. Dunwich, *Wicca od A do Z. Encyklopedia współczesnej czarownicy*, przeł. H. Turczyn-Zalewska, Warszawa 2003.

43 A. Sapkowski, *Tandaradei!...*, s. 124, 127, 107.

44 *Ibidem*, s. 122, 119.

wyłącznie w psychice i wyobraźni protagonistki. Niewykluczone więc, iż Sapkowski zrealizował w *Tandaradei!* schemat nie horroru w rozumieniu Carrollowskim, ale utworów, „które osiągają efekt przerażenia, eksplorując pokłady ludzkiej psychiki”⁴⁵.

Ponadto w tym tekście można odnaleźć więcej związków z fantazy niż w *Muzykantach*. Wskazuje na to już sama postać czarownicy i motyw używania magii czy pojawienie się ksiąg okultystycznych – można powiedzieć: grymuarów⁴⁶. Przestrzeń jest typowa z jednej strony dla horrorów (daleki od cywilizacji ośrodek wczasowy, samotny domek na wzgórzu, ciemny las, bagna), ale z drugiej – również dla fantazy (właśnie w takiej przestrzeni działają zwykle czarownice, ze względu na ich odmienność od ludzi i związek z naturą).

Nad klasyfikacją gatunkową *Tandaradei!* zastanawia się nawet sam autor:

Czy jest *Tandaradei!* horrorem, czy też jest fantazy, dyskutować można by długo i zapamiętałe, znalazłoby się zapewne równie wielu obrońców pierwszej, co i drugiej opcji. Osobiście preferuję zaczerpnięte i sparafrazowane z Władimira Wysockiego określenie „opowieść niepokoju”⁴⁷.

Aby jednak wybrać dla tego tekstu jedną z dwóch kategorii zawartych w tytule niniejszego artykułu, warto odwołać się do przytoczanej już konstatacji Carrolla, że „bohaterowi horroru potwór jawi się jako coś nienormalnego, zaburzenie naturalnego porządku. Natomiast w baśni [i w fantazy] jest on elementem codziennego świata”⁴⁸. Reakcja większości postaci z *Tandaradei!* wpisuje się więc w kryterium horroru. Wyjątek stanowią tylko „doktorka” i – od pewnego momentu – protagonistka, dzieje się tak jednak dlatego, że one również nie należą do „naturalnego porządku”.

Płochę i niedoskonałe niewieście przyrodzenie?

Trzecie z interesujących nas tu opowiadań, *Zdarzenie w Mischief Creek*, powstało na przełomie 1999 i 2000 r., a ukazało się w sierpniu 2000 r. w „Nowej Fantastyce”. Sapkowski napisał je, inspirując się opracowaniami na temat czarów i czarownic⁴⁹, a w szczególności historią słynnego procesu

45 N. Carroll, *op. cit.*, s. 36.

46 Słowo „grymuar” pochodzi od francuskiego „grimoire”, oznaczającego niezrozumiałą mowę lub nieczytelne pismo. W średniowieczu wyraz ten faktycznie upowszechnił się jako określenie rzekomych podręczników czarnej magii, a szerzej – wszelkich ksiąg zawierających czarodziejskie zaklęcia czy opisy tajemnych obrzędów. Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 200; G. Dunwich, *op. cit.*, s. 46.

47 A. Sapkowski, przedmowa do *Tandaradei!...*, s. 91.

48 N. Carroll, *op. cit.*, s. 37.

49 Autor wymienia następujące tytuły (w nawiasach moje uzupełnienia informacji bibliograficznych): *Witches and Witchcraft* (il. S. V. Kelly, text R. A. Doyle, ed. J. Cave, M. DuMond, Alexandria [Virginia] 1990); Ph. W. Sargeant, *Witches & Warlocks*

w nowoangielskim Salem. Wydarzenie to miało miejsce w 1692 r.; zainicjował je atak hysterii u dwóch dziewczynek, które w domu wielbnego Samuela Parrisa słuchały opowieści Tituby, indiańskiej niewolnicy. Córka pastora, 9-letnia Elisabeth, i jej 11-letnia kuzynka, Abigail Williams, przejęte historią, zaczęły nagle gwałtownie szlochać i dostały konwulsji, a młodsza rzuciła przez pokój *Biblię*. Zachowanie to udzieliło się 10 innym, nieco starszym (nastoletnim) słuchaczkom; wykonywały one dziwaczne gesty, stawały w zaskakujących pozach i wygłaszały absurdalne przemowy. Niedługo potem lokalne władze orzekły, że musiał to być skutek czarów. Wszczęto długotrwały proces, oskarżono 150 osób, przed sądem stanęło 31, 19 powieszono⁵⁰.

Zdarzenie w Mischief Creek dzieje się w tym samym czasie i miejscu: w końcu XVII w. w Kolonii Zatoki Massachusetts. Całą historię incydentu w Salem, łącznie z prawdziwymi nazwiskami zaangażowanych, streszczają bohaterowie opowiadania: ze stanowiska Kościoła – pastor John Maddox z Watertown, Henry Corwin, konstabl hrabstwa Essex, i towarzyszący im: myśliwy Abiram Thorpe, cieśla Adam Stoughton oraz William Hopwood i jego młody siostrzeniec, Jason Rivet; z antagonistycznego (choć to antagonizm zamaskowany ironią) – mieszkanki tytułowej osady Mischief Creek: Frances Flowers, Faith Clarke, Annabel Prentiss, Jemima Tyndall i przewodząca im wszystkim, wyróżniająca się wiekiem i posturą Dorothy Sutton. Wymienieni mężczyźni trafili do mieścinki przypadkiem – tropiąc oskarżoną o czary Janet Hargraves. Dziewczyna rzeczywiście ukrywa się w Mischief Creek, ale kobiety nie pozwalają jej schwytać. Choć udają potulne, naprawdę doskonale władają magią i potrafią całkowicie podporządkować sobie płeć brzydką, czyniąc z niej bezwolne narzędzie pracy i prokreacji.

Od samego początku opowiadania napięcie stopniowo narasta. Pierwszym zwiastunem grozy jest ludzki szkielet przywiązany do drzewa, które mijają mężczyźni ścigający Janet. Gdy zbliżają się do osady, spotykają jasnowłosych drwali o dziwnych obliczach, wyrażających „absolutną i tępą obojętność”⁵¹ (później okazuje się, że to właśnie partnerzy

(London 1936), B. P. Levack, *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowożytnej* (przeł. E. Rutkowski, z dodatkiem *Katalogu magii* Mnicha Rudolfa, zabytku z XIII w. w przekł. E. Karwota, Wrocław 1991; oryg.: *Witch-hunt in Early Modern Europe*, London 1987), J. Michelet, *Czarownica* (przeł. M. Kaliska, przedm. L. Kołakowski, Warszawa 1961; oryg.: *La Sorcière*, Paris 1862), A. Miller, *Czarownice z Salem* (przeł. A. Bańkowska, Warszawa 2009; oryg.: *The Crucible*, London 1952). Zob. A. Sapkowski, przedmowa do *Zdarzenia w Mischief Creek* [w:] *idem, Coś się kończy...*, s. 247.

50 Zob. N. Cawthorne, *Wiedźmy i czarownice. Historia prześladowań*, przeł. J. Tyczyńska, Warszawa 2006, s. 9, 17.

51 A. Sapkowski, *Zdarzenie w Mischief Creek* [w:] *idem, Coś się kończy...*, s. 257.

i mężowie mieszkanki Mischief Creek, całkowicie przez nie spacyfikowani, ogłupieni i kontrolowani). Już wtedy najmłodszy z grupy, Jason, wyraża obawę, „że to czary”, „siła nieczysta”. Cieśla Stoughton jednak bagatelizuje jego niepokój: „Nie bądź głupi, chłopcze”⁵². W ten sposób Sapkowski daje wyraz swojemu przekonaniu dotyczącemu prawdziwych przyczyn wydarzeń w niesławnym mieście: „W Salem, odnosiłem wrażeń, tak naprawdę nikt z denuncjatorów i sędziów nie wierzył [...] w czary, a szło w istocie o pieniądze lub o prywatne porachunki, co zresztą sugeruje Arthur Miller w swej słynnej sztuce”⁵³.

Gdy na dalszej drodze mężczyźni spotykają Frances Flowers, wielbny Maddox daje pierwszy dowód swojego mizoginizmu: „Rzecz, która nas tu sprowadza, [...] przeznaczona jest dla godniejszych uszu. I dla rozumu zdolnego ją pojąć”; „wskaż drogę do osady, która, tuszę, jest tu nieopodal. Wskaż mi drogę do kogoś, z kim mógłbym się rozmówić. Z kimś o stosownej pozycji, urzędzie, rozumie i płci!”; „pilno nam rozmówić się z kimś poważniejszym. Dysponującym rozumem”⁵⁴. Traktuje kobiety z pogardą, nie spodziewa się z ich strony absolutnie żadnego zagrożenia. I znowu – wyczuwa je tylko Jason:

- Jeżeli to czarownice? Same czarownice? Cała osada czarownic?
- Nie bądź głupi, chłopcze.
- Ci mężczyźni, jakby zauroczeni... Ten szkielet w lesie... Panie Stoughton? W Salem przecie...
- Nie bądź głupi, rzekłem⁵⁵.

I dalej: „To jest jakaś dziwna osada, myślał [Jason], nawet wychodek jest tu jakiś dziwny. To może być jakieś zaczarowane miejsce, cieśla Stoughton nie był praw, gdy szydził ze mnie”⁵⁶. Oczywiście, okazuje się, iż chłopak – właśnie dzięki temu, że najmłodszy, a więc jeszcze niezasłепiony ukształtowanymi w ciągu życia dogmatycznymi poglądami – ma rację. Wszyscy mężczyźni kończą marnie: albo umierają, albo zostają podporządkowani czarownicom, pozbawiającym ich osobowości oraz zdolności myślenia.

Ważnym motywem charakterystycznym dla konwencji horroru, jaki Sapkowski wykorzystał w *Zdarzeniu...*, jest motyw opętania oraz lęku przed tym, co inne, obce. Jedną z czarownic bowiem, Faith Clarke, budzi gniew na białych w Indianinie, który im służy – Izmaelu Sassamonie, a właściwie „Pokumtuku, synu Wahunsi, który był synem Ninigreta”. Czyni to, przypominając mu wypadki tzw. powstania Króla Filipa,

52 *Ibidem*, s. 259.

53 *Idem*, przedmowa do *Zdarzenia...*, s. 249.

54 *Idem*, *Zdarzenie...*, s. 260–261.

55 *Ibidem*, s. 270.

56 *Ibidem*, s. 278.

czyli Metacometa – wielkiego sachema Wampanoagów, a zarazem wuja „Izmaela”⁵⁷. Opowieść kobiety wprawia Indianina w morderczy trans:

Izmael Sassamon – Pokumtuk – zobaczył na pieńku tomahawk. I nóż, piękny, długi, ostry stalowy nóż, taki, jakimi handlowali niegdyś Holendrzy z Albany.

– Dobry Jengiz – powiedziała kobieta – to martwy Jengiz.

Eia ei, eia ei

Ate, heia lo

Eia ei, ate ho

Izmael Sassamon, wciąż tańcząc, rozpiął i zrzucił kaftan. Schenectady, myślał gorąckowo, nie żadne Albany. Nie Worcester, lecz Quisingamon, nie Belmont, Lynn i Arlington, lecz Pequoset, Saugus i Menotomi. I Shawmut, nie Boston. Precz z Bostonem. Rozdarł i rozerwał na sobie koszulę. Precz z *shirt*. Precz z *boots*. Precz z *breeches* i *stockings*.

Ate, heia lo

Eia, eia ei...

Izmael Sassamon odradzał się i oczyszczał, pozbywając imion i nazw⁵⁸.

W transie tym Indianin atakuje konstabla Corwina:

Henry Corwin był człowiekiem odważnym. Nie sparaliżowała go trwoga, a mało kto nie uległby trwodze na widok Izmaela Sassamona. Indianin był nagi, biodra tylko spowijała mu podarta, ściśnięta pasem koszula. Twarz, od czoła po podbródek, miał uczernioną węglem drzewnym, włosy związane w czub i udekorowane orlimi piórami, tors pokryty malunkiem z sady, gliny i czerwonej kory⁵⁹.

Atak ten kończy się brutalnym opisem śmiertelnego pobicia i oskalpowania białego mężczyzny.

W omawianym tu opowiadaniu Sapkowski także wykorzystał typową dla horroru odizolowaną od reszty świata przestrzeń i zastosował strukturę odkrywania, tyle że w jej odmianie złożonej, występują tu bowiem kolejne przesłanki prowadzące do ostatecznego potwierdzenia obecności potwora. On sam – a więc w tym przypadku: grupa czarownic – wydaje się jednak problematyczny, nie budzi bowiem w czytelniku przerażenia, lecz sympatię, w przeciwieństwie do mężczyzn przybywających do osady, w większości odstręczających swoim dogmatyzmem, mizoginizmem i konserwatyzmem. To, obok samego występowania czarownic i traktowania przez nie magii jako naturalnego elementu rzeczywistości, sugerowałoby, że *Zdarzenie...* wykazuje jednak więcej cech fantasy niż horroru. Ściślej mówiąc: fantasy historycznej. Ta konstatacja pozwala na płynne przejście do analizy fragmentów powieści Sapkowskiego należącej właśnie do tego gatunku – fragmentów bliskich horrorowi.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 279.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 281.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 290.

Czarna magia i Lovecraft

Mówiąc o konwencji horroru w twórczości Sapkowskiego, trzeba wspomnieć o jej elementach występujących w „Trylogii Husyckiej”, a zwłaszcza w jej trzecim tomie – *Lux perpetua* (2006). Kojarzone z tą konwencją motywy skupiają się wokół Birkarta Grellenorta zwanego Pomurnikiem.

W świecie Reynevana – protagonisty trójksięgi – ważną rolę odgrywa rozróżnienie na białą i czarną magię. Ta pierwsza służy dobru albo przynajmniej jest nieszkodliwa, ta druga zawsze ma na celu zło i często opiera się na współpracy z demonami. Grellenort posługuje się wyłącznie tą niegodziwą odmianą czarów. Jest synem biskupa wrocławskiego Konrada i mniszki, która zmarła w klasztorze magdalenek przy porodzie chłopca. Wychowywał się na ulicy, dopóki (jako siedmiolatek) nie dostrzegł Kundrie – neufry, istoty niewidzialnej dla zwykłych śmiertelników, wyglądającej jak skrzyżowanie starej wierzy z dwunogim jaszczurem o kolczastym grzbiecie i pokrytych paskudnymi naroślami policzkach⁶⁰. Neufre, z natury niebywale okrutną, zafascynowała drzeмиącą w duszy Birkarta nikczemność, a także jego zdolności magiczne.

Zrobiła wiele, by je pogłębić, a jej sięgająca korzeni prapoczątków wiedza dawała takie możliwości. Pomurnik był pilnym uczniem. W wieku lat ośmiu był psionikiem, swobodnie używał prostej magii i telepatii, rzucał uroki, psuł żywność i zsyłał choroby. Gdy skończył dziesięć, wprawnie posługiwał się magią wyższą i goecją, za pomocą której nauczył się zabijać. Mając dwanaście, był magiem na tyle biegłym, by móc pojechać po nauki do szkoły Alumbados, mieszczącej się w Aguilar pod Kordobą. Pojechał tam za pieniądze księcia Konrada z Oleśnicy, podówczas kleryka wrocławskiego. Który to książę i kleryk nagle sobie o Pomurniku przypomniał. Z przyczyn, których Pomurnik nie znał. Ale się domyślał.

Do Wrocławia wrócił w roku 1414. Jako teurg i nekromanta z punktu został zausznikiem Konrada, teraz już katedralnego prepozyta z wielkimi szansami na mitrę biskupią. Którą otrzymał w 1418. Wynosząc – prócz siebie – na szczyty władzy również swego przybocznego czarownika. A Kundrie, neufra, przybrana matka, została zauszniczką utalentowanego pupila. Jego doradczynią. Pomurnik – mimo starań – wciąż był tylko człowiekiem, do tego młodym. I bardzo aroganckim. Talent talentem, ambicje ambicjami, lecz Najwyższe Arkana rodowitych Longaevi wciąż były dlań niedostępne, a do bycia jednym z prawdziwych Nefandi wciąż było mu daleko. Kundrie [...] umiała moce Longaevi i Nefandi odfiltrowywać. Na użytek Pomurnika⁶¹.

60 W świecie przedstawionym „Trylogii Husyckiej” żyje wielu przedstawicieli tzw. Starszych Plemion, istniejących na ziemi znacznie dłużej niż ludzie. Najstarsze są dwa: Nefandi, Groźni (dosłownie: ‘zbrodniczy’) i Longaevi, Odwieczni (dosłownie: ‘długowieczni’). Każde z tych plemion posługuje się własną, sobie tylko właściwą magią – zwykle złowrogą. Właśnie do tego drugiego należy co najmniej 200-letnia (pamięta bowiem najazd tatarski, a akcja „Trylogii Husyckiej” toczy się w latach 20. xv w.) neufra Kundrie – żywiołaczka związana z ziemią. Zob. A. Sapkowski, *Lux perpetua*, Warszawa 2006, s. 274, 182.

61 *Ibidem*, s. 182–183.

Grellenort nazywany jest Pomurnikiem, ponieważ posiada dar polimorfii i w razie potrzeby zmienia się w tego właśnie ptaka⁶². W istocie wydaje się niezwykły. W swoim zamku Sesenberg trzyma innego przedstawiciela rasy Longaevi – ponadstuletniego sverga (istotę o białych włosach, rybich oczach, szpiczastych uszach i niemal przezroczystej skórze na twarzy i dłoniach). Sverg ów nosi imię Skirfir i specjalizuje się w alchemii. Sporządza dla Pomurnika rozmaite dekokty i eliksiry – przede wszystkim Perferro i *aurum potabile*. Ten pierwszy jest niezwykłą, niewykrywalną trucizną, nieczyniącą krzywdy temu, kto ją wypił, do chwili, gdy ten ktoś zostanie skaleczony żelazem. Wtedy szybko umiera, co wydaje się wyłącznie skutkiem zranienia⁶³. Jest to zatem bardzo wygodny sposób na usunięcie wrogów politycznych, często przecież uczestniczących w bitwach, w których łatwo o tego typu uszkodzenia ciała. Tak zginęli m.in. dowódcy husycy: Jan Hviezda i Bohuslav ze Szwamberka, oraz szef taboryckiego wywiadu, Bohuchval Neplach (rzecz jasna, nie ci realni, lecz ci ze świata Reynevana)⁶⁴.

Z drugiej strony, Skirfir sporządza także eliksiry wzmacniające Birkarta – koloidy drogocennych substancji: pereł, ametystu, srebra, a przede wszystkim złota. „Złoto do picia” rzeczywiście było opisywane np. przez Paracelsusa⁶⁵. Według Reynevana:

Colloidium złota, zwane *aurum potabile* [...] to jeden z potężniejszych eliksirów. Niewiarygodnie wzmacnia siły życiowe, moc intelektu i potęgę ducha. Jest to też niezawodny lek na obłąkania, demencje i inne choroby umysłu, zwłaszcza te wywoływane przez nadmiar *melancolii*, czarnej wydzieliny żółci. Sporządzenie koloidu jest jednak niezwykle trudne, potrafią tego dokonać tylko najzdolniejsi alchemicy i czarnoksiężnicy⁶⁶.

Dopóki Pomurnik pija ów niezwykły płyn, jest praktycznie nieśmiertelny. Swoją złowrogą mocą przyciąga także innych okrutników, z których formuje tzw. Rotę Śmierci, oddział Czarnych Jeźdźców. Ci, nawią-

62 W świecie Reynevana pojawia się jeszcze tylko jeden zmiennokształtny czarodziej. Jest nim husycki szpieg o oczach koloru żelaza i znaczącym nazwisku Vlk. Wydaje się potężny: potrafi się doskonale kamuflować, przebierać za przedstawicieli różnych profesji, a także obchodzić z utopcami. Pomurnik jednak pokonuje go w pierwszym starciu: na emanującym pradawną magią terenie starożytnej nekropolii, będącym zarazem miejscem kultu, gdzie – na płaskim pagórze, w magicznym kręgu solarnym – „modlono się do bogów starszych niż ludzkość” (*idem*, *Boży...*, s. 166). Dlatego nigdy nie udało się tam zbudować kościoła. Zob. *ibidem*, s. 122, 138–142, 165–168. Przestrzeń ta również stanowi element konwencji horroru wprowadzony przez autora do omawianego trójksięgu.

63 Zob. A. Sapkowski, *Lux...*, s. 141–142.

64 Zob. *ibidem*, s. 144–145.

65 R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław 1991, s. 174.

66 A. Sapkowski, *Boży...*, s. 141.

zując do słów *Psalmu 90* (według nowszej numeracji: Ps 91, 6) o demonie niszczącym w południe, w środku dnia napadają i mordują śląskich kupców handlujących z husytami. Wszystko to nie tylko za przyzwoleniem, ale wręcz z polecenia biskupa wrocławskiego Konrada, który jawi się jako najbardziej ewidentny i odrażający przykład obłudnego stosunku dostojników Kościoła do czarów: z jednej strony potępiają oni je z ambony, a z drugiej – korzystają z nich.

Aurum potabile stanowi słabość nawet potężnej Kundrie – neufra jest od niego uzależniona, a dostarczyć jej go może jedynie Birkart. Relacja tych dwóch okrutnych istot nie opiera się zatem na czystej przyjaźni – sprzecznej przecież z ich naturą. Grelenort w ogóle działa samotnie. Nie potrafi nawiązać żadnych głębszych związków, jako niezdolny do pozytywnych emocji. Przez krótki czas co prawda odczuwa pewną fascynację wobec sadystycznej Douce von Pack, tylko z pozoru niewinnej blondynki o twarzy aniołka i oczach koloru „toni górskiego jeziora”⁶⁷. W decydującej chwili ucieka jednak, by chronić siebie, dziewczynę zostawiając na niechybną (i potwornie brutalną) śmierć w mechanizmie wiatraka⁶⁸.

Dopóki Pomurnik miał dostęp do płynnego złota, faktycznie był niezwykczony. Długo poszukiwał Reynevana i jego ukochanej, Jutty, w katakumbach pod kościołem św. Macieja we Wrocławiu odprawiając okrutne rytuały, które można uznać za oparte na tzw. magii homeopatycznej⁶⁹. Według Jamesa George’a Frazera jej podstawę stanowi prawo podobieństwa i obok magii przenośnej, bazującej na prawie styczności, jest ona jednym z rodzajów magii sympatycznej, zasadzającej się na wierze w powszechne powinowactwo zjawisk⁷⁰. Krzywda miała spotkać Reynevana przez jego podobieństwo do oskarżonego o czary i spalonego na stosie franciszkanina, którego szkielet wygrzebał z popiołu asystujący Birkartowi szpitalnik z zakonu Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą. W krytycznym momencie protagonistę ocaliły jednak ochronne czary mamuna Malevolta. Grelenort do osiągnięcia swego celu musiał skorzystać z pomocy neufry. To dzięki niej wreszcie odszukał Juttę i zaraził ją magiczną posocznicą za pomocą najczarniejszych zaklęć (stanowiących nawiązanie do prozy Howarda Phillipsa Lovecrafta⁷¹) i odrażającego daru od Kundrie:

67 Zob. *idem*, *Lux...*, s. 188.

68 Zob. *ibidem*, s. 447–448.

69 Zob. *idem*, *Boży...*, s. 361–365.

70 J. G. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 2002, s. 18–19.

71 W świecie przedstawionym „Trylogii Husyckiej” pojawia się też *Necronomicon*, co raz jeszcze przywołuje dorobek literacki Lovecrafta. Amerykański mistrz grozy wymyślił tę mroczną księgę na potrzeby swoich opowiadań, podając wiele szczegółów na temat jej dziejów. Miała ona wyjść spod pióra szalonego Araba Abdula

była [to] zasuszone łapka. Mała, jak rączka dziecka, ale z absolutnie nieludzko długimi palcami uzbrojonymi w pazury jak haki. Cała sucha skóra łapki usiana była dziurkami, przypominającymi małe kretowiska. Były to ślady po larwach much, jakie wylęgły się w gnijącej tkance i do cna ją wyżarły, zostawiając obciążony suchą skórą i opleciony ścięgnami gnat. Zasuszony, ale wciąż ohydnie cuchnący zgnilizną.

– *Per nomen Baal-Zevuv, dominus scatophagum* – Pomurnik uniósł łapkę i przybliżył ją do [...] twarzy [Jutty]. – *Per nomen Kuthulu, Tsadogua et Azzabue! Per effusionem sanguinis!*

Drapnął ją w szyję suchym pazurem. Do krwi. Chciała krzyknąć, ale zdołała jedynie zaskrzeczeć. Drapnął ją jeszcze raz. I jeszcze raz.

– *Iä! Azif!*

Rozległ się dziwny, posykujący szmer, szelest i ćwierk, jakby setek owadów i ich skrzydełek⁷². Zgroza sprawiła, że cofnęli się nawet niektórzy z Czarnych Jeźdźców. Pomurnik przybliżył łapkę do twarzy Jutty.

– *Adiungat Yersinia tibi pestilentiam!*⁷³

Czarnoksiężnik niezający miłości odbiera zatem Reynevanowi to, co stanowiło sens jego życia. Ale bohaterowi nie będzie dane pomścić tej krzywdy. Nie weźmie on udziału w szturmie na zamek Sensenberg, który pozbawi wreszcie Pomurnika najważniejszego źródła mocy, i choć postara się o przygotowanie jak najpotężniejszej trucizny, aktu zabójstwa dokona kto inny: dziewczyna wspomagana przez czarownice, Sybilla von Bielau, bratanica Reynevana. I to wcale nie za pomocą tajemnych środków, lecz zupełnie zwyczajnej broni palnej. Okazuje się zatem, że przerażająca potęga czarnej magii jest w istocie złudna i nietrwała, a ten, kto poległ na niej całkowicie, w końcu zostanie pokonany przez bohatera o dobrym sercu, co przywróci światu równowagę zaburzaną przez samą egzystencję z gruntu złej istoty. Stanowi to jeden z dowodów, iż w świecie „Trylogii Husyckiej” można odnaleźć ślady baśni. Struktura narracyjna tego trójksięgu w żadnym fragmencie nie wykazuje cech horroru. W tym przypadku więc Sapkowski swoją fantasy historyczną tylko inkrustuje elementami charakterystycznymi dla opowieści grozy.

al-Hazreda (nazwisko to wiernie powtarza Sapkowski) w 730 r., pt. *Kitab al-Azif*, oznaczającym kojarzone z demonami dziwne dźwięki wydawane nocą przez owady. Natomiast *Necronomiconem* nazwał to dzieło ten, kto przetłumaczył je na Grekę w 950 r. – Teodorus z Filetu, mieszkaniec Bizancjum – mając na myśli ‘rzeczy odnoszące się do zwyczajów lub praw umarłych’. Bardziej poetycki przekład brzmi *Księga umarłego prawa*. Jak łatwo się domyślić, opisuje ona rozmaite rytuały czarnej magii. Zob. H. P. Lovecraft, *The History of the „Necronomicon”*, The H. P. Lovecraft Archive, <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/hn.aspx> [dostęp: 8.12.2014].

72 Ów dźwięk to oczywiście także nawiązanie do prozy Lovecrafta (zob. przyp. 71).

73 Zob. A. Sapkowski, *Lux...*, s. 443–444.

Groza z morałem

Przedstawiona analiza wykazała, że zaliczane do kategorii horrorów opowiadania Sapkowskiego są związane również – w różnym stopniu – z konwencją fantasy. Najmniej takich cech zawartych zostało w *Muzykantach*, nieco liczniej występują one w *Tandareadei!*, a najbliższej jest do tej konwencji *Zdarzeniu w Mischief Creek*. Z kolei „Trylogia Husycka” to typowa fantasy historyczna wzbogacona tylko dodatkowo o fragmenty, motywy i postacie nawiązujące do opowieści grozy.

Żaden z analizowanych tu tekstów nie wydaje się stanowić realizacji konwencji *dark fantasy*, definiowanej następująco:

opowieść, która inkorporuje podstawowy sens horroru, ale która jest wyraźnie raczej fantasy niż *supernatural fiction*. Stąd *dark fantasy* zazwyczaj nie obejmuje opowieści o wampirach, wilkołakach, satanizmie, duchach albo okultyzmie, z których prawie wszystkie są fikcjami nadnaturalnymi [...]. Termin „*dark fantasy*” może z powodzeniem być używany do opisu zarówno opowieści, w których eukatastrofa typowa dla większości literatury fantasy zostaje odwrócona – opowieści, w których mroczny lord zwycięża, opowieści, w których ziemia, normalnie obiekt pragnień i arena dziania się upragnionej historii, sama w sobie jest przedmiotem wywołującym grozę [...]. [...] [Ponadto w *dark fantasy*] skrzyżowania między naszym światem a wyłaniającym się innym światem są przynajmniej częściowo opisywane poprzez obrazy i wątki ze świata horroru [...]”⁷⁴.

Tym z kolei, co zdaje się łączyć wszystkie trzy analizowane tu opowiadania, jest punkt wyjścia ich fabuły: to, że element codziennego świata, który zwykle uznaje się za niegroźny i słaby, za taki, nad jakim można się bezkarnie znęcać, okazuje się jednak silny i śmiertelnie niebezpieczny. W *Muzykantach* są to katowane zwierzęta, zdolne do rozrywania Zasłony światów swoimi krzykami i mające obrońców w istotach z innych wymiarów, na czele z bezwzględny i niepowstrzymanym Krostowatym. W *Tandaradei!* – nieśmiała, zamknięta w sobie dziewczyna, przebudzająca się jako potężna, przedwieczna istota władająca magią. W *Zdarzeniu...* – pogardzane przez mężczyzn „bezrozumne” kobiety, które okazują się czarownicami, światłymi, inteligentnymi, sprawnie zarządzającymi swoją społecznością i skutecznie broniącymi się przed intruzami. Horrorzy Sapkowskiego mają więc wspólny morał, skierowany do tych, którzy zadają ból, nienawidzą i lekceważą: „Uważajcie! Nie bądźcie tacy pewni siebie!”⁷⁵.

Bibliografia podmiotowa

- Chrisalis* 8, ed. R. Torgeson, Garden City [New York] 1980.
Grimmowie Jacob i Wilhelm, *Miejscy muzykanci z Bremy* [w:] *iiidem*, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, il. O. Ubbelohde, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań 2010.
Lee Tanith, *Space Is Just a Starry Night. Short Fiction*, Seattle 2013.

⁷⁴ J. Clute, *Dark fantasy* [hasło] [w:] *The Encyclopedia of Fantasy*, ed. *idem*, J. Grant, London 1999, s. 24. Przeł. D. U.

⁷⁵ A. Sapkowski, przedmowa do *Muzykantów...*, s. 51.

- Lee Tanith, *Women as Demons: The Male Perception of Women through Space and Time*, London 1989.
- Sapkowski Andrzej, *Boży bojownicy*, Warszawa 2004.
- Sapkowski Andrzej, *Lux perpetua*, Warszawa 2006.
- Sapkowski Andrzej, *Muzykanci* [w:] *idem, Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa 2008.
- Sapkowski Andrzej, *Narrenturm*, Warszawa 2002.
- Sapkowski Andrzej, przedmowa do *Muzykantów* [w:] *idem, Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa 2008.
- Sapkowski Andrzej, przedmowa do *Tandaradei!* [w:] *idem, Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa 2008.
- Sapkowski Andrzej, przedmowa do *Zdarzenia w Mischief Creek* [w:] *idem, Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa 2008.
- Sapkowski Andrzej, *Tandaradei!* [w:] *idem, Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa 2008.
- Sapkowski Andrzej, *Wieża Jaskółki*, Warszawa 2000.
- Sapkowski Andrzej, *Zdarzenie w Mischief Creek* [w:] *idem, Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa 2008.

Bibliography: „You Are My Sunshine”, Speculative Fiction Database, <http://www.isfdb.org/cgi-bin/title.cgi?67802> [dostęp: 7.12.2014].

- Bugaj Roman, *Hermetyzm*, Wrocław 1991.
- Carroll Noël, *Filozofia horroru, albo Paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Cawthorne Nigel, *Wiedźmy i czarownice. Historia prześladowań*, przeł. J. Tyczyńska, Warszawa 2006.
- Clute John, *Dark fantasy* [hasło] [w:] *The Encyclopedia of Fantasy*, ed. *idem*, J. Grant, London 1999.
- Das Indrapramit, „Space is Just a Starry Night” by Tanith Lee, *Strange Horizons*, http://www.strangehorizons.com/reviews/2013/11/space_is_just_a.shtml [dostęp: 7.12.2014].
- Douglas Mary, *Purity and Danger*, London 1966.
- Dunwich Gerina, *Wicca od A do Z. Encyklopedia współczesnej czarownicy*, przeł. H. Turczyn-Zalewska, Warszawa 2003.
- Frazer James George, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 2002.
- Fromm Erich, *Miłość, płęć i matriarchat*, przeł. B. Radomska, G. Sowiński, Poznań 1997.
- Gemra Anna, *Doświadczenia grozy. Kilka słów o horrorze*, „Prace Literackie” 2001, t. 39.
- Gemra Anna, *Gabinety strachu. O horrorze w sztuce i literaturze*, „Literatura Ludowa” 2000, nr 2.
- Gemra Anna, *Horror – zarys problematyki*, „Literatura i Kultura Popularna” 1999, t. 7.

Bibliografia przedmiotowa

- Gemra Anna, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Graves Robert, *Biała Bogini. Gramatyka historyczna mitu poetyckiego*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008.
- Jarzębski Jerzy, *W labiryncie świata* [posłowie] [w:] S. Lem, *Śledztwo*, Kraków 2001, s. 191.
- Jong Erica, *Czarownice*, il. J. A. Smith, przeł. D. Chojnacka, Poznań 2003.
- Kaczor Katarzyna, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2006.
- King Stephen, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 1995.
- Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000.
- Kruszelnicki Michał, *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń 2003.
- Kubicka Halina, *Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu*, „Literatura i Kultura Popularna” 2010, t. 16.
- Leffler Ivonne, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Lęk [hasło] [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/l%C4%99k.html> [dostęp: 5.12.2014].
- Lem Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 2003, t. 1.
- Lovecraft Howard Phillips, *Nadnaturalny horror w literaturze*, przeł. A. Ledwożyw, Warszawa 2000.
- Lovecraft Howard Phillips, *The History of the „Necronomicon”*, The H. P. Lovecraft Archive, <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/hn.aspx> [dostęp: 8.12.2014].
- Oblicza horroru. Szkice z pogranicza literatury fantasy i horroru*, red. A. Derlatka, Gdańsk 1999.
- Pustowaruk Marek, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009.
- Roszczyńska Magdalena, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Kraków 2009.
- Strach [hasło] [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/strach.html> [dostęp: 5.12.2014].
- Uniłowski Krzysztof, *Łorginalność, czyli Coś się kończy, coś się zaczyna*, „FA-art” 2003, nr 61.
- Walc Krystyna, *Horror* [hasło] [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 2006.
- Wydmuch Marek, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975.
- Żabski Tadeusz, *Thriller* [hasło] [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. *idem*, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 2006.

Michał Cetnarowski
Uniwersytet Wrocławski

Horror po polsku. Wstęp do twórczości Łukasza Orbitowskiego

Abstrakt

Od początków XXI w. można w Polsce obserwować coraz dynamiczniejszy wzrost popularności literackiego i filmowego horroru. Do najwyraźniejszych rodzimych prozaików poruszających się w podobnej estetyce należy Łukasz Orbitowski, w zeszłym roku nominowany do Paszportu „Polityki” za powieść *Szczęśliwa ziemia*.

Debiut tego twórcy przypada na symboliczny 2001 r., otwierający nowe tysiąclecie. Czym charakteryzują się horrory Orbitowskiego? W odróżnieniu od większości dotychczasowych horrorów polskich autorów, ich akcja nie toczy się w abstrakcyjnym neverlandzie, „małym amerykańskim miasteczku” wzorowanym na prozie Stephena Kinga, ale – po raz pierwszy z taką dbałością o szczegóły – zostaje ulokowana w konkretnej rzeczywistości polskiego „tu i teraz”.

Od *Horror show* i zbioru opowiadań *Wigilijne psy*, przez *Tracę ciepło*, *Święty Wrocław*, zbiór *Nadchodzi*, dramat *Ogień*, powieść *Widma*, aż po *Szczęśliwą ziemię* – proza Orbitowskiego to zagłębianie się coraz bardziej w kręgi polskiego piekła: tego współczesnego, którego bohaterami są blockersi bądź pozbawieni złudzeń 30-latkowie, oraz historycznego. M.in. akcja opowiadania *Nadchodzi* rozgrywa się w czasie II wojny światowej, bohaterem *Widm* jest Krzysztof Kamil Baczyński, który nie zginął w Powstaniu Warszawskim, bohaterowie *Ognia* zostają uwikłani w spór dotyczący oceny powojennej działalności „żołnierzy wyklętych”. Przerysowana poetyka horroru okazuje się najlepszym językiem do mówienia o Polsce ostatniego stulecia.

Słowa kluczowe

Łukasz Orbitowski, horror, groza, polska literatura współczesna

Horror po polsku. Wstęp do twórczości Łukasza Orbitowskiego

Nowe rozdanie w historii polskiej literatury grozy można umownie liczyć od początków w. XXI. Dawno już przebrzmiała legenda tekstów twórców romantycznych (Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz) i modernistycznych (Tadeusz Miciński, Stanisław Przybyszewski, Stefan Grabiński, Władysław Stanisław Reymont)¹, a choć uwolniony po 1989 r. rynek książki otworzył się szeroko na literaturę gatunkową, także na horror, to polscy autorzy, jeśli odwoływali się w tym czasie do estetyki grozy, najczęściej kopiowali wzorce zachodnie. Prym na księgarskich półkach wiodły w latach 90. XX w. niedbale wydawane broszurki Amberu czy Phantom Pressu², wśród których znalazły się formujące wyobraźnię masową polskiego odbiorcy teksty Stephena Kinga, Deana Koontza, Grahama Mastertona, Jamesa Herberta czy Guya N. Smitha. Sympatycy horroru chcieli czytać o „małych amerykańskich miasteczkach”, w których działa się makabra – i nieliczni autorzy, także polscy, nawet jeśli nigdy nie widzieli na oczy amerykańskiego miasteczka, opisywali podobne „neverlandy”, zasiedlane przez psychopatycznych morderców i inkarnacje diabła. Język popkultury stał się kodem, jakim opowiadano sobie polską traumę potransformacyjną. Wśród twórców, których uwiodła podobna stylistyka, znalazł się m.in. Dariusz Zientalak jr, Jacek Piekara czy Eugeniusz Dębski³.

Nie znaczy to, że nie podejmowano prób pisania horrorów w innej, bardziej swojskiej scenerii – przetestowawszy język prozy gatunkowej

- 1 Zob. „Biuletyn Carpe Noctem” 2012, nr 1. Numer w całości poświęcony „polskim klasykom grozy”.
- 2 P. Majka, *Nasi tu byli – horror. Łukasz Orbitowski*, <http://bit.ly/1k9njoI> [dostęp: 2.04.2014].
- 3 Zob. M. Cetnarowski, *Krew w kadrze. Horror i komiks*, „Czas Fantastyki” 2010, nr 4, s. 26–27.

na elementach cudzej wyobraźni, autorzy próbowali szczerzyć literacką grozę na gruncie polskiej tradycji historycznej i literackiej⁴. Jacek Komuda najpierw połączył stare legendy o diable Borucie, upiorach i uroczyskach ze scenografią Polski szlacheckiej⁵, a potem klasyczny horror umieścił w siermiężnych realiach stanu wojennego⁶; Jerzy Nowosad zamiast o Ameryce zaczął pisać o Polsce na progu transformacji⁷; Andrzej Sapkowski w *Tantaradei!* (1992) wykorzystał dawne średniowieczne legendy i senną atmosferę swojskiego letniego uzdrowiska, w którym do głosu doszło nadnaturalne⁸; Andrzej Pilipiuk w tonacji półserio kazał walczyć swojemu sztandarowemu egzorcystcie-alkoholikowi Jakubowi Wędrowycowi z zombie, wampirami i upiorami w realiach potransformacyjnych pegeerów⁹. Jednak czas na dojrzały literacko horror, który dzieje się w polskim „tu i teraz”, a dodatkowo dotyka jeszcze spraw aktualnych i istotnych nie tylko z punktu widzenia konwencji i rozwiązań fabularnych, miał dopiero nadejść w nowym stuleciu.

Symbolicznym otwarciem nowej epoki dla polskiego „horroru 2.0” – pisanego już nie tylko przez Polaków, ale też o Polsce i jej historycznych oraz współczesnych uwikłaniach – był debiut Łukasza Orbitowskiego w nowo powstałym magazynie „Science Fiction” w znamienym, rozpoczynającym nowe tysiąclecie r. 2001. Opowiadanie *Diabeł na Jaboll Hill* (2001)¹⁰ nie było jego debiutem *sensu stricto* (w 1999 r. autor w niewielkim nakładzie ogłosił zbiór poetyckich miniaturk obyczajowo-fantastycznych *Złe wybrzeża*, pisanych w wieku nastoletnim¹¹), ale po raz pierwszy dały się tu zauważyć wszystkie te elementy, na których Orbitowski konsekwentnie będzie później budował swoje literackie uniwersum. Kolejne teksty, publikowane początkowo głównie w „Science Fiction” i „Nowej Fantastyce”, potwierdziły artystyczną drogę obraną przez autora. Po raz pierwszy w historii współczesnego polskiego horroru ich bohaterowie żyli na tak realistycznie odmalowanych osiedlach, na których – na ławkach pod blokiem – wchodzili w dorosłość także ich czytelnicy; zaczerpnięte z gatunkowego elementarza „potwory” okazały się jedynie przyprawą – do problemów, wyzwań i klęsk, jakie czyhały na pozbawioną złudzeń młodzież z betonowych blokowisk, żyjącą

4 Zob. *Kalendarium grozy*, „Biuletyn Carpe Noctem” 2011, nr 1, s. 3–4.

5 J. Komuda, *Opowieści z Dzikich Pól*, Warszawa 1999.

6 *Idem*, *Wampir z Odrzykońskiej*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 12.

7 J. Nowosad, *Opowieści przy gasnących świecach*, Warszawa 1989.

8 A. Sapkowski, *Tantaradei!*, „Fenix” 1992, nr 1.

9 A. Pilipiuk, *Kroniki Jakuba Wędrowycza*, Lublin 2001.

10 Ł. Orbitowski, *Diabeł na Jaboll Hill*, „Science Fiction” 2001, nr 1, s. 60–65.

11 Zob. wywiad z autorem w: „Szafa. Kwartalnik Literacko-Artystyczny”, <http://bit.ly/22hiXz> [dostęp: 2.04.2014].

hip-hopem i drobnymi kradzieżami. Obserwacja socjologiczna pierwszego pokolenia dojrzewającego w wolnej Polsce po 1989 r. została tu przekuta na język literatury, a gatunkowe scenografie horrorów okazały się konkretnymi zaułkami Krakowa, w którym ówczesnie Orbitowski mieszkał.

Bohaterowie opowiadań z tomu *Wigilijne psy* (2005)¹² czy powieści *Horror Show* (2006)¹³ dalej spotykali na swojej drodze widmowe pojazdy, duchy kierowców krakowskich taksówek, nawiedzone bloki, strony internetowe założone przez diabła czy lombardy, w których demony bądź anioły skupują marzenia – uważny czytelnik *Christine* (*Christine*, 1983, pol. 1992) i *Sklepiku z marzeniami* (*The Needful Things*, 1991, pol. 1996) Kinga czy *Nawiedzonego* (*The Haunting of Hill House*, 1959, pol. 2000) Shirley Jackson bez problemu odnajdzie tu znane motywy. Ale też opis perypetii bohaterów skonfrontowanych z nadnaturalnym często pozostawał mniej ważny (i mniej przerażający) niż relacja z codzienności, naznaczonej kolejnymi ekscesami alkoholowo-narkotykowymi czy otwierającym na rozpacz przeświadczeniem o braku perspektyw na progę dorosłego życia. Trafnie podsumował to Piotr Mirski:

Orbitowski rozpoczął karierę od tego samego pomysłu, który uczynił ze Stephen Kinga milionera i żywego klasyka. Autor *Łńienia* wywiódł grozę z gotyckich zamków na leniwe amerykańskie przedmieścia, a wszelką makabrę obudował bardzo silnym tłem społecznym; autor *Tracę ciepło* otworzył natomiast na niesamowitość polskie blokowiska. Ze świata młodzieżowych subkultur, drobnych karierowiczów i braku perspektyw zapijanego wódką rodzila się tam magia i Zło. [...] Wątki obyczajowe, odmalowywane równie ostro, co lekko, sąsiadowały tam z absolutnie pulpowymi fabułami. Tak pewnie pisałyby wczesna Dorota Masłowska, gdyby znaczący wpływ na jej wyobraźnię miały przegrywane na vhs-ach horrory, krwawe gry komputerowe i muzyka metalowa¹⁴.

W *Tracę ciepło* (2007)¹⁵ – pierwszym znaczącym sukcesie komercyjnym i artystycznym autora – punktem wyjścia są wspomnienia Orbitowskiego z czasów szkoły podstawowej na krakowskim Kazimierzu. Powieść opowiada o dorastaniu dwóch przyjaciół na przełomie lat 80. i 90. XX w., „doprawionym” mocną dawką fantastyki. Jednak nie pojawiające się w książce „jeziora” – drzwi do świata upiorów i widziadeł – czy krwawi aniołowie, ale właśnie odmalowany z językowym smakiem detal materialny i historyczny oraz klimat politycznej transformacji czyniły ten tekst oryginalnym i zwróciły na niego uwagę recenzentów i czytelników.

12 Ł. Orbitowski, *Wigilijne psy*, Gliwice 2006.

13 *Idem*, *Horror Show*, Kraków 2006.

14 P. Mirski, *Dwa spojrzenia*, <http://bit.ly/1OocYaU> [dostęp: 2.04.2014].

15 Ł. Orbitowski, *Tracę ciepło*, Kraków 2007; powieść uznana została Krakowską Książką Miesiąca, Orbitowski otrzymał też za nią nominację do nagrody im. Janusza A. Zajdla.

Podobnie autobiograficzny był *Święty Wrocław* (2009)¹⁶ – powieść, dzięki której Orbitowski skutecznie uciekł z „szufladki” „pisarza krakowskiego”. Jej fabuła opowiada o zmianach na wrocławskiej Polance, kiedy pod murami osiedla ujawnia się nagle druga, niepokojąca rzeczywistość z czarnego kamienia, odmieniająca mieszkańców, zsyłająca na nich sakralne *fascinans* i *tremendum*, ekstazę i grozę o przedhistorycznym pochodzeniu. Na płaszczyźnie biograficznej zaś autor – w kolejnym z wywiadów – sam podpowiada¹⁷, że to zapis jego doświadczeń z okresu kłopotów małżeńskich, kiedy dużo czasu spędzał we Wrocławiu.

W międzyczasie objawiła się druga twarz Orbitowskiego-pisarza: już nie tylko autora, który pod płaszczykiem prozy gatunkowej fabularyzuje swoje doświadczenia biograficzne, ale też pisarza, który w estetyce grozy próbuje wejść w dialog z polską historią. Zaczęło się niepozornie: pisany wspólnie z Jarosławem Urbaniukiem cykl „Pies i Klecha”¹⁸ opowiadał wprawdzie o satanistycznym spisku, który stał za Okrągłym Stołem (I tom) i mistycznym wpływie XIX-wiecznych romantyków na współczesność Polski końca XX w. (II tom) – co samo w sobie wydaje się udaną metaforą przekształceń polityczno-społecznych, jakie stały się udziałem Polaków w 1989 r. – ale autorzy jawnie odwoływali się w nim do tradycji literackiej pulpy i nie traktowali podejmowanych tematów z całkowitą powagą. Inaczej było już z opowiadaniem *Popiel Armeńczyk* (2007)¹⁹, *Kanał* (2011)²⁰ czy z – prekursorskimi dla tego nurtu twórczości Orbitowskiego – *Psami wigilijnymi* (2003)²¹, który to tekst opowiadał o PRL-owskim pisarzu prześladowanym przez tytułowe psy – symbole autodestrukcji i moralnej degrengolady. Po tematykę historyczną Orbitowski sięgał też w minipowieści *Nadchodzi* (2010)²², w powieściowych *Widmach* (2012)²³ czy w dramacie *Ogień* (2012)²⁴.

Popiel Armeńczyk mówi o rozgrywanym w czasie II wojny światowej, w środowisku leśnej bandy partyzanckiej, scenariuszu rodem z *Króla-Ducha* Słowackiego; *Kanał* – o Niemcach walczących z aliantami w kanałach Berlina, w odwróconej historii Powstania Warszawskiego; tematem *Nadchodzi* są rozliczenia z ubekami likwidującymi po wojnie pol-

16 *Idem*, *Święty Wrocław*, Kraków 2009.

17 Zob. wywiad dla portalu Horror Online, <http://bit.ly/1JoHGR4> [dostęp: 2.04.2014].

18 Ł. Orbitowski, J. Urbaniuk, *Przeciwko wszystkim*, il. G. Domaradzki, Lublin 2007; *idem*, *Tancerz*, il. G. Domaradzki, Lublin 2008.

19 Ł. Orbitowski, *Popiel Armeńczyk*, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 9, s. 37–58.

20 *Idem*, *Kanał* [w:] A. Brzezińska *et al.*, *Księga wojny*, Warszawa 2011.

21 *Idem*, *Psy wigilijne*, „Nowa Fantastyka” 2003, nr 5, s. 40–47.

22 *Idem*, *Nadchodzi* [w:] *idem*, *Nadchodzi*, Kraków 2010.

23 *Idem*, *Widma*, Kraków 2012.

24 *Idem*, *Ogień. Widowisko historyczno-fantastyczne*, Warszawa 2012.

skie podziemie; *Widma*, literacka historia alternatywna, powołują do życia Warszawę, w której nie doszło do Powstania, a Krzysztof Kamil Baczyński nie zginął i zaczął tworzyć socrealistyczne reportaże w duchu wczesnych tekstów Ryszarda Kapuścińskiego; zaś *Ogień* to rozpisany na sceny dialog między Józefem Kurasiem „Ogniem” i jego oponentem z milicji, których duchy w XXI w. opętały skłóconych braci. Rekwizyty gatunkowe występują tu wciąż licznie – z ziemi powstają rozkładające się trupy, w fabule pojawiają się upiory, nawiedzony dom, szalony anioł bądź pozornie przyjacielski diabeł – a jednak to nie one nadają ton tym tekstom, budują atmosferę grozy. Żadne umowne rozwiązanie przynależne do żelaznego repertuaru konwencji nie jest w stanie przebić moralnego kłinczu, dramatu, który rozgrywa się pomiędzy uwięzionymi w polskiej historii bohaterami.

Orbitowski nie uprawia przy tym publicystyki ukrytej pod warstwą literatury, nie opowiada się jednoznacznie po żadnej z walczących obecnie w Polsce sił politycznych, nie daje prostych diagnoz i nie proponuje pozornie oczywistych rozwiązań. Groza i piękno życia – w całej jego rozciągłości, w całym jego wymiarze – wykraczają poza doraźne intrygi i malwersacje ideami. To znamienne, że język literackiego horroru okazał się najpojemniejszym kodem do mówienia o polskich traumach, współczesnych i historycznych²⁵.

Nawet najnowsza powieść – nominowana do Paszportu „Polityki” *Szczęśliwa ziemia* (2013)²⁶ – wpisuje się w ten model, choć autor wraca w niej do potransformacyjnej, szeroko rozumianej współczesności. Bohaterowie opowiadają tu sobie swoje przegrane życiorysy 30-latków, którym życie się udało, ale inaczej, niż to sobie wymarzyli, a w tle pojawia się małomiasteczkowa Polska lat 90. XX w., później zaś – stolice europejskich miast, które podbiliśmy inaczej, niż się wydawało w momencie wejścia Polski do Unii Europejskiej.

Czy jednak sam zakres „polskiej” tematyki oraz ponadprzeciętna sprawność w posługiwaniu się słowem wystarczą, żeby uznać Orbitowskiego za jednego z najciekawszych współczesnych rodzimych prozaików?

Kreowane przez niego światy na tle horrorów Kinga, Mastertona, Koontza i większości z innych amerykańskich twórców literatury grozy wyróżniają się nie tylko zmienioną scenografią opisywanych wydarzeń. Na poziomie znaczeń Orbitowski opisuje rzeczywistość o zupełnie innej, odwróconej, niepokojącej ontologii. Jeśli bowiem u Kinga *et consortes* zostaje niemal idealnie spełniony postulat Rogera Caillois, wyrażony

25 Zob. P. Majka, *Naród duchów. „Ogień” Orbitowskiego*, blog Wasza Wina, <http://bit.ly/1PhCqCW> [dostęp: 2.04.2014]; por. P. Czaplński, *Po co pop?*, „Książki” 2014, nr 2, s. 42 n.

26 Ł. Orbitowski, *Szczęśliwa ziemia*, Kraków 2013.

przez tego ostatniego najpełniej w pracy *W sercu fantastyki* (*Au coeur du fantastique*, 1965, pol. 2005)²⁷ – to u Orbitowskiego podobny zabieg zostaje odwrócony. Bohaterowie „klasycznych horrorów” po pierwszym załamaniu wiary w dotychczasowy obraz świata ze wszystkich sił starają się załatać powstałe pęknięcie w świecie, wytłumaczyć sobie fenomeny w zgodzie z dawnymi aksjomatami albo je wyprzeć, unicestwić w symbolicznym akcie egzorcyzmu bądź potworobójstwa. Bohaterowie Orbitowskiego – Kuba i Konrad z *Tracę ciepło*, bezimienny narrator *Świętego Wrocławia*, Popiel Armeńczyk, któremu w czaszkę wrosła papierowa korona z wiejskiego jarmarku, ojciec z *Nadchodzi*, Krzysz Baczyński z *Widm*, przyjaciele przemienieni we wrogów z *Ognia*, powracający po latach do rodzinnego miasteczka koledzy ze *Szczęśliwej ziemi* – po pierwszym szoku dopiero w świecie odwróconym, nadnaturalnie obnażonym, przemienionym ontologicznie bez możliwości powrotu do stanu wcześniejszego – odnajdują, każdy na swoją miarę, namiastkę ponurej akceptacji i spokoju naznaczonego klęską. „Zwyczajna codzienność” bohaterów Orbitowskiego (a może i samego autora?) – to dla jego czytelników świat irracjonalnego horroru.

Pytanie o to, z jakimi problemami muszą się zmagać bohaterowie tej prozy, stanowi jednocześnie pytanie o to, z jakimi problemami musieli zmagać się nastolatki, później studenci, a następnie trzydziesto-kilkulatki w dojrzewającej wraz z nimi Polsce potransformacyjnej. Giełdciarz z *Horror Show* to drobny cwaniaczek, kombinator i handlarz używanymi sprzętami na krakowskim targowisku, gdzie poruszając się na granicy prawa, pozostaje także w szarej strefie życia, rozdarty między niebezpieczeństwami wieku młodzieńczego – z jego nieznośną lekkością bytu, a dociążonymi sensem obowiązkami i majestatyczną grozą okresu dojrzewania. Starsi od niego chronologicznie protagoniści *Tracę ciepło* weszli już w kolejny etap życia, ale nowe wyzwania (stworzenie trwałego związku, odnalezienie się w kapitalistycznych mechanizmach Polski wolnorynkowej) okazały się często ponad ich siły; horror gatunkowy splótł się z lękami odkrywanej dorosłości. W *Widmach* i *Ogniu* pojawia się echo dyskusji okołohistorycznych, rozliczeniowych, dotyczących drugowojennej historii Polski, w której Orbitowski musiał uczestniczyć co najmniej biernie – wystarczyło, że, jak wszyscy Polacy, w pierwszej dekadzie XXI w. choć raz włączył telewizor bądź radio. *Szczęśliwa*

27 R. Caillois, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 10 n.; pogląd ten zasada się na tezie, że „fantastyczność”, „groza”, „horror” powstają w tekście kultury w momencie, kiedy ustalona bazowo, wyjściowa, najczęściej racjonalna ontologia ulega przełamaniu niepasującym do niej elementem nadnaturalnym (duch, potwór, fenomen parapsychologiczny), burzącym spokój ducha bohaterów i druzgoczącym ich wiedzę o świecie.

ziemia przywołuje doświadczenia emigracyjne autora, dając jednocześnie wyraz doświadczeniu całego pokolenia, które po wejściu Polski do Unii Europejskiej wyjechało „na Zachód”; autor w poszczególnych momentach życia mieszkał we wszystkich opisywanych w powieści miastach.

Ten mocny rys biograficzny znamionuje zresztą także wcześniej przywołane współczesne teksty Orbitowskiego (handlował na krakowskiej giełdzie, ale nie brał udziału w Powstaniu Warszawskim). Zbeletryzowanie tych doświadczeń i obserwacji w formule powieści gatunkowej, literackiego horroru – pozwala oderwać je od doświadczenia jednostkowego i uczynić uniwersalnym głosem w dyskusji nad współczesnością. Nawet język literackiego „popu” zdaje się tu dopełniać artystyczne *decorum*: tym językiem bowiem myślą, rozmawiają i czują bohaterowie powieści Orbitowskiego, a razem z nimi całe opisywane pokolenia, coraz bardziej zanurzone w rzeczywistości świata ponowoczesnego, redefiniującego wyznawane wartości i cywilizacyjne asymptoty.

Niezależnie od tego, czy pisarz opisuje blokadersów na osiedlowej siłowni, czy oficera wojska polskiego z okresu II wojny światowej, tym, co ich łączy, jest najczęściej przerażający brak nadziei i poczucie klęski: niczym w pogańskich sagach, literacki świat Orbitowskiego wydaje się skazany na zagładę, a jego bohaterowie żyją w ponietzscheańskiej epoce zmierzchu bogów, śmierci metafizyki, kiedy żadne działania nie mają sensu, bo sam świat jako mechanizm sensu nie posiada. Na podobnym fatalizmie zasadzają się zwłaszcza najwcześniejsze teksty autora. Tym, co może przynieść namiastkę ocalenia, jest tylko czułość w podejściu do drugiego człowieka i osobista odwaga do stawiania czoła grozie życia w całej jego rozciągłości, z jasnymi i ciemnymi stronami. Życie jest piękne, zdaje się mówić pisarz, ale też esencję życia stanowi śmierć: zawsze to żywiol, potężne, ostateczne wyzwanie, któremu sprostać można, tylko nie bojąc się działać, nie uciekając przed Zmianą²⁸. I na takim styku – granicy tego, co zastane, z tym, co oczekiwane – rodzi się prawdziwa groza.

Horror – jako konwencja literacka, gatunkowy szkielet – okazał się nośnikiem, który w najpełniejszy sposób udźwignął polskie traumy pierwszych dwóch dekad wolności.

Bibliografia podmiotowa

- Orbitowski Łukasz, *Diabeł na Jaból Hill*, „Science Fiction” 2001, nr 1.
 Orbitowski Łukasz, *Horror Show*, Kraków 2006.
 Orbitowski Łukasz, *Kanał* [w:] A. Brzezińska et al., *Księga wojny*, Warszawa, 2011.
 Orbitowski Łukasz, *Nadchodzi* [w:] idem, *Nadchodzi*, Kraków 2010.
 Orbitowski Łukasz, *Ogień. Widowisko historyczno-fantastyczne*, Warszawa 2012.
 Orbitowski Łukasz, *Popiel Armeńczyk*, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 9.
 Orbitowski Łukasz, *Psy wigilijne*, „Nowa Fantastyka” 2003, nr 5.

28 Zob. M. Cetnarowski, *Idzie wojna*, „Fantasy & Science Fiction” 2010, nr 2.

- Orbitowski Łukasz, *Szczęśliwa ziemia*, Kraków 2013.
 Orbitowski Łukasz, *Święty Wrocław*, Kraków 2009.
 Orbitowski Łukasz, *Tracę ciepło*, Kraków 2007.
 Orbitowski Łukasz, *Widma*, Kraków 2012.
 Orbitowski Łukasz, *Wigilijne psy*, Gliwice 2005.
 Orbitowski Łukasz, Urbaniuk Jarosław, *Przeciwko wszystkim*, il. G. Domaradzki, Lublin 2007.
 Orbitowski Łukasz, Urbaniuk Jarosław, *Tancerz*, il. G. Domaradzki, Lublin 2008.

- „Biuletyn Carpe Noctem” 2011, nr 1.
 „Biuletyn Carpe Noctem” 2012, nr 1.
 Caillois Roger, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005.
 Cetnarowski Michał, *Idzie wojna*, „Fantasy & Science Fiction” 2010, nr 2.
 Cetnarowski Michał, *Krew w kadrze. Horror i komiks*, „Czas Fantastyki” 2010, nr 4.
 Czaplński Przemysław, *Po co pop?*, „Książki” 2014, nr 2.
 Kołodyński Andrzej, *Seans z wampirem*, wyd. 2, Warszawa 1986.
 Majka Paweł, *Naród duchów. „Ogień” Orbitowskiego*, blog Wasza Wina, <http://wasza-wina.blogspot.com/2012/09/194-narod-duchow-ogien-orbitowskiego.html> [dostęp: 2.04.2014]
 Majka Paweł *Nasi tu byli – horror. Łukasz Orbitowski*, <http://www.gikz.pl/artykuly/popkultura/ksiazki/nasi-tu-byli-horror-ukasz-orbitowski/> [dostęp: 2.04.2014].
 Mirski Piotr, *Dwa spojrzenia*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3287-dwa-spojrzzenia.html> [dostęp: 2.04.2014].
 Wywiad z Ł. Orbitowskim dla portalu Horror Online, <http://horror.com.pl/wywiady/wywiad.php?id=32> [dostęp: 2.04.2014].
 Wywiad z Ł. Orbitowskim w: „Szafa. Kwartalnik Literacko-Artystyczny”, <http://szafa.kwartalnik.eu/51/hm/wywiad/zakrzewski.html> [dostęp: 2.04.2014].

Bibliografia przedmiotowa

Łukasz Słoński
Uniwersytet Opolski

Wampiry bez zamczyska słuchają Burzum. Groza w polskim komiksie

Abstrakt

Szukanie grozy ukrytej w polskich komiksach wymaga od badacza sprawdzania czasopism fantastycznych i tych poświęconych grom komputerowym, przeglądania rozsypanych się zinów oraz antologii komiksu historycznego. Artykuł jest wstępną próbą przyjrzenia się tej „skrywanej” grozie, pokazania, w jaki sposób, poprzez komiksy, można patrzeć na horror (ośmieszać go, przedstawiać charakterystyczne dla niego potwory w nowym świetle).

W artykule zostały przeanalizowane komiksy humorystyczne (*O zmroku*, *Zbyt długa jesień*), które na różne sposoby starają się obśmiać panteon grozy. W tekście wyszczególniono tytuły bazujące na demonologii ludowej. Oprócz komiksów opierających się na innych źródłach, opisano opowieści stanowiące bardziej autorskie wizje horroru, takie jak *Diefenbach*, *Morfołaki* czy *Phantasmata*.

Słowa klucze

groza w komiksie,
komiksy humorystyczne,
wampiry,
demonologia ludowa,

Łukasz Słoński
Uniwersytet Opolski

Wampiry bez zamczyska słuchają Burzum. Groza w polskim komiksie

Wprowadzenie *Bibliografia komiksów wydanych w Polsce w latach 1905 (1859) – 1999*¹ Marka Misiory nie odnotowuje zbyt wielu horrorów, co może nasuwać przypuszczenie, że rodzimych czytelników bardziej interesowały opowieści humorystyczne i przygodowe przeważające w tym spisie. Także w jednym z podrozdziałów² książki *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, dotyczącym opowieści obrazkowych, rodzimy rynek komiksów grozy wygląda jak miejsce, gdzie pojawiają się głównie tłumaczenia zagranicznych tytułów (autorka wzmiankuje jedynie *Piekielne wizje* – antologię bazującą na prozie Grahama Mastertona, stworzoną przez polskich autorów). Do pewnego momentu rzeczywiście brakowało obrazkowych opowieści o wampirach, duchach i diabłach.

Aby zrozumieć ową absencję obrazów grozy i ich późniejszy wysyp, należy zwrócić uwagę na schyłek PRL-u oraz następujący zaraz po nim okres transformacji. Po zmianach ustrojowych i przejściu z gospodarki planowanej do rynkowej nastąpiło otwarcie na rynki zagraniczne, a także na powstanie nowych, wolnych od państwowego nadzoru środowisk twórczych. Jak zauważa Jerzy Szyłak, w PRL-u komiks był wykorzystywany przede wszystkim w celach propagandowych oraz dydaktycznych³, dlatego komiksowa groza w głównym obiegu nie miała racji bytu, ponieważ nie wpisywała się w politykę wydawniczą. Natomiast po 1989 r., kiedy artystów nie wiązały umowy z państwowymi oficynami, w momencie, w którym nastąpił wysyp prywatnych inicjatyw, można było zająć się tematami wcześniej marginalizowanymi i pomijanymi, także tymi związanymi z wampirami i upiorami.

¹ M. Misora, *Bibliografia komiksów wydanych w Polsce w latach 1905 (1859) – 1999: albumy, magazyny komiksowe, fanzyny i książki o komiksie*, Poznań 2010.

² A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 403–406.

³ J. Szyłak, *Komiks*, Kraków 2000, s. 165.

Poszukiwanie grozy w polskich komiksach wymaga od badaczy wertowania czasopism poświęconych grom komputerowym, przeglądaniu zinnów oraz antologii komiksu historycznego, ponieważ obrazkowy strach zdaje się czaić w różnych, często nietypowych dla siebie miejscach. Warto zaznaczyć, że polski komiks grozy nie ma takiej burzliwej historii jak tytuły wydawane przez Entertaining Comics (wcześniej Educational Comics⁴) w latach 50. w Stanach Zjednoczonych. Historie ukazujące się w *The Haunt of Horror* czy też w *The Vault of Horror* w znacznym stopniu różniły się od klasycznego horroru, ponieważ ich twórcy „odeszli od skonwencjonalizowanych postaci i scenerii z panoptikum grozy ku zdarzeniom, jakie mogły się rozegrać we współczesnych domach”⁵. Bezpośredniość w pokazywaniu okaleczonych ciał, by przywołać odciętą głowę zdobiącą jedną z okładek, wywołały publiczną debatę, ta rozgorzała jeszcze bardziej po opublikowaniu książki *The Seduction of the Innocent* napisanej przez psychiatrę Fredrica Werthama⁶. Pokłosiem całej sytuacji było wprowadzenie Kodeksu Komiksowego⁷ mającego regulować pojawianie się pewnych elementów w historiach obrazkowych.

W Polsce dyskusje o przemocy w komiksie także są podejmowane⁸, jednak ich skala jest nieporównywalnie mniejsza, ponieważ wydawnictwo EC, będące obiektem ataków w USA, zostało zmuszone do zmiany ofert wydawniczej. Dla przykładu skrótowy artykuł Krzysztofa Skrzypczyka *Krew zamiast fabuły* nie staje się pogłębioną analizą zaistnienia przemocy w obrębie komiksów, raczej skupia się na młodych artystach. Według Skrzypczyka wykorzystują oni brutalność, by dzięki niej przyciągnąć potencjalnych czytelników, ponieważ nie są w stanie zaproponować odbiorcom ambitnych scenariuszy, ratują się więc ociekającymi krwią kadrami. Tekst ten uzupełniają wypowiedzi różnych osób, dotyczące obecności przemocy w opowieściach obrazkowych. Sprzedawca komiksów Leszek Osiak odnosi się do obrazów przemocy, które w przypadku horrorów „sprowadzają się jedynie do wylania litrów krwi i wiader flaków na odbiorcę”⁹. W artykule *Krew zamiast fabuły* nie podano

4 J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998, s. 45.

5 *Ibidem*, s. 46.

6 T. Żaglewski, *Uwiedzenie niewinnych, czyli komiks amerykański jako medium skandalu* [w:] *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel et al., Warszawa 2013, s. 126–131.

7 Zob. B. Kurc, *Komiks. Opowiadanie obrazem*, Łódź 2003, s. 24; J. Springhall, *Youth, Popular Culture and Moral Panics. Penny Gaffs to Gangsta-Rap, 1830–1996*, New York 1998, s. 139–141.

8 A. O. Ferraris, *Komiks – wirus horroru wśród dzieci*, „Komiks” 1991, nr 5, s. 47–49; K. Skrzypczyk, *Krew zamiast fabuły*, „Świat Komiksu” 2001, nr 25, s. 54.

9 *Ibidem*, s. 55.

konkretnych przykładów mających unaocznic czytelnikom złożoność tej problematyki, trudno go więc uznać za solidną prezentację zjawiska przemocy w krajowych komiksach.

Rodzimy horror straszny – a zarazem śmieszny – w różnych postaciach, często posiłkując się innymi tekstami kultury (od podań i opowieści wierzeniowych poprzez utwory literackie po wykorzystywanie postaci wykreowanych w kasowych filmach). Praca ma na celu zasygnalizowanie obecności grozy w komiksach polskich twórców, ponieważ zupełnie inaczej wygląda sytuacja z zagranicznymi tytułami publikowanymi przez krajowe wydawnictwa. Nieistniejące już czasopismo „Świat Komiksu” w pewnym momencie zdecydowało się sięgnąć – przy zmniejszeniu liczby tytułów humorystycznych – po frankofoński komiks wampiryczny *Księżę nocy* (Yves Swolfs), co Tomasz Kołodziejczak uzasadniał w następujący sposób: „Niewiele takich komiksowych horrorów wydano dotąd w Polsce, ale opowieści grozy cieszą się u nas dużą popularnością, czy to w wersji literackiej, czy filmowej”¹⁰. Warto także przytoczyć wyniki ankiety dotyczącej ulubionych gatunków, która została przeprowadzona właśnie w „Świecie Komiksu”. Na pierwszym miejscu znalazło się fantasy, później sensacja, science fiction oraz przygody, na czwartym miejscu uplasował się horror (48%)¹¹. Groza wraz z kolejnymi numerami czasopisma gościła na jego łamach coraz częściej. Obok *Księcia nocy* pojawił się *Hellboy* (Mike Mignola) czy *Dylan Dog* (Tiziano Sclavi). W ostatnim czasie niezwykłą popularnością cieszą się *Żywe trupy* stworzone przez Roberta Kirkmana (scenariusz), wspierane przez bazujący na nim serial oraz książki i gry wideo umieszczone w tym uniwersum. Za sukces komiksu grozy można uznać także publikowane cyklicznie mangi Junjiego Ito, japońskiego twórcy, którego bogaty dorobek nierozzerwalnie związany jest z horrorem. Obrazkowa groza zaczyna stanowić coraz wyraźniejszy segment na komiksowym rynku, dlatego należałoby spróbować odnaleźć na nim polskie tytuły. Zasadne wydaje się pytanie, czy polscy twórcy wnoszą coś nowego, czy też bazują wyłącznie na przetwarzaniu tematów znanych, używając kanonicznych dla gatunku postaci. Jakie efekty udaje im się uzyskać, poniekąd pokazuje internetowa recepcja, zwłaszcza w przypadku nowszych tytułów, które są obecne na łamach blogów zajmujących się recenzowaniem komiksów.

Groza w oparach śmieszności

Marek Wydmuch w jednym z rozdziałów *Gry ze strachem* podejmuje wątek grozy ośmieszonej, którą badacz nazywa „strachem skompromitowanym”¹². Tego typu zabiegi pojawiają się również w obrębie polskich

¹⁰ T. Kołodziejczak, *Witajcie*, „Świat Komiksu” 2000, nr 16, s. 2.

¹¹ *Kto nas czyta?*, „Świat Komiksu” 2001, nr 25, s. 83.

¹² M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 149–167.

komiksów, przy czym liczba tego typu realizacji wydaje się znaczna w stosunku do opowieść starających się traktować grozę jako narzędzie mające przerazić odbiorcę. Według Wydmucha¹³ literatura grozy, tak jak kryminały czy westerny, stanowi doskonałą pożywkę dla pastiszów. Jednocześnie ową wesołość mogą wywołać teksty tworzone „na poważnie”, wówczas odbiorca ma do czynienia z komizmem niezamierzonym¹⁴. Polscy twórcy komiksów upatrzili sobie przede wszystkim wampiry jako wdzięczny obiekt żartów, które można mnożyć na wiele sposobów, czyniąc z krwiopicców nieudaczników, istoty mające wieczny problem ze zdobyciem tak pożądanej krwi. Pisząc o „ośmieszonej” grozie, nie można pominąć groteski, ponieważ wydaje się ona – zwłaszcza ze względu na jej wizualną naturę¹⁵ – stanowić wyraźną tendencję w polskim komiksie grozy.

O *zmroku* Tadeusza Baranowskiego oraz Jeana Dufaux pokazuje, jak postaci typowe dla panteonu horrorów – w tym przypadku wampiry – można wykorzystać w komicznych opowiastkach. Warto zwrócić uwagę na to, że autor, wraz z kolejnymi wznowieniami, aktualizował dialogi, dzięki temu mógł odnieść się w nich do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej. Po raz pierwszy komiks Baranowskiego o wampirach pojawił się w 1985 r. w belgijskim magazynie komiksowym „Tintin”¹⁶, zaś kilka miesięcy później został wydany w tygodniku „Na Przełaj”. Następnie był publikowany w czasopismach „Super Boom!”, „AQQ”, jednak dialogi w tych wersjach nie odnosiły się do ówczesnych czasów, natomiast w zbiorczym wydaniu z 2005 r. kwestie zostały przepisane na nowo, można się w nich dopatrywać ducha tego okresu. W 2011 r. wydano drugi album pt. *Bezdomne wampiry* zbierający komiksy stworzone przez Baranowskiego w okresie 1985–2009. *O zmroku* opowiada o losie dwójki zabiedzonych krwiopicców Szlurpy i Burpy, starających się egzystować w trudnej rzeczywistości Polsyliwanii, gdzie ich głównym problemem jest zdobycie świeżej krwi. W przerwie od raczej nieudolnych łowów odwiedza ich kuzyn z Francji, zatrudniają sprzątaczkę Janinę Bond czy kpią z pogromcy wampirów Zdzicha Kołka.

Umieszczenie postaci wampirów we współczesnej, pełnej absurdów scenografii można uznać za próbę wyśmiania grozy¹⁷. Kiedy wampiry szukają noclegu przed nieuchronnie zbliżającym się wschodem słońca, wspominają że żyją w Polsyliwani, gdzie nie mogą liczyć na wspólny po-

¹³ *Ibidem*, s. 163.

¹⁴ *Ibidem*, s. 164.

¹⁵ L. B. Jennings, *Termin „groteska”, przeł. M. D. Fedewicz [w:] Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 64.

¹⁶ A. Rusek, *Leksykon polskich bohaterów i serii komiksowych*, Poznań 2010, s. 246.

¹⁷ M. Wydmuch, *op. cit.*, s. 166.

kój. Podczas dalszych wędrówek w poszukiwaniu kryjówki trafiają do zakładu, który okazuje się już wypełniony wampirami. I tu nie spotykają się z życzliwością, co Blurp komentuje „To się nazywa »Wolny Rynek«”¹⁸. W innej opowieści wampiry próbują zdobyć krew ze świeżo pochowanych zwłok, jednak na cmentarzu spotykają barona Franka Sztajna wraz z pomocnikiem Borysem Gałganowem oraz profesora Fritzmachowskiego. Profesor z baronem zaczynają sprzeczać się o to, do kogo będzie należał trup. Po chwili do kłócącej się dwójki dołącza Wesoły Świr – przedstawiciel Młodzieży Wszepolsywanii, który tak określa działalność swojego ugrupowania: „Przywracamy wartości, zwalczamy niesłuszne, dopracowujemy poglądy, ujawniamy teczki. Organizujemy komisje śledcze”¹⁹. W innym fragmencie zaniepokojone wampiry postanawiają skontaktować się z ABW, czyli Agencją Bezpieczeństwa Wampirów, natomiast łowca wampirów Zdzychu Kołek ma problem z Urzędem Zdzierców Podatkowych. Postacie z komiksu Baranowskiego mają świadomość, iż są bohaterami komiksu, o czym świadczy komentarz dostawcy: „Brrr... Te stare zamczyska! Nigdy nie wiadomo kto tu mieszka i kto ci może otworzyć drzwi. Że też mnie pokusiło znaleźć pracę w takim komiksie!”²⁰ czy niepokój wampira „ale rysunek z noclegiem nam narysuje?”²¹.

W warstwie graficznej pojawiają się cmentarze, opuszczone zamki z nieodłącznymi lochami. Dodatkowo scenierię uzupełniają trupy, czaszki, czasami wnętrzości wypełniające kotły, części ciała, ale nie wywołują one u odbiorcy szoku, ponieważ historie, w których się pojawiają, nie mają na celu na straszenia czy wywołania u odbiorcy obrzydzenia. Nawet w sytuacjach potencjalnie makabrycznych chodzi o zabawę polegającą na wyśmianiu tego typu przedstawień. Również wampiry ukazane są tak, że raczej budzą – dodatkowo ze względu na swoją nieudacznosc – politowanie, aniżeli strach. Baranowski wykorzystuje inne, charakterystyczne dla tekstów grozy postacie. W *Pomyłce w dostawie* w zamku bohaterów panoszą się zombie, przed którymi wampiry starają się uciec. Nawiązanie do horrorów pojawia się także w wypowiedziach bohaterów: „Szlurp! Na pomoc! Ta historia wydarzyła się naprawdę! Nie uwierzysz, w naszym zamku straszy!!!”²² czy w komentarzach narratora: „To była piękna noc, jedna z tych, podczas której cierpiące na bezsenność kościotrupy przewracają się z boku na bok, z trzaskiem pękających kości”²³. Rysunki Baranowskiego nie są ciemne i ponure, raczej wpisują się

18 T. Baranowski, J. Dufaux, *O zmroku*, Warszawa 2005, s. 7.

19 *Ibidem*, s. 26.

20 *Ibidem*, s. 6.

21 *Ibidem*, s. 7.

22 *Ibidem*, s. 12.

23 *Ibidem*, s. 22.

w stylistykę pozostałych dzieł artysty, które Krzysztof Ryszard Wojciechowski opisuje jako psychodeliczne, z wszechobecnym surrealizmem²⁴.

Podobny zamysł na opowiadanie zabawnej historii w estetyce grozy przyświecał twórcom *Zbyt długiej jesieni* ukazującej się w czasopiśmie „Fan”. Ta niedokończona opowieść została stworzona przez Jerzego Szyłaka (scenariusz) oraz Sławomira Jezierskiego (rysunek). Już sam tytuł wskazuje, że czytelnik będzie miał do czynienia z aurą deszczową i ponurą, co zostaje jeszcze spotęgowane przez wiejską scenerię z rozmokłymi drogami i niszczącymi domostwami. Tubylcy nienazwanego siola oczekują nadejścia zimy, ta jednak nie przychodzi. Zamiast wyczekiwanego śniegu pojawiają się natomiast zmarli, ale nie na tyle przerażający, by uczynić z komiksu lekturę niepokojącą. Pochód nieumarłych wyrusza w kierunku wioski, po drodze dwa upiory spotykają żywego kolegę, z którym wyruszają do pobliskiej karczmy. Kiedy pozostała część bandy nieumarłych dochodzi do domostw, liczba zabawnych sytuacji wzrasta. Pozbawiona ciała głowa wskakuje przez okno, by spałaszować znajdujące się w spiżarni smakołyki, na innym kadrze teściowa-upiór bije kijem umęczonego zięcia obiecującego już nie bić jej córki. Wraz z porankiem nieumarli znikają, natomiast ludzie postanawiają skorzystać z chwilowego spokoju i czym prędzej opuścić swoje domostwa. Jedynym odważnym postanawiającym przeczekać atak demonicznych zmarłych jest ojciec Kasi – ukochanej Adama, głównego bohatera *Zbyt długiej jesieni*.

Za wytworzenie atmosfery pozorowanej grozy odpowiedzialne były szczegółowe ilustracje Jezierskiego, jednego z płodniejszych rysowników na polskiej scenie komiksowej w pierwszej połowie lat 90. Jezierski dodał nieumarłym elementy odzieży, te zaś uczyniły ich bardziej swojskimi, na głowach pojawiały się uszatki, berety z antenką, na nogach królują gumofilce. Rysownik postarał się wykorzystać związki z horrorem i zapełnić kadry różnego rodzaju potworami, z jakimi mierzą się bohaterowie. W jednym z wywiadów Jezierski wspomina: „Groteskę lubiłem zawsze. Takie mam już widzenie świata. Nawet rysując z natury potrafiłem – całkiem podświadomie – karykaturyzować [pisownia oryginalna – Ł. S.] z lekka te martwe przedmioty”²⁵. Niestety komiks nie został dokończony, historia urywa się w momencie niewyjaśniającym czytelnikowi całej historii, raczej wzbudza zainteresowanie co do dalszych losów Adama i Kasi. Czasopismo „Fan” upadło po wydaniu trzech numerów. Taki krótkotrwały żywot był charakterystyczny dla magazynów wydawanych w pierwszych latach wolnej Polski, kapitał

24 K.R. Wojciechowski, *Czy Tadeusz Baranowski wciąż tworzy?*, „Ryms” 2014, nr 22, s. 6.

25 S. Jezierski, Ł. Zandecki, *Wyślemy zająca na arkę Noego*, „AQQ” 1997, nr 1, s. 8.

zainwestowany w duże nakłady nie przekładały się na liczbę sprzedanych egzemplarzy. W jednej z rozmów, jakie Bartosz Kurc przeprowadził z osobami związanymi z polskim komiksem, zapytał scenarzystę *Zbyt długiej jesieni* o możliwy ciąg dalszy, sugerując przy tym, iż komiks ten miał powodzenie wśród odbiorców. Jednak odpowiedź Szyłaka nie daje złudzeń co do losu komiksu: „Jeziński narysował całość, ale nie chce jej nikomu udostępnić”²⁶.

Wampiurs Wars Jana Platy-Przechlewskiego to także tytuł bazujący na połączeniu grozy z komizmem, co podobnie jak w przypadku komiksu Tadeusza Baranowskiego, miało pokazać aktualną sytuację w krzywym zwierciadle dziwnego ni to horroru, ni to komedii. Pierwsze części z cyklu autor zaczął publikować w 1981 r., wówczas jeszcze jako student Uniwersytetu Gdańskiego²⁷. Tym, co wyróżnia *Wampiurs Wars* od wyżej wspomnianych *Po zmroku* i *Zbyt długiej jesieni*, jest warstwa graficzna, której bliżej do ilustracji kojarzonych z komiksami undergroundowymi, gdzie wyraźna jest „skłonność do antyestetyki – posługiwanie się rysunkiem zrobionym grubą kreską, brzydkim, pozornie nieudolnym”²⁸. Autor nie rozbudowuje ilustracji tak jak Baranowski czy Jeziński, bardziej skupia się na fabule i dialogach. W komiksie znaleźć można nawiązania do klasyki literatury grozy, ponieważ w jednej z części pojawia się Przedwieczny z prozy Howarda Phillipsa Lovecrafta, zresztą autor w posłowie do zbiorczego wydania dzieli się z czytelnikami swoimi inspiracjami: „Dużo natomiast w »Wampiurach« (zwłaszcza w dalszych częściach) parodystycznych nawiązań do »Gwiezdných wojen« Lucasa, opowiadań Lovecrafta, malarstwa Boscha”²⁹. Głównymi bohaterami serii są Euzebiusz, Zbój Madej, pijaczyna Marcinek oraz głupkowaty diabeł Pankracy rozpoczynający swą wspólną przygodę od starcia z tytułowymi wampirami – ślepyimi i jednonogimi wampirami. Autor stara się ośmieszać atmosferę grozy, co najlepiej widać we fragmencie, w którym łowca Euzebiusz udaje się na polowanie na mumię. Podczas wyprawy jego koń, ze względu na coraz bardziej przerażającą aurę, popełnia samobójstwo, wieszając się na drzewie. Sam Euzebiusz staje twarzą w twarz z mumią, ale nie udaje mu się jej zgładzić, ponieważ ta zaczyna wymieniać potrzebne dokumenty, jakie łowca musi okazać, zanim podejmie walkę: „dowód tożsamości, zaświadczenie od starosty, świadectwo ukończenia żłobka, licencję łowcy, papier o specjalizacji egiptologicznej”³⁰.

26 B. Kurc, J. Szyłak, *Świat bez Supermana* [w:] *Trzask prask. Wywiady z Mistrzami polskiego (i nie tylko) komiksu...*, red. B. Kurc, Koluszki 2004, s. 151.

27 A. Rusek, *op. cit.*, Poznań 2010, s. 246.

28 J. Szyłak, *Komiks...*, s. 171.

29 J. Plata-Przechlewski, *Wampiurs Wars*, Gdańsk 2007, s. 102.

30 *Ibidem*, s. 20.

W tworzeniu „ośmieszonej” komiksowej grozy swój udział mają postaci należące do kanonu światowego horroru, ukazywane przez pryzmat humoru, najczęściej polegającego na osadzeniu ich w nietypowej scenerii bądź skonfrontowaniu z trudami życia codziennego. Potworem, który cieszy się szczególną estymą wśród polskich komikarzy, jest *Obcy*. Monstrum znane z filmów Ridleya Scotta czy Jamesa Camerona dosyć często gościło na łamach magazynów komiksowych. Michał Śledziński także wykorzystał tego bohatera:

Twórczość Śledzia dla ŚGK można podzielić na dwa etapy – przed *Muminkami* i po nich. Chodzi o jednopłanszowy komiks z numeru majowego w 1999 roku zatytułowany *Aliens versus Muminki*. Przedstawiał on w bardzo zabawny sposób grupę bohaterów Tove Jansson, którzy są uśmierceni przez *Obcych*³¹.

Ośmieszony *Obcy* pojawił się wcześniej w czasopiśmie „AQQ”³², gdzie Krzysztof „Prosiak” Owedyk przedstawił kosmiczne monstrum jako zdezorientowanego obcego w mieście czy podczas lektury *Słownika wyrazów obcych*.

W „AQQ” pojawił się również epizod³³ z popularnego cyklu komiksów o Jeżu Jerzym, gdzie trafił na hrabiego Draculę. Dla wampira próba wypicia krwi skończyła się bolesnym kontaktem z igłami jeża. To tylko kilka z przykładów tego, jak autorzy bawią się konwencją grozy, by ją ośmieszyć i wyegzorcyzmować z przypisanego jej pierwotnie strachu.

Odmieniec Marka Oleksickiego (rysunki) i Mariusza Gradowskiego (scenariusz) jest przykładem komiksu wykorzystującego panteon polskiej demonologii ludowej. Autorzy przedstawiają postaci wilkołaka, piekielnego psa, diabła, nieumarłych. W ostatniej opowieści pojawiają się zaś Cyganie, którzy zostają zademonstrowani jako groźni obcy przychodzący po nieposłuszne dziecko. Występujące w *Odmieńcu* istoty wywodzą się z rodzimego folkloru, ale zostały one zaadaptowane na rzecz świata komiksowego. Komiks ten można próbować odczytać w kategorii reinterpretacji kultury ludowej przez kulturę popularną, podobnie jak *Hellboya* Mike’a Mignoli, który także czerpie z bogactwa światowych podań i legend. W obu przypadkach panteon zostaje zinterpretowany przez komiks o charakterze mniej (*Odmieniec*) lub bardziej (*Hellboya*) superbohaterskim.

Twórcy *Odmieńca* skutecznie wykorzystali dawne potwory, przy czym nie udało im się uniknąć pewnych przekształceń, na co wpływ mogły mieć zmiany mentalne społeczeństwa, zanik lub przeobrażenie

Rodzime demony

31 M. Jasiński, *W świecie gier komputerowych*, „Zeszyty Komiksowe” 2012, nr 14, s. 35.

32 K. „Prosiak” Owedyk, *Obcy*, „AQQ” 1996, nr 1, s. 7.

33 T. Leśniak, R. Skarżycki, *Przygody Jerzego*, „AQQ” 1999, nr 1, s. 5.

kontekstów związanych z poszczególnymi istotami. Dawne opowieści miały pozytywny wydźwięk, gdyż strasząc przed demonami, tak naprawdę starały się ostrzegać ludzi przed realnym zagrożeniem, o czym wspomina między innymi Dorota Simonides³⁴. W dobie popkultury wampiry, wilkołaki mają przerazić, a zarazem zabawić odbiorcę, nie zaś go uczyć, ostrzegać. Mimo że akcja *Odmieńca* kładzie nacisk na konflikt czysto fizyczny między bohaterem a potworami, to wątek umoralniający także się pojawia. Spotkanie chłopaka z Cyganami w ostatniej opowieści wskazuje na charakter dydaktyczny tych opowieści. Trzeba jednak podkreślić, że służy raczej zarysowaniu konfliktu, dążącego bardziej do konfrontacji fizycznej, aniżeli słownej – dzięki temu czytelnicy otrzymują kolejną scenę walki. Potwory są groźne, ale nie tajemnicze, niezwykle, bo taka stylistyka nie jest już potrzebna. Cechą czyniącą *Odmieńca* podobnym do komiksów superbohaterskich jest sposób, w jaki główny bohater radzi sobie z napotkanymi monstrami. Tak jak Hellboy, Odmieniec również pokonuje przeciwników w walce czysto fizycznej. Demony – co można zauważyć podczas lektury – są z krwi i kości, więc bohater nie musi podejmować specjalnych kroków magicznych, by móc je wyeliminować. Liczy się więc akcja, nie zaś niewidoczna groza.

W podobnej stylistyce utrzymane są komiksy z serii *Przebudzone legendy* Adama Świąckiego. Autor wykorzystuje postaci z demonologii ludowej, tworząc wokół nich fabułę scalającą poszczególne albumy. Całość została wykonana w czerni i bieli, za pomocą których rysownik tworzy opowieść rozgrywającą się w zapomnianych siołach, nawiedzanych przez demoniczne siły. Świącki raczy odbiorców chatami znajdującymi się na skraju lasu, upiorami wędrującymi wśród drzew. Autor stara się zbudować klimat grozy w oparciu o fabułę, w drugiej części *Przebudzonych legend* pt. *Lewiatom* próbuje wyjść poza medium komiksowe wprowadzając prozatorskie listy, które znajduje bohater. Korespondencja ta rozbudowuje wątki znajdujące się w komiksie, przy czym sama funkcjonuje jako miniopowiadanie o nawiedzonym lokum. Groza u Świąckiego ma zdecydowanie mniej „przygodowy” wymiar, czytelnik nie spotka się z tak efektownymi starciami jak w *Odmieńcu*, natomiast w rysunkach można dostrzec nastrojowość tak charakterystyczną dla Mike’a Mignoli. Na końcu trzeciego tomu pojawia się reklama zachęcająca do zapoznania się z serią: „Czytelnikom zainteresowanym komiksowymi adaptacjami legend i podań przekazywanych ustnie przez mieszkańców wiosek rozrzuconych na wschodnich kresach Polski”³⁵. Na to regionalne osadzenie

34 D. Simonides, *Śląski horror o diablach, skarbnikach, utopcach i innych strachach*, Katowice 1984, s. 132.

35 A. Świącki, *Szeptucha*, Szczecin 2008, s. 49.

fabuły zwraca uwagę jeden z recenzentów, który docenia słowiański klimat pierwszej części *Przebudzonych legend*³⁶.

Diefenbach. *Zanim wszędzie świt* Benedykta Szneidera jest komiksem mocno skorelowanym z grozą funkcjonującą w ramach muzyki black metalowej. Jednego z głównych bohaterów zdobią pasy z amunicją, górzysty krajobraz z poszarpanymi drzewami przywodzi na myśl scenarie znane z teledysków grupy Immortal bądź kojarzy się z muzycznym klimatem zespołu Burzum. O muzycznych wpływach wspomina sam Szneider, który wymienia ją jako jedną z inspiracji w swojej twórczości, zwracając także uwagę na charakterystyczny dla black metalu „styl graficzny”, choć zaznacza, że bywa on pozbawiony treści³⁷. Zresztą konotacje z muzyką black metalową potwierdzać może odbiór okładki, która nazwana została przez jednego recenzenta „bluźnierczą i z lekka perwersyjną”³⁸. Warstwa graficzna także zakłada kreowanie ponurego i posępnego nastroju. Pojawia się bowiem m.in. pole bitwy usłane trupami czy opuszczone ruiny klasztoru. To właśnie ilustracje są mocno akcentowane w recenzjach *Diefenbacha*. Mirosław Szydło zwraca uwagę na brak kolorów: „Praktycznie trudno znaleźć słabe punkty niepokojącej kreski pana Szneidera. Strzałem w dziesiątkę było porzucenie kolorów, na rzecz całości skąpanej w czerni, szarości i bieli”³⁹. Także w przypadku „pierwszego” *Diefenbacha* to właśnie rysunki miały być budulcem komiksowego niepokoju – „Do moich ulubionych scen należą także te, które rozgrywają się podczas ulewy. Ciemne i wypełnione szczegółami kadry, aż »po same brzegi«, potęgują nastrój grozy”⁴⁰.

Ciekawym komiksem, który można rozpatrywać poprzez pryzmat poetyki grozy, jest *Glinno* Jacka Frąsia, gdzie strach czai się na prowincji. W przypadku albumu Frąsia niepokój wynika nie z nawarstwienia koszmarnych obrazów wylewających się z kadrów, a z ciekawie poprowadzonej fabuły bazującej na wątku osaczenia i upiornej małomiasteczkowości. Głównego bohatera, Franka, czytelnik poznaje w momencie, gdy w mieście, w którym żyje, dochodzi do tajemniczych podpałek tramwajów. O wywołanie pożarów Franek oskarża swojego znajomego w zielonej masce nocującego w jego w domu. Po jego obudzeniu okazuje się, że bohater spał w pustym pomieszczeniu, a śladu dziwnego towarzysza nie widać. Następnie Franek dowiaduje się, że ma udać się na pogrzeb

**Black metalowe
wzgórza i przerażające
wioski**

36 Yaqza, *Przebudzone legendy #1: Dziewanna* <http://bit.ly/1OfhtQX> [dostęp: 05.12.2014].

37 S. Rerak, B. Szneider, *Komiksowy black metal – wywiad z Benedyktem Szneiderem*, <http://bit.ly/1mofBPJ> [dostęp: 05.12.2014].

38 Ch. Monroe, *Diefenbach: zanim wszędzie świt*, <http://bit.ly/1RwyZIt> [dostęp: 05.12.2014].

39 M. Skrzydło, *Uniwersum makabry*, <http://bit.ly/1me4MZN> [dostęp: 05.12.2014].

40 M. Gierszewski, #883 – *Diefenbach*, <http://bit.ly/1OfJMie> [dostęp: 05.12.2014].

swojego wuja kowala, a sama podróż staje się upiorną wędrówką po wiejskim świecie. Już wyprawa do Glinna, gdzie mieszkał nieżyjący wuj bohatera, jest dziwna. Zagubiony chłopak trafia do kościoła, tam czeka go niełatwa rozmowa z księdzem, który zmusza Franka do przyznania się do podpaień. Duchowny prowadzi chłopaka do sąiadki nieżyjącego kowala, staruszka podejmuje wyczekiwanych gości wódką. W trakcie picia proboszcz wypytuje Franka o pieniądze na pogrzeb. Po zakończeniu dość dziwnego spotkania kobieta prowadzi Franka do domu wuja, po czym mówi mu: „Będziesz tu dzisiaj spał, razem z wujem, którego martwe ciało leży w kuchni na stole”⁴¹. Monstrum, przed którym ucieka bohater, wydaje się cała wioska wraz z dziwnym, ukrywającym się za zieloną maską mężczyzną. Yvonne Leffler w artykule *Współczesny horror jako gra satysfakcji* zwraca uwagę na tradycyjny podział postaci na dobre i złe⁴². W przypadku *Glinna* ten podział także się zarysowuje, bohater trafia do ogarniętej obłędem wsi, gdzie tubylcy sprzymierzają się przeciw niemu, to w Franku upatrujemy normalności. Natomiast pod koniec komiksu relacja ta zostaje zaburzona, autor dokonuje bowiem wyłomu w tradycyjnym podziale na dobrych i złych.

Napięta i klaustrofobiczna atmosfera z komiksu *Frąsia* w głównej mierze oparta została na rysunkach. W budowaniu nastroju osaczenia swój udział mają sylwetki postaci niemieszczące się w kadrach czy wykorzystanie gnilnych kolorów, kojarzących się z rozpadem. W tym tworzonym przez trzy lata komiksie można odnaleźć odniesienia do różnych nurtów w malarstwie, m.in. impresjonizmu oraz ekspresjonizmu⁴³. Rysunki przypominają ekspresjonistyczne obrazy wydobywające emocje w stanach skrajnej paniki i strachu. Jednocześnie zaś wizja graficzna *Frąsia* jest zapisem dziwnego koszmaru, o czym świadczą niektóre z kadrów, ponieważ oderwane od struktury narracyjnej mogłyby funkcjonować jako obrazy grozy. Na przykład fragment, gdy bohater, uciekając przed goniącymi go mieszkańcami wioski, ukrywa się w domu, gdzie próbuje się zabarykadować. Jednak przez niedomknięte drzwi wdzierają się dłonie chcących go pochwycić.

Różne oblicza strachu

Leszek Pułka w artykule poświęconym komiksowi *Dylan Dog* przygląda się kształtowaniu scenografii grozy podporządkowanej danej epoce⁴⁴.

41 J. Frąś, *Glinno*, Warszawa 2004, s. 18.

42 Y. Leffler, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 45.

43 K. R. Wojciechowski, *Glinno – Jacek Frąś*, <http://rekopisznalezionywarkham.blogspot.com/2011/04/glinno-jacek-fras.html> [dostęp: 05.12.2014].

44 L. Pułka, *Kultura mediów i jej spektakl na tle przemian komunikacji społecznej*

Bywają jednak teksty, które nie osadzają akcji w znanej, choć wypaczonej przez zło, rzeczywistości. Przykładem takich wykreowanych światów grozy są *Morfołaki* oraz *Phatasmata*. W oparach sennego, surrealistycznego horroru funkcjonuje fabuła *Morfołaków*, gdzie świat budowany jest przez twórców w kilkustronicowych opowieściach. Stworzona przez rysownika Mateusza Skutnika oraz scenarzystę Nikodema Skrodzkiego intrygująca przestrzeń zapełniona jest dziwnymi istotami. Dzięki formie minipowieści komiks prezentuje urozmaiconą nastrojowość. Rysunki Skutnika dzięki gęstej kresce, jak zauważa Daniel Gizicki, tworzą klaustrofobiczną atmosferę⁴⁵. Groza w *Morfołakach* przyjmuje różne formy. W otwierającej pierwszym tom opowieści *Poranne połowy* odnaleźć można echa twórczości Lovecrafta, ponieważ akcja rozgrywa się w nadmorskiej wiosce, gdzie w odmętach oceanu żyją istoty pragnące zdobyć świat. W innej historii pojawia się załączek cielesnego horroru, gdzie główną postacią jest krawiec, dla którego podstawowym materiałem jest skóra bezdomnych, z niej szyje wyszukane stroje dla bogaczy. Historia o krawcu ze względu na zagęszczenie kreski staje się przytłaczająca i przez to jakby skąpana w ciemności. Skutnik porusza się od pustych kadrów po strony zapełnione rysunkami i dzięki temu różnicuje klimat *Morfołaków*.

Z podobnym wymiarem koszmarnego świata, zamieszkałego przez pokraczne istoty, spotkać się można w serii *Phatasmata* publikowanej w nieistniejącym już czasopiśmie „Produkt”. Cykl został osadzony w mrocznym świecie pełnym pary i trybów, fabryk wypuszczających kłęby dymu i biednych dzielnic. Czarno-białe rysunki Rafała Gosienieckiego tworzą ponury steampunkowy świat „Krainy Rzeczy”, zamieszkały przez dziwaczne istoty odpychające zarówno swoim wyglądem, jak i zachowaniem. Takim przykładem jest Żarłoczyca, która zjada dzieci, czy pokraczne Lenki. W obu komiksach groza staje się konglomeratem składającym się z postaci oraz miejsc zobrazowanych szczególnie ilustracjami. Niepokój w *Morfołakach* i *Phatasmacie* nie zostaje ulokowany w konkretnym punkcie przynoszącym ze sobą chaos i śmierć do uporządkowanego świata, raczej jest podstawowym budulcem wypełniającym owe wykreowane rzeczywistości.

Szyłak w artykule *Nowe metody budzenia grozy* zwraca uwagę na obecność realności, wkraczaniu w jej obręb sił zmieniających ją, dokonujących wyłomu, z którego „sączy się groza”⁴⁶. Taki element budowania

i literatury popularnej, Wrocław 2004, s. 228.

45 D. Gizicki, *Rewolucyjne Morfołaki*, <http://esensja.stopklatka.pl/komiks/publicystyka/tekst.html?id=646> [dostęp: 05.12.2014].

46 J. Szylak, *Nowe sposoby budzenia grozy*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 7, s. 68.

grozy użyty zostaje w serii komiksowej *Morfium* Mariusza Zawadzkiego (scenariusz) i Piotra Zdanowicza (rysunki), gdzie śląskie miasta zaludniają koszmarnie istoty z innego wymiaru. Ta górnośląska sceneria zostaje opisana przez twórców następująco: „Ciągłe mroczno i ponuro. Dużo ciężkich klimatów, kopalnie, koksownie i dookoła osiedla robotnicze”⁴⁷. Zaznaczyć jednak należy, że zagrożenie budowane na łamach tych komiksów nie ma wymiaru katastroficznego, który Szyłak dostrzeża w prozie Lovecrafta, gdzie bohaterowie nie mogą poczuć się zwycięzcami, zażegnane zło zostaje wyłącznie uśpione. Bohaterem *Morfium* jest pracownik milicji, któremu przychodzi walczyć z m.in. z mieszkającym w śmietnikach potworami czy utopcami. Mariusz Zawadzki, scenarzysta *Morfium*, potencjał opowieści obrazkowych jako nośników grozy postrzeża w jego tworzywie w momencie, kiedy ulega połączeniu literacka wyjątkowość z efektownymi i mrocznymi ilustracjami⁴⁸.

Zakończenie Jak widać, groza w polskich komiksach nie ma określonego kształtu, może jawić się jako monstrum o dwóch obliczach, jednym straszonym, drugim śmiesznym. Trudno też mówić o wykształceniu się wielo-odcinkowej serii, która byłaby przykładem przemysłanego i długotrwałego projektu, tak jak przywołane we wstępie *Żywe trupy*. Warto podkreślić, że komiksową grozę można spotkać w różnego rodzaju publikacjach, niekoniecznie związanych z tym gatunkiem. W antologii komiksu historycznego *Wrzesień* znalazła się opowieść *Blok nr 7*, stworzona przez Piotra Kowalskiego, w niej do horroru dochodzi w obozie koncentracyjnym, gdzie ofiara w pewnym momencie staje się oprawcą i wybawicielem dla innych osadzonych. W *Człowieku w próbowce* – zbiorze poświęconym sztuczному życiu – Andrzej Janicki i Łukasz Chmielewski w *Pustce* prezentują, jaki może być skutek próby wykreowania nowej istoty, ponieważ ten nowy byt staje się nemezis dla swych stwórców. Czasami piekło może czaić się za drzwiami mieszkania, tak jak w przypadku komiksu Przemysława Truścińskiego, w którym słowo „piekło” niesie ze sobą jego średniowieczne wizje. Komiksowa groza bywa przewrotna i oryginalna, co pokazują te trzy wspomniane opowieści, starające się wyjść poza kanoniczne dla horroru postaci i miejsca.

Artykuł jest próbą przyjrzenia się temu, jak wygląda sytuacja grozy w polskich komiksach tworzonych przez rodzimych twórców, i należy go uznać za przyczynek do dalszych badań, do analizy pewnych tematów (wampiry, demonologia ludowa) w sposób bardziej szczegółowy.

47 P. Deptuch, M. Zawadzki, P. Zdanowicz, *Horror w oparach Śląska. Wywiad z twórcami serii „Morfium”*, „Ziniol” 2008, nr 2, s. 35.

48 *Ibidem*, s. 34

Na uwagę badaczy zasługują także publikacje internetowe, współtworzące pejzaż polskiego komiksu. Ze względu na rozproszenie materiału, zwłaszcza w przypadku niskonakładowych zinów, tekst ten może być drogowskazem w dalszych poszukiwaniach, które z pewnością powinny zostać podjęte, by komiksowa groza stała się bardziej dostrzegalna.

- Baranowski Tadeusz, Dufaux Jean, *O zmroku*, Warszawa 2005.
- Deptuch Paweł, Zawadzki Mariusz, Zdanowicz Piotr, *Horror w oparach Śląska. Wywiad z twórcami serii „Morfium”, „Ziniol”* 2008, nr 2.
- Ferraris Anna Oliverio, *Komiks – wirus horroru wśród dzieci*, „Komiks” 1991, nr 5.
- Frąś Jacek, *Glinno*, Warszawa 2004.
- Gierszewski Maciej, #883 – *Diefenbach*, <http://kolorowezeszyty.blogspot.com/2011/10/883-diefenbach.html> [dostęp: 05.12.2014].
- Gizicki Daniel, *Rewolucyjne Morfołaki*, <http://esensja.stopklatka.pl/komiks/publicystyka/tekst.html?id=646> [dostęp: 05.12.2014].
- Has-Tokarz Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Jasiński Maciej *W świecie gier komputerowych*, „Zeszyty Komiksowe” 2012, nr 14.
- Jennings L. B., *Termin „groteska”* [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Jezierski Sławomir, Zandecki Łukasz, *Wyślemy zającą na arkę Noego*, „AQ” 1997, nr 1.
- Kołodziejczak Tomasz, *Witajcie*, „Świat Komiksu” 2000, nr 16.
- Kto nas czyta?*, „Świat Komiksu” 2001, nr 25.
- Kurc Bartosz, *Komiks. Opowiadanie obrazem*, Łódź 2003.
- Kurc Bartosz, Szyłak Jerzy, *Świat bez Supermana* [w:] *Trzask prask. Wywiady z Mistrzami polskiego (i nie tylko) komiksu...*, red. B. Kurc, Koluszki 2004.
- Leffler Yvonne, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Leśniak Tomasz, Skarżycycki Rafał, *Przygody Jerzego*, „AQ” 1999, nr 1.
- Misora Marek, *Bibliografia komiksów wydanych w Polsce w latach 1905 (1859) – 1999: albumy, magazyny komiksowe, fanziny i książki o komiksie*, Poznań 2010.
- Monroe Charles, *Diefenbach: zanim wszędzie świt*, http://www.wak.net.pl/_review_view-tytuly-0-2427.html [dostęp: 05.12.2014].
- Owedyk „Prosiak” Krzysztof, *Obcy*, „AQ” 1996, nr 1.
- Plata-Przechlewski Jan, *Wampiurs Wars*, Gdańsk 2007.
- Pułka Leszek, *Kultura mediów i jej spektakl na tle przemian komunikacji społecznej i literatury popularnej*, Wrocław 2004.
- Rerak Sebastian, Szneider Benedykt, *Komiksowy black metal – wywiad z Benedyktem Szneiderem*, <http://booklips.pl/wywiady/komiksowy-black-metal-wywiad-z-benedyktem-szneiderem/> [dostęp: 05.12.2014].
- Rusek Adam, *Leksykon polskich bohaterów i serii komiksowych*, Poznań 2010
- Simonides Dorota, *Śląski horror o diabłach, skarbnikach, utopcach i innych strachach*, Katowice 1984

Bibliografia

- Święcki Adam, *Szeptucha*, Szczecin 2008
- Skrzydło Mirosław, *Uniwersum makabry*, <http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/diefenbach/2/recenzja> [dostęp: 05.12.2014]
- Skrzypczyk Krzysztof, *Krew zamiast fabuły*, „Świat Komiksu” 2001, nr 25
- Springhall John, *Youth, Popular Culture and Moral Panics. Penny Gaffs to Gangsta-Rap, 1830–1996*, New York 1998
- Szyłak Jerzy, *Komiks*, Kraków 2000
- Szyłak Jerzy, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998
- Szyłak Jerzy, *Nowe sposoby budzenia grozy*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 7
- Żaglewski Tomasz, *Uwiedzenie niewinnych, czyli komiks amerykański jako medium skandalu* [w:] *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel et al., Warszawa 2013
- Wojciechowski Krzysztof Ryszard, *Czy Tadeusz Baranowski wciąż tworzy?*, „Ryms” 2014, nr 22
- Wojciechowski Krzysztof Ryszard, *Glinno – Jacek Frąś*, <http://rekopisznalezionywarkham.blogspot.com/2011/04/glinno-jacek-fras.html> [dostęp: 05.12.2014]
- Wydmuch Marek, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975
- Yaqza, *Przebudzone legendy #1: Dziewanna* <http://www.alejakomiksu.com/artykul/907/Przebudzone-legendy-1-Dziewanna/> [dostęp: 05.12.2014]

Dawid Głownia
Uniwersytet Jagielloński

„Gdzieś tam, gdzie życie jest tanie” – polskie wizje filmów *snuff*

Abstrakt

Celem artykułu jest analiza wyobrażeń filmów *snuff* cyrkulujących w polskiej przestrzeni internetowej. Analizie poddano 250 komentarzy opublikowanych na dwunastu polskich portalach i serwisach internetowych. Dodatkowym narzędziem wykorzystanym w badaniu był kwestionariusz ankiety przeprowadzonej na 22 studentach i studentkach filmoznawstwa. Pierwsze partie artykułu zostały poświęcone na prezentację idei filmów *snuff*, celów badań i przyjętej metodologii. W dalszych partiach tekstu przedstawione zostały wnioski dotyczące znajomości pojęcia filmów *snuff* wśród polskich użytkowników Internetu; nieostrości tej kategorii i utożsamiania jej z innymi zjawiskami medialnymi; moralnościowego aspektu internetowego dyskursu *snuff*; sposobom racjonalizacji wiary w faktycznie istnienie filmów *snuff*; oraz wyobrażeń dotyczących filmów *snuff* (miejsce ich realizacji, profile ich twórców i ofiar, sposoby dystrybucji itp.) artykułowanych przez polskich internautów.

Słowa kluczowe

snuff, miejskie legendy, dyskurs internetowy, horrory filmowe

„Gdzieś tam, gdzie życie jest tanie” – polskie wizje filmów *snuff*

Nikt nigdy nie widział żadnego autentycznego filmu *snuff*, a tylko niewielki odsetek miłośników *gore* zadał sobie trud, by dotrzeć do podróbek. A jednak większość z nas wydaje się znać schemat: ziarnisty krótki film nakręcony gdzieś, gdzie życie jest tanie; kobieta przywiązana do brudnego wyra, torturowana i w końcu poćwiartowana przez troglodytę w kominiarce lub pończosze na głowie.

Geof Smith¹

Filmy *snuff*, w polskim kontekście określane często mianem „filmów ostatniego tchnienia”, stanowią jeden z najżywotniejszych mitów współczesności. Idea, w myśl której gdzieś – zwykle w jakimś odległym, „dzikim”, „brudnym” miejscu – jacyś zwyrodnialcy torturują i mordują przed kamerą niewinną osobę, by zarejestrowany film sprzedać zdegenerowanym bogaczom, łaknącym makabrycznej rozrywki, kumuluje w sobie szereg podskórnych lęków epoki postprzemysłowej. Należą do nich obawy związane m.in. z rozwojem technologii informacyjnych, postępującą brutalizacją mediów, rosnącą dostępnością coraz łatwiejszych w obsłudze i wymagających coraz niższych nakładów kosztów środków produkcji filmowej, stopniowym wkraczaniem pornografii do kultury głównego nurtu i nieefektywnością działań organów ścigania.

Sposób funkcjonowania kategorii filmów *snuff* w świadomości społecznej zawiera również mniej intuicyjnie uchwytny aspekt ideologiczny. Z jednej strony idea filmów *snuff* ma silny wymiar klasowy – w nadbudowanych wokół niej narracjach jako ofiary identyfikowane są zazwyczaj osoby przynależące do klas nieuprzywilejowanych czy wręcz przedstawiciele *underclass*, żyjący poza marginesem społeczeństwa, których nikt nie będzie szukał, nawet jeśli ich zniknięcie zostanie w ogóle zauważone; jako nabywców „taśm śmierci” przedstawia się natomiast członków elit, posiadających kapitał i wpływy umożliwiające im pozyskanie i zatarcie za sobą wszelkich śladów. Z drugiej strony większość narracji *snuff* nosi znamiona myślenia w kategoriach (post)kolonialnych, bowiem jako

¹ G. Smith, FINAL CUTS: *The History of Snuff Films*, <http://bit.ly/1P5eNCt> [dostęp: 30.10.2014].

obszary realizacji filmów ostatniego tchnienia wskazuje się w nich regiony ubogie, targane konfliktami, o wysokim poziomie korupcji, w których łamane są prawa człowieka itp. W ramach wewnętrznej logiki dyskursu *snuff* pozwala to wyjaśnić, dlaczego zbrodniczy proceder może kwitnąć i nie zostać wykryty, lecz jednocześnie ewokuje i podtrzymuje konceptualną opozycję cywilizacja–barbarzyństwo i sprzężoną z nim ideologiczną wizję dychotomicznego podziału globu na (cywilizowany) Zachód i (barbarzyński) Trzeci Świat.

Pojęcie *snuff film* wprowadził Ed Sanders w wydanej w 1971 r. książce *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*, w świadomości społecznej – pierwotnie amerykańskiej – spopularyzował je natomiast sławetny film *Snuff* (reż. M. Findlay, R. Findlay, H. Fredriksson, S. Nuchtern, USA–Argentyna 1976) i towarzyszące jego premierze protesty. Choć od chwili pierwszej artykulacji idei filmów ostatniego tchnienia minęło ponad 40 lat, jak dotąd ich istnienie nie zostało dowiedzione, a wśród badaczy zajmujących się tą problematyką panuje konsensus, iż filmy *snuff* stanowią – przynajmniej w znaczeniu zgodnym z ich restrykcyjną definicją – fenomen o charakterze czysto konceptualnym. Ken Lanning – były agent FBI, specjalista w zakresie problematyki sekt i przemocy seksualnej, wykładający w Akademii FBI w Quantico – nadal podtrzymuje swą wypowiedź z lat 90. XX w.:

Nie udało mi się trafić na żadną udokumentowaną sprawę filmów *snuff* gdziekolwiek na świecie. A szukam od ponad dwudziestu lat, rozmawiałem z setkami osób [...], nigdy jednak nie znalazłem wiarygodnej osoby, która osobiście widziałaaby jakiś film *snuff*².

Brak dowodów na istnienie filmów *snuff* i sceptyczna postawa ekspertów nie stoją bynajmniej na przeszkodzie cyrkulacji tej idei we współczesnej kulturze. Często wręcz ją podsycają – wiara w *snuff* funkcjonuje wówczas na sposób analogiczny do teorii spiskowej. Można wskazać na kilka odrębnych, lecz wzajemnie powiązanych źródeł żywotności koncepcji *snuff movies*. Pierwszym z nich jest regularna obecność mniej lub bardziej rozbudowanych wątków *snuff* w kulturze filmowej, zarówno niskobudżetowym kinie gatunków, jak i produkcjach głównonurtowych. Specyficzny wariant tego zjawiska stanowią produkcje stylizowane na autentyczne filmy *snuff*, mniej lub bardziej konsekwentnie maskujące swój fikcyjny charakter, które bywają niekiedy identyfikowane jako prawdziwe filmy ostatniego tchnienia. Drugie źródło stanowi sensacyjny dyskurs medialny, podtrzymujący świadomość kategorii *snuff* zarówno na poziomie spe-

Żywotność mitu *snuff*

2 D.S. Wall, *Cybercrime: The Transformation of Crime in the Information Age*, Cambridge–Malden 2007, s. 118.

kulatywnym, jak i przez „ujawnianie” przypadków odkrycia rzekomo autentycznych „taśm śmierci” (np. doniesienie brytyjskiego dziennika „The Guardian” z 1.10.2000 o rozbiciu szajki producentów pornografii dziecięcej, mającej jakoby w swej ofercie filmy kategorii *Necros Pedos*, zawierające zapis gwałtów, tortur i morderstwa na dzieciach³). Trzecim źródłem jest wykorzystywanie idei *snuff* jako oręża w rozlicznych wojnach kulturowych. Już w latach 70. XX w. kategorię tę stosowały w walce z branżą pornograficzną podmioty, które trudno byłoby podejrzewać o posiadanie wspólnego frontu w jakiegokolwiek innej kwestii – konserwatywna organizacja Citizens for Decency through Law oraz ugrupowania feministyczne Women Against Pornography i Women Against Violence Against Women. Czwartym źródłem żywotności idei filmów *snuff* jest sam sposób jej dystrybucji w przestrzeni społecznej, zbliżony charakterem do miejskiej legendy – powraca ona w rozmowach między znajomymi, mrożących krew w żyłach opowieściach, anegdotach, kulturowych skojarzeniach, wpisach na forach internetowych i komentarzach do artykułów.

Żywotność mitu *snuff* w świadomości społecznej nie oznacza bynajmniej jej niezmienności. We wcześniejszym artykule, w którym wraz z Przemysławem Dudzińskim przedstawiliśmy sposób postrzegania idei filmów *snuff* jako szczególnego wariantu miejskiej legendy i analizy jego poszczególnych manifestacji jako artefaktów kultury, stwierdziliśmy:

Z biegiem lat narosła wokół [filmów *snuff*] specyficzna mitologia – sieć wyobrażeń, po części o charakterze fantazmatycznym, dotyczących tego, jak filmy *snuff* wyglądają, gdzie powstają, jak przebiega ich produkcja i dystrybucja, kto pełni rolę kata i ofiary, kim są ich odbiorcy, kto odczuwa „wstydliwą przyjemność” z oglądania nagrań autentycznych mordów. O ile więc mit *snuff* jest zjawiskiem stałym, o tyle mitologia *snuffu* jest zmienna – ulega ciągłej aktualizacji pod wpływem szerszych procesów społecznych, tarć między formacjami światopoglądowymi, przekształceń geopolitycznych oraz rozwoju nowych technologii⁴.

Snuff a sprawa polska

Historyczna zmienność wyobrażeń dotyczących produkcji, dystrybucji i konsumpcji filmów *snuff* jest bezdyskusyjna. Wynika ona z rozwoju technologii, za pomocą których hipotetycznie można realizować i kolportować filmy ostatniego tchnienia (taśma filmowa, kasetą wideo, nośniki cyfrowe, media strumieniowe), przekształceń geopolitycznych, wybuchów kolejnych konfliktów zbrojnych i sensacyjnych doniesień medialnych, wpływających na to, jakie obszary identyfikuje się jako potencjalne „zagłębienia” *snuff*. Uzasadnione wątpliwości budzi natomiast to, czy

3 J. Burke, *British link to 'snuff' videos*, „The Guardian”, 1.10.2000, <http://bit.ly/1Nvm5Nf> [dostęp: 30.10.2014].

4 P. Dudziński, D. Głownia, *Kwiaty ciała i krwi: Wokół mitu filmów snuff*, „Studia Humanistyczne AGH” 2015, nr 14/1, s. 157.

istnieje kulturowe lub narodowościowe zróżnicowanie poziomu społecznej świadomości kategorii filmów *snuff* i związanych z nią wyobrażeń. Nietrudno zauważyć, że refleksja nad społecznym funkcjonowaniem idei *snuff movies* prowadzona jest zwykle z perspektywy amerykańskiej lub – jak w przypadku badań Pamelii Donovan⁵ – na bazie analizy dyskusyjnej anglojęzycznej przestrzeni internetowej. Tymczasem zasadnym wydaje się założenie, że lokalna specyfika, zwłaszcza zaś historyczne zaszczości i animozje, wpływa na charakter wyobrażeń o filmach *snuff* właściwy danej jednostce kulturowej. Z drugiej jednak strony informacje o zjawisku *snuff* pozyskiwane są głównie ze źródeł anglojęzycznych, a odnoszące się do niego filmy fikcjonalne powstające w różnych zakątkach globu – stanowiące wszak jeden z filarów żywotności mitu *snuff* – cechują daleko posunięte podobieństwa. To z kolei może skłaniać do przypuszczenia, że faktyczne lokalne różnice w zakresie zjawiska *snuff* są – przynajmniej w warstwie wyobrazeniowej – niewielkie.

Przenosząc powyższe wątpliwości na nasz rodzimy grunt, należałoby zapytać, czy między Polską a państwami zachodnimi zachodzą jakieś istotne różnice w zakresie poziomu świadomości kategorii filmu *snuff* i związanych z nią wyobrażeń. Do myśli, że takie różnice mogą – choć wcale nie muszą – występować, skłoniły mnie trzy przesłanki. Po pierwsze, ze względu na sytuację geopolityczną przed 1989 r. kategoria filmu *snuff* trafiła do Polski ze sporym opóźnieniem w stosunku do USA, a jej dyskurs medialny nigdy nie rozwinął się na taką skalę jak na Zachodzie. Po drugie, w Polsce nie wykształciła się tradycja pop-mitologii *snuff*⁶. W naszym kraju zrealizowano tylko jeden film odwołujący się tego fenomenu – *Billboard* (reż. Ł. Zadrzyński, Polska 1998). Co więcej, choć produkcja ta zawierała szereg elementów charakterystycznych dla mitologii *snuff* – m.in. ofiary, których nikt nie będzie szukał, pochodzące z rejonów, gdzie „życie jest tanie”, zaangażowanie struktur przestępczych w realizację i dystrybucję „taśm śmierci”, bogacze z Zachodu jako ich nabywcy, organy ścigania chroniące sprawców, powiązanie proceduru z praktykami BDSM, a pośrednio z pornografią – wydaje się, że w chwili jej premiery ów pozafilmowy kontekst nie był uchwytny dla większości krytyków i widzów⁷. Po trzecie wreszcie, w zachodnim dyskursie filmów

5 P. Donovan, *No Way of Knowing: Crime, Urban Legends, and the Internet*, New York – London 2004, zwłaszcza s. 27–60.

6 Przez pojęcie to rozumiem kompleks wytworów kultury popularnej (filmów, powieści, komiksów itp.) odnoszących się do zjawiska *snuff movies*.

7 Bezpośrednie odwołanie do kategorii *snuff movies* pojawia się tylko w dwóch spośród publikacji prasowych poświęconych filmowi, do których udało mi się dotrzeć: B. Żurawiecki, *Groza z plakatu*, „Film” 1999, nr 1, s. 70; K. Lipka-Chudzik, *Billboard: Reklama może być zabójcza*, „Cinema Polska” 1998, nr 11, s. 36–38. Przy

snuff jako jeden z obszarów ich realizacji lub pochodzenia mordowanych w nich ofiar wskazywane bywają tereny byłego bloku wschodniego. Nader wymowny przykład stanowi scena z włoskiego thrillera *Morderca snuff* (*Snuff Killer – La morte in diretta*, reż. B. Mattei, Włochy 2003), gdzie jedna z postaci zaangażowanych w produkcję filmów ostatniego tchnienia stwierdza: „Możesz znaleźć tuziny takich dziewczyn. Polki, Czeszki, Węgierki. Dziewczyny ze Wschodu”. Z racji stosunkowo częstego występowania motywu wschodnioeuropejskiego w zachodnich wyobrażeniach *snuff* zastanawiało mnie, czy – a jeśli tak, to w jaki sposób – będzie on przejawiał się w wyobrażeniach Polaków. Za równie prawdopodobne uznałem zarówno to, że jako potencjalne obszary realizacji filmów *snuff* będą oni identyfikować państwa byłego bloku wschodniego z wyłączeniem własnego kraju, jak i to, że będą poszukiwać ich poza tym rejonem geograficzno-kulturowym.

W dalszych partiach tekstu pragnę zaprezentować wyniki przeprowadzonych przeze mnie w lutym i marcu 2014 r. badań dotyczących świadomości kategorii *snuff* i związanych z nią wyobrażeń wylaniających się z polskiej przestrzeni internetowej. Przez świadomość rozumiem szeroko pojmowaną wiedzę z zakresu filmów *snuff*, dotyczącą: a) istnienia takiej kategorii pojęciowej, b) różnic między *snuff movies* a powiązanyymi z nimi zjawiskami filmowymi, c) nieistnienia autentycznych filmów *snuff*. Przez wyobrażenia rozumiem z kolei przekonania i przypuszczenia dotyczące: a) metod produkcji i dystrybucji filmów *snuff*, b) obszarów, na których są one realizowane, c) profili ich twórców, odbiorców i ofiar. W wynikach przedstawiłem również obserwacje dotyczące strategii racjonalizacji wiary w istnienie filmów *snuff* oraz moralnościowego aspektu

czym, o ile Żurawiecki odnosi się do tematu szerzej, wskazując na przykłady dwóch filmów poruszających tematykę *snuff* – *Teza* (*Tesis*, reż. Al. Amenábar, Hiszpania 1996) i *Wiedrom* (*Videodrome*, reż. D. Cronenberg, Kanada 1983) – o tyle Lipka-Chudzik pojęcie *snuff movies* jedynie wzmiankuje, definiując je jako „filmy rejestrujące autentyczne sceny zbrodni”. Treść żadnego z następujących artykułów bezpośrednio nie wskazuje – choć nie można tego wykluczyć – że autorom znana była idea filmów *snuff*: M. Fryderychowicz, *Afera z Billboardu* (*Na planie debiutu Łukasza Zadrzyńskiego*), „Trybuna” 1998, nr 61, s. 15; K. Bielas, *Dekoracja końca wieku*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 54, s. 10; mm, *Billboard: Bilet wstępu do świata reklamy*, „Cinema Polska” 1998, nr 4, s. 64–65; A. Nawrocka, *Morderca reklama*, „Antena” 1998, nr 47, s. 10–11; W. Kot, *Gra grepsem*, „Wprost” 1998, nr 48, s. 122; zp, *Billboard*, „Polityka” 1998, nr 48, s. 70; K. Żurek, *Billboard*, „Przekrój” 1998, nr 49, s. 38; J. Szczerba, *Na kłopoty cudzościstów*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 275, s. 14; TL, *Ponadto obejrzelśmy: Billboard*, „Kino” 1998, nr 11, s. 47; sw, *Gdzie jest Masza?*, „Film” 1998, nr 11, s. 72–73; M. Wieczorek, *Billboard*, „Machina” 1999, nr 9, s. 105. Wątek filmów *snuff* nie pojawił się również w wywiadach z reżyserem: Ł. Zadrzyński, *Dziewczyny do zdjęcia*, rozm. M. Sadowska, „Film” 1998, nr 6, s. 110–111; *idem*, *Przekorny debiutant*, rozm. Monika Stukonis, „Twój Styl” 1999, nr 1, s. 113–114.

dyskursu „taśm śmierci”. W tym miejscu należy podkreślić, że badania miały charakter eksploracyjny – ich celami były wstępny rekonesans problemu, określenie zasadności kontynuowania badań w przyszłości oraz przetestowanie przyjętej metody. Stąd też do uzyskanych wyników należy podchodzić ostrożnie – świadczą one o występowaniu pewnych poglądów, lecz nie informują o tym, jak są one powszechne.

Przed prezentacją metodologii badań i omówieniem ich wyników konieczne jest odniesienie się do problemu nieostrości pojęcia filmów *snuff*. Nawet pobieżne rozeznanie w sposobach posługiwania się nim w dyskursie medialnym i przestrzeni internetowej ujawnia, że „taśmy śmierci” bywają łączone, a w części przypadków wręcz mylone, z kilkoma nie-żółszymi z nimi zjawiskami filmowymi. Na kwestię tę zwraca uwagę m.in. wspomniana już Donovan – badaczka stwierdziła, że w części przeanalizowanych przez nią postów internetowych pojawiały się „rozszerzone definicje” *snuff movies*, rozumiane jako praktyki włączania do tej kategorii szeregu dobrze udokumentowanych artefaktów społecznych w rodzaju taśm przejętych przez policję jako materiał dowodowy w sprawach o morderstwo, brutalnej pornografii czy fałszywych filmów *snuff*⁸. Niewątpliwie zjawisko to świadczy o rozrzedzaniu precyzji pojęcia filmu *snuff* w świadomości społecznej, lecz jednocześnie przyczynia się do utrwalenia w niej samego terminu.

Nie każdemu filmowi zawierającemu autentyczny zapis śmierci można przypisać miano *snuff*. Gdyby tak było, „gatunek” ten nie przynależałby do porządku legend miejskich, lecz faktów, bowiem udowodnienie jego istnienia nie nastroczałoby, zwłaszcza w dobie Internetu, większych trudności. Filmy *snuff* zawdzięczają swój mityczny status szeregowi dodatkowych wyznaczników definicyjnych. David Kerekes i David Slater definiują film *snuff* jako zapis morderstwa istoty ludzkiej popełnionego na potrzeby produkcji filmowej, rozprowadzany w wąskim gronie znudzonych odbiorców w celach rozrywkowych⁹. Podobną perspektywę przyjmuje Donovan, według której większość wersji mitu filmów *snuff* zakłada, że stanowią one zapis morderstwa, zazwyczaj o charakterze seksualnym, zrealizowany i dystrybuowany podziemnymi kanałami w celach zarobkowych¹⁰. Czasami – co czyni np. Isabel Cristina Pinedo¹¹ – za cechę konstytutywną filmów ostatniego tchnienia uznaje się morderstwo doko-

Nieostrość pojęcia *snuff movie*

8 P. Donovan, *op. cit.*, s. 29.

9 D. Kerekes, D. Slater, *Killing for Culture. An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*, London – San Francisco 1994, s. 7.

10 P. Donovan, *op. cit.*, s. 27 i 29.

11 I. C. Pinedo, *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Albany 1997, s. 64.

nywane na kobiecie w trakcie aktu seksualnego lub bezpośrednio po nim, stanowi to jednak przesadne zawężenie zakresu tego pojęcia. Sądzę, że najpełniejsza, a zarazem najbardziej restrykcyjna i zgodna z jego pierwotnym uzusem, definicja pojęcia filmu *snuff* powinna brzmieć następująco: a) zapis autentycznego morderstwa istoty ludzkiej, zwykle, choć niekoniecznie, poprzedzonego torturami, b) popełnionego na potrzeby filmu przez twórców lub na ich wyraźne polecenie, c) zrealizowany w celach komercyjnych i d) dystrybuowany w celach komercyjnych. Wyznacznikami definicyjnymi *snuff movies* są więc autentyczność mordu i komercyjna motywacja przyświecająca całemu przedsięwzięciu od samego początku. Fenomeny filmowe pozbawione któregokolwiek z powyższych elementów nie stanowią filmów *snuff* w ich tradycyjnym, wąskim rozumieniu.

Poprzedzający badania rekonesans anglojęzycznej i polskojęzycznej przestrzeni internetowej pozwolił mi zidentyfikować pięć zjawisk, które bywają przez internautów określane mianem filmów *snuff*, choć nie spełniają wyznaczników definicyjnych tego pojęcia. Pierwsze z nich stanowią szeroko pojmowane ekstremalne filmy *gore* – produkcje fabularne zorientowane na realistyczne ukazywanie brutalnych tortur i morderstw, nieskrywające jednak swego fikcjonalnego charakteru. W tym przypadku najczęściej wskazywane są filmy określane mianem *torture porn*, łączące przemoc z sugestywnymi obrazami o charakterze seksualnym¹². Drugie stanowią produkcje, które można określić mianem *pseudo-snuff*. Wraz z Dudzińskim wskazywaliśmy na niejednoznaczność tego pojęcia – choć zakorzeniło się ono w języku potocznym i akademickim, nadal nie zostało precyzyjnie zdefiniowane¹³. Na potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję roboczą definicję *pseudo-snuff* jako filmu fikcjonalnego mniej lub bardziej konsekwentnie stylizowanego na autentyczną produkcję *snuff*, maskującego swój fikcjonalny charakter do tego stopnia, że w sprzyjającym kontekście odbioru może on zostać uznany za prawdziwy *snuff movie*. Utwory należące do tej kategorii to m.in. *Królik doświadczalny: Diabelski eksperyment* (Ginī Piggū: *Akuma no jikken*, reż. S. Ogura, Japonia 1985), *Mięsna dharma* (*Niku daruma*, reż. T. Anaru, Japonia 1998) i *August Underground* (reż. F. Vogel, USA 2001).

Wskazane wyżej fenomeny należą do domeny filmu fikcjonalnego i jako takie nie zawierają – poza rzadkimi przypadkami inkorporowania materiałów *found footage* – autentycznych scen śmierci. Kolejne trzy

12 Szersze omówienie tej kategorii można znaleźć w: S. Jones, *The Lexicon of Offence: The Meaning of Torture, Porn, and 'Torture Porn'* [w:] *Controversial Images: Media Representations on the Edge*, ed. by F. Attwood et al., New York – Hampshire 2013, s. 186–200; S. Jones, *Torture Porn: Popular Horror After Saw*, New York – Hampshire 2013.

13 P. Dudziński, D. Głownia, *op. cit.*, s. 168–169.

zjawiska dyskursywnie splecione z kategorią *snuff* wyróżnia na ich tle to, że rejestrują one faktyczną śmierć. Pierwsze z nich stanowią makabryczne suweniry morderców, uwieczniających na filmach swe zbrodnie, czemu nie towarzyszy jednak zamiar ich dystrybucji. Tortury, jakim poddawały swe ofiary, nagrywały przynajmniej dwie pary morderców – Charles Ng i Leonard Lake oraz Paul Bernardo i Karla Homolka – lecz sam moment śmierci nie został zarejestrowany na żadnej z zarekwirowanych przez policję taśm. Najgłośniejszym przypadkiem prywatnych „taśm śmierci” była sprawa tzw. maniaków z Dniepropetrowska, którzy nagrali część z popełnionych przez siebie w czerwcu i lipcu 2007 r. morderstw. Duża świadomość społeczna istnienia tych filmów wynika z faktu, że jeden z nich wypłynął do Internetu. Drugie zjawisko o charakterze niefikcyjnym łączone ze *snuff movies* to wszelkiego rodzaju niekomercyjne filmy śmierci. Przez pojęcie to rozumiem filmy rejestrujące śmierć – wskutek wypadku, samobójstwa, egzekucji lub morderstwa – rozpowszechniane w celach innych niż zarobkowe. Najczęściej wskazywaną ich podgrupę stanowią filmy realizowane ze względu na motywy ideologiczno-propagandowe, takie jak zapisy egzekucji wykonywanych przez islamskie ugrupowania terrorystyczne czy głośny w 2008 r. film ukazujący morderstwo, jakiego na dwóch emigrantach dopuścili się rosyjscy ultranacjonałiści¹⁴. Trzecim zjawiskiem są natomiast szokumenty (*shockumentary*) – filmy utrzymane w konwencji dokumentów, w swej istocie eksploatacyjne, poświęcone sensacyjnej tematyce¹⁵. W kontekście filmów *snuff* chodzi o produkcje zawierające rzekomo autentyczne – w rzeczywistości część z nich jest symulowana – sceny brutalnych rytuałów, morderstw, egzekucji i śmiertelnych wypadków, pozyskiwanych przez twórców z różnych źródeł, montowanych i opatrywanych narracją. Filmy te są realizowane i dystrybuowane w celach komercyjnych, lecz ich twórcy bądź to operują na materiałach zastanych, bądź rejestrują brutalne sytuacje nieinicjowane przez nich. Choć zwykle w odniesieniu do wszystkich tego typu utworów stosuje się pojęcie filmów *mondo* (*mondo movies*), sądzę, że użyteczne analitycznie jest wydzielenie z nich nurtu, nazywanego przeze mnie „kompilacjami śmierci”. Miano filmów *mondo*

14 M. Schwartz, *Video Draws Attention to Growing Violence Against Minorities in Russia*, „The New York Times” 12 June 2008, <http://www.nytimes.com/2008/06/12/world/europe/12moscow.html> [dostęp: 30.10.2014].

15 Szersze omówienie tej kategorii znaleźć można w: D. Kerekes, D. Slater, *op.cit.*, s. 69–163; M. Goodall, *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*, London 2006; M. Brotzman, *Mondo Horror: Carnivalizing the Taboo* [w:] *The Horror Film*, ed. by S. Prince, New Brunswick 2004, s. 167–168; M. Kamińska, *Zakazane i odslonięte. Praca tabu w filmach mondo*, „Kultura Popularna” 2013, nr 4, s. 110–121.

skłonny byłym rezerwować dla tych produkcji, których twórcy próbowali zachować etnograficzny pozór całego przedsięwzięcia, takie jak: pionierski *Pieski świat* (*Mondo cane*, reż. P. Cavara, G. Jacopetti, F. Prosperi, Włochy 1962), *Żegnaj Afryko* (*Africa addio*, reż. G. Jacopetti, F. Prosperi, Włochy 1966) czy *Ostatni płacz sawanny* (*Ultime grida dalla savana*, reż. A. Climati, M. Morra, Włochy 1974). Przez „kompilacje śmierci” rozumie natomiast filmy, którym nie przyświecają takie – przynajmniej deklaratywne – ambicje, składające się wyłącznie ze scen związanych ze śmiercią i przemocą, czasami opatrzone obrazoburczą narracją z offu, w rodzaju serii *Oblicza śmierci* (*Faces of Death*, 1978–1996) i *Ślady śmierci* (*Traces of Death*, USA 1993–2000).

Kwestia nieostrości pojęcia *snuff movies*, zwłaszcza w przestrzeni internetowej, jest istotna z dwóch względów – teoretycznego i praktycznego. W pierwszym przypadku chodzi o pytanie, jaką postawę względem tego zjawiska winien przyjąć badacz fenomenu społecznego funkcjonowania mitu *snuff*. Z jednej strony można, jak zaznaczyłem wcześniej, postrzegać je wyłącznie jako świadectwo rozrzedzania się precyzji pojęcia filmu *snuff*, a zarazem jedno ze źródeł jego utrwalania w świadomości społecznej. Z drugiej strony w owych „rozszerzonych definicjach” – by użyć terminu Donovan – można dopatrywać się prób redefinicji pojęcia, które w swym pierwotnym, „twardym” znaczeniu nie posiada realnie istniejących desygnatów. Sprawą kluczową jest w tym przypadku ustalenie, na ile świadomie przebiegają te zabiegi, tj., czy po stronie użytkowników mamy do czynienia z faktyczną próbą redefinicji pojęcia, czy ze zwykłą pomyłką. W sferze praktycznej nieostrość pojęcia *snuff movies* wiąże się z szeregiem problemów towarzyszących badaniu ich społecznych wyobrażeń przy użyciu metody analizy dyskursu internetowego. Jako że internauci zwykle nie poprzedzają swych wypowiedzi klarowną definicją tego, co rozumieją pod pojęciem filmu *snuff*, a wywnioskowanie tego z kontekstu postów jest często niemożliwe, istnieje ryzyko, iż w toku badań jako wyobrażenia *snuff movies* zidentyfikowane zostaną wyobrażenia lub wiedza związane z którymś z pięciu wskazanych w tej części artykułu zjawisk.

Metodologia badań

Podstawową metodą badawczą przyjętą w przeprowadzonych przeze mnie badaniach była analiza treści polskich forów internetowych. Jednostką analizy stanowiła pojedyncza wypowiedź internauty (komentarz)¹⁶. Na etapie konceptualizacji badań uznałem, że ze względu na ich

¹⁶ Początkowo rozważałem przyjęcie za jednostkę analizy wszystkich wypowiedzi pojedynczego internauty. Przemawiała za tym perspektywa uzyskania wiarygodniejszych danych ilościowych. Pomysł ten odrzuciłem jednak ze względu na praktyczne trudności, a często brak możliwości, powiązania poszczególnych komentarzy z konkretnymi internautami. Te same osoby nierzadko funkcjonują na różnych

eksploracyjny charakter do realizacji przyjętych w nich celów wystarczające jest przeanalizowanie 250 wypowiedzi „na temat”, tj. postów odnoszących się do filmów *snuff* i związanych z nimi zjawisk¹⁷. Źródłem tych wypowiedzi były tematy na forach poświęcone fenomenowi *snuff movies* (pozyskiwane na drodze wyszukiwania słów kluczowych w wyszukiwarce Google.pl) i podstrony filmów, zawierających motywy *snuff* na wortalu Filmweb (wybierane z uprzednio przygotowanej listy). Ostatecznie analizie poddane zostały komentarze internautów publikowane na łamach dwunastu portali, wortalu i forów: Onet (onet.pl), Gazeta Wyborcza (wyborcza.pl), Filmweb (filmweb.pl), FDB (fdb.pl), Forum Dyskusyjne Horror.com.pl (horror.widmo.biz), Groza w każdym calu (<http://free4web.pl/3/0,11628,default.html>), Gotham Cafe (gothamcafe.pl), Radio Paranormalium (paranormalium.pl), Vortal Rzeczy Paranormalnych (paranormalne.pl), Sadistic.pl, Wykop.pl i Ślizg (slizg.eu).

Mimo licznych zalet – takich jak ekonomiczność, nieinwazyjność i dostępność danych – przyjęta metoda badawcza ma również dwie poważne słabości. Po pierwsze, uzyskanych za jej pomocą wyników nie można traktować jako reprezentatywnych dla całej populacji Polski. Zasadnym jest przypuszczenie, że świadomość kategorii filmu *snuff* jest silnie skorelowana z modelem spędzania wolnego czasu i zainteresowaniami, toteż jej poziom będzie większy w każdej z kolejnych wymienionych tu grup: generalna populacja kraju, regularni użytkownicy Internetu, regularni widzowie filmowi, osoby zainteresowane zjawiskami paranormalnymi, miłośnicy horrorów. Po drugie, metoda ta wymusza operowanie na wypowiedziach zastanych, często zdawkowych i niejasnych, bez możliwości generowania dalszych danych dotyczących kwestii istotnych z punktu widzenia przyjętej problematyki badawczej¹⁸.

portalach i forach pod odmiennymi nazwami użytkownika, czasem też posiadają kilka kont na tym samym forum. Co więcej, konta użytkowników bywają usuwane, bądź to przez nich samych, bądź przez administratorów forów, co prowadzi do tego, że ich komentarze – jeśli nie zostaną w ogóle usunięte – nie są opatrzone identyfikatorem użytkownika. Wskutek tego pojedynczy internauta może zostać błędnie sklasyfikowany jako kilka różnych osób, a kilku internautów – jako jedna osoba. Próba tworzenia zbioru wszystkich wypowiedzi poszczególnych użytkowników byłaby więc nie tylko uciążliwa i czasochłonna, lecz także obciążona zbyt dużym ryzykiem błędu, by warto ją było podejmować.

17 W dyskusjach internetowych regularnie pojawiają się wypowiedzi nie dotyczące bezpośrednio tematu debaty (tzw. *off-topic*). W toku gromadzenia materiałów do analizy odrzucałem komentarze *off-topic* jako niewnoszące nic do tematu badań. Choć nie prowadziłem żadnego wykazu odrzuconych wypowiedzi, przypuszczam, że była ich ponad setka.

18 W przypadku wypowiedzi stosunkowo nowych można zadać pytania precyzujące i rozszerzające – bądź to na forum, bądź przez prywatną wiadomość – nie ma jed-

Z tego też względu zdecydowałem się zastosować w badaniach metodę pomocniczą, którą był kwestionariusz ankiety przeprowadzony na grupie 22 studentów i studentek filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Kwestionariusz zawierał sześć pytań otwartych dotyczących: rozumienia pojęcia filmów *snuff*; wiary w ich istnienie; obszarów, na których produkcje tego typu mogą być realizowane; profilu potencjalnych twórców, odbiorców i ofiar; świadomości istnienia zjawisk filmowych niebędących filmami *snuff*, lecz wykazujących względem nich pewne podobieństwa. Zastosowanie kwestionariusza ankiety na tego typu respondentach nie rozwiązało problemu niereprezentatywności, bowiem studenci filmoznawstwa cechują się – przynajmniej teoretycznie – większą świadomością zróżnicowanych zjawisk filmowych niż generalna populacja kraju. Zastosowanie tej metody pozwoliło jednak na generowanie odpowiedzi na pytania szczegółowe oraz porównywanie wyników z tymi uzyskanymi na drodze analizy treści forów internetowych.

Prezentacji wyników badań towarzyszą cytaty z forów internetowych. Przytaczam je w formie oryginalnej, bez ingerencji w ich treść i formę. Każdy z cytatów został opatrzony odnośnikiem do miejsca, w którym pierwotnie się pojawił, by czytelnik mógł upewnić się co do ich wiarygodności i zapoznać się z kontekstem dyskusji.

Świadomość kategorii filmów *snuff* w Polsce

Nie przeprowadzając badań na próbie reprezentatywnej dla Polski, trudno jest jednoznacznie ocenić stopień świadomości kategorii *snuff* w naszym kraju. Sądzę jednak, że bazując na wskaźnikach pośrednich, można uznać ją za stosunkowo dobrze rozpoznawalną, przynajmniej w niektórych segmentach populacji. Wskazuje na to fakt, że planowana liczna 250 jednostek wypowiedzi została zgromadzona jeszcze przed wyczerpaniem wstępnej listy podstron filmów na portalu Filmweb i wyników wyszukiwania w Google.pl. Analiza zróżnicowanych forów – od ogólnotematycznych po specjalistyczne – zdaje się potwierdzać wstępne intuicje odnośnie różnic w stopniu świadomości *snuff* w zależności od czynników takich, jak typ aktywności internetowej, użytkowane portale i zainteresowania. Większość wypowiedzi „na temat”, a więc poświęconych filmom *snuff* i powiązanych z nim fenomenów, na jakie trafiłem, pochodziło z portalu Filmweb oraz forów poświęconych grozie i zjawiskom paranormalnym. W przypadku studentów filmoznawstwa biorących udział w badaniu świadomość kategorii filmów *snuff* można uznać za relatywnie wysoką – 4 osoby stwierdziły, że znały wcześniej pojęcie filmu *snuff*, 13 osób,

nak gwarancji, że użytkownik na takie pytanie odpowie. W przypadku komentarzy sprzed kilku lat uzyskanie takich odpowiedzi jest mało prawdopodobne. Co więcej, część postów publikowanych było przez użytkowników, których konta zostały usunięte, co zwykle uniemożliwia kontakt z nimi.

że nie znało lub nie pamiętało samego pojęcia, lecz znało kryjące się za nim idee, zaś 5 osób, że nigdy wcześniej nie słyszało o takim zjawisku¹⁹.

Zjawisko błędnie identyfikowane jako film <i>snuff</i>	n
<i>pseudo-snuff</i>	22
filmy kręcone przez seryjnych morderców	19
ekstremalne <i>gore</i> / <i>torture porn</i>	16
zapisy egzekucji dystrybuowane w celach propagandowych	12
szokumenty	9

TABELA 1. Nieostrość pojęcia filmu *snuff* (fora)²⁰

Wyniki uzyskane w toku analizy forów skłaniają do stwierdzenia, że polską przestrzeń internetową cechuje stosunkowo wysoki stopień rozrzedzenia precyzji pojęcia filmu *snuff*. Wśród 250 przeanalizowanych jednostek wypowiedzi natrafiłem na łącznie 78 ewidentnych przypadków posługiwania się pojęciem filmu *snuff* w odniesieniu do któregoś ze zjawisk wymienionych w czwartej części artykułu. Jak widać na Tabeli 1, zjawiskiem najczęściej błędnie identyfikowanym jako *snuff movies* są filmy *pseudo-snuff*. Należy przy tym podkreślić, że użytkownicy nie są wcale przekonani, iż w owych produkcjach przedstawia się autentyczny mord, lecz świadomie stosują tę kategorię pojęciową w odniesieniu do filmu fikcyjnego. Dobrze ilustrują to następujące wypowiedzi:

snuff w świetnym wykonaniu (spoilery) choć przez ponad połowę filmów nic się nie dzieje, to dla mnie Niku Daruma zajmuje czołówkę w swoim gatunku. Dwano nie spotkałem się z tak brutalnym obrazem. Mamy tutaj seks i goliznę (bardzo dużo porno!) ale mamy też niezłe sceny gore. Niestety, niektóre ze scen jak np obcinanie rak było masakrycznie sztuczne, ale posuwanie dziury w brzuchu przez kolesia było naprawdę bardzo dobrze wykonane. Na pewno lepszy od Augusta Undergrounda oraz niektórych części Guinea Pig. Myślę, że dla fanów gore i snuff film jest niemalże obowiązkowy!²¹

Czytając ten temat śmiała się w niebogłósy! Wszyscy, którzy pisali jakie to nie normalne, chore i niemoralne, sami najwidoczniej mają “nie równo pod sufitem”

- 19 Przytoczonych tu danych liczbowych nie uzyskałem z kwestionariusza ankiety, lecz w trakcie poprzedzającej go krótkiej rozmowy grupowej z respondentami. Na początku zapytałem studentów, czy znane jest im pojęcie filmu *snuff* (co potwierdziły 4 osoby), następnie zaś przedstawiłem alternatywne terminy stosowane w odniesieniu do tego zjawiska, takie jak „filmy śmierci” i „filmy ostatniego tchnienia”, nie prezentując jednak jego definicji (znajomość idei potwierdziło wówczas 13 osób).
- 20 W tej i kolejnych tabelach – za wyjątkiem Tabeli xx – symbol „n” rozumiany jest jako liczba wskazań, tj. liczba wypowiedzi, w których pojawia się dany wątek. W przypadku wyników dla analizy forów internetowych liczby wskazań nie należy utożsamiać z liczbą osób wyrażających dany pogląd. W przypadku wyników dla kwestionariusza ankiety liczba wskazań jest tożsama z liczbą osób wyrażających dany pogląd.

21 <http://bit.ly/1QqR4jp> [dostęp: 01.11.2014].

i widać boją się, że pewnego razu może im się pomieszać prawda z fikcją...Widziałam mnóstwo takich filmów i są one prosto kolejnym podgatunkiem lubianych przez nas wszystkich horrorów; nic więcej!²²

Co do Guinea Pig, to jest to żal jeśli chodzi o sam film. Zdecydowanie polecam Augusta Undergrounda i ostatnio obejrzały Snuff 102. Po co oglądam takie filmy? Aby zobaczyć ile wytrzymam i ile sam reżyser potrafi pokazać okrucieństwa. Żaden snuff jakoś szczególnie mnie nie zraził, ale są filmy gorsze od Snuff. Są filmy Mondo, które pokazują PRAWDZIwą ŚMIERĆ!!!!²³

Wszystkie z powyższych wypowiedzi w sposób mniej lub bardziej eksplicytny wskazują, że ich autorzy pojęcie filmu *snuff* odnoszą do produkcji, w których morderstwo jest symulowane – pierwszy pisze o wiarygodności i sztuczności efektów zastosowanych w *Mięsny m dharma*, trzeci zaś przeciwstawia je filmom ukazującym faktyczną śmierć (w tym przypadku *mondo movies*). Szesnastokrotnie internauci przypisywali również miano *snuff* filmom fikcyjnym, których twórcy nie stylizowali na autentyczną „taśmę śmierci”, a więc produkcjom przynależącym do nurtu *gore* lub *torture porn*. Co więcej, w większości tych przypadków użytkownicy zamiennie posługiwali się pojęciami *snuff* i *gore*, co wskazuje, że zjawiska te splecione są nie tylko dyskursywnie, ale i konceptualnie.

Jednocześnie 40 razy jako *snuff movie* identyfikowane były zjawiska filmowe zawierające zapis faktycznej śmierci. Najczęściej (19 razy) internauci wskazywali na filmy kręcone przez seryjnych morderców. Część z nich odnosiła się do tego zjawiska w sposób ogólny, a nawet spekulatywny (tj. prawdopodobieństwa, że jakiś morderca może rejestrować na taśmie swe zbrodnie), jednak w 11 przypadkach bezpośrednio wskazano na filmy „maniaków z Dniepropetrowska”²⁴.

Wyniki analizy forów zdają się sugerować, że przynajmniej dla części polskich internautów „film *snuff*” funkcjonuje nie tyle jako kategoria pojęciowa o ściśle określonym desygnacie, ile jako hasło aktywizujące sieć skojarzeń dotyczących śmierci na ekranie. W przeciwnym wypadku trudno byłoby wytłumaczyć wypowiedzi w rodzaju – „snuffy oglądam raczej z przypadku, jakaś płyta od znajomych się zapłaci czy coś, to sprawdź”²⁵. O ile w większości przypadków świadczy to o nieznajomości „poprawnej” definicji filmu *snuff*, natrafiłem na kilkanaście wypowiedzi stanowiących mniej lub bardziej otwartą próbę redefinicji tego pojęcia. Internauci je publikujący zdają sobie sprawę z tego, że filmy *snuff* w ich

22 <http://bit.ly/1P5gaBb> [dostęp: 01.11.2014].

23 <http://bit.ly/1lMyplz> [dostęp: 01.11.2014].

24 Użytkownicy posługiwali się mianem, jakim media ochrzciły morderców, przytaczali nazwę, pod jaką krążył w Internecie ich film, bądź opisywali sprawę w taki sposób, że łatwo było wywnioskować, o czym mowa.

25 <http://bit.ly/1I6Zl3Z> [dostęp: 01.10.2014].

tradycyjnym rozumieniu stanowią fenomen czysto konceptualny, i próbują znaleźć dla tego terminu nowe zastosowanie. Poniżej prezentuję trzy komentarze tego typu:

a widziałes prawdziwe filmy snuff? tak naprawde najblizsze prawdziwemu snuff tzn jest taki i film ktory kiedys widziałem bardzo krotki araby, nie pamietam juz konkretnie kto to ale jacys terroryści pokazaly film jak zostaje zamordowany chyba zagraniczny turysta albo jakis zolnierz trwa tylko chwile ale jest prawdziwym filmemm “ostatniego tchnienia”²⁶.

Ps Generalnie mowi się że ‘snuff’ nagrywane sa dla zysku, takze np nagrywane przez ekstremistow religijnych filmy pokazywane dla propagandy itd się nie kwalifikuja , ale ja tak nie uwazam. A takich mozna znalezc wiele i sa rowniez wstrzasajace²⁷.

pisze przeciez tempa pałko, że z powodu tego, iz normalne/prawdziwe snuffy sa niedostepne – to traktuje te pseudo minem suff by sie nie rozdrabniać... a może ktoryś z tych, które widziałem, był prawdziwy?²⁸

W większości komentarzy, z jakimi się zapoznałem, internauci bądź to posługiwali się pojęciem filmu *snuff* zgodnie z jego restrykcyjną definicją, bądź wypowiadali się na tyle ogólnie, że nie byłem w stanie stwierdzić, co rozumieją pod tym pojęciem. Wśród użytkowników Internetu zabierających głos w sprawach *snuff* można wyróżnić podgrupę, którą określam mianem „ekspertów”. Są to swoiści strażnicy poprawności terminologicznej – osoby znające restrykcyjną definicję *snuff movies*, zwykle niewierzące w ich faktyczne istnienie i tłumaczące innym użytkownikom Sieci, co jest, a co nie jest filmem *snuff*. W toku analizy forów natrafiłem na 11 rozbudowanych wypowiedzi o eksperckim charakterze. Przyjmują one taką postać:

hidden_goat nie podał dokładnej definicji, human666 zaś całkowicie myli pojęcia. W wielkim skrócie: Filmy Snuff to (tak jak pisał hidden) filmy przedstawiające prawdziwą śmierć. Zaznaczyć jednak trzeba, że nie chodzi tu o nagrania ukazujące wypadki, czy efekty takowych. Snuff to udokumentowanie morderstwa, nagrane tylko i wyłącznie w celach komercyjnych. Na chwilę obecną snuff to legenda. Nigdy nie udowodniono, że kiedykolwiek istniała jakakolwiek osoba, czy grupa osób zajmująca się mordowaniem, nagrywaniem tego i sprzedawaniem takowego materiału jakimś konsumentom ;). Filmy, o których pisze human666 to najczęściej szokery realizowane na wzór wyobrażeń o tego typu produkcjach. [...] Sytuacje, gdzie mordercy nagrywali swoje dokonania na taśmę (jak słynna kilka lat temu sprawa na Ukrainie) także nie klasyfikują się pod snuff. Materiały te nie były nagrywane w celach zarobkowych, a z trudnej do zrozumienia potrzeby uwiecznienia makabrycznych czynów²⁹.

26 <http://bit.ly/1QqR4jp> [dostęp: 01.11.2014].

27 <http://bit.ly/1NRIZlw> [dostęp: 01.11.2014].

28 <http://bit.ly/1RPYGv9> [dostęp: 01.11.2014].

29 <http://bit.ly/1lMyplz> [dostęp: 01.11.2014].

Jak czytam takie bzdury, to chce mi się śmiać. Nigdy nie odnaleziono na świecie ani jednego prawdziwego filmu *snuff* przeznaczonego dla masowej konsumpcji. Owszem, niektórzy seryjni mordercy [...] np: Leonard Lake i Charles Ng, Maury Travis, Karla Homolka i Paul Bernardo krecili filmy ostatniego tchnienia, ale były one przeznaczone do wyłącznie do prywatnego użytku. Zresztą pisałem o tym obszerny esej na swojej witrynie. Istnieją jedynie animal *snuff* czyli tzw. *squish movies*, ale to inna bajka. A jeśli ktoś uważa egzekucje zakładników z Iraku czy filmy *mondo/shockumentaries* za *snuff* to jest w błędzie³⁰.

TABELA 2. Definicje filmów *snuff* (ankieta)

Film <i>snuff</i> definiowany jako...	n.
film zawierający autentyczny zapis tortur i morderstwa, zrealizowany w celach komercyjnych	3
film zawierający autentyczny zapis tortur i morderstwa	2
film zawierający autentyczny zapis morderstwa	4
film zawierający autentyczny zapis śmierci	3
film zawierający rzekomo autentyczne sceny morderstw, gwałtów, tortur	5
brak odpowiedzi (respondent nie znał wcześniej tej idei)	5

W przypadku kwestionariusza ankiety wyniki dotyczące kwestii ostrości pojęcia filmu *snuff* są niejasne. W odpowiedzi na pytanie o znaczeniu pojęcia filmu *snuff*, tylko trzech spośród 17 respondentów, którzy twierdzili, że znana im była wcześniej ta idea, podało jego definicję uwzględniającą autentyczność mordu i komercyjną motywację. Szczególnie problematyczny w interpretacji jest wariant odpowiedzi, w myśl którego *snuff* to film zawierający rzekomo (alt. jakoby i podobno) autentyczne sceny zabójstw, gwałtów i tortur. Nie sposób orzec – nawet w konfrontacji z innymi pytaniami – czy respondenci wyrażali powątpiewanie w istnienie takich filmów, czy też odnosili się do filmów fikcyjnych. Nie jest również jasne, czy w odpowiedziach, gdzie padało słowo „śmierć” w miejsce „zabójstwa” lub „morderstwa”, respondenci nie mieli na myśli szokumentów. Jednocześnie część badanych jest świadoma różnic między *snuff movies* – przynajmniej w ich prywatnym rozumieniu tego pojęcia – a niektórymi dyskursywnie splecionymi z tą kategorią zjawiskami, zwłaszcza tymi przynależącymi do domeny filmu fikcyjnego. Wskazują na to odpowiedzi na pytanie, czy respondentom znane są jakieś fenomeny filmowe, które choć nie są filmami *snuff*, mogą być z nimi związane: po sześć wskazań uzyskały produkcje *pseudo-snuff* i filmy *gore / torture porn*, po trzy – *mondo movies*, bliżej nieokreślone „dokumenty ukazujące śmierć” i przypadkowe rejestracje śmierci, zaś dwa – ekstremalna pornografia BDSM. Rozpoznanie faktycznej skali tej świadomości jest niemożliwe przy pomocy zastosowanego narzędzia, bowiem badani

30 <http://bit.ly/1NnNvXp> [dostęp: 01.11.2014].

musieli sami generować zjawiska bliskie, lecz nietożsame z filmami *snuff*. Sądzę, że w tym przypadku efektywniejszym narzędziem byłaby lista uprzednio przygotowanych zjawisk łączonych ze *snuff movies*, z których każde opatrzone byłoby pytaniem, czy jest ono respondentowi znane i tożsame z filmem *snuff*.

Od początku jego funkcjonowania w przestrzeni społecznej pojęcie *snuff movies* było uwikłane w gęstą sieć skojarzeń, wypowiedzi i dyskusji o charakterze moralnościowym. Filmy ostatniego tchnienia łączono – co czyniły zarówno osoby wierzące w ich faktyczne istnienie, jak i takie, które traktowały je wyłącznie jako kategorię konceptualną – z szeregiem negatywnie wartościowanych zjawisk społecznych. W zależności od kontekstu wypowiedzi i celów artykułujących je jednostek filmy *snuff* identyfikowano jako konsekwencję pewnych tendencji społeczno-kulturowych (np. postępującej brutalizacji mediów) lub potencjalne źródło nowych praktyk o charakterze przestępczym, wykorzystywano jako symboliczny oręż w walce ze znienawidzonymi zjawiskami (np. pornografią), a nawet traktowano jako pretekst lub tło dla ogólnej refleksji nad kondycją współczesnego świata.

Nie inaczej jest w przypadku dyskursu *snuff* i zjawisk pokrewnych w polskiej przestrzeni internetowej. Ten również cechuje silny wymiar moralnościowy, rozumiany jako skłonność internautów do generowania wypowiedzi oceniających pod kątem moralno-etycznym oraz łączenia problematyki *snuff* z szeregiem zjawisk społeczno-kulturowych postrzeganych przez nich jako patologiczne. Co interesujące, ten sam typ skojarzeń oraz zarzutów uruchomiany jest zarówno w odniesieniu do filmów *snuff*, jak i szokumentów, a nawet fikcyjnych *pseudo-snuff* i produkcji spod znaku *gore / torture porn*. W przypadku części wypowiedzi można wręcz odnieść wrażenie, że dla internauty kwestia autentyczności mordu – a co dopiero metody pozyskiwania materiału filmowego – ma znaczenie drugorzędne, kluczowe są natomiast: przemoc i sposób jej prezentacji. Często występującą wypowiedzią oceniającą artykułowaną w odniesieniu do kategorii *snuff* i związanych z nią zjawisk filmowych jest wariant pytania retorycznego „Kto to kręci/ogląda?”, implikującego odpowiedź – „ludzie chorzy umysłowo”. Oto i wymowny przykład:

Dla mnie momentem w którym mówie STOP jest francuskie Inside [...]. Opcje ponad to sa juz przesadzone, rozni ludzie lubia rozne rzeczy ale filmy snuff (snuffopodobne) na moj gust są już przesadą bo nie ma w tym nic co moznaby podpisac pod hasło “groza”, raczej pod “po ch** takie rzeczy kręca?!!”. Tyle³¹.

Moralnościowy aspekt dyskursu *snuff*

31 <http://bit.ly/1Myplz> [dostęp: 01.11.2014].

Na podstawie przeanalizowanych komentarzy skłonny jestem wyróżnić cztery ogólne kwestie, wokół których zogniskowany jest moralnościowy aspekt dyskursu *snuff*: postępująca brutalizacja i wulgaryzacja mediów, postępująca demoralizacja społeczeństwa, ludzka natura i pornografia. Należy przy tym podkreślić, że stosunkowo często, bowiem w 13 przypadkach, pojęcie *snuff* funkcjonowało wyłącznie jako hasło aktywizujące ciąg skojarzeń i wypowiedzi o charakterze moralnościowym. Pod wpływem lektury artykułów lub tematów na forach, w których pojawiało się to pojęcie, internauci odnosili się do szeregu bulwersujących ich zjawisk społeczno-kulturowych, ani razu nie wspominając o *snuff movies*. Komentarze łączące zagadnienie *snuff* z postępującą (słowo-klucz) brutalizacją mediów i demoralizacją społeczeństwa mniej lub bardziej eksplicitnie wpisują się w model narracji zmierzchowej, zakładającej istnienie „złotego wieku” kultury i jej stopniowy upadek. W zależności od tego, czy internauci wierzą w faktycznie istnienie *snuff movies* i co rozumieją pod tym pojęciem, w ich mniemaniu proces ten doprowadził do pojawienia się filmów ostatniego tchnienia, szokumentów, *pseudo-snuff* i/lub *gore*. Za przykład niech posłużą fragmenty czterech postów:

Snuff Movie to tylko miejskie legendy? Cóż, gdybym nie żył w tak chorym, zdegenerowanym społeczeństwie, pewnie bym w to nie uwierzył. No ale co kto lubi³².

Dla mnie to jest chore!!!! ludzie stają się coraz bardziej okrutni i zamiast pielęgnować w sobie pozytywne cechy bawią się fundują sobie takie rozrywki... a potem wszyscy wielce zdziwieni, że dzieci mordują się w szkołach... świat się kończy!!!³³

przesadzacie trochę, zabronienie oglądania niektórych gatunków filmów wzbudza ciekawość jeszcze bardziej i jak ktoś zechce to i tak takie coś obejrzy. a sam widok śmierci jest po prostu towarem chętnie kupowanym, wystarczy włączyć sobie tv z wiadomościami itp. przy okazji – amerykańanie poszli już krok dalej i nawet bombardowania pokazują na żywo...³⁴

Jestem przerażona faktem, że ludzkie społeczeństwo upada. Zaczyna się od pokazywania przyjemności czerpanej z przemocy, gwałtów, morderstw, i przeróżnych fetyszów jak poniżanie kobiet (t.j. w Ludzkiej stonodze). A zaraz dojdziemy do punktu gdzie w kinie będą grali o pedofiliu, w którym wszystkie sceny są pokazane dokładnie a dzieci są gwałcone na potrzeby realizmu sceny. Potem to przeniesie się na zwierzęta. A potem co? Do czego jeszcze zdolny jest człowiek? I nie mówcie mi „daj spokój, to tylko film, każdy zna granicę”. Każdy? To dlaczego kina w swojego źródła nie pokazywało filmów brutalnych? Dlaczego horror rozwinął się później a dopiero niedawno powstał jego odłamy? Wszystko się rozwija, a ten rozwój w złym kierunku doprowadzi nas do cofnięcia. Znowu panowie będą latać z maczugami, odziani tylko w skórę zwierzęcia, którego brutalnie zabili. Będą zabijać się na wzajem, gwałcić i płądrować³⁵.

32 <http://bit.ly/1NRIZlw> [dostęp: 01.11.2014].

33 <http://bit.ly/1QK6bD6> [dostęp: 01.11.2014].

34 <http://bit.ly/1P5hTGF> [dostęp: 01.11.2014].

35 <http://bit.ly/1NvqyPN> [dostęp: 01.11.2014].

Perspektywa zmierzchowa ze szczególną wyrazistością ujawnia się w artykułowanych przez niektórych internautów projekcjach przyszłościowych. Wśród wizji potencjalnych kierunków „rozwoju” zjawiska *snuff* wymieniane były m.in. bliżej niesprecyzowane wyjście produkcji filmów *snuff* z podziemia, realizacja filmów fabularnych zawierających autentyczne sceny gwałtów i morderstw (w tym na dzieciach), interaktywne *snuff*, umożliwiające zdalne torturowanie i mordowanie ludzi za pośrednictwem Internetu, oraz *snuff* w konwencji *reality show*, gdzie drogą głosowania sms wybierać będzie się, kto ma zginąć następnym.

W kontrze do modelu narracji zmierzchowej utrzymane są posty, których autorzy przywołują pojęcie ludzkiej natury (lub jego zamienniki). Według nich krwiożercze instynkty i ciekawość śmierci są immanentnymi człowieka jako gatunku, teraz zaś co najwyżej znalazł on nowe sposoby zaspokajania swych potrzeb:

Ludzkość się nie zmienia w ogóle, więc nie przeżywaj. W średniowieczu tłumoki stały na rynku i patrzyły na egzekucje, albo tortury. Dzisiaj oglądają *snuff movies* i taniec z gwiazdami³⁶.

Także powtórzę jeszcze raz – jestem przeciwny, ale prawda jest taka, że prędzej czy później do takiego pokazu musiało dojść, bo jedną ze stron ludzkiej natury jest ciekawość i człowiek ciekawy jest śmierci, a gdy przerodzi się owa ciekawość w obsesję, zaczynają się problemy w postaci morderstw, czy właśnie filmów *snuff*³⁷.

Wśród 250 przeanalizowanych komentarzy natrafiłem na 16 łączących filmy *snuff* z pornografią. Stosunkowo często wskazywano przy tym jej odmiany ekstremalne i/lub nielegalne: pedofilską (8), BDSM (5), zoofilską (3) i nekrofilską (1). W sześciu zaś postach pojawiło się wyraźne stwierdzenie, że realizacją filmów *snuff* zajmują się ludzie pracujący w branży porno. Dyskursywne i konceptualne sprzężenie kategorii *snuff movies* i pornografii sięga lat 70. XX w., zatem nie dziwi występowanie takich skojarzeń u internautów. Bardziej zastanawiająca jest duża liczba wskazań na pornografię dziecięcą. Do pewnego stopnia można tłumaczyć to jako strategię retoryczną zmierzającą do demonizacji pornografii przez dobór jej najbardziej oburzającego oblicza. Sądzę jednak, że istotniejszą rolę odgrywają tu pojawiające się co jakiś czas sensacyjne doniesienia medialne wzmacniające asocjacje pedofilii i „taśm śmierci”, takie jak wspomniana już sprawa *Necros Pedos*. Niemniej, natrafiłem tylko na jedną wypowiedź bezpośrednio odnoszącą się do tego typu doniesień. Chodziło o głośną, łączoną z filmami *snuff*, sprawę Marca Dutrouxa, który rejestrował gwałty, jakich dopuszczał się na porwanych przez siebie dziewczynkach:

36 <http://bit.ly/1QK6bD6> [dostęp: 01.11.2014].

37 <http://bit.ly/1P5hTGF> [dostęp: 01.11.2014].

[Dzieci? – D. G.] są właśnie ofiarami wielbicieli snuff movies. Kiedy był słynny pedofilski skandal w Belgii (zginęło kilka dziewczynek), jeden z polityków twierdził, że takie filmy robi się z udziałem dzieci na zamówienie (nie do dystrybucji) i zamawiający płacą za to ciężkie pieniądze. Wątpię, że to urban legend³⁸.

Większość komentarzy, w których pojawiał się wątek pornografii, koncentrowała się jednak na funkcjonalnych podobieństwach między filmami *snuff* i porno oraz całościowej krytyce branży pornograficznej i jej klientów. Oto przykład rozbudowanej wypowiedzi tego typu:

Pornografia dawno już przekroczyła punkt w którym chodzi o seks. Ludzie szukają pornografii, gdzie widać tragedię dziewczyn chcących zarobić trochę kasy, widać ich wstyd, zażenowanie, ból i obrzydzenie. Licytują się czy zauważyli ten grymas bólu którego nie udało się ukryć “aktorze”. Gdy miałem kłopoty z internetem musiałem chodzić do kafejki – kolejni mężczyźni i dzieciaki oglądają sceny bdsm, pijane nastolatki wykorzystywane przed kamerą, furorę zrobiła wiadomość o śmierci aktorki porno podczas kręcenia scen bdsm. Przekroczona została granica, przed którą była walka o zrozumienie, że pornografia niszczy i wykorzystuje ludzi, i opór fanów, którzy nie chcieli o tym słuchać i chcieli trwać w tej ułudzie, że “one to lubią”. Dziś prawdziwe poniżenie i ból jest w cenie, i nikt z tego nie robi tajemnicy, wystarczy spojrzeć na popularność nurtu Public Disgrace. “Oblicza Śmierci”, jako coś o posmaku zakazanym a całkiem łatwo dostępnym, dziś ten mechanizm kontynuowany jest w pornografii dziecięcej, zoofilnej, którą wbrew pozorom można po kilku minutach mieć zlokalizowaną i podana na ekran³⁹.

Polskie wyobrażenia filmów *snuff*

Jednym z podstawowych celów przyświecających przeprowadzonym przeze mnie badaniom było określenie, na ile polskie wyobrażenia *snuff* pokrywają się z tymi, jakie występują w państwach zachodnich. Źródła informacji o tych ostatnich stanowiły dla mnie literatura przedmiotu, wytwory popkulturowe podejmujące tematykę „taśm śmierci” i obserwacje poczynione w anglojęzycznej przestrzeni internetowej. Polską wizję *snuff* starałem się natomiast zrekonstruować na podstawie danych uzyskanych z analizy forów internetowych, a także kwestionariusza ankiety. W obu przypadkach nie uwzględniałem wypowiedzi, z których ewidentnie wynikało, że dotyczą zjawisk niebędących filmami *snuff* w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia (*torture porn*, *pseudo-snuff*, *mondo movies* itp.). Nie odrzucałem natomiast opinii budzących w tej kwestii wątpliwości. Jako że badania dotyczyły sfery wyobraźniowej, brałem również pod uwagę poglądy osób, które negowały lub podawały w wątpliwość faktyczne istnienie filmów ostatniego tchnienia⁴⁰.

38 <http://bit.ly/1NnNVNu> [dostęp: 01.11.2014].

39 <http://bit.ly/1NvqyPN> [dostęp: 01.11.2014].

40 Mam tu na myśli wszelkie warianty wypowiedzi typu „Gdyby filmy *snuff* istniały naprawdę, to...”.

Każda miejska legenda zawiera zbiór podstawowych niezmiennych elementów oraz szczegóły poddawane modyfikacjom w jej kolejnych wariacjach. Przykładowo w popularnej legendzie o „meksykańskim zwierzątku” stałą jest rdzeń historii: turyści przygarniają za granicą zwierzę, które biorą za wychudzonego psa, a powrocie do kraju odrywają, że jest to wielki szczur kanałowy. Elementy zmienne, zależne od tego, kto, gdzie i kiedy ją opowiada, stanowią natomiast kraj pochodzenia, a czasem również gatunek zwierzęcia. W przypadku mitu *snuff* stałą jest idea mordu dokonanego przed kamerą z zamiarem sprzedaży nakręconego filmu. Pozostałe elementy narracji są zmienne, a wpływają na nie przekształcenia geopolityczne i technologiczne, wybuchy kolejnych konfliktów zbrojnych, sensacyjne doniesienia medialne oraz utwory fikcyjne podejmujące tematykę *snuff*.

Pierwotnie jako rejon realizacji filmów ostatniego tchnienia identyfikowano kraje latynoamerykańskie – slogan reklamowy kontrowersyjnego *Snuff* głosił: „Film, który mógł powstać tylko w Ameryce Południowej, gdzie życie jest... TANIE”. Rychło jednak amerykańska opinia publiczna „odkryła” inny obszar powstawania tego typu produkcji – rodzimą branżę porno, w czym istotną rolę odegrały wypowiedzi działaczek feministycznych, zwłaszcza Andrei Dworkin i Catherine A. MacKinnon, oraz niegdysiejszej gwiazdy filmów dla dorosłych, Lindy Lovelace⁴¹. Później potencjalne „zagłębia” *snuff* zaczęto lokować w krajach azjatyckich. W latach 90. jako jeden z obszarów realizacji „taśm śmierci” postrzegano tereny byłego Związku Radzieckiego, gdzie po zmianie systemu politycznego nastąpił rozwój zorganizowanej przestępczości. Znalazło to odbicie m.in. w thrillerze *Niemy świadek* (*Mute Witness*, reż. A. Waller, Wielka Brytania – USA – Niemcy – Rosja 1994), w którym *snuff movies* kręcone są w Moskwie. Najczęściej jednak wskazywano na Bałkany, co nie dziwi z racji doniesień o rozgrywających się tam konfliktach i czystkach etnicznych. W 1997 r. amerykański dziennikarz Yaron Svoray opublikował książkę *Gods of Death*, w której twierdził, że filmy *snuff* powstają na terenie byłej Jugosławii. Svoray miał jakoby zdobyć prawdziwą „taśmę śmierci”, lecz została mu ona odebrana przez tamtejszą policję. Przedstawił również odmienny od dominującego dotychczas w wyobraźni społecznej model dystrybucji takich filmów – twierdził, że nie sprzedaje się ich, lecz urządza zamknięte pokazy. Równoległe przebiegały procesy aktualizacji wyobrażeń *snuff movies* do postępu technologicznego – o ile w latach 70. za ich nośnik uznawano taśmy 8 i 16 mm, a w latach 80. kasety VHS, o tyle od końca XX w. wskazuje się raczej na Internet.

41 Kwestię tę szerzej omawiamy w: P. Dudziński, D. Głownia, *op. cit.*, s. 162–163.

TABELA 3. Obszary realizacji filmów *snuff* – bezpośrednie wskazania (fora)

Obszary realizacji filmów <i>snuff</i>	n.		n.
Azja	6	Włochy	2
Meksyk	6	Serbia	1
Rosja	4	Belgia	1
Europa Wschodnia	3	Afryka	1
Japonia	3	Bliski Wschód	1
Czeczenia	3	Kambodża	1
Balkany	2	USA	1
Ameryka Południowa	2	Kraje trzeciego świata	1

TABELA 4. Obszary realizacji filmów *snuff* – bezpośrednie wskazania (ankieta)

Obszary realizacji filmów <i>snuff</i>	n.		n.
Japonia	8	Arabia Saudyjska	2
USA	7	Azja południowa	1
Azja	6	Azja wschodnia	1
Ameryka Południowa	3	Chiny	1
Bliski Wschód	3	Serbia	1
Afryka	2	Hiszpania, Portugalia, Włochy	1
Austria	2	Portugalia	1

TABELA 5. Obszary realizacji filmów *snuff* – charakterystyka (fora)

Obszary realizacji filmów <i>snuff</i>	n.		n.
regiony objęte wojną lub konfliktami	6	regiony z wysoką przestępczością	3
regiony, gdzie ktoś może zniknąć	5	regiony niecywilizowane	1
regiony biedne	3		
regiony z wysoką przestępczością	3		
regiony niecywilizowane	1		

TABELA 6. Obszary realizacji filmów *snuff* – charakterystyka (ankieta)

Obszary realizacji filmów <i>snuff</i>	n.
regiony biedne	6
regiony objęte wojną lub konfliktami	4
regiony, gdzie łamane są prawa człowieka	4
regiony niedemokratyczne	2

Użytkownicy Internetu i ankietowani studenci stosowali dwie metody identyfikacji rejonów, w których są – lub mogą być – realizowane filmy *snuff*. Pierwszą z nich było wskazanie na konkretne państwa lub obszary geograficzno-kulturowe (tabele 3. i 4.), drugą natomiast przedstawienie ich ogólnej charakterystyki (tabele 5. i 6.). Ogólna charakterystyka potencjalnego „zagłębia” filmów ostatniego tchnienia, wyłaniająca się z uzyskanych wyników, stanowi modelowy przykład miejsca, „gdzie życie jest tanie”. To obszar targany konfliktem zbrojnym, ubogi, gdzie ludzie mogą zniknąć bez śladu i łamie się prawa człowieka. Wszystkie z przypisywanych tym regionom cech są opozycyjne względem tych,

za pomocą których charakteryzuje się państwa zachodnie, tożsame zaś z tymi stosowanymi do opisu krajów Trzeciego Świata.

Stosunkowo niewiele bezpośrednich wskazań lokowało miejsce realizacji filmów *snuff* w obszarze tradycyjnie z tym kojarzonym, tj. Ameryce Południowej – wystąpiło to tylko w przypadku wypowiedzi dwóch internautów i trzech studentów. Meksyk, który pojawił się w sześciu komentarzach internetowych, choć może być, ze względu na swą specyfikę społeczno-kulturową, postrzegany jako swoiste przedłużenie Ameryki Południowej, zawdzięcza swą obecność na liście nieco innym względom. Chodzi mianowicie o medialne doniesienia o krwawych wojnach karteli narkotykowych, które uległy w ostatnich latach intensyfikacji. Dotyczy to zwłaszcza informacji o odkryciu masowych grobów w położonym w pobliżu granicy z USA mieście Juárez. Relatywnie liczne odniesienia do Meksyku stanowią wymowny przykład łączenia mitu *snuff movies* z autentycznymi zjawiskami. Internauci bądź to sami puszczają wodze fantazji, przypisując część występujących w tym kraju morderstw producentom filmów *snuff*, bądź powołują się na podobne rewelacje przekazane im przez innych. Oto dwa przykłady takiego toku rozumowania:

Nie można ich skazać i zamknąć, “twórcy” snuffów pozostaną anonimowi i bogaci do tego, ponieważ rynek kręcenia snuffów znajduje się w Meksyku, od 20 lat trupy torturowanych kobiet są znajdowane i nikt nic z tym nie robi, bo jest to poza cywilizowaną jurysdykcją, na 5000 zaginionych kobiet znaleziono 1000 ciał młodych kobiet, które zginęły w wyniku różnego rodzaju tortur⁴².

Przypomina mi się że zaginięcia i zabójstwa kobiet w meksykańskim Juarez właśnie były wiązane z kręceniem snuffów...⁴³

Przystępując do badań, spodziewałem się dużej liczby wskazań na Rosję, a w szerszej perspektywie na tereny byłego Związku Radzieckiego, zarówno ze względu na to, że są one silnie reprezentowane w zachodnim dyskursie *snuff*, jak i z racji zasłóci historycznych oraz niechęci części Polaków do Rosjan. Zważywszy jednak na to, że Rosja i Europa Wschodnia uzyskały tylko po trzy bezpośrednie wskazania, trudno uznać je za obszary szczególnie silnie reprezentowane w polskich wyobrażeniach *snuff*. Znaczącą rolę zdają się przy tym odgrywać doniesienia medialne związane ze sprawą *Necros Pedos*, otwarcie przywoływane w dwóch komentarzach:

Przedwczoraj na /x/ pojawił się temat poruszający zagadnienie tych tajemniczych i jednocześnie przerażających filmów. Śledziłem ją uważnie i odnalazłem link do artykułu z brytyjskiego “Guardiana”. Artykuł pochodzi z roku 2000 – to co przeczytałem wywołało u mnie odruchy wymiotne⁴⁴.

42 <http://bit.ly/1O7lYgr> [dostęp: 01.11.2014].

43 <http://bit.ly/1UvjKq5> [dostęp: 01.11.2014].

44 <http://bit.ly/1SZZRQH> [dostęp: 01.11.2014].

Snuff – bujda czy przerażająca rzeczywistość? Powierzchniowo można powiązać to hasło z miejskimi legendami, uznać za fikcję. Ale skąd szeroko rozpowszechnione wieści o podziemnym rynku snuff w Rosji (“necro pedo snuff” w google)?⁴⁵

Wywoływane przez media skojarzenia filmów *snuff* z konkretnymi obszarami geograficzno-kulturowymi pozostają żywotne nawet wówczas, gdy wiarygodność doniesień jest wątpliwa (*Necros Pedos*), dziennikarze w ogóle nie wiążą danych wydarzeń z filmami ostatniego tchnienia (Juárez) lub czytelnicy mają jedynie mgliste wspomnienia treści przeczytanych artykułów. Ostatni przypadek dobrze ilustruje poniższa wypowiedź:

kilka lat temu znaleziono we włoszech o ile pamiętam młoda dziewczynę (jej zwłoki) która została pozbawiona członków. W jakiś sposób policji udało się dotrzeć do osoby, która naprowadziła ich na szajkę gnojków wynajmujących-lub porywających dziewczyny, prostytutki i utrwalających ich śmierć na filmie⁴⁶.

Mimo że próbowałem wykluczyć z analizy wypowiedzi dotyczące zjawisk pokrewnych filmom *snuff*, część z uzyskanych danych wciąż budzi wątpliwości co do tego, do jakiego zjawiska faktycznie odnosili się internauci i ankietowani. Wyraźną tendencję stanowi wskazywanie terenów targanych w przeszłości lub obecnie konfliktami zbrojnymi, takich jak Bałkany, Czeczenia i Bliski Wschód. Nie można jednak wykluczyć, że część badanych miała na myśli filmy z egzekucji nagrywanych w celach propagandowych lub pamiątkowych. Analogicznie, w ankiecie dużą liczbę wyników uzyskały Stany Zjednoczone, co budzi podejrzenia, że respondenci odnosili się do ekstremalnych *gore*, *pseudo-snuff* i szokumentów. Z drugiej strony można interpretować to jako wyraz przekonania, że w fenomenie *snuff* rejon geograficzno-kulturowy ma znaczenie drugorzędne, istotne bowiem jest środowisko, z którego pochodzą twórcy i ofiary. Trzech studentów i dwóch internautów otwarcie zresztą stwierdziło, że „taśmy śmierci” mogą powstawać wszędzie.

W przeanalizowanych wypowiedziach jako potencjalny obszar realizacji filmów *snuff* najczęściej wskazywano ujmowany całościowo kontynent azjatycki – miało to miejsce przypadku 6 komentarzy internetowych i 8 ankiet⁴⁷. Oprócz tego w 3 postach i 8 ankietach wyszczególniono lub podawano wyłącznie Japonię. Również w tym przypadku można zastanawiać się, czy część internautów i respondentów nie odnosiła się aby do *pseudo-snuff* i brutalnych niskobudżetowych filmów *gore*, z których realizacji słynie Japonia. Niemniej, w polskiej przestrzeni internetowej pojawiają się również wypowiedzi niepozostawiające w tej kwestii żadnych wątpliwości:

45 <http://bit.ly/1OuhDOr> [dostęp: 01.11.2014].

46 <http://bit.ly/1TO5Zlu> [dostęp: 01.11.2014].

47 Jeśli łącznie potraktować liczbę wskazań na Azję, Azję południową i Azję wschodnią.

A no i nie można zapominać, że proceder przedstawiony w filmie (kręcenie specjalnych „pornosów” bądź snuffów na indywidualne zamówienia) faktycznie ma miejsce na świecie, szczególnie w Azji⁴⁸.

W zachodnim dyskursie *snuff* jako obszary realizacji filmów ostatniego tchnienia tradycyjnie wskazywano rejony postrzegane przez mieszkańców krajów zachodnich jako niecywilizowane. Przytoczona wcześniej ogólna charakterystyka potencjalnego „zagłębia” *snuff* również wpisuje się w ten model. Jeśli wykluczyć ewentualność błędnego użycia pojęcia *snuff*, można zaryzykować tezę, że częste wskazania na państwa azjatyckie stanowią odbicie przekonania o „barbarzyńskiej” naturze ich mieszkańców. Wymowny jest w pod tym względem poniższy cytat, który wyjątkowo zaczerpnąłem nie z forum internetowego, lecz serwisu Facebook:

niestety Japończykom chyba od nadmiernego dobrobytu trochę przewraca się w głowach. wiele snuff filmów też pochodzi stamtąd. restauracje, gdzie można wybrać zwierzę, zgwałcić, a potem zjeść. chyba tylko atom tu pomoże⁴⁹.

Profil twórców	n.
psychopaci, ludzie chorzy umysłowo	11
członkowie ugrupowań przestępczych	8
ludzie z branży porno	6
terroryści	3
chłodni profesjonaliści nastawieni na zysk	3
podziemie (niesprecyzowane)	3
profesjonaliści i półprofesjonaliści filmowi	1

TABELA 7. Profil twórców filmów *snuff* (fora)

Profil twórców	n.
psychopaci, ludzie chorzy umysłowo	6
profesjonaliści i pół-profesjonaliści filmowi	5
członkowie ugrupowań przestępczych	4
ludzie ze środowisk patologicznych	3
terroryści	3
chłodni profesjonaliści nastawieni na zysk	3
ludzie z branży porno	2
narkomani	1

TABELA 8. Profil twórców filmów *snuff* (ankiety)

Wyobrażenia internautów i ankietowanych w zakresie tego, kto para się produkcją filmów ostatniego tchnienia, nie zaskakują. Ugrupowania przestępcze i branża pornograficzna, zwłaszcza podziemna, to środo-

48 <http://bit.ly/1NnTxr1> [dostęp: 01.11.2014]. Internauta odnosił się do *Serbskiego filmu* (*Srpski film*, reż. S. Spasojević, Serbia 2010).

49 <http://on.fb.me/1koIk5o> [dostęp: 01.11.2014].

wiska wpisane w mitologię *snuff* od lat 70. ubiegłego stulecia. Wątpliwości budzi sześć wskazań na ugrupowania terrorystyczne, mogą one bowiem odnosić się do nagrań z egzekucji⁵⁰. Niemniej, istnieje prawdopodobieństwo, że internauci zakładają możliwość realizacji przez terrorystów „taśm śmierci” w celach zarobkowych na marginesie swej głównej działalności.

Interesujące zagadnienie stanowią wskazania na profesjonalistów i półprofesjonalistów filmowych, zwłaszcza w kontekście tego, iż pochodzą one głównie od studentów filmoznawstwa. Produkcja *snuff* przez osoby zawodowo związane z filmem – pornograficznym, fabularnym, reklamowym – pojawia się w licznych filmach fikcjonalnych, takich choćby jak *Efekty (Effects)*, reż. D. Nelson, USA 1980), *Niemy świadek*, *Serbski film Mięsna dharmia* czy polski *Billboard*. Tymczasem w istotę wyobrażenia filmów *snuff* wpisany jest brak walorów produkcyjnych – niewyraźny, rozedrgany obraz, słabe oświetlenie itd. Forma ta jest celowo replikowana przez twórców *pseudo-snuff*. Z tego też względu utrzymujące się w przekonanie, że autorami „taśm śmierci” są profesjonaliści, stoi niejako z sprzeczności z równie powszechnym przekonaniem, że do ich realizacji nie potrzeba rozbudowanych umiejętności warsztatowych. Oddaję głos internaucie:

Prawdziwy snuff jest wtedy kiedy kilku gości kupuje kamerę, porywają dziewczynę, gwałcą i torturują i nagrywają to wszystko na kamerze, potem nielegalnie sprzedają w „podziemiu” różnym zboczkom. Gdzie tu miejsce na „umiejętności reżysera, determinację i kreatywność”⁵¹.

Kolejną wartą odnotowania kwestią jest profil psychologiczny twórców *snuff*. Z jednej strony określa się ich za pomocą epitetów sugerujących zaburzenia umysłowe, od terminologii *quasi*-medycznej („psycho-paci”) przez język kolokwialny („wariaci”) po określenia wulgarne:

Jeśli chodzi o moje zdanie to wcale bym się nie zdziwiła jakby istniały. Świrów na tym świecie jest wiele, a co za tym idzie na pewno ktoś znalazłby przyjemność jeśli nie kręcenia to oglądania takich filmów⁵².

może istnieć pewna grupa pojebów, zabijających ludzi uprzednio to filmując (oczywiście nie obywa się bez tortur i innych takich..) i udostępniając to innej grupie pojebów, która to ogląda. No i właśnie ów nagrania nazwano niby snuff⁵³.

Z drugiej jednak strony pojawiają się – choć znacznie rzadziej – opinie przeciwne, z których wyłania się obraz twórcy *snuff* nie jako osoby

50 Dwóch z ankietowanych, którzy wskazali na terrorystów, definiowało film *snuff* jako film zawierający autentyczny zapis morderstwa, jeden natomiast jako film zawierający autentyczny zapis śmierci.

51 <http://bit.ly/1YedFnE> [dostęp: 01.11.2014].

52 <http://bit.ly/1O3v47y> [dostęp: 01.11.2014].

53 <http://bit.ly/1YedFnE> [dostęp: 01.11.2014].

chorej psychicznie, lecz chłodnego profesjonalisty nastawionego na zysk, niecierpiącego przyjemności z samego mordu. Zwłaszcza ankietowani posługiwali się epitetami takimi, jak „wyrachowani”, „zorganizowani”, „racjonalni”. Jak widać, idea *snuff* jest szeroką kategorią konceptualną, akomodującą zróżnicowane, a czasami wręcz wewnętrznie sprzeczne wyobrażenia.

Profil ofiar	n.		
kobiety	6	prostytutki	3
osoby bezbronne	6	pojmani żołnierze	2
osoby, których nikt nie będzie szukał	4	przypadkowe osoby	2
biedota	4	homoseksualiści	1
bezdumni	3		

TABELA 9. Profil ofiar filmów *snuff* (fora)

Profil ofiar	n.		
ochotnicy	8	biedota	3
osoby porwane przez twórców	6	osoby, które na to zasłużyły	3
osoby bezbronne	4	ludzie z branży porno	2
początkujący aktorzy	4	prostytutki	1

TABELA 10. Profil ofiar filmów *snuff* (ankiety)

Identyfikując ofiary twórców filmów ostatniego tchnienia, internauci i respondenci w większości przypadków przywoływali dobrze zakorzenione w mitologii *snuff* kategorie. Zwykle wymieniali cechy używanych do opisu ludzi należących do *underclass*. Posługiwali się przy tym określeniami zarówno ogólnikowymi, stanowiącymi warianty motywu „ludzi, których nikt nie będzie szukał”, jak i precyzyjnymi, takimi jak biedota, w tym mieszkańcy slumsów, bezdumni, prostytutki. Drugą wyraźną kategorię stanowiły osoby bezbronne, niebędące w stanie zagrozić oprawcom, do której włączyłem dzieci, osoby chore i słabe. Internauci stosunkowo często wyrażali przekonanie, że ofiarami filmów *snuff* są kobiety (6 wskazań ogólnych i 3 dodatkowe na prostytutki). Jest to o tyle interesujące, że na poziomie elementarnym w istotę *snuff* nie jest wpisana płeć osoby uśmiercanej przed kamerą. Sądzę, iż można to tłumaczyć na trzy sposoby. Po pierwsze, silne zespolenie konceptualne pornografii i *snuff* skutkuje tym, że niektórzy za element konstytutywny filmów ostatniego tchnienia skłonni są uznawać bądź to przemoc seksualną, bądź stosunek seksualny poprzedzający morderstwo. Po drugie, w licznych filmach fikcyjnych podejmujących tematykę *snuff* to właśnie kobiety przedstawiane są jako ofiary. Po trzecie wreszcie, można założyć, że internauci kierowali się logiką, zgodnie z którą kobiety, powszechnie postrzegane jako słabsze fizycznie, będą stawiać oprawcom mniejszy opór niż mężczyźni. Warto tym miejscu podkreślić, że

w wypowiedziach zawierających charakterystykę ofiar zwykle jednocześnie występowało kilka z wyróżnionych wyżej kategorii. Dobrze ilustruje to poniższy cytat:

Tak zwane filmy ostatniego tchnienia. Pomysł pochodzi z Ameryki Południowej. Lapano przypadkowych mieszkańców slumsów i zabijano przed kamera w celu odsprzedawania filmu. Często torturowano przy tym, gwałcono itd. Z czasem pojawiły się tego rodzaju filmy pokazujące egzekucje prostytutek, homoseksualistów, wybranych grup rasowych a nawet dzieci⁵⁴.

Kategorią ofiar, której obecność w wynikach dla ankiety była dla mnie sporym zaskoczeniem – zwłaszcza w kontekście dużej liczby wskazań – a jej interpretacja nastarcza mi sporych trudności, są ochotnicy. Nie można wykluczyć, że część z respondentów powołujących się na tę kategorię posługiwała się błędnym rozumieniem pojęcia *snuff*, stosowanym w odniesieniu do brutalnych filmów, w których śmierć jest symulowana. Przepuszczenie to zdaje się potwierdzać fakt, że osoby wskazujące na ochotników dwukrotnie obok nich wymieniały początkujących aktorów. Jednocześnie jednak w trzech ankietach współwystępowały ze sobą kategorie ochotnika i samobójcy. Wynika z tego, że przynajmniej trzech studentów uznało, iż mogą istnieć osoby skłonne dać się zamordować przed kamerą. Jest to o tyle prawdopodobne, że wątek ochotników pojawia się – co prawda rzadko – w niektórych narracjach *snuff*, choćby w filmach *Odważny* (*The Brave*, reż. J. Deep, USA 1997), na podstawie powieści Gregory’ego McDonalda, czy *Życie i śmierć porno bandy* (*Život i smrt porno bande*, reż. M. Djordjevic, Serbia 2009). Niemniej, w dyskusjach internetowych natknąłem się tylko na jeden komentarz zawierający, zresztą marginalny i enigmatyczny, wątek osób świadomie zgadzających się na wystąpienie w prawdziwym filmie *snuff*: „Mnie bardziej zastanawiają ci którzy dobrowolnie chcą zostać zabici niż ludzie którzy zabijają”⁵⁵.

TABELA 11. Profil odbiorców filmów *snuff* (fora)

	Profil odbiorców	n.
	dewianci, psychopaci, sadyści	17
	bogacze	7
	zwykli ludzie kierowani ciekawością	6
	osoby pragnące posmakować zakazanego	3
	osoby, które w przyszłości zamordują	3
	osoby, które w przyszłości nakręcą <i>snuff</i>	3
	przypadkowi internauci	3
	osoby, które chcą zabić, lecz się boją	2

54 <http://bit.ly/1Yefdy9> [dostęp: 01.11.2014].

55 <http://bit.ly/1SZZrQH> [dostęp: 01.11.2014].

Profil odbiorców	n.
dewianci, psychopaci, sadyści	10
ludzie żądni emocji, sprawdzenia nerwów	5
ludzie młodzi	5
bogacze	3
głównie mężczyźni	3
naukowcy	3
przypadkowi internauci	3
zwykli ludzie kierowani ciekawością	2

TABELA 12. Profil odbiorców filmów *snuff* (ankiety)

Wspominałem już, że idea filmów ma *snuff* silny wymiar klasowy. Znalazło to odbicie w uzyskanych przeze mnie wynikach. Zarówno internauci, jak i studenci wskazywali, że nabywcami filmów ostatniego tchnienia są ludzie bardzo zamożni („bogacze”, „milionerzy” itp.). Trzech internautów precyzowało przy tym, że są to bogacze z krajów zachodnich. W zestawieniu z przytoczonymi wcześniej wynikami dla profilów ofiar oraz obszarów realizacji „taśm śmierci” odpowiedzi te ugruntowują dwie opozycje od dawna obecne w dyskursie *snuff*: bogactwo–bieda, Zachód – reszta świata. Mitologia *snuff* ma charakter dwuznaczny. Z jednej strony mieszkańcy państw zachodnich budują pozytywny obraz własnej kultury, wskazując, że proceder realizacji filmów ostatniego tchnienia kwitnie w „dzikich” zakątkach globu. Z drugiej zaś nabywcami tych produkcji, a więc osobami, które przyczyniają się do ich powstawania, są ludzie z Zachodu. Na dwuznaczność tę zwraca uwagę jeden z internautów:

Świat zachodni nie przyzna się chętnie do faktu istnienia produkcji snuffów, jest to bardzo niewygodne, bo przecież ich potencjalni odbiorcy żyją po „naszej stronie” a nie w III świecie. Fakt ten wolą wrzucić pomiędzy „miejskie legendy”⁵⁶.

Tradycyjnie dysonans ten rozładowywany był przez wskazanie, że konsumentami filmów *snuff* są przedstawiciele zdemoralizowanych elit, a więc swoiści „wewnętrzni Obcy”, postrzegani zresztą negatywnie także z innych względów. Komplementarnym mechanizmem jest charakteryzowanie odbiorców *snuff* za pomocą cech psychologicznych lokujących ich poza marginesem „zdrowego” społeczeństwa. Internauci, a w mniejszym stopniu również ankietowani, częściej opisywali odbiorców „taśm śmierci” właśnie w odniesieniu do ich właściwości psychicznych, nie zaś socjo-ekonomicznych – stosowano określenia takie jak „dewianci”, „psychopaci” czy „sadyści”, w kilku zaś przypadkach stwierdzono zaś, że osoby takie w przyszłości same kogoś zabiją lub nakręcą film *snuff*. Należy jednak podkreślić, że nie jest wykluczone, iż część tych wskazań

56 <http://bit.ly/1O7lYgr> [dostęp: 01.11.2014].

odnosiła się do osób znajdujących przyjemność w oglądaniu wszelkiego rodzaju filmów zawierających autentyczną przemoc i śmierć.

Rzeczą interesującą jest wyłaniający się z wyników alternatywny względem mitycznego „zdegenerowanego bogacza” model odbiorcy filmów *snuff* – zwykły człowiek kierowany ciekawością, a nawet przypadkowy internauta. Występowanie tego typu wskazań można tłumaczyć na kilka sposobów. Najoczywistszą interpretacją jest to, że internauci i ankietowani odnosili się do filmów *mondo*, szokumentów czy zapisów egzekucji, które faktycznie są obecnie stosunkowo łatwo dostępne. Mogli oni jednak być przekonani, że filmy ostatniego tchnienia co jakiś czas wyciekają do Sieci, toteż istnieje szansa przypadkowego natknięcia się na nie przez internautów. Alternatywnym wyjaśnieniem jest występowanie przekonania o swoistej „demokratyzacji” *snuff*, tj. dostępności tych produkcji w cenach umożliwiających ich nabycie również osobom o przeciętnych dochodach.

Strategie racjonalizacji wiary w *snuff*

Jak już wspominałem, wśród ekspertów od problematyki *snuff* panuje zgoda co do tego, że jest to zjawisko istniejące wyłącznie na poziomie konceptualnym. Wiele osób twierdziło, że widziało autentyczny film *snuff*, jednak jak dotąd żaden nie został odnaleziony (i pozostaje żywić nadzieję, iż nigdy tak się nie stanie). Mimo braku dowodów na faktyczne istnienie filmów ostatniego tchnienia pokaźna liczba osób jest przekonana lub dopuszcza możliwość, że nie stanowią one wytworu fantazji. W tej części artykułu pragnę omówić strategie racjonalizacji wiary w istnienie filmów *snuff*, które udało mi się zidentyfikować w toku badań.

Choć nie jestem w stanie precyzyjnie określić, jaka jest skala wiary w rzeczywiste istnienie filmów ostatniego tchnienia, na podstawie obserwacji poczynionych na forach internetowych skłaniam się ku przypuszczeniu, że przeważa postawa indyferentna – przekonanie, że *snuff movies* mogą, lecz wcale nie muszą istnieć⁵⁷. Przedstawiciele tej grupy stosują zwykle podobny typ argumentacji na rzecz potencjalnego istnienia filmów *snuff*, co internauci, dla których jest ono bezdyskusyjne. Racjonalizacje wiary w *snuff* generowane są w największym natężeniu w kontekście ożywionych dyskusji z osobami stojącymi na stanowisku, że filmy ostatniego tchnienia są niczym więcej jak miejską legendą. Sceptycy argumentują, że jak dotąd nie udokumentowano istnienia żadnego autentycznego filmu *snuff*. Zazwyczaj po prostu pytają interlokutorów,

57 W wynikach dla ankiety nieznacznie dominowała postawa indyferentna – ośmioro respondentów stwierdziło, że istnienie filmów *snuff* jest możliwe, sześcioro – że pewne, pięcioro natomiast kategorycznie odrzuciło taką ewentualność. Należy przy tym zaznaczyć, że ankietowani odpowiadający twierdząco na pytanie o faktyczne istnienie filmów *snuff* stosowali nieprecyzyjną definicję tego pojęcia, mogli więc odnosić do pokrewnych zjawisk filmowych (*mondo movies*, *pseudo-snuff* itp.).

czy ci kiedykolwiek widzieli jakiś film tego typu. Czasem jednak tworzą bardziej rozbudowane uzasadnienia dla swojej niewiary, wskazując m.in. na nadmierne ryzyko, z jakim wiązałyby się próby produkcji lub zakupu filmów *snuff*, dużą dostępność ich zamienników czy trudności logistyczne i koszty związane z prowadzeniem biznesu *snuff*, przekreślające jego opłacalność. Przykładowo:

W istnienie filmów *snuff* nie wierzę i myślę że tego typu produkcje nie powstaną szybko ... Skoro śmierć pokazana na ekranie ma przynieść dochód to oznacza że będzie musiał istnieć jakiś kontakt twórcami.. skoro kontakt będzie to oznacza że będą oni namierzalni ... a nie ma kraju na świecie gdzie kara za morderstwo jest niska⁵⁸.

Może gdzieś w odmetach tora.... ale to wciąż mało prawdopodobne, zwłaszcza biorąc pod uwagę ile w sieci krąży mondo, egzekucji karteli narkotykowych z obcinaniem palców, akcje terrorystów etc.można się naoglądać legalnie i bez ryzyka⁵⁹.

Jak radzą sobie z takimi argumentami zwolennicy tezy o faktycznym istnieniu filmów *snuff*? Warto w tym miejscu odwołać się do pojęcia „przyjaciela przyjaciela”, wprowadzonego przez Rodneya Dale’a w wydanej w 1978 r. książce *The Tumor in the Whale: A Collection of Modern Myths*. W jego rozumieniu jest to osoba, która w narracjach o charakterze miejskich legend bezpośrednio zetknęła się z opisywanymi w nich zjawiskami, co służy budowie wiarygodności opowieści. Internauci często powołują się na świadectwa osób, zarówno znajomych, jak i szeroko rozumianych autorytetów, które miałyby jakoby oglądać jakiś film *snuff*. Pozwala to podtrzymać wiarę w istnienie tego typu produkcji, nawet jeśli samemu nigdy nie widziało się żadnej z nich. Sądzę, że za specyficzny wariant tej strategii można uznać argumentację odwołującą się do samego pojęcia *snuff movies*, zakładającą, że nie funkcjonowałyby ono w przestrzeni publicznej, gdyby nie istniały jego desygnaty. W tej sytuacji rolę „przyjaciela przyjaciela” pełni nie konkretna osoba, lecz abstrakcyjny zbiór ludzi, mających rzekomo natrafić na ślady tego zbrodniczego procederu, co doprowadziło do jego „ujawnienia”. Za przykład niech posłużą dwie wypowiedzi:

Takie filmy naprawdę istnieją i to jest na prawdę przerażając... kiedyś mówił o nich Glen Danzig (dla niewtajemniczonych lider amerykańskiego zespołu Danzig), który mówił BARDZO OGLĘDNIE, że sam oglądał tylko nikt nie jest tak głupi, aby się afiszować⁶⁰.

wg. mnie istnija bo nikt tak sobie z banki tego pojecia nie mogli od tak sobie wymyslic... ale raczej ani ty ani ja ani nikt normalny czegos takiego w rece nie dostanie.. ogladnij sobie "osiem milimetrów". tam jest to jakos tak sensowni pokazan jak dziala dystrybucja takich filmow⁶¹.

58 <http://bit.ly/1RnoQmH> [dostęp: 01.11.2014].

59 <http://bit.ly/1NRTbKF>[dostęp: 01.11.2014].

60 <http://bit.ly/1NnNVNu> [dostęp: 01.11.2014].

61 <http://bit.ly/1I75RNR> [dostęp: 01.11.2014].

Fakt, że jak dotąd nie odkryto – czy też: nie ujawniono – ani jednego filmu *snuff*, nie stanowi zresztą dla większości „wierzących” argumentu na rzecz ich nieistnienia⁶². Mitologia *snuff* zakłada wszak, że filmy te cyrkulują w głębokim podziemiu, niedostępne dla zwykłych ludzi. Spośród 250 przeanalizowanych przeze mnie postów w dziesięciu padło stwierdzenie, że filmy te mają ekskluzywne grono odbiorców; dziesięciu – że są dobrze ukryte; pięciu – że stanowią materiał zbyt ryzykowny, by go upubliczniać⁶³; w trzech zaś, że jest ich niewiele i funkcjonują w niewielu kopiach, toteż prawdopodobieństwo ich wypłynięcia jest znikome. Czterech z internautów wskazujących, że *snuff movies* są dobrze ukryte, nie precyzowało, co przez to rozumieją, pięciu natomiast odnosiło się do trudno dostępnych obszarów Internetu oraz sieci typu *darknet*⁶⁴. Czterokrotnie komentujący poszli o krok dalej, brak przypadków ujawnienia autentycznych filmów *snuff* tłumacząc nie tylko ograniczonym dostępem do nich, lecz także ochroną ich twórców i nabywców przez władze i organy ścigania. Oto i kilka ilustracji takich poglądów:

I zakładam, że filmy snuff istnieją, gdyż może być grupa odbiorców tego typu rzeczy, ale równocześnie myślę, że tylko nie liczni mogą mieć dostęp do tego typu rzeczy [...] ⁶⁵.

co wy na filmwebie szukaliście tych filmów? wszyscy wiedza, że takie filmy istnieją i to oczywista sprawa, ale dostęp do nich mają jedynie wybrani, bogaci ludzie. z pewnością istnieją też takie miejsca jak hostel bo dla pieniędzy ludzie zrobią wszystko⁶⁶.

Czy uważam, że rynek snuffów działa na świecie? Jak najbardziej! Uważam, że sytuacja wygląda podobnie, jak z forami dla pedofilów. Nie wpisujesz przecież w google “Pukanie 13-letnich chłopców” albo “Portale pedofilskie”. Wszystko jest dokładnie ukryte, zachowuje pozory legalności oraz – co najważniejsze – przeznaczony jest tylko dla wąskiego grona “wybranych”⁶⁷.

Odpowiem Ci raz a dobrze – snuffu w internecie nie znajdziesz :) Jedyne miejsce w których można dorwać takie rzeczy to fora ukryte w najgłębszych czeluściach deepwebu, ale one są monitorowane przez Policję i ABW więc ja bym po prostu radził się trzymać od takich miejsc z daleka⁶⁸.

- 62 Trzech z internautów, z których wypowiedziami się zapoznałem, dobitnie stwierdziło, iż to, że żadnego filmu *snuff* nie znaleziono, o niczym nie świadczy.
- 63 W trzech komentarzach internauci bezpośrednio wskazywali na możliwość namierzenia nabywców takich filmów przez organy ścigania, przy czym w jednym dookreślono, że klienci zbyt obawiają się twórców, by podjąć takie ryzyko. W dwóch komentarzach internauci nie sprecyzowali, co mają na myśli.
- 64 Abstrahując od jego funkcji jako strategii racjonalizacji wiary w istnienie filmów ostatniego tchnienia, zabieg ten sam w sobie stanowi dobry przykład aktualizacji mitologii *snuff* do nowych możliwości technologicznych.
- 65 <http://bit.ly/1P5hTGF> [dostęp: 01.11.2014].
- 66 <http://bit.ly/1NnNVNu> [dostęp: 01.11.2014].
- 67 <http://bit.ly/1P5GUmV> [dostęp: 01.11.2014].
- 68 <http://bit.ly/1OuhDOOr> [dostęp: 01.11.2014].

Można przytoczyć jeszcze trzy wzajemnie powiązane argumenty, które w dyskusjach internetowych wysuwają osoby wierzące w istnienie filmów *snuff* lub dopuszczające taką możliwość. Wszystkie przewijały się w przytaczanych dotychczas cytatach. Są to kolejno: przekonanie o popycie na tego typu produkcje, świadomość, że ludzie dopuszczają się innych odrażających moralnie czynów, oraz odwołanie do rzeczywistych zjawisk, postrzeganych przez internautów jako pokrewne filmom *snuff*. Natknąłem się na dziewięć komentarzy, których autorzy stwierdzali, że skoro istnieje zapotrzebowanie na filmy ostatniego tchnienia, to można na nich zarobić i z pewnością ktoś je realizuje (a jeśli jeszcze tego nie robi, to jest to tylko kwestią czasu). O istnieniu takiego popytu internauci wnioskujeją m.in. na podstawie ogólnych poglądów na ludzką naturę, popularności, jaką wśród niektórych użytkowników Sieci cieszą się materiały wizualne ukazujące prawdziwą śmierć, oraz faktycznie występujących zjawisk kulturowych wiążących się z przemocą i upadaniem człowieka. Wśród tych ostatnich wymienia się tak zróżnicowane fenomeny, jak przesyczone realistycznie ukazaną przemocą filmy fikcjonalne; publikowane w Internecie amatorskie nagrania przedstawiające różnorakie akty agresji, w tym pobicia; prostytutcja; brutalne sporty walki; czy pornografia, zwłaszcza sadomasochistyczna i pedofilska. Asocjacja filmów *snuff* ze zjawiskami identyfikowanymi jako im pokrewne wzmacnia wiarę w istnienie tych pierwszych – jawią się one wówczas ledwie jako kolejny krok na drodze postępującej moralnej degeneracji ludzkości. Z analogicznych względów „wierzący” nie mają trudności z zaakceptowaniem myśli, że gdzieś na świecie istnieją ludzie, którzy dla zysku byłiby gotowi zaciągnąć przed kamerę krzyczącą ofiarę, torturować ją, a następnie brutalnie zamordować, uwieczniając cały proces na filmie. W sześciu przeanalizowanych przeze mnie wypowiedziach dobitnie stwierdzono, bez udzielania dodatkowych wyjaśnień, że ludzie dopuszczają się gorszych rzeczy. Internauci, którzy precyzowali, dlaczego sądzą, że ktoś mógłby parać się tym procederem, wskazywali – poza wymienionymi wcześniej zjawiskami – na przestępczość zorganizowaną, morderstwa popełniane dla przyjemności, konflikty zbrojne i czystki etniczne. Można wręcz odnieść wrażenie, co szczególnie widoczne jest w przywoływanym już casusie Juárez, że dla części komentujących realizacja filmów *snuff* jest czymś, co robi się niejako „na boku” zasadniczej, zbrodniczej aktywności – skoro już i tak morduje się ludzi, dlaczego dodatkowo nie zarobić, nagrywając to i sprzedając osobom łaknącym tego typu atrakcji. Poniżej prezentuję kilka takich wypowiedzi:

Czlowiek jest zdolny do wszystkiego ,wiec dlaczego to by nie istniało ,to nie gorsze jak faceci czy kobiety wbijaja sobie gwozdzie i grom wie co w cialo ,pod skore...⁶⁹

69 <http://bit.ly/1NnNVNu> [dostęp: 01.11.2014].

nie ma na świecie takiej rzeczy której jeden człowiek nie zrobiłby drugiemu dla samej ciekawości poznania... polecam lekturę Dostojewskiego. sam fakt, że o czymś nie wiesz nie znaczy, że to nie istnieje?⁷⁰

Ludzkość to wirus, konieczna jest jego eksterminacja... I poprawka – filmy snuff istnieją, nie rozumiem dlaczego autor pisze inaczej. Rejony w których następuje erupcja przemocy, jak Bałkany czy w tej chwili Meksyk, to miejsca w których się takie przedsięwzięcia realizuje z powodzeniem – dlaczego mieli by tego nie robić, skoro daje to zysk finansowy i polityczny? To homo sapiens⁷¹.

Moim zdaniem filmy tego typu napewno istnieją i traktowane są jako podgatunek ciężkiej pornografii. Znaczy, może źle to ująłem, ale raczej chodzą one w kręgach tego typu[o ile rzeczywiście chodzą]. Tylko dlaczego miały by nie istnieć?? Skoro każdy może obejrzyć sobie czyjeś sekcje zwłok i nie godzi to jakoś w moralność-[skoro są], to ludzie są do wszystkiego zdolni⁷².

Istnieje wogółem w internecie strona, na której można oglądać prawdziwe 'bijatyki', i płaca Ci 25 \$ za jeden filmik. Oczywiście najczęściej to po prostu grupa tchorzy bije jedną osobę, osoba ta nie umiera zazwyczaj, ale jak dla mnie to też prawie jak snuff⁷³.

czudza śmierć była zawsze szczególną atrakcją – poczynając od ofiar z ludzi w dawnych religiach, poprzez publiczne egzekucje na placach miast po lincze w USA i wykonywanie kary śmierci w kameralnym gronie kilku obserwatorów, no i snuff – czyli filmy dla nakręcenia których torturuje się i zabija naprawdę[.] kultura wysoka godzi nasz pociąg do śmierci z jednoczesnym szacunkiem dla ludzkiego życia – aktorzy w filmach pełnych krwi giną na niby, ludzie biją się na śmierć tylko w podziemnych klubach należących do kręgów przestępczych, i tam też tworzy się snuff⁷⁴.

Podsumowanie

Precyzyjne oszacowanie, jak powszechna jest w Polsce znajomość pojęcia filmu *snuff*, jest niemożliwe bez przeprowadzenia badań na próbie reprezentatywnej. Na podstawie samej liczby tematów na forach internetowych, w których pojęcie to się pojawia, można jednak wywnioskować, że przynajmniej w niektórych segmentach populacji jest ono stosunkowo dobrze rozpoznawalne. Dotyczy to zwłaszcza osób zainteresowanych szeroko pojmowaną tematyką grozy. Niemniej, skłonny jestem przypuszczać, że odsetek znajomości pojęcia filmu *snuff* lub kryjącej się za nim idei jest generalnie większy wśród osób młodych, regularnie korzystających z Internetu, wdających się w dyskusje na forach i oglądających więcej filmów niż statystyczny mieszkaniec naszego kraju.

Bazując na wynikach uzyskanych w toku przeprowadzonych przeze mnie badań, nie mam podstaw do stwierdzenia, by istniała specyficznie

70 <http://bit.ly/1Yefdy9> [dostęp: 01.11.2014].

71 <http://bit.ly/1NvqyPN> [dostęp: 01.11.2014].

72 <http://bit.ly/1I75RNr> [dostęp: 01.11.2014].

73 <http://bit.ly/1NRIZlw> [dostęp: 01.11.2014].

74 <http://bit.ly/1NRTwwU> [dostęp: 01.11.2014].

poliska wizja filmów ostatniego tchnienia. Wydaje się, że jedyna istotna różnica między Polską a krajami zachodnimi leży nie w warstwie wyobrazeniowej, lecz świadomościowej. Rekonesans anglojęzycznej przestrzeni internetowej skłania mnie ku pogładowi, że mieszkańcy państw zachodnich z reguły posługują się pojęciem filmu *snuff* w jego wąskim rozumieniu. Tymczasem w komentarzach polskich internautów mianem *snuff* często określa się zjawiska filmowe, które zidentyfikowałem jako pokrewne „taśmom śmierci”. Sądzę, że wynika to z faktu, iż pojęcie filmu *snuff* trafiło do Polski z dużym opóźnieniem w stosunku do Zachodu, nie było eksploatowane medialnie i nie utrwaliło się jeszcze w świadomości społecznej. Polskie wyobrażenia *snuff*, z jakimi się spotkałem, zasadniczo zgodne są z zachodnim modelem: filmy ostatniego tchnienia wiąże się z pornografią; jako miejsca ich realizacji wskazuje się głównie szeroko pojętą Azję, kraje Trzeciego Świata i obszary dotknięte konfliktami zbrojnymi; za producentów uznaje się członków środowisk przestępczych, za ofiary – ludzi wywodzących się z klas nieuprzywilejowanych, a za odbiorców – osoby majątne. Również i strategie racjonalizacji wiary w istnienie filmów *snuff* podobne są do tych, jakie występują w ich zachodnim dyskursie – internauci powołują się na świadectwa innych osób, wskazują na domniemywany popyt na tego typu produkcje, odnoszą się do negatywnie waloryzowanych zjawisk, w których dostrzegają pewne podobieństwa do *snuff movies*, w końcu zaś wyrażają przekonanie, że filmy ostatniego tchnienia cyrkulują w głębokim podziemiu a dostęp do nich ma wąskie grono odbiorców. Zważywszy na te analogie, jestem skłonny uznać, że lokalna specyfika bądź to nie wpływa na wyobrażenia filmów *snuff*, bądź ma znaczenie marginalne. Prawdopodobnie wynika to z faktu, że nośnikami idei *snuff* są w głównej mierze popkultura i Internet, mające charakter globalny.

Metodologia przyjęta w badaniach okazała się adekwatna do przeprowadzenia wstępnego rozeznania w kwestii wyobrażeń dotyczących filmów *snuff* oraz sieci skojarzeń uruchamianych przez sam ten termin. Analiza forów pozwoliła mi stwierdzić, że pojęcie filmu *snuff*, niezależnie od tego, czy jest rozumiane w sposób zgodny z jego restrykcyjną definicją, często pełni funkcję hasła aktywizującego mniej lub bardziej odległe skojarzenia z negatywnie postrzeganymi przez internautów, faktycznie istniejącymi zjawiskami społeczno-kulturowymi. Z racji tego, że opierałem głównie na wypowiedziach zastanych, uzyskałem stosunkowo niewiele danych z zakresu szczegółowych wyobrażeń filmów *snuff*, takich jak miejsce ich realizacji czy profil twórców. Niemniej, były one wystarczające do rozpoznania tego, jakie wątki pojawiają się w polskich dyskusjach na temat filmów ostatniego tchnienia. Dane uzyskane za pomocą kwestionariusza ankiety ukazują potencjał podejścia badaw-

czego nastawionego na generowanie wypowiedzi na szczegółowe tematy związane z problematyką *snuff*. Jednocześnie ogólnikowość i niejasność części odpowiedzi ujawniła słabość metody, w której respondentów nie można bieżąco prosić o doprecyzowanie lub rozwinięcie wypowiedzi.

Sądzę, że warto kontynuować badania nad wyobrażeniami filmów *snuff* oraz związanymi z nimi praktykami dyskursywnymi. Wymagałoby to jednak zastosowania odmiennej metodologii, umożliwiającej generowanie wypowiedzi na pożądanym temat oraz doprecyzowywanie wątków budzących wątpliwości. Najadekwatniejszą metodą byłby pogłębiony wywiad indywidualny, przeprowadzany z internautami, którzy uprzednio wypowiadali się na tematy *snuff* i zjawisk pokrewnych. Metodę uzupełniającą mógłby stanowić natomiast zogniskowany wywiad grupowy z osobami posiadającymi odmienne opinie na badany temat, co byłoby szczególnie użyteczne przy analizie strategii racjonalizacji wiary w *snuff*.

Piotr Winczewski

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Filia w Piotrkowie Trybunalskim

Obrazowanie zagrożeń i niebezpieczeństw w fabułach dydaktycznych zabaw ruchowych

Abstrakt

Fabuły zabaw dydaktycznych wykorzystuje się do przekazywania dzieciom wiedzy o świecie. W przedstawianym studium oceniono zagrożenia i niebezpieczeństwa obrazowane uczniom poprzez zabawy. Materiał stanowiły fabuły 4103 zabaw ruchowych opisanych w podręcznikach metodycznych. W trakcie badań okazało się, że jako czynniki niosące zagrożenia najczęściej przedstawiano ludzi oraz zwierzęta. Niebezpieczeństwa prezentowane w zabawach rzadziej były skutkiem zdarzeń losowych, klęsk żywiołowych i działań postaci fantastycznych.

Słowa klucze

zabawy dydaktyczne, zabawy ruchowe, zagrożenia i niebezpieczeństwa

Piotr Winczewski

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Filia w Piotrkowie Trybunalskim

Obrazowanie zagrożeń i niebezpieczeństw w fabułach dydaktycznych zabaw ruchowych

Wprowadzenie Zgodnie z jedną z głośniejszych tez zabawa w czasach przedhistorycznych była poprzedniczką kultury, ułatwiającą krystalizowanie się tożsamości populacji. Pogląd ten w 1907 r. wyartykułował Kazimierz Hemerling. Powtórzył go i upowszechnił w 1938 r. Johan Huizinga¹.

Przyjmując tezę Hemerlinga, łatwo wykazać, z jakiego powodu fabuły dawnych zabaw obrazowały: istotne dla poszczególnych populacji wydarzenia, aprobowane przez nie wartości, akceptowane normy społeczne i obyczaje². Uczenie się poprzez zabawę poprzedzało (zastępowało) bowiem zinstytucjonalizowane edukowanie dzieci. Jeszcze kilka wieków temu wręcz traktowano je jako wstępną (czasem wręcz jedyną) szkołę³. Zręby metodyki ich stosowania w placówkach edukacyjnych opracowano już ponad 100 lat temu⁴. Również współcześnie powszechnie wykorzystuje się zabawy w nauczaniu i wychowywaniu. Praktykuje się to nie tylko w Polsce⁵.

1 K. Hemerling, *O znaczeniu i potrzebie zabaw ruchowych w wychowaniu*, Lwów 1907, s. 3; J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985 (oryg.: 1938).

2 Zob. *Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A. Chwalba, wyd. 1, dodruk, Warszawa 2005.

3 Zob. J. Gorzechowska, M. Kaczurbina, *Mało nas, mało nas... Polskie dziecięce zabawy ludowe*, il. Z. Łoskot, Warszawa 1978, s. 8.

4 Zob. E. Kacz, *Gry i zabawy młodzieży oraz znaczenie ich w wychowaniu*, Lwów 1895; E. Cenar, *Gry i zabawy ruchowe różnych narodów. Systematyczny układ, ozdobiony licznymi rycinami*, wyd. 2, Lwów 1906 (wyd. 1: 1900); M. S. Tokarski, *Zabawy i gry ruchowe na wolnym powietrzu*, Kraków 1902.

5 Zob. D. Bunker, *Games [w:] idem et al., Primary Physical Education. Implementing the National Curriculum*, Cambridge 1994; M. Robinson, K. Beith, L. Pullan, *Early Years care and Education*, Heinemann Educational Publishers, Oxford 2003, s. 124; R. M. Lenel, *Games in the Primary School*, wyd. 2, London 1984; G. Walter, *Spielen*

Zabawa dydaktyczna jest najczęstszą formą zajęć dla kilkulatek. Poprzez jej: didaskalia, narracje i fabuły nauczyciel objaśnia uczniowi świat⁶. Wychowawca aranżujący taką zabawę planuje uzyskanie wymiernych, ściśle określonych celów⁷. Dziecko, uczestnicząc w niej, jest nakierowywane przez nauczyciela na pewne skojarzenia ułatwiające eksponowanie wartości ukrytych w fabule.

Zabawy wykorzystuje się do zaprezentowania wychowankom potencjalnych sytuacji, w których w przyszłości mogą się znaleźć. Poprzez obserwowanie zachowań poszczególnych bohaterów fabuł dziecko ma przy tym okazję do poznania strategii ich postępowania. Niejednokrotnie kilkulatek wciela się kolejno w różne postacie, by pełniej zrozumieć skomplikowanie sytuacji opisanej w zabawie: raz jest ściganym próbującym uniknąć schwymania, innym razem inicjuje pogoń; doświadcza położenia osaczonej zwierzyny, ilustrując jej ucieczkę, a chwilę później odtwarza rolę podążającego jej śladem myśliwego. W ten sposób dziecko ogląda wydarzenia przemienne oczyma różnych bohaterów fabuł.

Zakładamy, że na podstawie opisów świata kolportowanych przez fabuły, narracje i didaskalia zabaw można odczytać kierowany za ich pomocą do uczenia przekaz wychowawczy i dydaktyczny. W horyzoncie metodologicznym opisanym przez Aldonę Molesztak można zinterpretować go jako jedną z form przygotowywania dzieci do uczestnictwa w życiu zbiorowości⁸. W tym ujęciu zabawy wykorzystuje się w transmitowaniu kultury kolejnym pokoleniom. Konsekwentnie przyjmujemy, że kilkulatek może uważać, iż treści obrazowane przez fabuły, narracje i didaskalia zabaw dydaktycznych ukazują mu właściwy sposób rozumienia świata.

Celem prezentowanej procedury badawczej jest zewidencjonowanie niebezpieczeństw, jakie przedstawiono w zabawach dydaktycznych. Zamiar ten ściśle koresponduje z ujęciem metodologicznym Bogusławy Matwi-

Założenia wstępne

Cel eksploracji

und lernen in Kindergarten und Familie. Ein Aktionsbuch mit den schönsten Spiel- und Bastelideen, Experimenten, kleinen Zaubereien, Musikspielen und Geschichten, Seelze 1999; Ch. B. Corbin, R. Lindsey, *Concepts of Physical Fitness*, Chicago 1997.

6 Zob. P. Winczewski, *Podobieństwa i różnice między zabawami naturalnymi a dydaktycznymi*, „Życie Szkoły” 2014, nr 1.

7 Zob. M. Germanówna, *Gry i zabawy oraz ćwiczenia na boisku w szkole powszechnej. Podręcznik dla nauczyciela*, Lwów 1923, s. 9–10; P. Winczewski, *Metodyka inicjowania sytuacji wychowawczych w zajęciach ruchowych* [w:] *Kultura fizyczna i zdrowotna w życiu współczesnego człowieka*, red. A. Kaźmierczak, A. Makarczuk, A. Maszorek-Szymala, Łódź 2007.

8 A. Molesztak, *Zadania wychowawcze w rozważaniach teorii wychowania* [w:] *Z problematyki metodologicznej teorii wychowania*, red. A. Tchorzewski, wyd. 2, Bydgoszcz 1994, s. 63.

jów⁹. Poprzez takie zestawienie możemy pośrednio ocenić, jak często dzieci, ilustrując przygody bohaterów opisane przez fabuły zabaw, będą obrazowały zagrożenia i musiały się z nimi mierzyć.

Ujawnienie przekazu zakodowanego w zabawach może skłonić do refleksji nad zasadami ich selekcjonowania i dobierania do osiągania poszczególnych celów dydaktycznych i wychowawczych. Taką procedurę badawczą nazywa się w pedagogice aplikacyjną (teoretyczno-praktyczną)¹⁰ lub eksploracyjno-diagnostyczną¹¹. Z przeprowadzonych badań można bowiem wysnuwać wnioski praktyczne¹².

Material badawczy

Badania przeprowadzono, opierając się na analizie opisów dydaktycznych zabaw ruchowych zawartych w 24 podręcznikach opublikowanych po r. 1900 w języku polskim. Zaprezentowano w nich łącznie 4103 zabawy. Stanowią one swoisty zasób gotowych rozwiązań metodycznych wykorzystywanych w szkolnych zajęciach wychowania fizycznego.

Metoda

Relacjonowane refleksje osnute są na metodologicznym schemacie analizy wytworów kultury (mediów wyrazu)¹³, stanowiąc krytyczną interpretację dokumentów (w tym m.in. materiałów drukowanych)¹⁴. Zwyczajowo traktuje się ją jako hermeneutykę obiektywną¹⁵. Zdaniem Janusza Gniteckiego, w badaniach takich pedagogzy ogniskują swą uwagę przede wszystkim na transmitowanych treściach kulturowych¹⁶.

Eksplorację przeprowadzono zgodnie z regułami rekonstrukcji logicznej właściwej dla interpretacji humanistycznej opracowanej przez Jerzego Kmitę. Ocenianymi „obiettami kultury” („znakami”) były dy-

- 9 B. Matwijów, *Budowanie teoretycznej wiedzy pedagogicznej* [w:] *Orientacje w metodologii badań pedagogicznych*, red. S. Palka, Kraków 1998, s. 16.
- 10 Zob. S. Palka, *Metodologia, badania, praktyka pedagogiczna*, Gdańsk 2006, s. 30.
- 11 Zob. B. Żechowska, *Wybrane metodologiczne wzory badań empirycznych w pedagogice*, Katowice 1985, s. 63–67.
- 12 Zob. J. Gnitecki, *Metodologiczne problemy pedagogiki prakseologicznej*, Zielona Góra 1996, s. 51, 69.
- 13 Zob. K. Macdonald, C. Tipton, *Using documents* [w:] *Researching social life*, ed. N. Gilbert, wyd. 1, dodruk, London 1996, s. 191–192; D. Silverman, *Interpretacja danych jakościowych. Metody analizy rozmowy, tekstu i interakcji*, przeł. M. Głowacka-Grajper, J. Ostrowska, wpraw. K. T. Konecki, Warszawa 2007, s. 145–182.
- 14 Zob. J. Bell, *Doing Your Research Project. A Guide for First-Time Researchers in Education and Social Science*, wyd. 2, dodruk, Buckingham 1995, s. 67–74.
- 15 Zob. D. Urbaniak-Zajęc, *Obiektywna hermeneutyka jako metodologia i metoda badań empirycznych* [w:] *eadem*, E. Kos, *Badania jakościowe w pedagogice. Wywiad narracyjny i obiektywna hermeneutyka*, Warszawa 2013, s. 169–170.
- 16 J. Gnitecki, *Elementy metodologii badań w pedagogice hermeneutycznej*, Zielona Góra 1996, s. 22–23.

daktyczne zabawy ruchowe. Interpretacji poddano „oznaki humanistyczne” ich opisów. Odkodowywanie (interpretacja) treści: narracji, fabuł i didaskaliów, tych zabaw było zatem „czynnością kulturową” wyjaśniającą ich „sens kulturowy”¹⁷.

W badaniach jako technikę wykorzystano syntetyczne studia przypadków po dostosowaniu ich do ram metodologicznych obiektywnej hermeneutyki¹⁸. W związku z tym syntetyczne studia przeprowadzono nie w odniesieniu do osób, ale do tekstów¹⁹. Każdą z zabaw traktowano jako odrębny przypadek, który poddano interpretacji i wstępnej ocenie. Na tym etapie selekcjonowano zabawy do późniejszej eksploracji, poszukując w ich fabułach opisów zagrożeń. Do dalszych badań zakwalifikowano zabawy wyłonione w tej kwerendzie. To w tym wyodrębnionym materiale ostatecznie oceniano różnicowanie przedstawianych niebezpieczeństw.

W sprawozdaniu z badań przedstawiono jednak tylko ilościowe aspekty przeprowadzonej analizy treści fabuł zabaw. Będzie ono zatem syntetyczną relacją prezentującą różnicowanie obrazowanych w zabawach zagrożeń. Jest to podyktowane ograniczeniami objętości niniejszej wypowiedzi. Analogiczne łączenie strategii badawczych ilościowych i jakościowych bywa praktykowane także przez innych autorów²⁰.

Badań o przyjętej tematyce nie przedstawiano w literaturze. W związku z tym uchylamy się od formułowania hipotez. Stanowi to relatywnie częste rozwiązanie w eksploracjach jakościowych²¹. Przyjmujemy jednak poniższe pytania badawcze:

– P1: Jak często motyw niebezpieczeństw jest tematem fabularnej osi zabaw?

– P2: Kto (co) jest najczęściej źródłem zagrożenia dla postaci obrazowanych w zabawach?

Pytania badawcze

17 J. Kmita, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971, zwł. s. 7–38.

18 Zob. P. McNeill, *Research Methods*, London 1985, s. 87; T. Pilch, T. Bauman, A. Radzko, *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, Warszawa 2001, s. 297–300.

19 Zob. D. Urbaniak-Zajęc, *op. cit.*, s. 204.

20 Zob. N. L. Leech, A. J. Onwuegbuzie, *A typology of mixed methods research designs, „Quality & Quantity”*, 2009, nr 2; W. L. Goodwin, L. D. Goodwin, *Understanding Quantitative and Qualitative Research in Early Childhood Education*, New York 1996, s. 170–172; T. Pilch, T. Bauman, *op. cit.*, s. 268–270; T. M. Anguera, O. Casterino, M. Castañer, *Mixed methods procedures and design for research on sport, physical education and dance [w:] Mixed Methods Research in the Movement Sciences: Case Studies in Sport, Physical Education and Dance*, ed. *iidem*, London 2014.

21 Zob. U. Flick, *Jakość w badaniach jakościowych*, przeł. P. Tomanek, Warszawa 2011, s. 14.

Wskaźniki Zarówno P₁, jak i P₂ rozpatrzmy, opierając się na wskaźnikach frekwencyjnych. Oszacujemy tym samym częstość występowania poszczególnych rodzajów niebezpieczeństw opisanych w zabawach i ich źródeł. W zgodzie z regułami interpretacji humanistycznej będziemy poszukiwali oznak, indeksów lub symptomów²² zagrożeń w fabułach zabaw. Innymi słowy: ocenimy, jak często dzieci ilustrujące przygody bohaterów fabuł stają oko z oko z zainscenizowanymi w nich sytuacjami ryzykownymi.

Prezentacja wyników badań

Przedstawianie wyników badań rozpoczniemy od syntetycznego zewidencjonowania tego, jakie konkretnie zagrożenia obrazowano w ocenianych podręcznikach. Umożliwi to ukazanie rzeczywistego zróżnicowania niebezpieczeństw ilustrowanych dzieciom. Niektóre nich są przy tym tak dalece unikalne, iż oddać je można jedynie w relacji enumeratywnej.

Zwieńczeniem przeglądu motywów zagrożeń będzie zestawienie agregujące wizerunek sytuacji ryzykownych opisywanych w fabułach ocenianych zabaw. Na tym etapie wyeksponujemy najczęściej odzwierciedlane w fabułach zabaw motywy niebezpieczeństw. Ich zestawienie będzie miało formę tabeli.

Podręcznik A

W publikacji Mariana Tokarskiego odnajdujemy opisy 52 zabaw²³. W 17 spośród nich (32,7%) autor ukazał różnorakie groźne sytuacje. Dwa razy przedstawiane zwierzęta polują wzajemnie na siebie (kot na mysz, jastrząb na kury). Dwukrotnie fabuły opisują polowania ludzi na zwierzęta (na niedookreśloną zwierzynę i ryby), a trzykrotnie zwierząt na ludzi (lisa, wilka i niedźwiedzia). W sześciu przypadkach przed atakami można się ochronić ucieczką, w tym dwa razy ofiary dodatkowo dają odpór oprawcy (lisowi i wilkowi). W jednej fabule kura roztacza opiekę nad kurczętami.

Siedmiokrotnie zabawy ilustrują wzajemne fizyczne ataki ludzi na siebie. Agresorami są przy tym: Murzyn, Chińczyk, król wraz z wojskiem, łowca niewolników (czterokrotnie). Pięć razy schwytni popadają w niewolę. Sześciokrotnie ofiary salwują się ucieczką, w jednym przypadku uchylają się przed trafieniem rzucaną piłką.

Trzykrotnie dochodzi do prób kradzieży: mieszkań i kul (mających status skarbów) oraz bliżej niedookreślonego przedmiotu. W każdym przypadku ochrona dóbr polega na ich pilnowaniu i pościgu za złoczyńcą. W fabułach dwukrotnie pojawiają się postacie fantastyczne: wilkołak (używany jako synonim Murzyna) i diabełek.

²² Zob. J. Kmita, *op. cit.*, s. 32–33.

²³ M. S. Tokarski, *op. cit.*

W pracy Edmunda Cenara odnotowujemy 243 zabawy²⁴. Fabuły 41 (16,9%)

Podręcznik B

ilustrują niebezpieczeństwa.

Autor dziewięciokrotnie relacjonuje wzajemne polowania zwierząt na siebie: jastrzębia na gołębie (dwa razy), wilka na gęsi, wilka na owce, lisa na gęsi, psów na lisa, kota na mysz (dwukrotnie), żab i bocianów (wzajemnie na siebie!). Siedmiokrotnie atakowane zwierzęta salwują się ucieczką, ponadto po razie: chronią się w gnieździe, otrzymują pomoc od matki, uzyskują wsparcie od innego przedstawiciela swojego gatunku, są chronione przez człowieka. Raz żaby dają odpór bocianom, atakując je. W jednej z fabuł wilkołak napada na owce.

Czterokrotnie zabawy ilustrują polowanie ludzi na przedstawicieli fauny, w tym na: nieokreślone bliżej ptaki, zwierzynę, zająca, derkacza. Po jednym razie zwierzęta: skutecznie kryją się, giną wszystkie, otrzymują pomoc innych osobników swojego gatunku. Ponadto w dwóch przypadkach człowiek utrudnia ucieczkę zwierzętom: liszce i capowi. Dwa razy przedstawiciele fauny atakują ludzi; czynią to lis i niedźwiedź. W obu sytuacjach ludzie kontratakują, ale niedźwiedź uśmierca ich wszystkich.

16-krotnie dochodzi do wzajemnych ataków ludzi na siebie. Agresorami są w nich: Cygan, Turek, przedstawiciel innego narodu, sąsiad, strażnik, żywy nieboszczyk, ślepa babka (dwukrotnie) oraz bliżej nieokreśleni ludzie (ośmiokrotnie). Każdorazowo atakowani bronią się ucieczką, tylko w jednym przypadku otrzymując bezinteresowną pomoc od innych. Sześciokrotnie ludzie biorą niewolników. Po razie dochodzi do: całkowitego unicestwienia nieprzyjaciela, ataku wodnika na ludzi, wspólnej napaści ludzi na prześladowcę (żywego nieboszczyka). Trzy razy pojawia się motyw pożaru, w jednym przypadku strażnik uniemożliwia jego ofiarom ucieczkę. Raz następuje atak zbójów, przed którym chronią żandarmi. W jednym przypadku w nazwie zabawy pojawia się diabełek.

W publikacji Eugeniusza Piaseckiego spośród 120 zaprezentowanych zabaw²⁵ 35 obrazuje niebezpieczeństwa (27,5%).

Podręcznik C

Dziewięć razy zwierzęta polują wzajemnie na siebie: psy na bobra, wilk na gęsi (trzykrotnie), jastrząb na gołębie, kot na mysz, psy na lisa, psy na zająca, bociany na żaby. Dwukrotnie atakowane zwierzę odpowiada skutecznym kontratakiem. Trzy razy giną wszystkie atakowane osobniki, dwukrotnie napadani otrzymują pomoc z zewnątrz.

Siedmiokrotnie człowiek poluje na zwierzęta, w tym na: przepiórkę, zająca, bobra, derkacza, ptaki (dwukrotnie), nieokreślonych przedstawi-

²⁴ E. Cenar, *op. cit.*

²⁵ E. W. Piasecki, *Zabawy i gry ruchowe dzieci i młodzieży. Ze źródeł dziejowych i ludoznawczych, przeważnie rodzimych, i z tradycji ustnej*, wyd. 2 popr., rozszerz., Lwów 1919.

cieli fauny. Trzy razy polowanie kończy się ich zniewoleniem, w jednym przypadku zwierzęta uciekają wskutek kłótni myśliwych. Ponadto raz ludzie utrudniają ucieczkę baranowi. Dwukrotnie reprezentanci fauny (kuropatwy i lis) atakują ludzi. W odwecie ludzie ścigają lisa. Raz żuraw broni gniazda. Dwa razy fabuła opisuje kradzieże: komórki i płótna; dochodzi też do pożaru gospody. W dwóch fabułach ludzie atakują postacie fantastyczne: Strzygoń i Topiec. W jednym przypadku także dochodzi do wzajemnych ataków aniołów i diabłów.

Dziewięć zabaw opisuje ataki ludzi na innych, w tym agresję: zbójców, rycerzy i ich królów, ślepej babki i ciuciubabki, Czarnego luda, Czarnego człowieka, wójta oraz innych narodów, a także bliżej nieokreślonych atakujących. Czterokrotnie napaści kończą się braniem jeńców, raz zabijaniem przeciwników.

Podręcznik D Łucja Firlusówna pośród 45 zabaw zaprezentowała 13 osnutych na motywie zagrożenia (28,9%)²⁶.

Cztery razy zwierzęta prowadzą łowy na inne: psy na zająca, bocian na żaby, kot na myszy i – w innym przykładzie – łącznie na myszy i szczury. Trzykrotnie ludzie polują, w tym na: ryby, zająca i motyla. W jednej fabule w czasie młócki przypadkowo uśmiercają ptaszka (uderzając go „w łeb”). Raz lis atakuje człowieka, ale ten daje mu odpór, bijąc go. Także w jednym przypadku dochodzi do kradzieży. Po razie o bezpieczeństwo dziecka dba anioł oraz wojsko atakuje przeciwników pałkami. W zabawie *Powrót taty* zbójcy odstępują od napaści wskutek błagań dzieci proszących o darowanie życia ojcu.

Podręcznik E Maria Germanówna opisała 113 zabaw²⁷. 39 z nich (34,5%) obrazuje sytuacje ryzykowne.

11 razy wzajemnie na siebie polują zwierzęta. Robią to: bocian na żabę (dwukrotnie), kot na wróbla, kot na mysz, jastrząb na kury, wilk na owce, wilk na gęsi, lis na gęsi (dwukrotnie), lis na króliki, pies na zająca. W jednym przypadku łowy kończą się pogrzebem żaby, raz obdzieraniem myszy ze skóry. 10-krotnie przed atakami można ochronić się ucieczką i po razie dodatkowo: siadając, licząc na pomoc osób trzecich oraz korzystając z pomocy wiatru; w jednej fabule przed niebezpieczeństwem chroni wyłącznie opieka innych.

Trzy razy ludzie polują na zwierzęta, w tym na: przepiórkę, ryby i nieodkreślonej zwierzyne. Łowiący ryby niszczy całą ich populację. Trzykrot-

²⁶ Ł. Firlusówna, *Podręcznik do gier i zabaw*, Mikołów 1920.

²⁷ M. Germanówna, *Gry i zabawy oraz ćwiczenia na boisku w szkole powszechnej. Podręcznik dla nauczyciela*, Lwów 1923.

nie bronić się można ucieczką. Przepiórce pomagają osoby trzecie. Dwukrotnie niedźwiedzie napadają na ludzi; raz zwierzę pożera ich wszystkich.

15-krotnie ludzie atakują innych; robią to: ślepa babka, czarodziej, dziki człowiek, strażnik więzienia, strażnik muru, strzelec, oblegający miasto (dwukrotnie) i bliżej nieokreśleni agresorzy. Trzykrotnie oprawcy rzucają w prześladowanych; raz strzelec zabija wszystkich przeciwników. W dwóch fabułach ścigający biorą niewolników. 12-krotnie przed niebezpieczeństwem można ratować się ucieczką, trzy razy uczestnicy zabawy uchylają się przed rzucanymi przedmiotami, raz bronią się, nieruchomiejąc, ponadto w trzech przypadkach otrzymuje się pomoc od osób postronnych. Dziki człowiek doprowadza do eksterminacji innych ludzi. Po razie: przed pościgiem można ochronić się, przybierając pozycję żurawia, uczestnicy przepławiają się przez rzekę, dzieci unikają ścięcia nóg w trakcie koszenia trawy, wychowankowie uciekają z piekła. W innym przypadku strażnik karze dziecko, które nie zorientowało się, że doszło do ataku, lub zareagowało na fałszywe ostrzeżenie.

W fabułach pojawiają się postacie fantastyczne: czarownik, czarodziej (dwukrotnie).

Walerian Sikorski w grupie 69 zabaw²⁸ przedstawił 27 (39,1%) obrazu-
jących zagrożenia.

Podręcznik F

Sześciokrotnie wzajemnie na siebie polują zwierzęta: kot na mysz (dwa razy), psy na zające, lis na gęsi, wilk i psy wzajemnie na siebie, jastrząb na pszczołę. W trzech fabułach atakowane zwierzęta otrzymują pomoc, w każdym przypadku chronią się ucieczką.

Pięciokrotnie ludzie polują na zwierzęta, w tym na: ryby, zająca, jastrzębia, niedookreśloną zwierzyńkę (dwukrotnie). Dwa razy doprowadza to do eksterminacji zwierząt. Człowiek w jednym przypadku utrudnia ucieczkę baranowi. Dwukrotnie przedstawiciele fauny napadają ludzi: szczur i niedźwiedź. W obu fabułach człowiek stara się uciekać, ale niedźwiedź jednak go pożera.

11-krotnie ludzie atakują innych. Czynią to: ciuciubabka, król, Murzyn (Czarny lud), zbóje (dwukrotnie), wojsko (dwukrotnie) oraz postacie bez przypisanych określeń. Cztery razy napaści kończą się braniem jeńców. Po razie: uciekający otrzymuje pomoc ze strony osób trzecich oraz chroni się w gospodarstwie. Dwukrotnie ludzie kradną sobie domostwa, w tym raz czyni to podstępny strażak. Raz celnik chwytą przemytnika. W jednym przypadku ludziom zagraża ścięcie nóg w trakcie koszenia trawy. Raz w fabule pojawia się stwór fantastyczny – smok.

²⁸ W. Sikorski, *Gry i zabawy ruchowe dla dzieci szkolnej*. Podręcznik metodyczny, Poznań 1929.

- Podręcznik G Maria Tańska opisała 60 zabaw²⁹. Dwie z nich (3,3%) ilustrują zagrożenia, a konkretnie – polowanie ludzi na zwierzęta. Jedna z fabuł obrazuje ceremoniał łowów bez relacjonowania uśmiercania zwierząt; w drugiej zabija się zające, które próbują chronić się, uciekając i kryjąc się.
- Podręcznik H Antoni Balcerek i Franciszek Laurentowski zaprezentowali 67 zabaw³⁰. 16 z nich opisuje zagrożenia (23,9%).
Dwa razy polują na siebie zwierzęta: bocian na żaby i wilki na owce (owiec strzegą wówczas brytany). Dwukrotnie zwierzęta napadają na ludzi: niedźwiedź ich zjada, szczur ich gryzie. Pięciokrotnie ludzie ograniczają działanie innych: czatując, uniemożliwiając przemyt i strzegąc przejścia (dwukrotnie), utrudniając ucieczkę. Dwa razy ludzie strzelają do innych, raz ich niewolą. Po razie pojawiają się: groźba utracenia mieszkania, parząca piłka, zagrożenie wpadnięciem do kałuży, niebezpieczeństwo utraty nóg.
- Podręcznik I Motyw niebezpieczeństw w publikacji Mariana Skierczyńskiego i Franciszka Krawczykowskiego pojawił się w 47 zabawach (28,5%) spośród 165³¹.
11-krotnie zilustrowano w nich polowanie zwierząt na inne. Po razie zobrazowano: łowy i atakowanie zwierząt przez ludzi, nieokreślone polowanie człowieka, utrudnianie ucieczki baranowi. Czterokrotnie przedstawiciele fauny ścigają ludzi: niedźwiedź (dwukrotnie), szczur i pszczoła.
Trzykrotnie dochodzi do obłąkania twierdzy. Po razie ludzie: zabijają siebie wzajemnie, toczą walki narodowości oraz bombardują się nawzajem. W siedmiu zabawach bohaterów ścigają inni: Murzyn, Cygan, Kozak (Tatarzyna), ciuciubabka, król, żołnierze goniący zbójców, wyzwnani po prowokacji. Po razie: żołnierz czatuje na przeciwników, strażnik nie daje obcym przejść przez mur, utrudnia się działania przemytnikom, odbywa się walka o sztandar, ludziom grozi obcięcie nóg, ucieka się przed pożarem. Dwukrotnie ścigają się ranni.
Odnotowano po jednym przypadku: przeprawy przez rzekę, unikania wpadnięcia do kałuży, zagrożenia utraty dziupli dla wiewiórek. Pojawiły się także opisy zdarzeń nadprzyrodzonych: ścigania się duchów, walki centaurów, pojawienia się zaczarowanego kółka, gróźb czarodzieja.

29 M. Tańska, *Zabawy rytmiczne bez muzyki. Opis 60 zabaw*, Warszawa 1929.

30 A. Balcerek, F. Laurentowski, *Zabawy, gimnastyka. Osnovy lekcyjne i materiały do wychowania fizycznego*, Poznań 1947.

31 M. Skierczyński, F. Krawczykowski, *Zabawy i gry ruchowe. Podręcznik metodyczny, wstęp W. Osmólski*, wyd. 7, Warszawa 1948.

Marian Krawczyk zaprezentował 193 zabawy³², 57 razy (29,5%) obrazując niebezpieczeństwa.

Podręcznik J

12 razy zwierzęta polują na inne, także 12-krotnie człowiek poluje na nie. Raz ludzie dręczą niedźwiedzia cyrkowego będącego na uwięzi; chroni go opiekun. W jednym przypadku człowiek powstrzymuje barana od ucieczki.

Pięć razy zwierzęta atakują ludzi (niedźwiedź, szczur, psy, kuropatwy, pszczoła). Ponadto dwukrotnie na człowieka napadają postacie fantastyczne – smok oraz strzyga. W jednym przypadku pojawia się motyw ryzykownego kontaktu z zaczarowanym kołem.

W czterech fabułach ludzie gonią innych. Czynią to: wójt, król, Czarny lud (Murzyn), ciuciubabka. Dwukrotnie dochodzi do oblegania budowli: twierdzy i zamku. Po jednym razie walczy się o sztandary i czarownik atakuje ludzi. Trzykrotnie podchodzi się wartownika. Dwa razy ludzie zabijają siebie nawzajem. Odnotowano po jednym przypadku osadzania przestępców w więzieniu i ścigania zbójów przez hajduków. Dwukrotnie rzuca się wyzwanie wrogom.

Po razie: ludzie uciekają przed powodzią, następuje wybuch bomby, schodzi lawina, wybucha pożar, człowiek ulega poparzeniu. Opisano po jednym przypadku walki wiewiórek o dziuple i ludzi o mieszkania.

W publikacji Iwana Czkannikowa przedstawiono 87 zabaw³³. Sześć fabuł przedstawia motyw zagrożenia (6,9%).

Podręcznik K

Dwukrotnie ludzie polują na zwierzęta: ryby i lisy. Po razie: szczur atakuje człowieka, ludzie pokonują przeszkody, unika się ścięcia nóg, walczy się, dosiadając koni.

Romuald Frey i Janusz Pęksa opisali 101 zabaw³⁴. 11 z nich (10,9%) ukazuje niebezpieczeństwa.

Podręcznik L

W jednym przypadku zwierzęta polują na inne. Trzykrotnie dochodzi do łowów człowieka na nie, raz przy tym prześladowany tygrys kontratakuje i zjada myśliwych. Odnotowano po jednym przypadku: ataku niedźwiedzia na ludzi, polowania jednej grupy ludzi na inną, stawiania się żywymi torpedami, ścinania głów przeciwnikom. Po razie fabuły przedstawiają: obronę zamku, pistolet, ratowanie ludzi przy użyciu tobooganów, zagrożenie wpadnięciem do przerębla.

32 M. Krawczyk, *Ćwicze i wychowuje. Podręcznik ćwiczeń cielesnych dla nauczyciela szkoły podstawowej*, Warszawa 1948.

33 I. Czkannikow, *500 gier i zabaw*, Warszawa 1953, cz. 1: *Gry i zabawy ruchowe*.

34 R. Frey, J. Pęksa, *Gry i zabawy na powietrzu. Zima*, il. E. Ałaszewski, Warszawa 1965.

- Podręcznik Ł Zdobysław Stawczyk opisał 100 zabaw³⁵, pięciokrotnie odzwierciedlając w nich niebezpieczeństwa: opad gradu, ścięcie kończyn kosą, ryzyko bycia rażonym pociskiem balistycznym, przeprawę przez strumień, wojnę.
- Podręcznik M Frey i Pęksa w innej publikacji opisali 197 zabaw³⁶. 35 z nich (17,8%) relacjonuje zagrożenia.
- Sześciokrotnie ludzie polują na zwierzęta i dodatkowo dwukrotnie je tropią. Dwa razy zwierzęta (szczur i rekin) atakują człowieka. Raz szczupak chwytą płotkę.
- Dwukrotnie ludzie toczą walki o statki, także dwa razy jako rozbitkowie ścierają się, rywalizując o wyspę, raz ratują kajak. Raz ludzie ścigają innych, by ich zniewolić. Po razie dochodzi do: eksplozji, pojawienia się torpedy, wystrzału z pistoletu, wykorzystywania maszyny wojennej – katapulty. W fabułach opisano ponadto: walkę o sztandar, strażnika utrudniającego przekraczanie muru chińskiego, Wołodjowskiego walczącego z Bohunem i jego zwolenników oczekujących na wzięcie w niewolę. Jednokrotnie obrazowano: ludzi nawzajem wysadzających się z siodeł, ślepą babkę goniącą dzieci, spętanego wyzwalającego się, ucieczkę więźnia. Dwukrotnie trwało tropienie złoczyńców.
- Trzy razy zabawy obrazują przeprawy przez zbiorniki wodne: fosę, rzekę i strumyk. Po razie pojawiają się sytuacje ryzykowne skutkujące: obcięciem nóg przez kosę, pożarem, kontaktem z zakłętym kołem. Dwa razy pomaga się rannym.
- Podręcznik N Kazimierz Barański opisał 98 zabaw³⁷. Trzy z nich (3,1%) ilustrują niebezpieczeństwa. Po razie: uczestnikom grozi obcięcie nóg kosą żniwiarza, ludzie ścigają sarnę, człowiek uderza konia ostrogami.
- Podręcznik O Ryszard Mańkowski i Andrzej Martynkin zaprezentowali 95 zabaw³⁸. 30-krotnie ich fabuły opisują zagrożenia.
- 10 razy tropi się wroga, podchodzi się jego wartowników i podpastruje się jego obozowiska. Pięciokrotnie uczestnicy niosą innym ratunek, raz rozlega się alarm lawinowy. W trzech zabawach dochodzi do przygotowania zasadzki na wroga, raz kradnie mu się porzecz, dwa razy dokonuje się dywersji. W jednym przypadku napada się na wroga, trzykrotnie walczy się z przeciwnikami, dwa razy dochodzi do starcia

35 Z. Stawczyk, *Gry i zabawy lekkoatletyczne w szkole*, Warszawa 1966.

36 R. Frey, J. Pęksa, *Gry i zabawy na powietrzu. Lato*, wstęp. T. Wolańska, Warszawa 1967.

37 K. Barański, *Zabawowe formy ćwiczeń gimnastycznych*, Warszawa 1969.

38 R. Mańkowski, A. Martynkin, *Gry i ćwiczenia terenowe*, il. A. Dobiesz, Warszawa 1971.

o ważne obiekty wojskowe. Po razie: prowadzi się obławę, ściga się kłusownika, poluje się na lisa.

W kolejnej publikacji Pęksy i Freya znajduje się 247 opisów zabaw³⁹. 24 z nich (9,7%) przedstawiają niebezpieczeństwa. Podręcznik P

Raz zwierzęta polują na inne. 11-krotnie fabuły ukazują człowieka polującego na zwierzęta, przy tym atakowany tygrys pożera myśliwego. Raz szczur napada na ludzi. Po razie: człowiek poluje na innych, broni zamku przed atakiem, w tym chwytą w powietrzu strzały. Odnotowano po jednym przypadku: tropienia złodzieja, strzału w lesie, obrazowania pistoletu. Także po razie bohaterowie fabuł: przeprawiają się przez fosę, przechodzą przez strumyk, ratują się po wypadnięciu z kajaków, wyzwalają się z więzów, używają toboganów do transportu rannych, omijają przerębel.

Adam Ślęczkowski opisał 129 zabaw⁴⁰. Dziewięć z nich (7%) relacjonuje niebezpieczeństwa. Podręcznik R

W jednej zabawie człowiek drażni węża, doczekując się jego agresji – odwetu. Pięciokrotnie ludzie atakują innych, w tym w dwóch przypadkach strzelają do nich i po razie: biją ich maczugami i oblegają twierdzę. Odnotowano po jednej fabule opisującej: opatrywanie rannych, pożar, zagrożenie obcięciem nóg.

Stanisław Borowiecki i Maria Klimowa przedstawili 127 zabaw⁴¹, przy czym 21 razy (16,5%) opisali sytuacje ryzykowne. Podręcznik S

Trzykrotnie zwierzęta polują na inne. Siedem razy człowiek organizuje łowy na zwierzynę, raz na innych ludzi. Pięciokrotnie ludzie toczą walki. Po razie: strażnicy biją chcących wkroczyć w niestosowne miejsca, tropi się zbiega, uczestników zabawy ściga ciuciubabka, przewozi się rannego i błądzi się.

Roman Trześniowski zaprezentował opisy 466 zabaw⁴². 86 spośród nich (18,5%) obrazuje zagrożenia. Podręcznik T

30-krotnie autor zilustrował łowy zwierząt na inne. 12 razy ludzie polowali na przedstawicieli fauny. Po razie człowieka atakowały: lis, psy, szczur, niedźwiedź. Dwukrotnie ludzie ochraniali zwierzęta. W sześciu

39 J. Pęksa, R. Frey, *Gry, zabawy i imprezy plenerowe*, wyd. 1, dodruk, Warszawa 1976.

40 A. Ślęczkowski, *Zabawy i gry ruchowe dzieci, młodzieży i dorosłych. Poradnik dla nauczycieli, wychowawców i rodziców*, Katowice 1977.

41 S. Borowiecki, M. Klimowa, *Gry i zabawy na koloniach i zimowiskach*, wyd. 2, Warszawa 1979.

42 R. Trześniowski, *Gry i zabawy ruchowe. Podręcznik przeznaczony dla nauczycieli, wychowawców i instruktorów*, wyd. 8, Warszawa 1987.

fabułach w trakcie podboju ludzie biorą jeńców, raz jeńcy uciekają z niewoli. Ponadto dwukrotnie zobrazowano oblężenie fortecy. Czterokrotnie człowiek polował na innych. Trzykrotnie ludzie łapali innych: wójt sąsiadów, ogrodnik dzieci, stróż przekradających się.

W fabułach pojawia się wątek klęsk żywiołowych: powódź, pożar (dwukrotnie). Raz ludziom grozi obcięcie nóg, czterokrotnie wpadnięcie do kałuży, dwukrotnie przeprawiają się oni przez rzekę, trzy razy unikają parzącej piłki (kuli), w jednym przypadku gubią się w lesie.

Odnotowano po razie: motyw wojska, zamykanie się nerek przed szukającymi ratunku myszami, trawienie gniazd przez ptaki, przyjmowanie ochronnej pozycji przez żurawia, stawanie się sierotą; ponadto w fabułach zabaw występują postacie fantastyczne: czarodzieja, centaurów, krasnoludków. Dwukrotnie ratunek zapewniają w czasie ucieczki inne osoby.

Podręcznik U Jerzy Barankiewicz opisał 227 zabaw⁴³. 23 z nich (10,1%) obrazuje niebezpieczeństwa.

Trzykrotnie zwierzęta atakują inne. Raz człowiek prowadzi łowy na wilki. W jednym przypadku tropi się lisa. Pięć razy ludzie walczą ze sobą, dwukrotnie polują na innych, dwa razy przygotowują na nich zasadzkę. Raz pojawia się motyw samolotu myśliwskiego. W jednym przykładzie strażnik ogranicza dostęp do chronionego obiektu. Czterokrotnie ludzie idą sobie z pomocą w sytuacji ryzykownej. Po jednym razie człowiek: ucieka przed powodzią, ekstremalnie zjeżdża na nartach po zboczu, przeprawia się przez rzekę.

Podręcznik W W pierwszej części wspólnego podręcznika Marian Bondarowicz i Tadeusz Staniszewski zamieścili opisy 440 zabaw⁴⁴. 31 z nich (7%) obrazuje niebezpieczeństwa.

Dwukrotnie zwierzęta polują na inne: nawzajem na siebie karasie i szczupaki, rekin na inne ryby. Raz ponadto dochodzi do konfrontacji lisów i wilków, ale bez ataków (wykradają sobie zdobycz). Ośmiokrotnie ludzie organizują łowy na: węża, ryby, foki, perłopławy, kaczki, niedźwiedzia, lisa, nietoperza. Trzykrotnie giną wszystkie zwierzęta. Raz ludzi atakuje wodny szczur; w jednym przypadku szczur ich jedynie dotyka.

Sześciokrotnie ludzie podchodzą wartowników (strażników, stróżów, strzelców), w tym: bronią wyspy przed agresorami, zaskakują czatującego, polują wbrew zakazowi, jako komandosi skradają się w stronę

43 J. Barankiewicz, *Zabawy i gry rowerem dla dzieci i młodzieży*, Kalisz 1990.

44 M. Bondarowicz, T. Staniszewski, *Wielka księga zabaw i gier ruchowych*, Wrocław 2003, cz. 1: *Wiossenno-letnie ciepłe dni*.

wartownika, prowadzą zwiad przeciw strzelcom, przekraczają granicę, napadają stróża. Odnotowano, jak po razie: ludzie przygotowują zasadzkę na innych, walczą z nimi o sztandar, wrywają się z okrażenia, polują na innych, walczą z przeciwnikami.

Trzykrotnie człowiekowi grozi obcięcie stóp w czasie koszenia trawy. W jednym przypadku ludzie przeprawiają się w nieprzyjaznym miejscu, skacząc z kępy na kępę. Po razie w fabułach pojawiają się: diabeł, walka centaurów, okręty.

W drugiej części podręcznika Bondarowicz i Staniszewski opisali 638 zabaw⁴⁵. 29 z nich (4,5%) ilustruje niebezpieczeństwa.

Podręcznik Y

Trzykrotnie zwierzęta polują na inne: sowa na myszy, jastrząb na inne ptaki, jastrząb na gołębie; ponadto psy kradną zdobycz niedźwiedziowi. Raz łowy kończą się eksterminacją zwierząt. Sześciokrotnie ludzie polują na zwierzęta: nieokreśloną zwierzynę (trzykrotnie), bizona, perłopławy, lisa. W jednym przypadku pojawia się motyw wrywania ogonów bez wskazania rodzaju zwierzęcia, który tak się uprawia. Odnotowano po jednym przykładzie: ataku szczura na ludzi, jego pościgu za nimi, pogoni lisa za ludźmi.

Po razie odbywają się: wyścig czołgów, bitwa o twierdzę, strzelanie z maszyny wojennej – katapulty, stawianie min, podkładanie bomby. Dwukrotnie dochodzi do wyścigów torped oraz do przemieszczania się okrętów.

Dwukrotnie ludzi ściga ciuciubabka, także dwa razy polują na nich myśliwi. Po razie następują: ryzykowna przeprawa przez rzekę, przybranie pozycji żurawia zapewniającej ochronę, transportowanie rannego. W jednej fabule pojawia się postać fantastyczna – olbrzym.

Giuseppe Tondelli opisał 134 zabawy⁴⁶. 29 z nich obrazuje zagrożenia (21,6%).

Podręcznik Z

Raz kot łowi mysz. Trzykrotnie człowiek poluje na zwierzęta: zające (w dwóch przypadkach) oraz niedźwiedzia. Raz wilk kradnie ludziom piłkę, raz atakuje ich krogulec.

Pięciokrotnie w fabułach pojawiają się złodzieje; po razie: więzień i osoba starająca się przechytryć strażnika uniemożliwiającego jej działanie. W trzech przykładach ludzie atakują innych, w tym wprost polują na nich, co wręcz odzwierciedlono w nazwach zabaw. Dwukrotnie dochodzi do inwazji. Po jednym razie zilustrowano: starcie

⁴⁵ *Ibidem*, cz. 2: *Jesienno-zimowe chłodne dni*.

⁴⁶ G. Tondelli, *W stronę sportu. Propozycje gier i zabaw ruchowych dla dzieci w wieku od 9 do 13 lat*, przeł. K. Czuba, Kielce 2004.

z wyznaczonym frontem, atak człowieka na innego zakończony uderzeniem go, parzącą piłkę. Dwukrotnie ludzie muszą unikać min i raz bombardowania.

Próba odpowiedzi na pytanie badawcze

P1: Niebezpieczeństwa zaprezentowano w 638 zabawach spośród 4103 ocenionych. Oznacza to, iż 15,55% fabuł ilustrowało dzieciom zagrożenia. Zauważamy przy tym, że kanony metodyczne wychowania fizycznego wymuszają poprowadzenie w każdych zajęciach ok. 10 zabaw⁴⁷. W efekcie stwierdzamy, że przy losowym dobieraniu tych fabuł w każdej lekcji jedna lub dwie będą opisywały różnorakie sytuacje ryzykowne. Uznajemy wobec tego, że motyw zagrożeń potencjalnie stale występowałby na lekcjach wychowania fizycznego, gdyby je oprzeć o badane zabawy (podręczniki).

Tak częste obrazowanie niebezpieczeństw z jednej strony może stanowić formę ostrzegania dzieci przed nimi. Zarazem jednak zauważmy, że kolportowany przez ocenione zabawy obraz świata jest ponury. Zagrożenia są w ich fabułach wręcz wszechobecne. Relacje bohaterów zabaw z otoczeniem społecznym i środowiskiem naturalnym oparte zostały obawach przed zagrożeniami i mogą prowadzić się do ukształtowania się u dziecka postaw osnutych na lękach wobec otoczenia.

P2: W zgodzie z przyjętą wyżej wykładnią stwierdzamy, iż atak człowieka na innego obrazowany będzie w co drugich zajęciach wychowania fizycznego. Raz na trzy – cztery lekcje dzieci będą poznawały motyw wzajemnych polowań zwierząt na siebie oraz polowania ludzi na zwierzęta. Motyw ataków zwierząt na ludzi wystąpiłby potencjalnie raz na ok. 10 lekcji. Dwukrotnie rzadziej obrazowano niesienie pomocy innym ludziom. Pożar, ścinanie nóg, przeprawianie się przez zbiorniki wodne ilustrowane byłyby w co ok. 30. lekcji wychowania fizycznego, gdyby oprzeć je na dobieranych losowo zabawach z ocenianych podręczników. Kradzieże przedmiotów, zranienia, ataki na domy (domostwa, gniazda, dziuple), wpadanie do kałuży pojawiałyby się w zajęciach dwa razy rzadziej.

Źródła najczęstszych zagrożeń ilustrowanych w fabułach przedstawiono w poniższej tabeli.

47 Zob. M. Bondarowicz, T. Staniszewski, *Podstawy teorii i metodyki zabaw i gier ruchowych*, Warszawa 2000, s. 56.

L.p.	Rodzaj zagrożenia	Liczba opisów	[% n]	[% N]
1.	ataki ludzi na ludzi	232	36,31	5,65
2.	polowania zwierząt na siebie nawzajem	116	18,15	2,83
3.	polowanie i ataki ludzi na zwierzęta	115	18,00	2,80
4.	ataki zwierząt na ludzi	40	6,26	0,97
5.	niesienie pomocy po zranieniach	20	3,13	0,49
6.	pożar	15	2,35	0,37
7.	ścięcie nóg	14	2,19	0,34
8.	przeprawy przez zbiorniki wodne	14	2,19	0,34
9.	kradzieże przedmiotów	6	0,94	0,15
10.	atak na dom (domostwo, gniazdo, dziuplę)	6	0,94	0,15
11.	wpadnięcie do kałuży	6	0,94	0,15

TABELA 2. Najczęściej obrazowane w fabułach zabaw rodzaje niebezpieczeństw [N = 4103, n = 638]
N = liczba ocenionych zabaw, n = liczba zabaw, w których odnotowano sytuacje ryzykowne)

W zabawach zobrazowano także sytuacje ryzykowne występujące sporadycznie: powódź, chronienie się przez przyjęcie zaskakującej pozycji, lawiny i inne.

W fabułach pojawiały się urządzenia potencjalnie niosące niebezpieczeństwo: bomba (4), torpedy (4), pistolet (3), miny (3), okręt (3), machina wojenna (2), pocisk (1), strzała (1), samolot myśliwski (1), czołg (1). Obiekty te po zagregowaniu ich we wspólną kategorię wystąpiłyby potencjalnie w co 15 lekcji.

W fabułach pojawiały się także postacie fantastyczne i mitologiczne: czarodziej (4), diabeł (4), centaur (3), anioł (2), smok (2), czarownik (2), wilkołak (2), duch (1), wodnik (1), żywy nieboszczyk (2), krasnoludek (1), Strzygoń (1), strzyga (1), olbrzym (1), Topiec (1). Postacie te byłyby potencjalnie ilustrowane raz na kilkanaście lekcji. Dwa razy wystąpił motyw zaczarowanego (zaklętego) koła (kręgu).

Jak zauważamy, najczęściej źródłem zagrożeń dla bohaterów fabuł był człowiek. Ludzie atakowali innych, okaleczali i niewolili ich, polowali na zwierzęta, napadali na domostwa, organizowali zasadzki, prowadzili wojny. Ponad 54% zabaw obrazujących niebezpieczeństwa przedstawiało człowieka jako agresora. Zwierzęta nieomal dwukrotnie rzadziej (24,4%) powodowały niebezpieczeństwa. Polowały one na innych reprezentantów fauny oraz atakowały ludzi. Zdarzenia losowe (klęski żywiołowe, wypadki, zagrożenia naturalne) stanowiły łącznie nieomal 12% analizowanych tu motywów. Postacie fantastyczne i zgubne skutki kontaktu z nimi ukazano w niespełna 5% fabuł zabaw obrazujących niebezpieczeństwa. Przedmioty niosące zniszczenie i śmierć (bomby, torpedy, maszyny wojenne itp.) ilustrowano w nieomal 4% zabaw.

Częstość opowiadania o zagrożeniach w zabawach uprawnia nas do przyjęcia, że motyw ten jest potencjalnie permanentnie obecny w zajęciach

Podsumowanie

ruchowych. Praktycznie w każdej lekcji wychowania fizycznego opartej na rozwiązaniach metodycznych proponowanych w ocenianych podręcznikach pojawiałyby się co najmniej jedna taka fabuła (P1). Zabawy obrazują przy tym głównie: ataki ludzi na innych, wzajemne polowanie na siebie zwierząt oraz łowy człowieka na przedstawicieli fauny. Rzadsze są przykłady agresji zwierząt wobec człowieka. Inne niebezpieczeństwa (pożar, obcięcie kończyn, zranienia, przeprawianie się przez zbiorniki wodne, kradzieże, ataki na domostwa, wpadanie do kałuży) są lokowane w fabułach zabaw zdecydowanie rzadziej, pozostałe zagrożenia występują w nich jedynie sporadycznie (P2).

Konkluzja

W związku z powyższym należy uznać, iż relatywnie często przypominają się uczniom o wszelakiego rodzaju niebezpieczeństwach. Dominują pośród nich te osnute na motywach biologistycznych – naturalistycznych (polowania i ataki zwierząt) i atawistycznych (fizyczne ataki ludzi na innych). Wskutek tego wprawdzie podtrzymuje się przeświadczenie kilkulatek o konieczności zachowania ostrożności w obliczu sytuacji ryzykownych potencjalnie najpoważniejszych, ale zarazem praktycznie nieomal jedynie z nimi dzieci muszą się mierzyć w fabułach zabaw. W następstwie tego stanu rzeczy uczeń dowiaduje się wprawdzie, jakie są potencjalnie liczne okoliczności mogące skutkować utratą zdrowia lub życia, lecz równocześnie nie zaznajamia się z katalogiem zagrożeń dnia powszedniego.

Zadziwia to, że pedagodzy planują eksponowanie dzieciom m.in. drastycznego obdzierania ofiar ze skóry, odrywania im ogonów, odcinania kończyn. Zdaje się to zdecydowanie przekraczać aprobowlane granice informowania kilkulatek o oczekujących na nich niebezpieczeństwach. Autorzy podręczników proponują, by uczniowie odgrywali role bezwzględnych oprawców, zabójców i ich ofiar. Dzieci uczestniczące w zabawach mają obrazować m.in. dręczycieli, osoby maltretujące innych, prześladowców. Uczniowie poznają przy tym mnogie zwyrodniałe sposoby zadawania cierpienia. Poprzez ilustrowanie fabuł stają się także użytkownikami machin wojennych oraz narzędzi i urządzeń wykorzystywanych do niesienia śmierci.

W obliczu zróżnicowania przedstawionych niebezpieczeństw i ich drastyczności uznać można, iż analizowane zabawy wręcz epatują motywami ekstremalnych ryzyk. W ukazanych tu fabułach prezentuje się dzieciom wizję świata skrajnie nieprzyjawnego, pełnego wciąż czyhających skrajnych zagrożeń. Jako najpoważniejsze ich źródła przedstawiono dzieciom człowieka oraz zwierzęta. Klęski żywiołowe, oddziaływania praw natury i zdarzenia losowe są w tym zestawieniu zdecydowanie zmarginalizowane. Autorzy ocenianych podręczników wprowadzają

wychowanków w role zwyrodniałych zbrodniarzy, oprawców i prześladowców. Na szczęście kilkulatek rzadko spotyka się z nimi w rzeczywistości. Należy mieć nadzieję, że opisane fabuły mimo wszystko nie zainspirują go do wypróbowywania ich poza inscenizacjami.

- Anguera Teresa M., Camerino Oleguer, Castañer Marta, *Mixed methods procedures and design for research on sport, physical education and dance* [w:] *Mixed Methods Research in the Movement Sciences: Case Studies in Sport, Physical Education and Dance*, ed. *iidem*, London 2014.
- Bell Judith, *Doing Your Research Project. A Guide for First-Time Researchers in Education and Social Science*, wyd. 2, dodruk, Buckingham 1995.
- Bondarowicz Marian, Staniszewski Tadeusz, *Podstawy teorii i metodyki zabaw i gier ruchowych*, Warszawa 2000.
- Bunker David, *Games* [w:] *idem et al., Primary Physical Education. Implementing the National Curriculum*, Cambridge 1994.
- Cenar Edmund, *Gry i zabawy ruchowe różnych narodów. Systematyczny układ, ozdobiony licznymi rycinami*, wyd. 2, Lwów 1906 (wyd. 1: 1900).
- Corbin Charles B., Lindsey Ruth, *Concepts of Physical Fitness*, Chicago 1997.
- Flick Uwe, *Jakość w badaniach jakościowych*, przeł. P. Tomanek, Warszawa 2011.
- Germanówna Maria, *Gry i zabawy oraz ćwiczenia na boisku w szkole powszechnej. Podręcznik dla nauczyciela*, Lwów 1923.
- Gnitecki Janusz, *Elementy metodologii badań w pedagogice hermeneutycznej*, Zielona Góra 1996.
- Gnitecki Janusz, *Metodologiczne problemy pedagogiki prakseologicznej*, Zielona Góra 1996.
- Goodwin William Lawrence, Goodwin Laura D., *Understanding Quantitative and Qualitative Research in Early Childhood Education*, New York 1996.
- Gorzechowska Jadwiga, Kaczurbina Maria, *Mało nas, mało nas... Polskie dziecięce zabawy ludowe*, il. Z. Łoskot, Warszawa 1978.
- Hemerling Kazimierz, *O znaczeniu i potrzebie zabaw ruchowych w wychowaniu*, Lwów 1907.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985 (oryg.: 1938).
- Kacz Edward, *Gry i zabawy młodzieży oraz znaczenie ich w wychowaniu*, Lwów 1895.
- Kmita Jerzy, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971.
- Lenel R.M., *Games in the Primary School*, wyd. 2, London 1984.
- Leech Nancy L., Onwuegbuzie Anthony J., *A typology of mixed methods research designs*, „Quality & Quantity” 2009, nr 2.
- Macdonald Keith, Tipton Colin, *Using documents* [w:] *Researching social life*, ed. N. Gilbert, wyd. 1, dodruk, London 1996.
- McNeill Patrick, *Research Methods*, London 1986.
- Matwijów Bogusława, *Budowanie teoretycznej wiedzy pedagogicznej* [w:] *Orientacje w metodologii badań pedagogicznych*, red. S. Palka, Kraków 1998.

Bibliografia

- Molesztak Aldona, *Zadania wychowawcze w rozważaniach teorii wychowania* [w:] *Z problematyki metodologicznej teorii wychowania*, red. A. Tchorzewski, wyd. 2, Bydgoszcz 1994.
- Robinson Maria, Beith Kate, Pullan Lynda, *Early Years Care and Education*, Oxford 2003.
- Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A. Chwalba, wyd. 1, dodruk, Warszawa 2005.
- Palka Stanisław, *Metodologia, badania, praktyka pedagogiczna*, Gdańsk 2006.
- Pilch Tadeusz, Bauman Teresa, Radzko Andrzej, *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, Warszawa 2001.
- Silverman David, *Interpretacja danych jakościowych. Metody analizy rozmowy, tekstu i interakcji*, przeł. M. Głowacka-Grajper, J. Ostrowska, wprowadz. K. T. Konecki, Warszawa 2007.
- Tokarski Marian, *Zabawy i gry ruchowe na wolnym powietrzu*, Kraków 1902.
- Urbaniak-Zajac Danuta, *Obiektywna hermeneutyka jako metodologia i metoda badań empirycznych* [w:] *eadem*, E. Kos, *Badania jakościowe w pedagogice. Wywiad narracyjny i obiektywna hermeneutyka*, Warszawa 2013.
- Walter G., *Spielen und lernen in Kindergarten und Familie. Ein Aktionsbuch mit den schönsten Spiel – und Bastelideen, Experimenten, kleinen Zauberereien, Musikspielen und Geschichten*, Seelze 1999.
- Winczewski Piotr, *Podobieństwa i różnice między zabawami naturalnymi a dydaktycznymi*, „*Życie Szkoły*” 2014, nr 1.
- Winczewski Piotr, *Metodyka inicjowania sytuacji wychowawczych w zajęciach ruchowych* [w:] *Kultura fizyczna i zdrowotna w życiu współczesnego człowieka*, red. A. Kaźmierczak, A. Makarczuk, A. Maszorek-Szymala, Łódź 2007.
- Żechowska Barbara, *Wybrane metodologiczne wzory badań empirycznych w pedagogice*, Katowice 1985.

Szymon Makuch
Uniwersytet Wrocławski

Mistrzowie grozy i niesamowitości w oczach polskiego widza. Bela Lugosi oraz Boris Karloff w polskiej prasie przedwojennej

Abstrakt

Boris Karloff i Bela Lugosi to najbardziej rozpoznawalne gwiazdy przedwojennego kina grozy. Popularność aktorów swoim zasięgiem objęła również Polskę, gdzie w latach 1932–1939 wyświetlano większość filmów nakręconych z udziałem obu gwiazdorów. Podobnie jak i na całym świecie, przełomowym momentem stały się premiery *Draculi* (reż. Tod Browning, USA 1931) oraz *Frankensteina* (reż. J. Whale, USA 1931).

Celem niniejszego artykułu jest analiza recepcji prasowej obu tych postaci na łamach krajowych czasopism kulturalnych. Badaniu poddano recenzje, artykuły krytyczne, a także materiały promocyjne, które wskazują, w jaki sposób rozwijała się w Polsce popularność Karloffa i Lugosiego.

Słowa kluczowe

Bela Lugosi, Boris Karloff, horror, Frankenstein, Dracula

Szymon Makuch
Uniwersytet Wrocławski

Mistrzowie grozy i niesamowitości w oczach polskiego widza. Bela Lugosi oraz Boris Karloff w polskiej prasie przedwojennej

Wprowadzenie Boris Karloff i Bela Lugosi to postacie bodaj najmocniej kojarzone z przedwojennym kinem grozy. Ich sława bardzo szybko rozprzestrzeniła się po całym świecie, nie omijając również Polski. W latach 1932–1939 na terenie całego kraju swoje premiery miały kolejne filmy z ich udziałem, reprezentujące różne gatunki, nie tylko horrory.

Przedmiotem niniejszej analizy jest recepcja postaci obu aktorów na łamach polskiego czasopiśmiennictwa przedwojennego. Celem jest ukazanie, w jaki sposób rozwijała się popularność Karloffa i Lugosiego, a także zaprezentowanie sposobów przedstawiania w mediach tych gwiazd Hollywood. Ponadto refleksją objęto również materiały promocyjne, jakie ukazywały się w prasie, będące wyrazem strategii marketingowych krajowych kin i znaczenia coraz sławniejszych nazwisk dla możliwości zachęcenia potencjalnych odbiorców. Analizie poddano najważniejsze czasopisma filmowe i kulturalne lat 30. (m.in. „Kino”, „Kino dla Wszystkich”, „Ilustrowany Kurier Codzienny”). Zakres badań obejmuje okres od premiery *Księcia Draculi* (*Dracula*, reż. Tod Browning, USA 1931) wiosną 1932 r. do wybuchu II wojny światowej.

**Filmy grozy,
niesamowitości,
makabryczne
– uwagi
terminologiczne**

Karloff i Lugosi z dzisiejszej perspektywy kojarzeni są przede wszystkim jako ikony horroru, choć powszechnie znane są również filmy, w których zagrali ważne role i które reprezentowały inne gatunki. Analizując materiał z lat 30., należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że wówczas, przynajmniej w Polsce, kategoria „horroru filmowego” nie funkcjonowała¹. Stąd też w materiałach, jakie zostały poddane badaniu, nie występuje łączenie tych aktorów i ich filmów ze wskazanym pojęciem. *Książę*

¹ Jeżeli termin „horror” występował w prasie, to odnosił się raczej do rzeczywistości, a nie kultury, np. morderstw, katastrof naturalnych itp.

Dracula czy *Frankenstein* (reż. James Whale, USA 1931) oraz inne dzieła tego rodzaju były określane raczej jako kino niesamowitości, grozy, makabryczne itd. Trudno jednoznacznie określić ich wyznaczniki gatunkowe. Niektóre bowiem z tych pojęć zaczęły funkcjonować, jak się wydaje, na bazie afiszy reklamowych (wiele z nich reklamowano jako „filmy grozy i niesamowitości”). Często zatem stosowano je uznaniowo i intuicyjnie.

Filmy niesamowitości, zgodnie z doniesieniami ówczesnych mediów, cieszyły się szczególną popularnością². „Kino dla Wszystkich” w 1934 r. zamieściło fragmenty tłumaczeń tekstów Carla Laemmlego juniora, kierownika produkcji wytwórni Universal, przybliżając Polakom źródła sukcesu tego gatunku. Autor wspomniał, że przed produkcją *Księcia Draculi* odnotowano wiele głosów sceptycznych i zapowiadano fiasko przedsięwzięcia³. Historia pokazała, że w latach 30. to właśnie kino grozy i niesamowitości zyskało szczególną popularność i aż do rozpoczęcia II wojny światowej nazwiska Beli Lugosiego i Borisa Karloffa w wielu krajach stały się niemalże kultowe, gwarantując gigantyczne zyski. Do kin zaś co roku trafiało po kilka filmów z ich udziałem.

W łódzkim „Echu” w 1933 r. określano ten typ kina jako „nową manię dorosłych dzieci”⁴. Zwrócono uwagę, że filmy w tej konwencji tworzył już nawet Georges Méliès, ale przełomem stał się początek lat 30. Autor artykułu zarzucał jednak temu gatunkowi przede wszystkim naiwność i dziecinne ujmowanie fabuły. Do filmu grozy w prasie podchodzono nierzadko z dystansem. W jednym z takich artykułów autor drwi ze schematów fabularnych, a także z częstych w reklamach frazesów typu „osoby nerwowe prosimy o nieprzybywanie do naszego kina w czasie wyświetlania tego filmu”⁵. Problematyka potencjalnego odbiorcy ówczesnej ekranowej grozy to dość interesujący temat, który badano m.in. na gruncie amerykańskim. Już w latach 30. w USA nie brakowało ironicznym wypowiedzi o horrorach jako twórczości dającej społecznie akceptowane przyzwolenie na przytulanie się przez pary w miejscach publicznych, gdyż przerażone kobiety miały dzięki ekranowym potworom krzyczeć i obejmować swoich mężczyzn⁶.

2 *Kronika miejscowa*, „Krotoszyński Orędownik Powiatowy” 1937, nr 75, s. 5; „Czarny Kot” *szczytowa emocja świata*, „Kino i Rewia dla Wszystkich” 1934, nr 3/4, s. 8.

3 C. Laemmle, *Skąd się wzięły filmy niesamowite?*, „Kino dla Wszystkich” 1934, nr 19/20, s. 12. W wielu środowiskach po premierze wciąż uważano, że sukces *Księcia Draculi* to wyłącznie łut szczęścia i przewidywano, że kolejne filmy będą porażkami komercyjnymi, czemu skutecznie zaprzeczył *Frankenstein*.

4 *Nowa mania dorosłych dzieci. Dreszcz strachu w kinie. Filmy fantastyczno-niesamowite*, „Echo” 1933, nr 110, s. 6.

5 Zob. B. B., *Filmy grozy*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 353, s. 22.

6 Opinię tę wyraził w recenzji z 1932 r. James E. Mitchell. Przywołuje ją, dokonując interesującej analizy potencjalnych odbiorców i recepcji ówczesnego kina grozy, Rhona Berenstein w swoim artykule *Horror for Sale. The Marketing and Reception*

Warto wspomnieć, że w prasie funkcjonowało też pojęcie filmu makabrycznego. Kazimierz Podsadecki wskazywał, że duże znaczenie dla tego trudnego w realizacji gatunku miała groza, którą jednak należało umiejętnie dozować. Wspominał też o fantastyce, niezyciowości treści, deformacji rzeczywistości, z którymi w parze podczas realizacji iść miała deformacja fotograficzna⁷. Celem samego tekstu nie było jednak stworzenie definicji gatunku, lecz zwrócenie uwagi na pewne problemy realizacyjne tego typu kina.

Na polskim gruncie trudno mówić o konkretnych przykładach filmów grozy czy niesamowitości z okresu międzywojennego. Podsadecki wskazywał w 1932 r. na słabość rodzimej produkcji w tym zakresie mimo dobrych materiałów literackich, które mogłyby służyć za podstawy scenariuszy, jak twórczość Stefana Grabińskiego czy Stanisława Przybyszewskiego⁸. Warto jednak nadmienić, że w grudniu 1932 r. fala popularności kina makabrycznego do Polski dopiero docierała.

**Dracula
i Frankenstein
jako przełomy
w karierach Karloffa
i Lugosiego**

Omawiani aktorzy dość długo czekali na swoje przełomowe role. Bela Ferenc Dezso Blasko urodził się 20.10.1882 w węgierskim Lugos. Karierę rozpoczął od niemych filmów produkowanych w jego ojczyźnie. W 1922 r. debiutował w USA, choć wówczas znał angielski tak słabo, że uczył się swoich kwestii fonetycznie⁹. W 1927 r. zaczął grać hrabiego Drakulę w nowojorskim teatrze Fulton¹⁰. Już w latach 20. pojawiał się też w filmach kinowych, m.in. *The Thirteenth Chair* (USA 1929), reżyserowanym przez Toda Browninga, z którym później współpracował przy *Księżciu Draculi*.

Lugosi nie był pierwszym wyborem producentów filmu. Laemmle w roli wampira planował obsadzenie „człowieka o 100 twarzach” – Lona Chaneya, jednak śmierć aktora pokrzyżowała te plany¹¹. Zdjęcia rozpoczęto pod koniec września 1930 r. Pierwsze pokazy odbyły się w lutym 1931 r., wzbudzając sporo pozytywnych reakcji widzów i krytyków (choć ocen negatywnych również nie brakowało¹²). Przy budżecie ok. 350 tys. dolarów zysk wyniósł ok. 700 tys. Niejednokrotnie podkreślano, że to właśnie kasowy sukces

of Classic Horror Cinema [w:] *Horror. The Film Reader*, ed. by M. Jancovich, London – New York 2002, s. 137–149.

7 Zob. K. Podsadecki, *Film makabryczny*, „Kurier Filmowy” 1932, nr 51, s. 14 [dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1932, nr 352].

8 *Ibidem*, s. 14.

9 G. W. Mank, *Bela Lugosi and Boris Karloff. The Expanded Story of a Haunting Collaboration*, Jefferson 2009, s. 23.

10 Co ciekawe, w drugiej dekadzie XX w. na deskach teatru w Debreczynie Lugosi grał rolę Jezusa Chrystusa w sztuce *Pasja*.

11 G. W. Mank, *op. cit.*, s. 32.

12 Zob. np. R. Spadoni, *Uncanny Bodies. The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, Berkeley – Los Angeles – London 2007, s. 45–47.



ILUSTRACJA 1.
Kadr z filmu *Księżę Dracula* opublikowana
wraz z recenzją. „Kino”
1932, nr 20, s. 14

filmu Browninga zapoczątkował erę *monster movies*¹³. Pochodzący z Węgier amant stał się natomiast niepodważalną gwiazdą. Wytwórnia Universal planowała obsadzanie Lugosiego w kolejnych filmach.

Urodzony 23.11.1887 w Wielkiej Brytanii William Henry Pratt, występujący pod pseudonimem Boris Karloff, do 1931 r. był w Hollywood postacią niemal anonimową, choć miał na koncie kilkadziesiąt filmów. Były to zwykle role drugoplanowe. Nie wiadomo, jak potoczyłaby się jego historia, gdyby nie komplikacje przy produkcji adaptacji powieści Mary Shelley. Pierwotnie bowiem rolę monstrum odgrywać miał – będący na fali wznoszącej – Lugosi. Po licznych perturbacjach (łącznie ze zmianą reżysera z Roberta Floreya na Jamesa Whale’a) niezapomnianą kreację sztucznego człowieka stworzył Karloff¹⁴.

O *Frankensteinie* pisano, że przewyższał *Księcia Draculę* zarówno w zakresie pozytywnych opinii krytyków, jak i przychodów, a przy tym wywo-

¹³ J. Maddrey, *Nightmares in Red, White and Blue. The Evolution of the American horror Film*, Jefferson 2004, s. 12; cyt. za: K. R. Phillips, *Horror Films and American Culture*, Westport 2005, s. 13.

¹⁴ Zob. G. W. Mank, *op. cit.*, s. 46 i n. Mank szerzej opisuje tu proces produkcyjny, niechęć Lugosiego do tej roli, zmianę reżysera, które złożyły się na wybór Karloffia.

„Książę Dracula” w Warszawie

Tematy niesamowite, czerpane z powieści, często były wykorzystywane do filmu.

Jedną z najbardziej emocjonujących i niezwykłych powieści jest „Książę Dracula” Bram Stokera.

Wytwórnia Universal nakręciła wg. tej powieści film, który nosi tenże tytuł.

Interesująca akcja, pełna niespodzianek i fantastycznych wprost momentów, od pierwszej do ostatniej sceny trzyma widza w silnym napięciu. Gra wszystkich aktorów, zwłaszcza Beli Lugosi, odtwórcy księcia Draculi, stoi na najwyższym poziomie. Reżyserja słynnego Tod Browninga — świetna. Dźwiękowość — bardzo dobra. Film doskonale zrobiony i wart obejrzenia.

Wyświetla kino „Stylowy”.



ILUSTRACJA 2.
Doniesienia prasowe
o premierze filmu. „Kino”
1932, nr 19, s. 11

ływać miał w odbiorcach gorące emocje¹⁵. Budżet filmu wyniósł ok. 260 tys. dolarów. Po premierze w październiku 1931 r. „Frankenstein” Karloff zaczął budować swą legendę, którą szybko utrwalił, przyjmując kolejne propozycje ról w filmach grozy. Także i dla niego rok 1931 okazał się przełomem.

Oba omawiane filmy stały się fundamentami popularnego w latach 30. nurtu kinowej grozy. Choć ta konwencja w kinie była już znana, chociażby z wcześniejszych filmów z Lonem Chaneyem¹⁶, należy odnotować, że w nowej epoce kina dźwiękowego doszło do zasadniczych zmian, które na nowo wykreowały sposoby ukazywania i wywoływania strachu¹⁷. Nie jest przedmiotem niniejszych rozważań szersza analiza przyczyn i skutków tego fenomenu, warto jednak nadmienić, że w literaturze nie brak opracowań poruszających tę problematykę¹⁸.

Książę Dracula miał swoją polską premierę w maju 1932 r. w warszawskim kinie Stylowy¹⁹, w tym samym czasie grano go w łódzkim Casino.

15 Za: R. Spadoni, *op. cit.*, s. 93 i n.

16 Zob. np. *Upiór w operze* (*The Phantom of the Opera*, reż. R. Julian i in., USA 1925); *London po północy* (*London after Midnight*, reż. T. Browning, W. Young, J. Farnham, USA 1927); *Demon cyrku* (*The Unknown*, reż. W. Young, J. Farnham, USA 1927).

17 Szerzej o wpływie kina dźwiękowego na rozwój filmu grozy zob. R. Spadoni, *op. cit.*, *passim*.

18 Zob. np. K.R. Phillips, *op. cit.*, s. 15 i n.

19 „*Książę Dracula*” w Warszawie, „Kino” 1932, nr 19, s. 11. Co ciekawe, w numerze 15. wskazanego czasopisma z 17.04.1932 r. w rubryce listów do redakcji pada informacja,

Film pojawił się też wielokrotnie w innych miastach aż do 1933 r. (m.in. kino Renaissance w Poznaniu, Stylowy we Lwowie). W łódzkiej prasie uwagę zwraca krótki opis filmu: „najdziwaczniejsza postać kochanka, któremu żadna kobieta oprzeć się nie zdoła, a którego pocałunek tchnie śmiercią”²⁰. Co ciekawe, choć zapowiedź została opatrzona ilustracją przedstawiającą parę głównych bohaterów filmu, to nie pada nazwisko odtwórcy tytułowej roli, prawdopodobnie niemówiące ówczesnym polskim kinomanom zbyt wiele²¹.

Przyjęcie *Księcia Dracula* nie było jednolite. Recenzent „Kina” pisał o „niesamowicie naiwnej »niesamowitości«”, sugerując, że był to materiał nieporównywalnie gorszy od „okropności” rodem z niemieckiej szkoły filmowej typu *Gabinetu dra Caligariego* czy *Nosferatu. Symfonii grozy*. „Niemcy umieli stwarzać »atmosferę« grozy – nawet za pomocą najprostszych rekwizytów, no i zachować w tym wszystkim jakiś sens. Ale *Dracula* nie może się pochwalić ani jednym, ani drugim. Groza jego polega na ponurym zamku, świecących dziko oczach i pisku nietoperza, a o sensie lepiej w ogóle nie mówić. Bela Lugosi jako »wampir« wzbudza dreszczyk u wrażliwych osób głównie dzięki temu, że ma puszczone światło w źrenice. Na przyszły raz prosimy o lepszy egzemplarz wampira”²² – pisał niezadowolony krytyk.

W polskiej prasie wskazywano, że *Księżę Dracula* stał się ważnym krokiem w historii kina także z innej przyczyny. Choć bowiem był to, zdaniem redakcji, film bardzo słaby i naiwny, to pokazał, że ówczesna publiczność miała już dość rewii, spopularyzowanych przez wprowadzenie filmu dźwiękowego, i pragnęła innych form. Odpowiedzią na to był wzrost popularności kina niesamowitości²³.

Frankenstein również pojawia się w Polsce w 1932 r. Lwowskie kina Kopernik i Marysieńka wyświetlają go w październiku, a krakowska Wanda w grudniu tego roku. Później grany jest regularnie w 1933 r., m.in. we lwowskim kinie Grażyna (lipiec 1933 r.) i płockim kinoteatrze Nowości (luty 1933 r.). W recenzjach można było spotkać różne opinie. Jerzy Szempliński, deklarujący się raczej jako niechętny wobec filmów niesamowitych, wskazywał, że idea tworzenia sztucznego człowieka nie była niczym nowym, niemniej odczuwał ów „dreszczyk” emocji wywołany dobrą grą aktorską i reżyserią. Samego zaś Karloffa określił jako

że amerykański film został w Polsce zabroniony przez cenzurę. Zob. *Między nami*, „Kino” 1932, nr 15, s. 14.

20 „Ilustrowana Republika” 1932, nr 132, s. 9.

21 W zebranych materiale nie znaleziono wzmianek o Lugosim, podobnie jak i o Karloffie, dotyczących ich wcześniejszych ról.

22 Wł. Br., *Z ekranu na ekran. Księżę Dracula*, „Kino” 1932, nr 20, s. 14.

23 *Straszliwe twarze Borysa Karloffa*, „Kino” 1932, nr 51, s. 9.

„skondensowanie grozy”²⁴. Recenzentka „Kina” chwaliła scenę tworzenia potwora w trakcie burzy, a także górską obławę na monstrum, dodając przy tym, że film jest niezwykle, ale niebezpieczny dla zbyt wrażliwych odbiorców²⁵. W „Myśli Narodowej” podkreślono ambicje artystyczne reżysera, szczególnie w kontekście sceny zabawy potwora z dziewczynką nad rzeką „znamionującej prawdziwą sztukę”²⁶. Nieznanego wówczas Karloffa oceniono dobrze. Rolę swą, zdaniem recenzenta, zagrał „nadzwyczaj inteligentnie, bez cienia szarży i grymasów, łatwo puszcanych w ruch przy podobnej okazji”. „Zwłaszcza gra rąk zasługuje na uwagę”²⁷ – podsumował autor.

Recepcja wspomnianych dwóch filmów jest szczególnie ważna, gdyż, jak pokaże dalsza część niniejszej analizy, w licznych materiałach promocyjnych regularnie powoływano się na te role Karloffa i Lugosiego w celu zachęcenia potencjalnej widowni do oglądania kolejnych filmów. Powyższe źródła wskazują, że w latach 1932–1933 oba dzieła grano w wielu kinach, co wzbudziło żywe zainteresowanie filmem grozy, a przy tym dla recepcji obu aktorów na polskim gruncie stało się takim samym przełomem, jakim były oba filmy dla ich karier.

Bela Lugosi i Boris Karloff w świetle recenzji i artykułów prasowych

„Człowiek o tysiącu twarzach”²⁸, „światowej sławy bohater niesamowitych filmów”²⁹, „bezkonkurencyjny mistrz maski, człowiek o stu twarzach”³⁰ – to tylko niektóre z określeń, jakie stosowano w polskiej prasie, pisząc o Borisie Karloffie. W przypadku Beli Lugosiego częściej odwoływano się do roli Drakuli. Materiały prasowe nt. obu omawianych aktorów są zróżnicowane. Więcej uwagi dziennikarze poświęcali Karloffowi, co zapewne wiąże się z większą liczbą filmów z Anglikiem w polskich kinach.

W przypadku odtwórcy roli monstrum Frankensteina niezwykle częste były, pojawiające się w prasie już w 1932 r., porównania do Lona Chaneya. „Kino” z 18.12.1932 informuje o tym, że po śmierci pierwszego „człowieka o stu twarzach” nie było w Hollywood jego następców, ale rozwój filmów niesamowitych zmienił ten fakt i tę symboliczną rolę przejął właśnie Karloff³¹. Podobnie pisano w „Kinie dla Wszystkich” z 14.05.1933, przyta-

24 J. Szempliński, *Frankenstein*, „Kuźnia Młodych” 1932, nr 11, s. 6.

25 Bella, *Frankenstein*, „Kino” 1932, nr 40, s. 14.

26 Mowa tu o scenie, w której monstrum podczas zabawy z małą dziewczynką przypadkowo topi ją w rzece.

27 Kandyd, *Frankenstein*, „Myśl Narodowa” 1932, nr 43, s. 634.

28 „Orędownik Wrzesiński” 1938, nr 115, s. 4.

29 „Krotoszyński Orędownik Powiatowy” 1938, nr 42, s. 4.

30 „Gazeta Wągrowiecka” 1935, nr 99, s. 3. Podobnie w recenzji *Mumii*, „Echo” 1933, nr 92, s. 4.

31 *Strasliwie twarze...*, s. 9.



Po śmierci Lona Chaney'a zabrakło w Hollywood „Człowieka o stu twarzach”. — Początkowo chciano „zastąpić” Chaney'a; następcą jego miał być Paul Muni, bohater filmu „Scarface”, ale...

Nadeszły dźwiękowce. Zaprzestano w wytwórniach zajmować się twarżami aktorów, przechodząc zupełnie do rewji.

Dopiero film - eksperyment „Księżę Dracula”, zresztą bardzo słaby i naiwny, wykazał, że publiczność ma już dość rewji, i wytwórnie zaczęły nakreślać filmy „niesamowite”. Jako to: „Mr. Hyde i Dr. Jekyll”, „Jłomni”, „Morderstwo przy ul. Morgue”, ale rekord powodzenia osiągnął „Frankenstein” z nowym dotąd nieznanym „porworem” Borysem Karloffem.

Karloff występował już poprzednio w niewielkich epizodach w „Cudotwórcy”, w „Ludziach za kratami”, w „Moskwa bez maski”, w „Nocy w Chicago” i t. d.

Ale dopiero „Frankenstein” zdobył sławę. Nie mówił w tym filmie ani słowa, wyglądał strasznie; zaraz po premierze dostał inną ciekawą rolę, głuchoniemego w filmie „Dziwny Dom”, następnie wystąpił w roli Mufli w filmie pod tym samym tytułem, a obecnie kończy film „Maski Dr. Fu-Manchu”, „D-ra Fu-Manchu” kreował już różni aktorzy, np. Warner Oland, ale żadnemu nie udało się osiągnąć tak niesamowitej maski, jak Karloff.

Oto Boris Karloff, zwany „porworem z Hollywood”, w czterech swoich kreacjach i w naturalnej postaci. A więc: Karloff, w filmie „Frankenstein”, potem Karloff jako mumia, jako dr. Fu-Manchu i jako głuchoniemy w filmie „Dziwny Dom”.

czając przy okazji opowieść, wedle której angielski aktor wygrał konkurs na obsadzenie roli monstrem, ukazując się komisji w ciągu godziny w 10 różnych maskach tak bardzo od siebie odmiennych, że nikt nie poznał, że pod każdą krył się on sam³². Recenzent tygodnika „Prosto z Mostu” przy ocenie *Powrotu Frankenstein*³³ stwierdził jednak, że Anglikowi daleko „do nieodżałowanego Lona Chaney'a”³⁴. Krytyczne głosy w tym zakresie odnaleźć można również w „Prosto z Mostu”, gdzie w nocce nt. filmu *Ręce Orlaca* (*Mad Love*, reż. K. Freund, USA 1935) autor, chwalać grającego główną rolę Petera Lorre'a, argumentował, że aktor ten ustrzegł się „grymasów wyuczynianych zwykle przez niefortunnych »następców Lona Chaney'a« Beli Lugosi i Karloff’a”³⁵. Ostatni z przykładów jest szczególnie ciekawy, bowiem co do zasady pochodzącego z Węgier gwiazdora do Chaneya nie porównywano. Rzadko grywał on w bogatej charakteryzacji.

Temat charakteryzacji aktorów był zresztą dość popularny w latach 30., stąd też w prasie pojawiały się teksty poświęcone *stricte* tej tematyce.

ILUSTRACJA 3. Artykuł o maskach Borisa Karloff'a. „Kino” 1932, nr 51, 2. 10.

32 *Człowiek o stu twarzach* – Boris Karloff, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 20, s. 2. Por. także *Frankenstein*, „Krotoszyński Orędownik Powiatowy” 1933, nr 55, s. 3.

33 Chodziło o *Narzeczoną Frankenstein* (*The Bride of the Frankenstein*, reż. J. Whale, USA 1935), graną wówczas w polskich kinach jako *Powrót Frankenstein*.

34 am., *Recenzje filmowe. Powrót Frankenstein*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 23, s. 9.

35 *Kronika filmowa*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 53, s. 12.

Bohaterem jednego z nich był Jack Pierce, twórca m.in. maski Lona Chaneya z *Dzwonnika z Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, reż. Wallace Worsley, USA 1923), a także charakteryzacji Karloffa we *Frankensteinie* czy *Mumii*. Pierce, jak podaje się w przytaczanym tekście, miał określać twarz aktora jako świetnie nadającą się do przemian, szczególnie ze względu na układ rysów, rozpiętość mięśni itp.³⁶

Jednocześnie jednak na początku lat 30. dostrzegalną wciąż tendencją była bagatelizacja nurtu, do którego należały *Książę Dracula* czy *Frankenstein*. W podsumowaniu roku 1932, sporządzonym przez tygodnik „Kino”, dość ostrożnie i lakonicznie wzmiankowano o „modzie ostatniego roku”, jaką były filmy niesamowite³⁷. Warto jednak nadmienić, że w rubryce *Najlepszy film w roku 1932*, gdzie zamieszczono wypowiedzi znanych osobistości polskiej kultury, kompozytor i krytyk muzyczny Jan Maklakiewicz stwierdził, że pod względem emocjonalnym największe wrażenie zrobił na nim właśnie *Frankenstein*³⁸.

Latem 1933 r. swoją polską premierę miał *Dziwny dom* (*Old Dark House*, reż. J. Whale, USA 1932). Warto zwrócić uwagę, że już wtedy krótka recenzja zaczyna się od stwierdzenia, że film „jest ostatnim obrazem, jaki nagrał Karloff”³⁹, co jednoznacznie wskazuje na popularność tego aktora, choć nie odgrywa on tam pierwszoplanowej roli. Recenzent podkreślił, że Anglik nie miał tu aż tak dużego pola do popisu jak we *Frankensteinie*, jednak docenił dobrą charakteryzację i grozę bijącą od postaci⁴⁰. Również i w tym filmie Karloff grał niemowę – lokaja w tytułowym domu.

Bardzo ważnym momentem dla recepcji obu aktorów w Polsce jest również premiera filmu *Czarny kot* (*The Black Cat*, reż. E. G. Ulmer, USA 1934). Po pierwsze dlatego, że grają tam role głównych oponentów, po drugie natomiast, ze względu na niezwykle otoczkę medialną, jaka towarzyszyła polskiej premierze. Z pewnością nie będzie wyolbrzymieniem stwierdzenie, że w okresie do 1939 r. był to najgłośniejszy spośród filmów omawianych aktorów. Dzieło to zapowiadano już wiosną 1934 r., kiedy m.in. „Kino dla Wszystkich” donosiło o realizacji „wielkiego filmu z rzędu niesamowitych”, będącego największym wówczas wydarzeniem filmowym⁴¹.

36 „Król” charakteryzatorów przy pracy. Sensacyjne szczegóły zza kulis niesamowitego filmu p.t. „Tajemnica czarnego pokoju”, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 36, s. 23.

37 J. Leman, *Bilans ubiegłego roku*, „Kino” 1933, nr 2, s. 9.

38 *Najlepszy film w roku 1932*, „Kino” 1933, nr 7, s. 3.

39 „Dziwny dom” na ekranie „Luny”, „Echo” 1933, nr 231, s. 5.

40 *Ibidem*.

41 *Karloff i Lugosi w „Czarnym Kocie”*, „Kino dla Wszystkich” 1934, nr 11, s. 13.



W przypadku *Czarnego kota* zwracano uwagę na bardzo ważną kwestię – wytwórnia Universal podobno przez ponad rok szukała odpowiedniego scenariusza, w którym mogliby się „zmierzyć” dwaj sławni gwiazdorzy. Jak podawano, „dążeniem [...] było zrealizować film większy niż *Dracula* i potężniejszy jak *Frankenstein*”⁴². W amerykańskiej prasie organizowano nawet konkurs na scenariusz dla Lugosiego i Karloffa⁴³. Ostatecznie za 25 tys. dolarów zakupiono prawa do adaptacji opowiadania Edgara Allana Poego. W sierpniu 1934 r. donoszono w prasie o świetnym przyjęciu produkcji przez amerykańskich krytyków i widzów⁴⁴.

Przyjęcie *Czarnego kota* w Polsce również było raczej pozytywne⁴⁵. Jak zwykle krytycznie do filmu podeszli recenzenci „Kina”, pisząc: „Byłoby obrazą dla czytelnika opowiadanie mu treści filmu, w którym dziwne praktyki jakiegoś zbrojczy, pałac wystawiony na ruinach twierdzy Marmaros, panoptikum zabalsamowanych zwłok kobiet – ofiar sadysty i, oczywiście czarny kot – składają się na jeden wielki kretynizm”⁴⁶. Recenzent wyraźnie sugerował, że to film dla szarych mas, a nie dla inteligentów. Co więcej, stwierdza nawet, że

ten rodzaj filmów powinien być traktowany przez cenzurę równie jak pornografia; takie »niesamowitości« działają równie destrukcyjnie na moralność jak na psychikę i budzą, w dodatku, zamęt w niedość mocnych głowach ludzi niedokształconych przez wplatanie nauki (techniki czy chemii) do wszystkich tych wierutnych nonsensów⁴⁷.

42 „Kino dla Wszystkich” 1934, nr 16, s. 4.

43 *Ibidem*; zob. również *W jaki sposób wytwórnia „Universal” zdobyła scenariusz „Czarnego Kota”*, „Kino dla Wszystkich” 1934, nr 21/22, s. 7.

44 „Czarny Kot” szczytowa emocja świata, „Kino i Rewia dla Wszystkich” 1934, nr 3/4, s. 8.

45 Zob. *Z ekranu. Czarny kot*, „Orędownik” 1934, nr 251, s. 9; *Z ekranu. Czarny kot*, „Nowy Kurier” 1934, nr 250, s. 9; *Kronika miejscowa*, „Krotoszyński Orędownik Powiatowy” 1935, nr 64, s. 4.

46 St. H., *Czarny kot*, „Kino” 1934, nr 32, s. 7.

47 *Ibidem*.

ILUSTRACJA 4. Artykuł poświęcony premierze *Czarnego kota*. „Kino dla Wszystkich” 1934, nr 16, s. 4



ILUSTRACJA 5. Artykuł poświęcony Karloffowi w „Kinie” 1937, nr 19, s. 5

Bardzo krytycznie ocenieni zostali również odtwórcy głównych ról – „tego rodzaju aktorstwo nie ma nic wspólnego ze sztuką: ohydne, zwierzęce maski, na które przykro jest patrzeć”⁴⁸. Szczególnie zadziwia ostatnia z uwag. W omawianym filmie Lugosi gra eleganckiego naukowca dra Virtusa Werdegasta, natomiast Karloff demonicznego, choć jak najbardziej ludzkiego, kultystę Hjalmara Poelziga. W tekstach „Kina” od początku jednak negatywnie podchodzono do kina niesamowitości, co najwyraźniej i tutaj miało swój wyraz w zdecydowanie wyolbrzymionej krytyce.

Niewątpliwym wydarzeniem w branży filmowej był też *Powrót Frankensteina*, w polskich kinach wyświetlany w 1935 r., któremu poświęcono również sporo miejsca⁴⁹. Jak wiadomo, stosunek widowni do kontynuacji bywa różny. Nie jest łatwo, by sequel dorównał oryginałowi. Podobnie oceniono i dalsze losy tragicznego monstrum, sugerując niewykorzystany potencjał przy kilku ambitniejszych fragmentach, jak spotkanie z niewidomym pustelnikiem, który nie odtrąca potwora, gdyż nie widzi jego twarzy. Co ważne, w recenzjach zwracano uwagę, że dzieje głównego bohatera stanowić by mogły doskonały materiał na dramat o stworzeniu kogoś do roli człowieka i jego odrzuceniu ze społeczeństwa⁵⁰.

48 *Ibidem*.

49 *Potwór Frankensteina ożył*, „Orędownik” 1935, nr 122, s. 6.

50 Kandyd, *Powrót Frankensteina*, „Myśl Narodowa” 1935, nr 27, s. 410.

W 1936 r. do polskich kin trafił *Niewidzialny promień* (*The Invisible Ray*, reż. L. Hillyer, USA 1936) – kolejna produkcja z duetem Lugosi–Karloff w rolach głównych. W recepcji prasowej filmu pojawiają się głosy ironiczne: „Ponieważ film ma zacięcie niesamowite, więc znowu Karloff i znowu Lugosi, znów ponure zamczysko na pustkowiu i znów burza z piorunami”⁵¹. Należy zauważyć, że i w przypadku tej recenzji dostrzegalne jest skrajne uproszczenie fabuły (a może i zwyczajna niezajomość filmu przez recenzenta) – nie odnajdziemy bowiem w *Niewidzialnym promieniu* żadnego ponurego zamczyska na pustkowiu ani burzy z piorunami. Akcja rozgrywa się po części w Afryce, po części też w Paryżu, a film stworzono w konwencji fantastyki naukowej, odbiegając nieco od typowych kreacji obu aktorów (szczególnie, że Karloff nie gra tu monstrum, ale błyskotliwego naukowca).

W recenzji zamieszczonej w „Prosto z Mostu” omawiany film stał się pretekstem do rozważań o upadku kina niesamowitości. O Karloffie napisano, że „nie potrafi [...] jak Lon Chaney w *Dzwonniku z Notre Dame* jednym okiem wyrazić bogatej i silnej gamy uczuć”. Lugosiego oceniono jako bezbarwnego, czasem komicznego, nazywając przy tym „żydkiem-niesamowitkiem”⁵². Nie brak jednak recenzji pozytywnych⁵³.

Za wielkie wydarzenie uznawano też *Tajemnicę czarnego pokoju* (*The Black Room*, reż. R. W. Neill, USA 1935), w której Karloff zagrał po raz pierwszy w karierze podwójną rolę. „Ilustrowana Republika” donosiła, że wedle zagranicznej prasy po premierze nikt już miał nie zabrać aktorowi miana „króla maski”⁵⁴. Przy okazji tego filmu w „Kurierze Filmowym” zwrócono uwagę na szybki rozwój kariery Karloffa, przede wszystkim dzięki fenomenalnej zdolności charakteryzacji⁵⁵.

Specyficzny artykuł poświęcono też aktorowi w maju 1937 r. w „Kinie”. Zamieszczono tam zdjęcie Karloffa na fotelu, niejako dla kontrastu z jego klasyczną rolą Frankenstein, przedstawiono też krótko sylwetkę „człowieka o 100 twarzach”⁵⁶. Z samej notki niewiele jednak wynika. Liczne informacje o aktorze znalazły się również w korespondencji Raula Stone’a

51 *Niewidzialny promień*, „Gazeta Lwowska” 1936, nr 75, s. 4.

52 *Niewidzialne promienie*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 19, s. 7. Stanowisko antysemickie niespecjalnie tu dziwi, biorąc pod uwagę linię ideową czasopisma oraz poglądy jego redaktora naczelnego Stanisława Piaseckiego.

53 *Świt – Niewidzialny promień*, „Orędownik” 1936, nr 263, s. 5; *Niewidzialny promień*, „Orędownik” 1936, nr 184, s. 9.

54 „Ilustrowana Republika” 1936, nr 129, s. 3. Podwójną rolę Karloffa podkreślały też afisze reklamowe. Zob. „Kurier Bydgoski” 1936, nr 113, s. 2.

55 „*Tajemnica czarnego pokoju*”. *Na marginesie nowego filmu z udziałem Karloffa*, „Kurier Filmowy” 1935, nr 4, s. 1 [dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1935, nr 287].

56 J. St., *Karloff*, „Kino” 1937, nr 19, s. 5.



ILUSTRACJA 6.
Artykuł amerykańskiego korespondenta Raula Stone'a. „Kino” 1937, nr 45, s. 13

z Hollywood, publikowanej w listopadzie 1937 r. przez „Kino”. Dziennikarz wskazywał, że rola w *Na zachód od Szanghaju* (w Polsce grane jako *Żółty pirat*, reż. J. Farrow, USA 1937), gdzie Anglik wcielił się w rolę chińskiego generała Wu Yen Fanga, stała się triumfalnym powrotem na szczyt⁵⁷. Przy okazji wspomnianego *Żółtego pirata* powstał żartobliwy tekst w „Kurierze Filmowym”, w którym autor stwierdza, że Karloffa trudno zabić, choć jego postacie w filmach regularnie giną. Sam artykuł jest zresztą swobodną relacją z dnia zdjęciowego, w trakcie którego kręcono scenę śmierci głównego bohatera. Podkreśla się przy tym, że w rozgrywającym się na Dalekim Wschodzie filmie Anglik nie jest już monstrem, lecz chińskim generałem⁵⁸, co po raz kolejny świadczyć mogło o jego wszechstronności.

Jeszcze przed wojną w kinach pojawia się *Syn Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, reż. R. V. Lee, USA 1939) krytykowany za archaiczną dekorację i charakterystykę, która miała już nie przekonywać widzów⁵⁹.

57 R. Stone, *W masce generała Ciang-Kai-Szeka*, „Kino” 1937, nr 45, s. 13 i 15.

58 Boris Karloff. *Obecnie generał Wu Yen Feng*, „Kurier Filmowy” 1938, nr 16, s. 1 [dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1938, nr 108].

59 *Syn Frankenstein*, „Kino” 1939, nr 21, s. 11.

Kinoteatr dźwiękowy „WANDA“ KSIĄŻĘ DRACULA
 św. Gertrudy 5, wyświetla dziś
 Genjalnie skonstruowany kolowrotek strachu, grozy, erotyki i niezwykłych pomysłów. — W głównych rolach genialny aktor dramatyczny BELA LUGOSI oraz arystka niezwykłej urody HELENA CHANDLER. — Reżyser Fed Browning. — Dreszcze grozy. — Labirynt tajemnic. — Film tylko dla ludzi o silnych nerwach. — Ponadto w programie wspaniałe zdjęcia polowania na dzikie zwierzęta w Afryce. — Początek seansów o godz. 5, 7, 9.10, w niedzielę i święta o godz. 3 po poł. — Najchłodniejsza sala Krakowa centralnie wentylowana.

CENY MIEJSC ZNIŻONE. **PROGRAM NR. 46**

Dużo pisano również o *Patrolu na pustyni* (*The Lost Patrol*, reż. J. Ford, USA 1934) z Borisem Karloffem w roli amerykańskiego żołnierza Sandersa. Film miał premierę w 1938 r., wzbudzając wśród krytyków liczne pozytywne opinie, szczególnie w zakresie doboru obsady oraz dobrego aktorstwa⁶⁰.

Ostatnim bodaj filmem Karloffa, jaki mieli możliwość oglądać polscy widzowie, był *Szarlatan* (*The Man Who Changed His Mind*), który w różnych kinach grany był od stycznia po wakacje 1939. Publiczność nie uznała go jednak za dzieło wybitne⁶¹. Chłodno oceniła film także Anna Zahorska na łamach „Kultury”, atakując zarówno pseudonaukową tematykę, jak również niezbyt dobre aktorstwo⁶².

Jeżeli zatem chodzi o recenzje filmowe czy artykuły poświęcone omawianym postaciom, to zauważyć można zdecydowanie większe bogactwo materiału dotyczącego Karloffa. Częściej recenzowano nowości z jego udziałem, nierzadko też wzmiankowano go w informacjach z planów filmowych. Lugosi był w tej materii nieco „zaniedbywany”, choć filmy z jego udziałem wyświetlano polskich kinach zdecydowanie częściej, niż mogłoby się wydawać, o czym szerzej w kolejnej części artykułu. Opinie o obu aktorach były zróżnicowane. Przeważały głosy pozytywne, choć bywały i krytyczne, szczególnie w materiałach publikowanych przez tygodnik „Kino”, z których wyraźnie dawało się odczuć niechęć do filmów niesamowitych, uznawanych za niewystarczająco artystyczne, skierowane do prostego odbiorcy. Mimo publikowania w każdym numerze kilku recenzji filmowych, obrazy z Lugosim i Karloffem często po prostu w tym piśmie pomijano.

Interesującym przedmiotem analizy są również materiały promocyjne. Jak już wspomniano, niebagatelny sukces odniesiony na świecie w 1931 r. przez *Frankensteina* i *Księcia Draculę* również w Polsce przyczynił się

ILUSTRACJA 7.
 Reklama *Księcia Draculi*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1932, nr 200, s. 16

Materiały reklamowe

60 Zob. „*Patrol na pustyni*”. *Nowy film Johna Forda*, „Kurier Filmowy” 1938, nr 28 [dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1938, nr 191]; *Premiery w kinach*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 212, s. 9; *Z ekranu*. „*Patrol na pustyni*”, „Orędownik” 1938, nr 282, s. 5.

61 Zob. *Z ekranu na ekran*. *Szarlatan*, „Aktualności” 1939, nr 5/6, s. 14.

62 A. Zahorska, *Szarlatan*, „Kultura” 1939, nr 29, s. 8.



ILUSTRACJA 8. Reklama *Frankensteina*, „Słowo Pomorskie” 1932, nr 221, s. 8

do tworzenia kampanii reklamowych kolejnych filmów już z wyraźnym podkreśleniem ról Lugosiego czy Karloffa. Analiza tego zasobu źródeł wymaga umieszczenia w osobnej części ze względu przede wszystkim na innych nadawców. Cytowane wcześniej recenzje i artykuły z zasady powstawały celem oceny czy w miarę obiektywnej informacji o wydarzeniach ze świata filmowego. Publikowane w czasopiśmie były jednak również reklamy, afisze, ilustracje, których głównym zamiarem była zachęta potencjalnych widzów do odwiedzania kina. Ponadto redagowali je i dostarczali sami dystrybutorzy, stąd też rola wydawców czasopisma była tu już raczej marginalna. Mimo to reklamy stanowią interesujący materiał badawczy, gdyż są również świadectwem recepcji omawianych aktorów oraz ich popularności. Podkreślanie nazwisk głównych bohaterów czy zachęcanie kontekstem wcześniejszych filmów zakładało pewne kompetencje odbiorcy czy też jego wiedzę historyczną. A przyjmowanie jako fakt np. tego, że czytelnik znał *Księcia Draculę* czy *Frankensteina*, dowodzi znaczenia kulturowego tych produkcji w latach 30. XX wieku.

W literaturze przypomina się, że w 1931 r. wytwórnia Universal szukała optymalnego modelu „sprzedania” *Księcia Draculi* widzom. Jednym z najczęściej pojawiających się haseł reklamowych było „The Strangest Passion the World Has Ever Known”⁶³ (pol. „Najdziwniejsza namiętność, jaką widział świat”). W Polsce film o wampirze, podobnie jak *Frankenstein*, początkowo promowany był bez zwracania szerszej uwagi na odtwórców

63 G. W. Mank, *op. cit.*, s. 32.



Księżę Dracula

najdziwaczniejsza postać kochanka,
któremu żadna kobieta oprzeć się nie
zdola, a którego pocałunek tchnie
śmiercią!

Dreszcze grozy! Labirynt tajemnic!
Niezwyczajne napięcie!

100-1 **Wkrótce „CASINO“**

ILUSTRACJA 9.
Reklama *Księcia Draculi*,
„Ilustrowana Republika”
1932, nr 132, s. 9

Teatr świetlny „SŁOŃCE“
Dziś, w poniedziałek, dnia 30 października rb. **ATRAKCYJNA PREMIERA,**
Wielki Film Sensacyjny

CHANDU

W rolach głównych: **Bela Lugosi — Edmund Love — Irena Ware.**
Niesamowite praktyki hinduskich jogów. Porwania księżniczki! Walka o tajemnicze
promienie „X“! Bogata wystawa! Wstrząsające efekty! Koncertowa gra artystów!
Napięcie! Groza! Emocja!
„Słońce“ dla wszystkich! P 5 272 Wszyscy do „Słońca“!

ILUSTRACJA 10. Reklama
Chandu, „Orędownik”
1933, nr 251, s. 8



ILUSTRACJA 11.
Reklama *Mumii*,
„Ilustrowana Republika”
1933, nr 86, s. 4

głównych ról⁶⁴. W afiszu ze „Słowa Pomorskiego” z 25.09.1932 czytamy o rekordowym powodzeniu filmu, a także o tym, że w Berlinie, Londynie i Paryżu wyświetlano go przez odpowiednio 8, 12 i 19 tygodni. W reklamie z „Głosu Porannego” wskazano (co było dość rzadkie), iż film jest adaptacją głośnej powieści B.[!] Shelley⁶⁵. Co więcej, już wtedy (w listopadzie 1932 r.) określono na afiszu Karloffa jako „przewyższającego swą maską Lona Chaneya”⁶⁶. Analogicznie wygląda, co do zasady, przedstawianie na afiszach *Księcia Draculi*. Kinoteatr Wanda, reklamujący się w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” z 21.07.1932, wskazuje wprawdzie nazwiska członków obsady, ale jednak eksponuje przede wszystkim tytuł filmu, opisanego zresztą jako „genialnie skonstruowany kołowrotek strachu, grozy, erotyki i niezwykłych pomysłów”. Podobnie prezentowano film w łódzkiej prasie, np. „Ilustrowanej Republice” z 13.05.1932 r., gdzie jednak zamieszczono ilustrację przedstawiającą parę głównych bohaterów.

W październiku 1933 r. promowano kolejny film z Lugosim – *Chandu* (*Chandu the Magician*, reż. W. C. Menzies, M. Varnel, USA 1932), w przypadku którego na afiszach podkreślano przede wszystkim elementy scenariusza, zawierającego wątki praktyk hinduskich jogów czy tajemniczych promieni.

Interesujące rozwiązania wykorzystano również w reklamach *Mumii* (*The Mummy*, reż. K. Freund, USA 1932) wiosną 1933 r. Wówczas już jednoznacznie podkreśla się nazwisko Karloffa, wspominając, że zyskał on rozgłos dzięki *Frankensteinowi*. Materiał reklamowy Grand-Kina zamieszczony w „Ilustrowanej Republice” mówi: „O ile sylwetka Frankensteina jest pełna grozy i niesamowitości, o tyle w *Mumii* popisuje się Karloff, prócz nadludzkiej wprost, pełnej wyrazistości maski, rewelacyjną grą aktorską najwyższej skali”⁶⁷. W „Słowie Pomorskim” zastosowano podobne zabiegi, pisząc o „mistrzu maski”, „niezapomnianym Frankensteinie”, „genialnym odtwórcy ról niesamowitych”, „człowieku potworze”⁶⁸.

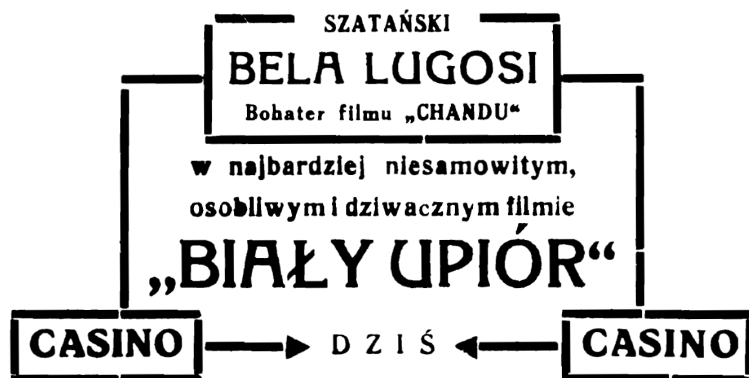
64 O słabej znajomości Karloffa świadczy też fakt, że jego nazwisko bywało przekręcane do form Karlow czy Karłow, co było zapewne spowodowane błędnym kojarzeniem brzmienia jego nazwiska ze słowiańskim pochodzeniem.

65 Podobnie „Głos Mazowiecki” 1933, nr 37, s. 4.

66 „Głos Poranny” 1932, nr 306, s. 3.

67 „Ilustrowana Republika” 1933, nr 86, s. 4. Zob. także „Dodatek do Orędownika Ostrowskiego i Odolanowskiego” 1933, 1 grudnia, s. 1.

68 „Słowo Pomorskie” 1933, nr 55, s. 8.



ILUSTRACJA 12.
Reklama *Białego upióra*,
„Białostocki Kurier
Nowości” 1933, nr 19, s. 1

Jesienią 1933 r. swoją premierę miał również *Biały upiór* (*White Zombie*, reż. V. Halperin, USA 1932) z Belą Lugosim, gdzie afisze reklamowe określają aktora mianem „szatańskiego”. Co ciekawe, w „Białostockim Kurierze Nowości” z 22.10.1933 w analogicznym materiale przedstawiono go jako bohatera filmu *Chandu*, samego *Białego upióra* zaś jako „najbardziej niesamowity, osobliwy i dziwaczny film”⁶⁹. Strategia promocyjna w cytowanym czasopiśmie była zresztą dość interesująca. Publikowano bowiem z jednej strony krótkie reklamy na pierwszych stronach, jednocześnie zamieszczając czasem nieco bardziej rozbudowane na stronach czwartych. Na tych drugich pojawiała się już informacja o Lugosim jako „niezrównanym mistrzu filmów niesamowitych”, a także niezapomnianym bohaterze nie tylko *Chandu*, lecz także *Księcia Draculi*. Podobnie reklamowano film w „Głosie Narodu”, odwołując się do roli najsłynniejszego wampira, a także sugerując, iż *Biały upiór* to dzieło „o treści ultra-sensacyjnej przewyższającej nawet takie obrazy jak *Frankenstein* i inne”. Bela Lugosi zaś, zgodnie z opisem, „jako szatański morderca stworzył postać »demonia« bez konkurencji”⁷⁰.

Popularność Karloffa szybko wzbudziła chęć wykorzystania jego nazwiska do promowania różnych filmów. Już wiosną 1933 r. swą premierę miał *Donovan* (*Young Donovan’s Kid*, reż. F. Niblo, USA 1931) – amerykański melodramat, w którym Karloff gra rolę drugoplanową, daleką zresztą od fantastycznych bohaterów z kina grozy. Nie przeszkadzało to jednak polskim dystrybutorom podkreślanie w materiałach promocyjnych udziału „znakomitego Frankensteina, człowieka o 100 twarzach”⁷¹. W kwietniu 1934 r. łódzkie kino Czary reklamowało premierę filmu *Naharadza* (!) *Rampuru* (*King of the Wild*, reż. B. R. Eason, R. Thorpe, USA 1931),

69 „Białostocki Kurier Nowości” 1933, nr 19, s. 1.

70 „Głos Narodu” 1933, nr 313, s. 4.

71 „Głos Poranny” 1933, nr 108, s. 4.



ILUSTRACJA 13. Kuriozalna reklama *Maharadży Rampuru*, „Echo” 1934, nr 91, s. 2

informując, że „Nie było, nie ma i nie będzie filmu, w którym mistrz charakteryzacji stworzyłby tak kapitalną kreację jako POTWÓR – orangutang [!] w niesamowitem arcydziele najnowszej produkcji 1934 r.”⁷². *King of the Wild* nakręcono w 1931 r. jako kilkunastoodcinkowy serial, w którym Karloff rzeczywiście gra, ale nie główną rolę, a tym bardziej nie potwora, lecz afrykańskiego szejka. Wysoce prawdopodobne zatem, że doszło tu do próby przyciągnięcia widzów nazwiskiem aktora i rzekomą premierą. Trudno tu bowiem mówić o pomyłce. Nazwisko Karloffa eksponowano również w reklamie dramatu *Cudotwórca* (*The Miracle Man*, reż. N. McLeod, USA 1932), w którym również aktor grał jedynie drugoplanową rolę⁷³.

Błędem z pewnością była inna reklama, w której informowano o filmie *Dr. Mabuze* z Belą Lugosim⁷⁴ – chodziło zapewne o *Dr. Mirakle* (pod takim tytułem grano w Polsce *Murders in the Rue Morgue*, reż. R. Florey, USA 1932), a nie o znany niemiecki film.

Odwołania do *Frankensteina* pojawiają się, co ciekawe, także w promocji innego filmu Lugosiego – *Wyspy zatraczonych dusz* (*Island of Lost Souls*, reż. E. C. Kenton, USA 1932), opartej na *Wyspie dra Moreau* Herberta George’a Wellsa. Miał on swą grozą przewyższać nawet kultowe dzieło Karloffa⁷⁵.

W reklamach *Maski dr. Fu Manchu* publikowanych na przełomie 1933 i 1934 r. nazwisko Karloffa bywa wyraźnie eksponowane, zajmując już na afiszach bardzo dużo miejsca. Rola dalekowschodniego geniusza zbrodni to zresztą kolejny dobitny przykład uzasadnienia dla określenia Anglika mianem „mistrza maski”.

Jak wcześniej wskazano, szczególnie ważnym filmem dla obu aktorów był *Czarny kot*, gdzie stworzyli oni duet przeciwników. Wyraźnie widoczne jest to również na poziomie kampanii reklamowej. Prasowe ogłoszenia podkreślały nazwiska odtwórców głównych ról, dodając przy tym, jak np. w „Nowym Kurierze” z 30.10.1934 r. czy „Orędowniku Ostrowskim” z 12.03.1935 r., iż był to pierwszy wspólny film Lugosiego i Karloffa.

Interesujące pomysły marketingowe pojawiły się również przy promocji *Powrotu Frankensteina* w 1935 r., jak np. informacja o rzekomym przyjeździe Borisa Karloffa na premierę filmu do Łodzi⁷⁶.

⁷² Zob. „Echo” 1934, nr 91, s. 2.

⁷³ „Ilustrowana Republika” 1934, nr 156, s. 12.

⁷⁴ Zob. „Echo” 1934, nr 281, s. 4.

⁷⁵ „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1933, nr 241, s. 8.

⁷⁶ „Echo” 1935, nr 243, s. 2.

TELEGRAM

Kino „PALACE“ Łódź, Piotrkowska 108

Przyjeżdżają jutro do Łodzi na premierę filmu „Pawł i Frankensteina“

Boris Karloff.

ILUSTRACJA 14. Reklama „Echo” 1935, nr 243, s. 2

12 „KURIER” z dnia 22 marca 1936 roku

Dzisiaj początek seansów o godz. 12-cj. Film dot. wszystkich.

PAN

Dziś Najpopularniejszy film 1936 roku

Początek s. o. g. 200 — 341. 6:00 — 8:15 — 10:30

HELIOS Dziś! Ekstaza miłości! **Elżbieta Bergner** **Margaret Kennedy**. Nie odchódz odmiennie! **Melba Allen**. Symfonie! **Włosi**. Nad programem **KAROLINA** **WILLY** **POPCY** **SEYDOW** **WACI** **2—6—8—10—13**

MURZYŃ **Bela Lugosi**. **Wiosenne nastroje** **Elżbieta Bergner** **Margaret Kennedy** **Melba Allen**. **Włosi** **WACI** **2—6—8—10—13**

WIOSENNE NASTROJE **Elżbieta Bergner** **Margaret Kennedy** **Melba Allen**. **Włosi** **WACI** **2—6—8—10—13**

Chór Kozaków **Melba Allen** **Włosi** **WACI** **2—6—8—10—13**

LUX **M-me BUTERFLY** **Sylvia Sidney** **NADPROGRAM: AKTYWA**

Dzisiaj COPPERFIELD

Za chwilę szczęścia

Irena DUNNE i Pauci i autor

Film barokowy wspaniały „Dzisiaj ukaże się „Złoty wiek”

CASINO **Boris KARLOFF** **Bela Lugosi** **Władimir Nijewski** **Władimir Nijewski** **Władimir Nijewski** **Władimir Nijewski** **Władimir Nijewski**

REWJA **LICYTACJA ŚWIATA**

SWIATOWID **FRASTRUJKA**

SyKREMER

OGNISKO **WESOŁA WDOWKA**

ARRUBER **GUMA**

PRZY HEMOROIDACH **VARICOL**

PRZY HEMOROIDACH **VARICOL**

PRZY HEMOROIDACH **VARICOL**

WYROBY PLATEROWANE BR. HENNEBERG **W-RASZWA** **„O. ZAŁKIND”** **O. ZAŁKIND**

SKŁAD SUKNA, WĘŹY I JEDWABY CALEL NOZ **ODDZIAŁ MATERJAŁÓW I MĘSKICH**

WILEŃKIN—Wielka 21 **MEBLE** **WIELKI 47**

KAISER BORAX **DIABIAKI** **Motocyki** **Pianino** **Spółdzielnia Cegielnia Robotnicza w BUCIE** **CEGLE** **GRUŻLICA PŁUC**

ILUSTRACJA 15. Kolumna „Kuriera Wileńskiego” z mocno eksponowanym nazwiskiem Borisa Karloffa, „Kurier Wileński” 1936, nr 81, s. 12

Specyficznym natomiast przypadkiem jest *Rodzina Rotszyldów* (*The House of Rothschild*, reż. A. L. Werker, USA 1934). W przypadku tego dramatu historycznego, granego w polskich kinach w 1935 r., materiały reklamowe nie odwoływały się do filmów niesamowitości czy wcześniejszych ról Karloffa⁷⁷. Nie da się ukryć, że była to rola daleka od *Frankensteina*, *Mumii* czy innych klasyków grozy, stąd najwidoczniej uznano szukanie popularności przy pomocy angielskiego aktora za zbędne.

Kolejne lata przynoszą coraz większą ekspozycję nazwisk omawianych aktorów, zwłaszcza Karloffa. Widoczne jest to w ogłoszeniach publikowanych w „Kurierze Wileńskim” np. przy premierze *Niewidzialnego promienia*. Na stronie czasopisma nazwisko Karloffa zajmuje szczególnie eksponowane miejsce, o wiele bardziej przykuwające uwagę niż tytuł filmu czy nazwisko grającego razem z nim Lugosiego⁷⁸. Podobna strategia widoczna jest w reklamach *Syna Frankensteina*⁷⁹.

Przytoczone przykłady nie są wyczerpującym wykazem filmów z omawianymi aktorami, granych w polskich kinach. Wśród nich znalazło się jeszcze kilka innych tytułów, w przypadku których nie pojawiają się już godne szczególnej uwagi przypadki działań reklamowych.

Z powyższych materiałów wywnioskować można, że dystrybutorzy w Polsce początkowo ostrożnie podchodzili do kwestii promocji filmów z Karloffem i Lugosim. W materiałach reklamowych nie zwracano specjalnej uwagi na nieznaną wówczas aktorów, co jednak bardzo szybko uległo zmianie, prowadząc do interesujących form promocji tak samych filmów, jak i powszechnie znanych i popularnych nazwisk. Nie ulega wątpliwości, że mocniej eksponowano postać Karloffa, zdecydowanie widocznego nawet w treściach dotyczących wspólnych *Czarnego kota* czy *Niewidzialnego promienia*.

Wnioski Obecność Lugosiego na łamach polskich czasopism rozpoczyna się mniej więcej wiosną 1932 r. wraz z informacjami o premierze *Księcia Draculi*. Kilka miesięcy później czytelnicy z różnych części kraju dowiadują się, kim jest Boris Karloff, grający legendarne monstrum. Od tego czasu widać niezwykle dynamiczny wzrost zainteresowania prasy tymi postaciami, choć nie doprowadził on do szczególnie obszernych analiz, długich wywiadów z aktorami itp. Niemniej regularnie, aż do wybuchu II wojny światowej, pojawiają się doniesienia o kolejnych filmach granych w polskich kinach, najczęściej już z wyraźnym zaznaczeniem udziału Anglika i Węgry, niezależnie od tego, czy występowali w głównych czy drugoplanowych rolach.

77 „Głos Poranny” 1935, nr 22, s. 6.

78 „Kurier Wileński” 1936, nr 81, s. 12.

79 „Kurier Wileński” 1939, nr 108, s. 8.



ILUSTRACJA 16. Jedna z reklam *Powrotu Frankenstein*, „Echo” 1935, nr 249, s. 2

Ze zdecydowanie większą częstotliwością notatek poświęconych obu bohaterom niniejszego artykułu zetknąć się można w prasie popularnej („Kino dla Wszystkich”, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, lokalne dzienniki). „Poważniejsze” czasopisma kulturalne stroniły od skupiania się na filmach niesamowitych, ewentualnie krytykując je i deprecjonując.

Najwięcej materiału, w którym pojawiały się nazwiska obu aktorów, dostarczały reklamy wykupywane przez kina. Notki takie nie zawierały przeważnie dużej liczby informacji, niemniej stanowią interesujące źródło, dowodzące znaczenia Lugosiego i Karloffa w kulturze, przede wszystkim jako „motorów napędowych” dla promocji poszczególnych filmów, a także jako przykładów ciekawych rozwiązań graficznych czy słownych, stosowanych w ówczesnych działaniach marketingowych.

Popularność Karloffa i Lugosiego w Polsce jest w zasadzie analogiczna do rozwoju ich popularności w Stanach Zjednoczonych i pozostałych krajach, choć można odnieść wrażenie, że Węgier dość szybko w oczach krajowych dziennikarzy oraz dystrybutorów filmowych zszedł na nieco dalszy plan. Nie można pominąć też faktu, że rozwój recepcji amerykańskiego kina niesamowitości został brutalnie przerwany przez wydarzenia historyczne. Powojenna sytuacja kulturalna w Polsce Ludowej była zaś całkowicie inna, co w znacznym stopniu ograniczało możliwości sięgania do amerykańskiego kina przez krajowych odbiorców.

Bibliografia

- am., *Recenzje filmowe. Powrót Frankensteina*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 23.
- B. B., *Filmy grozy*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 353.
- Bella, *Frankenstein*, „Kino” 1932, nr 40.
- Berenstein Rhona, *Horror for Sale. The Marketing and Reception of Classic Horror Cinema* [w:] *Horror. The Film Reader*, ed. by M. Jancovich, London – New York 2002.
- Boris Karloff, *Obecnie generał Wu Yen Feng*, „Kurier Filmowy” 1938, nr 16 [dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1938, nr 108].
- Br. Wł., *Z ekranu na ekran. Książę Dracula*, „Kino” 1932, nr 20.
- „Czarny Kot” szczytowa emocja świata, „Kino i Rewia dla Wszystkich” 1934, nr 3/4.
- Człowiek o stu twarzach – Boris Karloff, „Kino dla Wszystkich” 1933, nr 20.
- „Dziwny dom” na ekranie „Luny”, „Echo” 1933, nr 231.
- Frankenstein*, „Krotoszyński Orędownik Powiatowy” 1933, nr 55.
- H. St., *Czarny kot*, „Kino” 1934, nr 32.
- Kandyd, *Frankenstein*, „Myśl Narodowa” 1932, nr 43.
- Kandyd, *Powrót Frankensteina*, „Myśl Narodowa” 1935, nr 27.
- Karloff i Lugosi w „Czarnym Kocie”*, „Kino dla Wszystkich” 1934, nr 11.
- Kronika filmowa*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 53.
- Kronika miejscowa*, „Krotoszyński Orędownik Powiatowy” 1935, nr 64.
- Kronika miejscowa*, „Krotoszyński Orędownik Powiatowy” 1937, nr 75.
- „Król” charakteryzatorów przy pracy. Sensacyjne szczegóły zza kulis niesamowitego filmu p.t. „Tajemnica czarnego pokoju”, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 36.
- „Książę Dracula” w Warszawie, „Kino” 1932, nr 19.
- Laemmle Carl, *Skąd się wzięły filmy niesamowite?*, „Kino dla Wszystkich” 1934, nr 19/20.
- Leman Jan, *Bilans ubiegłego roku*, „Kino” 1933, nr 2.
- Maddrey Joseph, *Nightmares in Red, White and Blue. The Evolution of the American horror Film*, Jefferson 2004.
- Mank Gregory William, *Bela Lugosi and Boris Karloff. The Expanded Story of a Haunting Collaboration*, Jefferson 2009.
- Między nami*, „Kino” 1932, nr 15.
- Mumia*, „Echo” 1933, nr 92.
- Najlepszy film w roku 1932*, „Kino” 1933, nr 7.
- Niewidzialne promienie*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 19.
- Niewidzialny promień*, „Gazeta Lwowska” 1936, nr 75.
- Nowa mania dorosłych dzieci. Dreszcz strachu w kinie. Filmy fantastyczno-niesamowite*, „Echo” 1933, nr 110.
- „Patrol na pustyni”. Nowy film Johna Forda, „Kurier Filmowy” 1938 nr 28 [dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1938, nr 191].
- Phillips Kendall R., *Horror Films and American Culture*, Westport 2005.
- Podsadecki Kazimierz, *Film makabryczny*, „Kurier Filmowy” 1932, nr 51 [dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1932, nr 352].
- Potwór Frankensteina ożył*, „Orędownik” 1935, nr 122.
- Premiery w kinach*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 212.

Spadoni Robert, *Uncanny Bodies. The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, Berkeley – Los Angeles – London 2007.

St. J., Karloff, „Kino” 1937, nr 19.

Stone Raul, *W masce generała Czang-Kai-Szeka*, „Kino” 1937, nr 45.

Straszliwe twarze Borysa Karloffa, „Kino” 1932, nr 51.

Syn Frankensteina, „Kino” 1939, nr 21.

Szempliński Jerzy, *Frankenstein*, „Kuźnia Młodych” 1932, nr 11.

Świt – *Niewidzialny promień*, „Orędownik” 1936, nr 263; *Niewidzialny promień*, „Orędownik” 1936, nr 184.

„*Tajemnica czarnego pokoju*”. *Na marginesie nowego filmu z udziałem Karloffa*, „Kurier Filmowy” 1935, nr 4 [dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1935, nr 287].

W jaki sposób wytwórnia „Universal” zdobyła scenariusz „Czarnego Kota”, „Kino dla Wszystkich” 1934, nr 21/22.

Zahorska Anna, *Szarlatan*, „Kultura” 1939, nr 29.

Z ekranu. Czarny kot, „Nowy Kurier” 1934, nr 250.

Z ekranu. Czarny kot, „Orędownik” 1934, nr 251.

Z ekranu na ekran. Szarlatan, „Aktualności” 1939, nr 5/6.

Z ekranu. „Patrol na pustyni”, „Orędownik” 1938, nr 282.

Biały upiór (White Zombie), reż. V. Halperin, USA 1932.

Chandu (Chandu the Magician), reż. William Cameron Menzies, Marcel Varnel, USA 1932.

Cudotwórca (The Miracle Man), reż. Norman McLeod USA 1932.

Czarny kot (The Black Cat), reż. Edgar G. Ulmer, USA 1934.

Donovan (Young Donovan’s Kid), reż. Fred Niblo, USA 1931.

Dr Mirakle (Murders in the Rue Morgue), reż. Robert Florey, USA 1932.

Dziwny dom (Old Dark House), reż. James Whale, USA 1932.

Frankenstein (Frankenstein), reż. James Whale, USA 1931.

Księżę Dracula (Dracula), reż. Tod Browning, USA 1931.

Maharadża Rampuru (King of the Wild), reż. B. Reeves Eason, Richard Thorpe, USA 1931).

Maska dr. Fu Manchu (The Mask of Fu Manchu), reż. Charles Brabin, Charles Vidor, USA 1932.

Mumia (The Mummy), reż. Karl Freund, USA 1932.

Naręczona Frankensteina (The Bride of Frankenstein), reż. James Whale, USA 1935.

Niewidzialny promień (The Invisible Ray), reż. Lambert Hillyer, USA 1936.

Noc w Chicago (Night World), reż. Hobart Henley, USA 1932.

Patrol na pustyni (The Lost Patrol), reż. John Ford, USA 1934.

Postrach Opery (Charlie Chan at the Opera), reż. H. Bruce Humberstone, USA 1936.

Wybrana
filmografia⁸⁰

80 Lista obejmuje filmy grane w latach 30. w kinach na terenie Polski. Tytuły dostosowano do brzmienia proponowanego przez ówczesnych dystrybutorów, stąd występować mogą odstępstwa w stosunku do współcześnie znanych rodzimych tłumaczeń.

Rodzina Rotszyldów (The House of Rotschild), reż. Alfred L. Werker, USA 1934.
Syn Frankensteina (Son of Frankenstein), reż. Rowland V. Lee, USA 1939.
Szarlatan (The Man Who Changed His Mind), reż. Robert Stevenson, USA 1936.
Tajemnica czarnego pokoju (The Black Room), reż. Roy William Neill, USA 1935.
Wyspa zatraczonych dusz (Island of Lost Souls), reż. Erle C. Kenton, USA 1932.
Zemsta Johna Ellmana/Zemsta upióra/Śmierć maszeruje (The Walking Dead),
reż. Michael Curtiz, USA 1936 .
Żółty pirat (West of Shanghai), reż. John Farrow, USA 1937.

Summaries

Anna Dragan

Between the devil and the wide green plains: Roztocze and Starzyzna village as realms of (un)tamed evil in „Czarny Wygon” [The Black Carriage] horror novel series

What secrets are hidden in the inaccessible but also those relatively familiar parts of Roztocze? How does the creation of space away from the hustle and bustle of city life, almost untouched by any progress, may influence the triggering of spine-chilling shivers, escalate the tension and heighten the sense of dread? What does Stefan Darda frightens us with in his novel cycle „Czarny Wygon” [The Black Carriage]? This article is an attempt to answer the above-mentioned questions and its core is the analysis of the horror sphere, seemingly closed within the boundaries of a gloomy Starzyzna village - a microcosm suspended in an alternative reality, condemned to everlasting alienation as a result of a curse, inhabited by coexisting living and half-dead people, in whom the time changed its course. The starting point for the presented deliberations are the legends of Roztocze as an inspiration for the author, and the secrets of Roztocze where the action is situated, written in a form of the fantasy-tale convention.

Keywords

legends, Roztocze, horror stories, fantasy, evil, fear, Polish literature

Kamila Kowalczyk, Robert Dudziński

“You are not a young man, you are a satan from hell” – adapting folklore texts in in Piotr Szulkin’s productions

In the article, authors focus on strategies of adapting folklore texts in Piotr Szulkin’s productions titled *Dziewcę z ciortem* and *Oczy urocze*. They point towards the existence “folk magical fear” within the folk worldview and attempt to answer the question, whether is it possible to recreate it today, for instance, using film as a medium. The text also describes mechanisms which govern Szulkin’s adaptations (for instance expressionist measures and purposeful extensive promotion of Polish folklore) and the different measures used to create a sense of dread in his works. The authors strive to ascertain if it is possible today to reconstruct folk authenticity while retaining the rules governing folk cultural tradition.

Keywords

adaptation, folklore, Piotr Szulkin, *Dziewcę z ciortem*, *Oczy urocze*

Jakub Kłeczek

Horror in polish puppet theater

Keywords
puppet, puppet theater,
horror, polish folk culture,
popular culture

In polish folk culture, puppet as a toy or ritual object was making anxiety. Polish ethnographic researcher - Jan Bujak who was studying cultural context of puppet in polish folk culture, consider that playing puppet in some regions of Poland was recognized as sin. Puppets were judged guilty of strangled children and another misfortune. This anxiety of puppets wasn't common but we may say that is the root of polish horror aesthetics in puppet theater.

Puppet was scaring because as objects they hadn't clear ontological status. Puppets are alive and not alive at the same time. In folk fair shows experience of "live and not-live" was appealing to experience of objects in rituals magical transformation. This practice evolve cultural function of animated objects making anxiety .

In contemporary puppetry we may still notice quasi-ritual character of animation. But contemporary vision of puppet making anxiety have roots also in popular culture. Today imagination of puppeteer determines, not by theatrical performances making anxiety, but scenes from horror movies. Aim of article is anthropological and cultural analysis of polish horror puppet performances: *Krwawa jatka* by Michał Walczak, *Kąsanie* by Marcin Bikowski, and staging of Neil Gaimans novel – *Coraline*. This analysis present relationship between puppetry and horror movies.

Joanna Płoszaj

Between fantasy and horror literature. The motifs of gothic novel in Feliks W. Kres' series "The United Kingdoms"

Keywords
Feliks W. Kres, polish literature, fantasy, horror literature, gothic novel

Fantasy literature – especially in these types which use quasi-historical costume – often uses some components characteristic for gothic novel. We can note the influence of this literature's type in descriptions of characters, background and space which make the story mysterious and terrifying. Fantasy is often similar to horror literature and the border between these genres isn't clear. In polish fantastic literature one of not-clear fantasy is the series "The United Kingdoms" written by Feliks W. Kres – one of the most popular fantasies' author in Poland.

This article analyzes how does Kres use popular motifs of gothic novel in his fantasy series. The most interesting things are methods of creation of space and background , importance of magic and other supernatural phenomenons and descriptions of main characters.

Magdalena Łachacz

Passage, almost interval. Gothicism and horror as experience of evil in Joanna Bator's *Ciemno, prawie noc* [Darkness, almost Night] novel

Keywords
gothic fiction, postmodern,
excess, lack, transgression

The article offers a multidimensional lecture of Joanna's Bator novel, *Ciemno, prawie noc* based on motifs characteristic for gothic fiction. Having observed that the gothic fiction could constitute a postmodern disguise for a discourse about contemporary Poland, the article aims to prove that the motifs such as: ghost, labyrinth, threatening elements could influence the image of Poland after political transformation. The following lecture demonstrates that language defines itself as an important element in the structure of the novel turning into the discourse of transgression. Making use of the categories of excess and lack, the language multiplies on one hand the tension of the composition. On the other hand, it deprives the characters of voice in situations of extreme danger. The transgression becomes aesthetic category able to express terror. Transgression allows the reader to

become aware of postmodern cultural taboos in order to go beyond them. What is more, transgression invites the reflection about the nature of violence and evil, enriching the novel of the air of a story about the struggle of good and evil..

Michał Wolski

Vladislav Dragula and his cortege – short review of polish vampiric characters

Popculture studies used to locate vampire myth in historically Slavic regions and within their mythology (or demonology) while looking for sources of vampire origins. However reasonable, this perspective falsely suggests that modern culture representations of Polish vampires have much in common with their folkloric predecessors. In fact, today they bear more resemblance to Vladislav Dragula – or Vlad Dracula – which was a vampire from Wallachia redefined by Western culture. This paper analyzes vampiric characters from Polish culture in diachronical context, which means focusing on their adequacy to Polish (romantic and postromantic) representations, as well as modern Western imaginations. This will lead us to effort to create prototype model of Polish/Slavic vampire originated from texts of culture. Some of these representations will have “Polish” traits, which will contrast with some elementary aspects of vampiric imaginations, leading us to the question: should we call them vampires *par excellence*?

Keywords

vampirism, romanticism, contemporary culture, wraith, Reymont, Sapkowski

Agnieszka Sell

Fears and fascinations of *fin de siècle* society in Władysław Stanisław Reymont's *The Vampire*

The aim of the paper is to show the great impact popular culture had on European society at the turn of the 19th and 20th centuries and the way how these trends have been used by Władysław Stanisław Reymont in *The Vampire*.

The plot of the novel is set in London, a city called “modern Babylon”, which becomes a place of cultural apocalypse. In the face of fear of the approaching end of the century and European civilization, people from London are looking for an antidote to their decadent state. They're trying to find it in things unfamiliar, incredible, mysterious, sometimes even dark. Fascination with vampirism, spiritualism, Freemasonry (perceived through the prism of negative stereotypes), as well as wisdom of the East, is merged into a fictional world in a one homogenous entity, revealing the exterior of interest and complete lack of understanding of what goes beyond the sphere of popular culture.

Keywords

fin de siècle, popular culture, vampirism, Freemasonry, Far East culture

Tomasz Chomiszczak

***Mundus horribilis*. Architecture of horror in Zdzisław Beksiński's prose**

The article is concerned with the obscure part of the artistic work of Zdzisław Beksiński (a famous photographer, painter and graphic designer). The archives of the Sanok Historical Museum demonstrate that in the 1960s the artist was occupied with literature as well. He wrote successful short prose which reflected many contemporary and subsequent literary fashions and trends. In his works Beksiński was especially influenced by the aesthetics of the geometric architecture, horror and anti-utopian novel. This prose, still an unknown stage of his work, substantially complements our knowledge of the whole art of that natural genius.

Keywords

painting, literature, architecture, form, horror, anti-Utopia

Radosław Pisula

“Where Filip the Barber says goodnight”. Horror elements in film adaptations of Mr. Kleks adventures

Keywords

horror, polish genre film, *Mr. Kleks' Academy*, adaptation, Jan Brzechwa

The article is an analysis of movies about Mister Kleks directed by Krzysztof Gradowski, which are based on short stories made by Jan Brzechwa. The author focuses on ways in which the 80's film trilogy (*Mr. Kleks' Academy*, 1983; *Travels of Mr. Kleks*, 1985; *Mr. Kleks in Space*, 1988) uses the genre conventions, never seen before in such intensity in Polish cinema, with emphasis on solutions from horror movies. Author also indicates how Kleks movies (which were primarily intended for young viewers) are using fear causing film mechanisms and what western influences associated with horror productions have been included in movies directed by Gradowski.

Krzysztof Siwoń

Crime scene. Image of Vampire of Zagłębie

Keywords

Serial killer, Vampire of Zagłębie, pop culture, Zdzisław Marchwicki

The purpose of this article was to examine one case of a serial killer – the so-called “Vampire of Zagłębie” in terms of its specific status in polish culture. His role as an pop culture icon is a typical projection of the subject of crime and murder during the Polish People's Republic. The entire history – beginning with the investigation, media investigation, until the trial and execution of Zdzisław Marchwicki bore the hallmarks of the spectacular show. Its sequel are two films: fiction and documentary, which closes the story of vampire films under the cinematic conventions. The way in which horror and rational elements were mixed in these movies demonstrates the main problem: that the problem of serial killer can be very vulnerable in terms of ideological manipulations.

Robert Dudziński

A monster in human form. Terror, fear and unrest in Roman Załuski's film *Wściekły*

Keywords

thriller, polish crime film, film genre, Polish People's Republic,

The article is an attempt to interpret the film *Wściekły* (r. Załuski, 1979) in the context of genre characteristics of a thriller. The author points towards certain aspects of the production (theme, plot structure, narration techniques) which are subordinate the primary rule which governs the film (i.e. an attempt to invoke a sense of anxiety in the viewer). Moreover, the article analyses external factors which affected the specific shape of the film and served as an inspiration to its creators: the growing mood of a crisis in the late 70s; the case of a serial killer, Zdzisław Marchwicki; and theories of a psychiatrist, Antoni Kępiński, which were popular back then..

Dorota Ucherek

How much horror in fantasy, how much fantasy in horror? The convention of horror in Andrzej Sapkowski's literature

Keywords

the convention of horror, art-horror, fantasy literature, monster, magic, witch, Andrzej Sapkowski, Noël Carroll,

The starting point of this paper is a question how Andrzej Sapkowski – a writer associated mainly with the convention of fantasy – creates his works classified as horrors. The research material consists in three horror short stories by Sapkowski: *Muzykanci* [*Musicians*], *Tandaradei!* and *Zdarzenie w Mischief Creek* [*What Happened in Mischief Creek*], as well as those parts of the third volume of *Trylogia Husycka* [*The Hussite Trilogy*], *Lux perpetua* which possess the characteristic trades of horror. The author searches for the fundamental features of horror in those texts, basing primarily on Noël Carroll's

The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart, and on the other hand the connections of those works with the convention most often associated with Sapkowski – fantasy.

The analysis leads to the conclusion that Sapkowski creates his horror short stories basing on one pattern: a weak, disrespected and bullied creature gains enormous power that lets him or her take revenge on the persecutors. The short story *Muzykanci* is the closest to the prototypical horror, while *Zdarzenie w Mischief Creek* is closer to the convention of fantasy. *Tandaradei!* situates itself somewhere between the two. On the other hand Trylogia Husycka is an example of historical fantasy, that Sapkowski only enriches with the elements characteristic of horror stories in the third volume.

Michał Cetnarowski

Polish horror. An introduction to works of Łukasz Orbitowski

The beginning of the 21st century was the time of a dynamic growth of literary horror and horror movies popularity. One of the most characteristic Polish novelists, who has started write then, was Łukasz Orbitowski. Since that moment he published 14 books and the latest of them, the novel *Szczęśliwa ziemia* [*Happy Land*], was nominated to Paszport "Polityki" [*Politics' Passport*]. It is one of the most important Polish literary award.

What are the distinctive features of Orbitowski's novels? It is true that, as for the genre, they are horrors. However, they do not tell about abstract "fantasy neverlands," vampires or ghouls, but about Poland in the past and nowadays. Literary language of the horror genre turns out to be for Orbitowski the best way to talk about last century and contemporary Poland.

Keywords

Łukasz Orbitowski, horror, polish contemporary literature

Łukasz Słoński

Vampires without castle listening to Burzum. Horror in polish comics

When the researcher is looking for horror hidden in polish comics he is obliged to read many fantasy and video game magazines, historical comic anthologies and browse through crumbling zines. The article is an initial attempt to look at the „concealed” horror, showing how, through comic books, creators can look at horror genre (ridicule him, portray characteristic monsters in a new light).

The article analyzed humour comics (*O zmroku, Zbyt długa jesień*) which in various ways trying to poke fun at horror pantheon. The text examines comics based on folk demonology. In addition to the comic books based on other sources, the article also examines more original visions of horror, such as *Diefenbach, Morfolaki* or *Phantasmata*..

Keywords

horror in comics, humor comics, vampires, folk demonology

Dawid Głownia

Somewhere where life is cheap. Polish notions of snuff films

The goal of this article is an analysis of the notions of snuff film circulating in Polish Internet. The subject of analysis were 250 comments published on twelve Polish Internet portals and websites. A questionnaire addressed at 22 students of film studies was used as a secondary research instrument. The first part of the article are devoted to presentation of the idea of snuff films, goals of the research, and research methodology. Subsequent parts of the article are devoted to presentation of the conclusion concerning the awareness of the concept of snuff films among Polish internet users, ambiguity of this category and its identification with other related media phenomena; moral aspects of snuff discourse;

Keywords

snuff films, urban legends, internet discourse, horror film

methods of rationalization of the belief in the existence of snuff films; and the ideas concerning snuff films (geographical areas of their production, profiles of their makers and victims, methods of their distribution etc.) articulated by Polish internet users.

Piotr Winczewski

Depiction of threats and dangers presented by plots of didactic motor plays

Keywords

didactic plays, motor plays, threats and dangers

Didactic plays plots are being used to transfer the common knowledge of world to children. Hereof a depiction of means that are being used to make students aware of the threats and dangers of world was presented. The material are 4103 motor plays published in methodological textbooks. During the research it occurred that the factors which were bringing the threats were mostly humans and animals. The dangers introduced in didactic plays were rarely presented as the results of random incidents, natural disasters and fantastic characters activities.

Szymon Makuch

Masters of horror in the eyes of the Polish viewer. Bela Lugosi and Boris Karloff in the pre-war Polish press

Keywords

Bela Lugosi, Boris Karloff, horror, Frankenstein, Dracula

Boris Karloff and Bela Lugosi are the most famous prewar horror film stars. They were also renowned in Poland, when between year 1932 and 1939 movies with both actors were played in cinemas all over the country. Also in Poland *Frankenstein* by James Whale (1931) and *Dracula* by Ted Browning (1931) were breakthroughs.

The main purpose of this article is to analyze media reception of Karloff, Lugosi and characters played by them in prewar Poland. Author analyzes reviews, critical articles, and movie advertisement published in polish press between 1931 and 1939. It allows to show, how popularity of both actors grew..