

MARCIN KUNA

ESTETYCZNA CHARAKTERYSTYKA
PODGATUNKÓW GROZY

Artykuł ten stanowi teoretyczną analizę horroru jako gatunku literackiego, dla którego wyróżniającą się kategorią wartości estetycznych jest groza, powiązana z wzniosłością w rozumieniu Edmunda Burke'a. Wyróżniono – za Tzvetanem Todorovem – pięć rodzajów grozy występujących w horrorze. Wprowadzone zostały: dystynkcja między horrorem a terrorem oraz odróżnienie utworów fantastyczno-niesamowitych od fantastyczno-cudownych, wyodrębniono także kategorię „czystej fantastyki” oraz podkreślono rolę katartycznej funkcji horroru itp. Egzemplifikacja postawionych tez następuje na podstawie utworów Stefana Grabińskiego, Howarda Phillipsa Lovecrafta, Matthew Gregory Lewisa, Ann Radcliffe.

I

Istnieje wiele czynników, które mają wpływ na przebieg i efekt procesu przeżycia estetycznego dzieła literackiego¹. Są to przede wszystkim własności i uwarunkowania trzech elementów konstytutywnych przeżycia: podmiotu percypującego, przedmiotu percypowanego oraz immanentnej struktury samego procesu.

Część wspomnianych własności ma charakter neutralny w tym sensie, że działają one niezależnie od np. gatunku tekstu, z jakim odbiorca obcuje. Dzieje się tak, ponieważ:

¹ Chodzi tu o pojęcie: „przeżycie estetyczne” w rozumieniu Romana Ingardena (zob. R. Ingarden *Studia z estetyki* Warszawa 1957 t. I s. 112-152 oraz L. Sosnowski „Przeżycie estetyczne” [hasło słownikowe] A.J. Nowak, L. Sosnowski [red.] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena* Kraków 2001 s. 234-237).

Mimo bardzo wielorakiej różnorodności, w każdym poznawaniu dzieła znajduje się pewien zespół wszędzie jednakowych operacji przeżywającego podmiotu i (...) owo poznawanie posiada dla wszystkich tych przypadków charakterystyczny przebieg².

Na innej płaszczyźnie symultanicznie zachodzą procesy estetyczne osobnego rodzaju. W niej odbiorca może dokonywać czynności percepcyjnych, charakterystycznych dla konkretnej podgrupy tekstów literackich. Wszak

Samo poznawanie może się dokonać na wiele różnych sposobów, dzięki którym też można osiągnąć różne wyniki. Przy tym i różnorodność typów czytanych dzieł odgrywa istotną rolę³.

Horror literacki korzysta z unikatowych chwytów i wywołuje tylko sobie właściwe efekty estetyczne. Wydaje się oczywiste, iż groza jest osobną kategorią estetyczną. Jednak „kategoria estetyczna” to pojęcie ogólne – zatem warto by się zająć wyodrębnieniem oraz estetycznym określeniem różnych podzbiorów grozy. Jak się bowiem okaże, dzieło należące do każdego z nich czyta się i przeżywa odmiennie. Wśród literackich horrorów badacze wyróżniają przynajmniej pięć głównych podgatunków. Pisał o nich między innymi Tzvetan Todorov w swojej książce *Introduction á la littérature fantastique*⁴.

II

Do jednego z tych podgatunków należą utwory reprezentujące kategorię niesamowitości. Zdarzenia przedstawiane w takim tekście powinny być niezwykle, niepokojące, szokujące, niespotykane, zaś wyjaśnić ich charakter można byłoby za pomocą naturalnych przyczyn. Niesamowitość stanowi graniczną kategorię – pojawia się ona nie tylko w utworach przepojonych grozą. Przykładem tekstu należącego do zbioru *uncanny* może być opowiadanie *Studnia i wabadło* Edgara A. Poe. Nie ma w nim żadnych sugestii, jakoby przyczyna koszmarnego przeżycia bohatera miała znamiona nadnaturalności. W noweli amerykańskiego mistrza grozy źródłem strachu jest śmiercionośny mechanizm, pułapka.

Mimo że opisywane przypadki tłumaczone są na podstawie praw rozumu, istnieje szczelina, przez którą może do świata przedstawionego wkraść się odrobina nadnaturalności – jest nią psychika bohatera

² R. Ingarden *O poznawaniu dzieła literackiego* Warszawa 1976 s. 14.

³ Tamże, s. 13.

⁴ T. Todorov *Introduction á la littérature fantastique* Paryż 1970.

postawionego w ekstremalnej sytuacji. Wiąże się z tym bezpośrednio zagadnienie narracji w horrorze.

W literackich opowieściach grozy można się spotkać z jednym z dwóch sposobów prowadzenia narracji, a mianowicie w trzeciej bądź pierwszej osobie. Chyba częściej spotykanym przypadkiem, a na pewno dającym większe możliwości, jest narracja personalna. Taki sposób opowiadania pozostawia bowiem miejsce na różnego rodzaju niedomówienia, wiążące się z ograniczoną wiedzą bohatera. Dodatkowo, twórcy horrorów korzystają z wielu chwytów komplikujących czytelnice rozstrzygnięcie charakteru opisywanych zjawisk. Są to między innymi: choroba psychiczna, majaczenie, halucynacje, przemęczenie, somnambulizm czy upojenie alkoholowe bohatera. Narracja auktorialna wyklucza takie możliwości. Narrator trzecioosobowy może odgórnie stwierdzić, czy zjawą, którą bohater spotkał, była istotnie przybyszem z zaświatów, czy po prostu przywidzeniem. Zasadą dzieł „niesamowitych” jest przedstawianie doznań, przeżyć, stanów psychicznych bohatera postawionego w sytuacji zagrożenia. Celem autora powinno być skonstruowanie takiej opowieści, która zmuszałaby odbiorcę do jak najsilniejszego utożsamienia się z bohaterem, która znosiłaby dystans estetyczny, pozwalalaby współodczuwać (oczywiście do pewnego stopnia) opisywany koszmar. Prowadzenie opowiadania w trzeciej osobie często powoduje efekt odwrotny. Jest tak chociażby w przypadku noweli Stefana Grabińskiego *Spojrzenie*.

Spojrzenie jest nie tylko interesującą, napisaną po mistrzowsku, a pod względem klinicznym zdumiewająco precyzyjną analizą ciekawego przypadku psychozy neurastenicznej na tle lękowym, ale w intencji pisarza niewątpliwie czymś więcej. W miarę pogłębiania się obłędu myśl Odonicza [głównego bohatera] zbliża się coraz bardziej, coraz nieuchronniej do granic prawdy. Punkt szczytowy wstępującej szybko linii szaleństwa (...) staje się zarazem momentem spełnień, momentem przekroczenia granicy i zwycięskiego wtargnięcia w strefę niepoznawalnego⁵.

Znawca twórczości Grabińskiego zwrócił w tym fragmencie uwagę na dwa zagadnienia istotne dla efektu estetycznego. Po pierwsze – w trakcie lektury noweli nie można oprzeć się wrażeniu, że narrator kreuje czytelnika na obserwatora opisywanego przez siebie przypadku rzadkiej choroby. Nie dość, że wyklucza to potencjalne dwuznaczności, to dodatkowo zwiększa dystans odbiorcy do przedstawianych zdarzeń – trudno wczuć się w sytuację chorego psychicznie. Po drugie – rozczarowaniu czytelnika sprzyja wszechobecna w tekście filozofia autora dotycząca sposobu osiągnięcia ideału. Wydaje się, że utwór ma być nośnikiem pewnych idei, nie zaś bezinteresownie straszyć.

⁵ A. Hutnikiewicz *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887-1936)* Toruń 1959.

Innym elementem związanym z narracją, mającym pewien wpływ na proces przeżycia estetycznego, jest stosunek czasu akcji do czasu narracji. W *Piekielnej ilustracji* Howarda Phillipsa Lovecrafta bohater-narrator wypowiada takie słowa: „Do jednego z domów, który właśnie opuściłem, przywiodła mnie w pewne listopadowe popołudnie silna ulewa”⁶. Czytelnik otrzymuje tu istotną informację: narrator jest bezpieczny, znajduje się poza zasięgiem niebezpieczeństwa. Opowiada swoją historię z krótkiego, ale znaczącego dystansu. Odbiorca uświadamia sobie, że bohaterowi już nic nie grozi, przez co sam dystansuje się od opowiadanych zdarzeń.

By dokładnie określić efekty estetyczne właściwe opowieściom grozy, warto wprowadzić pomocne rozróżnienie. Dotyczy ono dwóch rodzajów strachu, jaki czytelnicy obcujący z horrorem mają okazję odczuć. Pisze o tym Piotr Mróz:

Konieczne w tym miejscu staje się wprowadzenie wyraźnego rozgraniczenia między „strachem płytkim” i „strachem głębinowym”. Wspomniany już P. Varma stosuje terminy *horror* i *terror* – nieodłącznie tłumaczone na język polski jako „groza” (coś, co wywołuje strach).

W przypadku *horroru* mamy do czynienia z negatywnym uczuciem wywołanym w obliczu konkretnego zdarzenia, np. pojawienia się upiora, wampira, czy też nadprzyrodzonego zjawiska. Strach ten nie posiada cech permanencji – ustępuje zazwyczaj wraz ze zjawiskiem, które go wywołało (jedną z bohaterek A. Radcliffe po spotkaniu z klasyczną strzygą-wampem szybko powraca do normy i najspokojniej w świecie udaje się do karczmy na obfity posiłek).

Natomiast *terror* to strach, obawa pozornie nieuzasadniona, spowodowana domniemaniami, brakiem pewności. Z rosnącym niepokojem (miejscami trudnym do zwerbalizowania) zaczynamy się bać tego wszystkiego, czego nie rozumiemy w pełni. Innymi słowy, odczuwa się lęk przed tym, co nie jest bezpośrednio dane – lecz czego istnienie zabarwia w sposób negatywny strumień podświadomości. Jest to właśnie lęk głębinowy: lęk przed niedostatecznie poznanymi składnikami, komponentami świata i swojego „ja”⁷.

Charakterystyka ta wymaga jednak krótkiego uzupełnienia:

Terror to obawa przed tym, że krzywda dotknie nas samych. Horror natomiast to emocja powodowana przewidywaniem, że krzywda może być wyrządzona tym, dla których żywimy sympatię⁸.

Zatem „horror” to strach chwilowy, powodowany obawą o losy postaci, z którą odbiorca się utożsamia. Ważne, iż jego źródłem jest kon-

⁶ H.P. Lovecraft „Piekielna ilustracja” w: tenże *Coś na progu* Poznań 1999 s. 16.

⁷ P. Mróz „Angielska powieść grozy (*gothic novel*). Uwagi o estetyce gatunku” w: *Estetyka i sztuka* Warszawa 1983 s. 95.

⁸ T. Heller *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror* University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1987.

kretnie zdarzenie, choć niekoniecznie musi to być nadprzyrodzony fenomen. Jego przyczyną może być równie dobrze element naturalny. „Terror” to obawa o siebie powodowana brakiem informacji. Wydaje się, że to właśnie lęk głębinowy miał na myśli Lovecraft, pisząc: „Najstarszym i najsilniejszym uczuciem ludzkości jest strach, zaś najgorszym jego rodzajem jest lęk przed Nieznanym”⁹. Oba rodzaje strachu nie wykluczają się wzajemnie – przeciwnie – występują obok siebie oraz uzupełniają się.

Jakie zatem szczególne odczucia oferują teksty niesamowite? Przede wszystkim „grę w niebezpieczeństwo”. Możemy doświadczać i odczuwać jakości w rzeczywistości niedostępnych bądź unikanych – doświadczać bezpiecznego strachu. Rzeczownik „gra” jest tutaj chyba najwłaściwszym określeniem. Jak każda gra, ta również ma swoje jasne, z góry określone zasady, których czytelnik jest świadom. Posiada wyznaczony, ograniczony czas trwania, może być w dowolnej chwili przerwana. Wreszcie – uczestniczy się w niej z własnej woli, z nastawieniem na doznanie wyjątkowego estetycznego przeżycia.

Lektura tekstu grozy służy przeżywaniu ekstremalnych emocji. Jednak bez zachowania odpowiedniego dystansu nie można mówić o czerpaniu przyjemności z obcowania z tego rodzaju dziełem. Krytycy zajmujący się kategorią wzniosłości stwierdzają: by doznać wzniosłej satysfakcji z obcowania ze zjawiskiem budzącym grozę, należy znajdować się w bezpiecznej od niego odległości. Każdy człowiek w realnym życiu uznałby bycie zagrożonym za uczucie negatywne. Jednak strach kontrolowany ma wartość pozytywną, wypełnia pewien niedobór emocji. Część badaczy właśnie tę (częściowo kompensacyjną) funkcję uważa za prymarną dla wszystkich (nie tylko niesamowitych) tekstów grozy¹⁰.

Uczuciem, które towarzyszy bohaterom czy czytelnikowi opowieści niesamowitej, jest w większości przypadków „horror”. Zadaniem odbiorcy jest głównie obserwacja poczynań oraz współodczuwanie doznań prześladowanego bohatera. Utwory niesamowite, częściej niż strach, wzbudzają współczucie. Rzadko taka opowieść grozy zaskoczy odbiorcę nieodmówieniem czy możliwością podwójnej wykładni sensów, które to elementy mają nieporównywalnie większy wpływ na czytelnika – potrafią wywołać lęk głębinowy.

Chwyty charakterystyczne dla tekstów niesamowitych stanowią podstawę każdej opowieści grozy. Jednak inne podgatunki korzystają z tylko sobie właściwych konstrukcji wywołujących strach.

⁹ H.P. Lovecraft *Nadnaturalny horror w literaturze* Warszawa 2000 s. 14.

¹⁰ M.in. R. Caillois, Y. Leffler, M. Wydmuch.

III

Następnym podzbiorem na skali Todorova jest cudowność. Jak pisał Roger Caillois:

Baśniowość to świat cudowności, który łączy się ze światem rzeczywistym, nie naruszając w niczym jego wewnętrznego ładu i nie niszcząc jego spójności. (...) Ten zaczarowany świat jest harmonijny, nie zna sprzeczności, pełen jest jednak przygód, bo i jemu nieobca jest walka ze złem: istnieją zarówno złe duchy, jak i złe wróżki. Ale skoro raz się przyjmie szczególne założenia tego nadprzyrodzonego świata, wszystko w nim pozostanie w godny uwagi sposób stabilne i jednorodne¹¹.

Wydawałoby się, że stworzenie podobnego utworu grozy jest niemożliwe. Zasady budowy dzieł *marvelous* zaprzeczają bowiem standardowym rozwiązaniom horroru. Z reguły nadnaturalne wkracza w misternie skopiowany świat realny, by zaprzeczyć jego prawom, zniszczyć dotychczasowy porządek i tym samym wywołać w bohaterach przerażenie. W tekstach reprezentujących omawianą kategorię wszelkie zdarzenia – choćby były w rzeczywistości niespotykane lub w ogóle niemożliwe – nie wywołują w bohaterach żadnej szczególnej reakcji – zdziwienia, strachu, konfuzji itd. Cudowność jest zarezerwowana przede wszystkim dla dzieł z gatunków *science-fiction* i *fantasy*. W tych spójnych światach nikogo nie zdziwi pojawienie się zjawy, bo ma ona prawo się pojawiać. Zdarzają się „cudowne” opowieści grozy, choć jest to najmniej liczna grupa horrorów. Przykładem może być minipowieść *W górach szaleństwa* Lovecrafta, gdzie obecność nadprzyrodzonych istot tłumaczona jest prawami nauki.

W centrum takich historii jest zawsze zjawisko reprezentujące sferę nadnaturalności – potwór. Każde monstrum może spełniać dwie podstawowe funkcje. Po pierwsze – stanowi zagrożenie zdrowia bądź życia bohaterów. W takiej (i tylko takiej) funkcji występują one w słabszych artystycznie tekstach grozy. Efekt wywoływany przez pojawienie się takiej istoty będzie wtedy zbliżony do towarzyszącego dowolnemu innemu fizycznemu zagrożeniu, niezależnie od jego źródła – może to być człowiek, element natury, śmiertelny mechanizm. Czytelnik odczuje wtedy obawę o losy bohatera, z którym zdążył się już w jakimś stopniu utożsamić, odczuje – jak w opowieści niesamowitej – horror.

Potwory posiadają jednak zdolność wywołania silniejszych emocji. Mogą stanowić bowiem symboliczną reprezentację nieświadomych lęków ludzkich, wyobrażeń kulturowo zakazanych czy też ucieleśnienie

¹¹ R. Caillois „Od baśni do science-fiction” w: tegoż *Odpowiedzialność i styl. Eseje* Warszawa 1967 s. 32.

podświadomych pragnień czytelnika, których represja konieczna jest dla zachowania własnej tożsamości i funkcjonowania w kulturze. Przykładem niech będzie ikona tradycji gotyckiej – wampir, który reprezentuje pragnienia, żądze i lęki związane ze sferą erotyczną (popędową): przemoc seksualną, perwersję, homoseksualność, chęć dominacji¹².

Czytając teksty korzystające z bogatego asortymentu potworności, odbiorca może zmierzyć się z własnymi lękami, których pokonanie stanowi o wyjątkowości doznań estetycznych właściwych temu rodzajowi prozy¹³. Czytelnik jest zapraszany do gry z niebezpiecznym przeciwnikiem – wcieleniem jego stłumionych żądz. Konfrontacja ze źródłem strachu, „ucieleśnieniem stłumionego” powoduje dokonanie się swoistego *katharsis* u czytelnika¹⁴. Warunkiem pozbycia się negatywnych emocji, tkwiących w psychice, jest oczywiście zachowanie dystansu estetycznego wobec przedstawionych zdarzeń. Jeśli uda się odbiorcy „przetrwac” starcie z monstrum, wówczas „porażka złej mocy w opowieści umacnia naszą wiarę w to, iż takie stworzenia – zatem może i cechy reprezentowane przez potwora – mogą zostać ujarzmione lub pokonane”¹⁵. Lektura takiego tekstu stanowi pewnego rodzaju walkę („próbę sił”) czytelnika z samym sobą.

Zasady działania „cudownych” horrorów są bardzo podobne do wykorzystywanych w baśni:

Baśń *Jaś i Małgosia* ośmiela dziecko, by samodzielnie badało wytwory swojej pełnej niepokojów wyobraźni. Dzieje się tak dlatego, gdyż baśnie upewniają dziecko co do tego, że może ono pokonać nie tylko rzeczywiste zagrożenia, o których opowiadali mu rodzice, lecz także te przez siebie znacznie wyolbrzymione, a o których realnym istnieniu jest przekonane¹⁶.

Omawiane utwory oferują kilka rodzajów doznań. Po pierwsze – całą gamę związanych z podstawową warstwą horrorów, a wspomnianych przy okazji omawiania utworów niesamowitych. Po drugie – rozpoznanie i empatyczne przeżycie zakazanych wyobrażeń¹⁷. Po trzecie –

¹² Wszystkie te cechy może reprezentować np. Dracula z powieści Brama Stokera.

¹³ Taki charakter mają również przeżycia związane z lekturą baśni zob. np. B. Bettelheim *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* Nowy Jork 1977.

¹⁴ Por. M. Kruszelnicki *Oblicza strachu – tradycja i współczesność horroru literackiego* Toruń 2003 s. 64-75.

¹⁵ Y. Leffler „Współczesny horror jako gra satysfakcji” w: G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik (red.) *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo* Kraków 2002 s. 48.

¹⁶ B. Bettelheim *The Uses of Enchantment...* wyd. cyt. s. 166.

¹⁷ Zob. np. cytowany artykuł Leffler. O scenie z *Nocy żywych trupów...* pisze ona tak: „o ile w tej scenie zombie potwora obserwujemy głównie z perspektywy ofiary, o tyle jej śmierć sfilmowana jest z punktu widzenia atakującego potwora. Dopiero po dokonaniu morderstwa wolno nam odsunąć się od potwora i patrzeć z zewnątrz, ale i to nie na

zmierzenie się z własnymi lękami. Po czwarte – samopoznanie siebie, wykrycie własnych słabości i pożądań oraz ich tymczasowe wyrzucenie z psychiki. Jak pisze Bruno Bettelheim:

Czarownica, która została stworzona w pełnej lęków dziecięcej wyobraźni, będzie dziecko dręczyć i „nawiedzać”; jednak czarownica, którą ono samo potrafi pokonać, wypychając ją do jej własnego pieca, traci moc wzbudzania przerażenia – dziecko może uwierzyć, że ją pokona. Jak długo dzieci będą wierzyć w istnienie wiedźm – a wierzyły i będą wierzyć do czasu, gdy nie będą musiały swoich niesprecyzowanych lęków uosabiać – muszą słuchać historii, w których dzieci, dzięki własnemu sprytowi, pozbywają się obrazów dręczących ich wyobraźnię¹⁸.

Rozbieżności w sile oddziaływania omawianych tekstów są dość duże. Lęki i pragnienia mogą być właściwe wszystkim ludziom, danej kulturze, płci czy konkretnej osobie. Stąd jeden utwór może wywoływać różne emocje, różne rodzaje strachu u poszczególnych odbiorców.

IV

Kolejnym podzbiorem grozy jest czysta fantastyka (*pure fantasy*). Utwory należące do tej kategorii muszą być tak skonstruowane, by istniała możliwość co najmniej podwójnej wykładni sensów, wywołująca w czytelniku ciągle wahanie co do natury przedstawianych zdarzeń, nierozstrzygnięta nawet na końcu utworu. Todorov pisał:

W świecie, który na wskroś jest nasz, który jest nam doskonale znany – w świecie bez diabłów, sylfid czy wampirów, przydarza się coś, co nie daje się wytłumaczyć przy pomocy jego praw. Ten, kto jest świadkiem takiego wydarzenia, musi zdecydować się na jedno z dwóch możliwych rozwiązań: albo chodzi tu o złudzenie, o produkt wyobraźni – i reguły świata pozostaną wtedy tym, czym są, albo wydarzenie miało istotnie miejsce, jest integralną częścią rzeczywistości. Wtedy jednak będzie ona opanowana przez prawa nam, ludziom, nie znane. Albo diabeł jest złudzeniem, istotą wyobrażoną, albo też istnieje naprawdę, jak wszystkie inne zjawiska, tyle tylko, że rzadziej się go spotyka. To, co fantastyczne, zawiera się w momencie niepewności (...). Fantastyczność jest niepewnością, którą odczuwa człowiek znający tylko prawa naturalne, postawiony nagle wobec zjawiska noszącego wszelkie znamiona nadnaturalności¹⁹.

bezpośrednie ujęcie, lecz pośrednio na sylwetki. Widz jest więc ośmielany podczas zbrodni do przyjęcia perspektywy zarówno ofiary, jak i napastnika”.

¹⁸ B. Bettelheim *The Uses of Enchantment...* wyd. cyt. s. 166.

¹⁹ Cyt. za M. Wydmuchem *Gra ze strachem* Warszawa 1975 s. 22-23.

O ile niedomówienie to jedno z podstawowych narzędzi każdego autora grozy, o tyle konstrukcje, które przedłużają czytelnicze wahanie nawet poza właściwy czas lektury, należą do rzadkości. Przykładem może być *W kleszczach lęku* Henry'ego Jamesa – do dziś nie rozstrzygnięto, czy istotnie jest to historia o duchach.

Celem takich tekstów jest postawienie odbiorcy w sytuacji nie do rozwiązania. To sytuacja wyjątkowa, bowiem dzieło ma być przecież zamkniętym zbiorem instrukcji. Odbiorca, na podstawie informacji, jakie mu tekst daje, powinien przejść wszystkie etapy lektury, wypełnić miejsca niedookreślenia i stworzyć spójny przedmiot estetyczny. Więcej – on ufa, że tekst z założenia gwarantuje mu taką możliwość. Oczekuje, że zawiera on wszystkie potrzebne informacje dla skończenia konkretyzacji; powinno być tylko kwestią czasu, kiedy je ujawni. Poznanie dzieła powinno przebiegać w wyznaczonych ramach, nie może jednak poza nie wykraczać. W końcowej fazie czytelnik powinien zakończyć rolę czytelnika wirtualnego, „wyjść” z tekstu, „wrócić” do rzeczywistości i przyjąć postawę życiową.

Gdy odbiorca dokonał już strukturyzowania, winien zobaczyć taki wygląd dzieła, który „prezentuje (...) – przynajmniej w zasadzie – całe dzieło. Wiemy, że po nim nie następuje już żadna dalsza część, że więc nie brak niczego, co oczywiście jest ważne dla rozumienia [dzieła]”²⁰. Utwory fantastyczne zaprzeczają tym regułom – z premedytacją podają czytelnikowi informacje, które popierają każde z możliwych rozwiązań.

Pod koniec procesu czytania odbiorca posiada cały uporządkowany materiał, ze wszystkimi powiązaniem i stosunkami.

To pozwala czytelnikowi rozpocząć dalszą pracę poznawczą, a zwłaszcza umożliwić dokonanie i analizujących, i syntetyzujących aktów percepcji, od których zależy głębsze poznanie dzieła²¹.

Przy tym

Konieczne jest stale ponowne sięganie do wyników czytania, zwłaszcza wtedy, gdy zapomnieliśmy jakichś szczegółów dzieła, albo gdy na podstawie pierwszego czytania nie uchwyciliśmy ich jasno²².

Poszukiwanie w tekście informacji wyjaśniających niedomówienia, braki, przeoczenia, wydaje się działaniem jak najbardziej logicznym, jednak w przypadku czystej fantastyki powoduje ono efekt odwrotny – zamiast rozwiązać wątpliwości czytelnika, potęguje je.

Odbiorca po zakończeniu lektury zwróci uwagę, że informacje, które zdobył, są na tyle niedokładne, iż nie pozwalają mu orzec

²⁰ R. Ingarden *O poznawaniu dzieła literackiego* wyd. cyt. s. 140.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 141.

o charakterze przedstawionych zdarzeń. Szuka wtedy w utworze potencjalnie przeoczonych danych, które mogą mu pomóc w dokończeniu konstytuowania przedmiotu estetycznego. Im bardziej angażuje się w poszukiwania, tym większą frustrację odczuwa, ponieważ tekst nie może mu dostarczyć oczekiwanego rozwiązania. Więcej – daje takie informacje, które popierają każdą z możliwości. Niewykonalny jest „powrót” perceptorów do „przedlekturowych” czynności życiowych. Sytuacja taka ma charakter niekończącej się pętli. Jedynym racjonalnym wyjściem jest uznanie dwuznaczności (wieloznaczności) takiego utworu.

V

Pochodnymi tekstów fantastycznych są utwory fantastyczno-niesamowite oraz fantastyczno-cudowne. Oba typy zbudowane są podobnie, różnią się jedynie zakończeniem. Centrum akcji stanowi wprowadzony na początku utworu element nadnaturalny. Podczas rozwiązania intrygi okazać się może, iż monstrum było: 1) rzeczywiście nie z tego świata, 2) jedynie przywidzeniem, ułudą, wyolbrzymieniem zjawisk naturalnych. Przykładem tekstu fantastyczno-cudownego może być *Mnich* Matthew Gregory Lewisa. Autor do końca powieści będzie wierny rozwiązaniom nadnaturalnym. Cała intryga zawiązuje się poprzez ingerencję sił piekielnych w życie bohaterów i właśnie tą ingerencją będą tłumaczone kolejne niesamowite, tajemnicze zdarzenia. Doznania estetyczne będą (do pewnego stopnia) zbliżone do tych właściwych tekstom grozy spod znaku cudowności. Omawiając drugi typ utworów, najczęściej przywołuje się nazwisko Ann Radcliffe. Rzeczywiście, dzieła angielskiej autorki, określane mianem *sensational gothic*, idealnie nadają się do ilustracji różnicy w odbiorze porównywanych tekstów. Jak już zostało powiedziane, najważniejsze jest tu odmienne potraktowanie zakończenia. Autorka ta z uporem, ale i pomysłowością stosowała zabieg „naturalizowania” nadnaturalnego. Pisz o tym Marek Błaszak:

Przykładem może być przerażająca zjawia widziana na zamku, która straszy sprawującego nocną straż Montoniego i brana jest przez niego za samego diabła. Okazuje się jednak, że jest to więzień rozkochany w Emily (...). Inne liczne przypadki zawierają motyw niepokojących odgłosów słyszanych pod drzwiami – bohaterka stara się uspokoić, tłumacząc, że jest to li tylko dzieło wiatru, po czym dźwięki przybierają na sile, następuje moment strasznego oczekiwania i...wejście wiernej służącej. (...) Rozkładające się ciało, które za

zasłoną znajduje Emily, okazuje się niczym więcej, jak woskową figurą mającą upamiętniać, przypominać, czym staje się ludzkie ciało po śmierci²³.

Konsekwencja takiego chwytu wydaje się oczywista – jest nią rozczarowanie odbiorcy. On już przed lekturą założył, iż ma zostać „uczciwie” nastraszone, spodziewał się „prawdziwych” potworów, nie atrap. Caillois pisze o takich właśnie unikach w swoim eseju:

Zdarza się, że wydarzenie fantastyczne okazuje się tylko pozornie wydarzeniem nadprzyrodzonym. Mieliśmy do czynienia jedynie ze zręczną inscenizacją, która miała odpowiednio wystraszyć bohatera. Mechanizm skomplikowanej maszinerii, odsłaniający się pod koniec opowiadania, uświadamia czytelnikowi, że ponure zjawy, jakich był świadkiem, tłumaczą się przyczynami bardzo ludzkimi. Nazywa się to „nadprzyrodzonością wytłumaczoną”. (...) Ciekawe, że epilog, który powinien właśnie zachwycić czytelnika subtelnością swej wynalazczości, zwykle w tego rodzaju powieściach powoduje zawód. Czytelnik pogodził się już z myślą o duchu, która wzbudziła w nim dreszcz przerażenia. Gdy mu się potem powiada, że rolę widma grał gajowy przebrany w prześcieradło i szczękaający łańcuchami, uważa żart za głupi i dziecinny. Przykro mu, że tak niewiele było trzeba, aby wzbudzić w nim strach²⁴.

Błaszak wspomina o jeszcze jednej ważnej konsekwencji takiego rozwiązania. Otóż, gdy czytelnik zostanie już raz w taki sposób oszukany, będzie w dalszej lekturze ostrożniejszy i mniej zaangażowany. Będzie się spodziewał, że nawet najstraszniejsze nadnaturalne zdarzenia zostaną zneutralizowane przez „nieuczciwą” ingerencję autorki. Błaszak dodaje również, że właśnie taki sposób budowy powieści stosowany przez Ann Radcliffe był uważany za największą artystyczną słabość pisarki.

VI

Nie wiedzieć czemu, horror literacki jest, jako materiał badawczy, traktowany często z dystansem. Liczba polskich prac naukowych dotyczących tego zagadnienia prezentuje się wyjątkowo skromnie. Podstawowym estetycznym efektem, jaki ma wywoływać w odbiorcy lektura opowieści grozy, jest strach. Prawda to oczywista, jednak stawiająca przed badaczem literatury grozy szereg znaczących, interesujących i mobilizujących myśl problemów, które wcale nie mają oczywistych rozwiązań. Anna Laetitia Aikin sformułowała jedno z zasadniczych i do

²³ M. Błaszak *Ann Radcliffe's Gothic Romances and the Romantic Revival* Opole 1991 s. 92-93.

²⁴ R. Caillois „Od baśni do science-fiction” wyd. cyt. s. 37-38.

dziś inspirujących zagadnień – „ta wyraźna rozkosz, z jaką rozmyślamy o obiektach czystej grozy (...) stanowi, znacznie trudniejszy do rozwiązania, paradoks serca”²⁵.

Skoro strach uznajemy za uczucie niepożądane, negatywne, uczucie, którego staramy się unikać, to dlaczego sięgamy (więcej – lubimy sięgać!) po teksty budzące w nas właśnie przerażenie? Noël Carroll, który w swojej książce²⁶ starał się znaleźć odpowiedź między innymi na powyższy problem, sformułował inny paradoks, który nazwał paradoksem fikcji: jak to jest możliwe, że postaci i zdarzenia fikcyjne mogą wywoływać w nas realny strach? Wiele podobnych pytań stoi jeszcze przed badaczami takiej literatury. Spróbowałem odpowiedzieć na przynajmniej część z nich. Strach jest wspólnym mianownikiem dla tekstów grozy. Chciałem wykazać błędność założenia, że wszystkie one posiadają identyczne właściwości estetyczne oraz że wywołują podobny efekt estetyczny. Staralem się pokazać, iż spektrum doznań, jakich może doświadczyć czytelnik opowieści grozy, jest bardzo szerokie, przy czym ich przynależność gatunkowa (podgatunkowa) odgrywa tu rolę podstawową.

An Aesthetic Characterization of the Subgenres of Dread

This article is a theoretical analysis of the tale of terror as a genre, for which the most important aesthetic categories are those of horror and the sublime. Using Tzvetan Todorov's theory of fantastic genres, it tries to distinguish and aesthetically describe several subgenres of the tale of terror. Author singles out such text categories as uncanny, marvelous and pure fantasy. There is also distinction between tales that represent categories of fantastic-uncanny and fantastic-marvelous. Article introduces division on two kinds of fear, namely: horror and terror and stresses cathartic function of literary horror. Texts, which were used to illustrate author's thesis come from Stefan Grabiński, Howard Phillips Lovecraft, Matthew Gregory Lewis and Ann Radcliffe.

Marcin Kuna – email: eik@iphils.uj.edu.pl

²⁵ A.L. Aikin, „On the Pleasure Derived from Objects of Terror” w: J. Aikin, A. Barbauld *Miscellaneous Pieces in Prose* Londyn 1773.

²⁶ N. Carroll *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* Nowy Jork i Londyn 1990.