

Katarzyna Trzeciak

Uniwersytet Jagielloński

Czym i w jaki sposób przeraża najnowsza polska literatura *weird fiction*?

Abstract

How does the contemporary Polish weird fiction scare us?

The text concerns different strategies of constructing weird fiction by contemporary Polish writers. In two anthologies published in 2013, authors of weird novels reinterpret the classic paradigm of weird fiction (associated with Lovecraft) as well as try to refer it to the present reality. Polish writers, inspired mainly by Stefan Grabiński's work, use his best known motives, such as weird trains and desolate stations. The second source of inspiration is Poe's dead subject (from *The Facts in the Case of M. Waldemar*), who acts as a living one and generates the horror. These inspirations, however, do not help contemporary writers with creating a new paradigm of *weird fiction* but rather close them in the circle of constant inspirations and dependence on their predecessors.

Słowa kluczowe: *weird fiction*, Grabiński Stefan, Lovecraft H.P., żywy trup

Keywords: weird fiction, Grabiński Stefan, Lovecraft H.P., living dead

„Polskie *science fiction* miało szczęście: Lem, Zajdel, Wiśniewski-Snerg, a teraz Jacek Dukaj. Polskie *weird fiction* i horror wciąż są w potrzebie”¹. To stwierdzenie znalazło się w jednym z tekstów otwierających antologię kilkunastu tekstów młodych twórców polskiej literatury *weird fiction*. Antologia powstała w wyniku konkursu, który ogłosiło krakowskie wydawnictwo Agharta wraz z portalami internetowymi Carpenoctem.pl i HPLovecraft.pl.

¹ M. Kopacz, *Czy weird fiction to literatura poważna?* [w:] *Po drugiej stronie. Weird fiction po polsku*, red. S. Zuławski, Kraków 2013, s. 24. Pisownia oryginalna.

Cytowany powyżej fragment wstępu, autorstwa jednego z jurorów konkursu, Mateusza Kopacza (tłumacza prozy Lovecrafta), wydaje się zaskakujący, bo przecież znajduje się w tej samej antologii, w której kilkunastu polskich autorów dowodzi, że gatunek *weird fiction* cieszy się wśród piszących sporym zainteresowaniem. Jednak, czego dowodzi lektura całej antologii, rzeczywiście jest to gatunek wciąż potrzebujący twórczej wyrazistości. Podobne spostrzeżenia przynosi również druga, równolegle wydana antologia *Metoda Schlegmachera i inne opowiadania. W hołdzie Stefanowi Grabińskiemu*, na którą złożyły się teksty wyłonione w analogicznym konkursie. W sumie oba zbiory przedstawiają ponad trzydzieści krótkich nowel z gatunku *weird fiction*, wyraźnie inspirowanych twórczością klasyków, czyli Poego, Lovecrafta i Grabińskiego. Mając w pamięci zdanie otwierające niniejszy artykuł, warto przyrzeć się, jakie są obecne możliwości i perspektywy tego gatunku, tym bardziej że – jak się wydaje – odgrywa on coraz ważniejszą rolę na polskiej scenie literackiej.

Przedmiotem niniejszego artykułu będzie więc, po pierwsze, próba znalezienia właściwej polskiej specyfice definicji *weird fiction*, po drugie, syntetyczne spojrzenie na wykorzystywane w obu antologiach instrumentarium osiągania efektu grozy i dziwności, a wreszcie także – próba zastanowienia się nad reprezentacjami podmiotów opowiadań w ich relacji do rzeczywistości współczesnej, która powinna wymuszać na współczesnych autorach wiele przesunięć w stosunku do twórców, na których inspiracje się powołują.

Ta przerażająca konwencja...

W klasycznym już i chętnie cytowanym opracowaniu o *weird fiction* Marek Wydmuch wskazał, że jest to literatura „wprowadzająca podstępnie zamęt w znany nam świat przez *przemycenie* do niego na prawach fikcji pierwiastka irracjonalnego – czyni to z zamiarem przestraszenia czytelnika”². Opisywanie gatunku w ten sposób jest powszechnie znane i oparte na kanonicznych ustaleniach Lovecrafta, wskazującego, że to nastrój, nie wydarzenia powinny być szczególnym przedmiotem pracy twórcy takiej literatury:

Gatunek ten, jeśli ma reprezentować prawdziwą sztukę, musi przede wszystkim stanowić zestalenie bądź symbolizację pewnego określonego ludzkiego nastroju – a nie niedoszłe przedstawienie wydarzeń, bowiem wchodzące w grę „wydarzenia” rzecz jasna w większości są fikcyjne lub wręcz niemożliwe. Wydarzenia powinny stanowić rzecz drugorzędną, a główną rolę winna odgrywać atmosfera³.

² M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1979, s. 39.

³ H.P. Lovecraft, *Do Catherine L. Moore*, przeł. M. Kopacz [w:] *Po drugiej stronie*, s. 369.

Nacisk na atmosferę grozy i przerażenia kosztem reprezentacji wydarzeń Marek Wydmuch trafnie podsumował jako „grę ze strachem”⁴. Reguły tej gry zostały dość precyzyjnie sformułowane przez Lovecrafta w swoistym poradniku dla wszystkich chcących podjąć się pisarstwa w tym gatunku. Autor *W górach szaleństwa* skrupulatnie rozpisal kolejne etapy tworzenia tekstu literackiego ze szczególnym uwzględnieniem przemyślenia nastroju lub uczucia mającego stanowić dominantę utworu⁵. Ten nastrój, co powtarza większość dzisiejszych badaczy, wiąże się z poczuciem dojmującego rozpoznania własnych ograniczeń poznawczych w stosunku do pojawiającego się nagle w rzeczywistości „czegoś”, co nie może zostać zrozumiane inaczej, niż tylko jako znak tejże niemożliwości⁶. Wyeksponowaniu tego uczucia służy precyzyjnie skonstruowana rzeczywistość historii (rzeczywistość oparta na prawdopodobieństwie), która zostaje rozerwana wtargnięciem czegoś spoza swojego porządku, co nie daje się wytłumaczyć zgodnie z jego prawami. Ta katastrofa poznawcza staje się udziałem bohatera, a poprzez jego kreację także i czytelnika. Z uwagi na przekaz takiego komunikatu dotyczącego ludzkich możliwości, *weird fiction* konfrontuje czytającego z „wrażeniem nieprzenikalności, niemożliwości dotarcia do sedna, do prawdziwej natury mechanizmów tkwiących za płaszczyzną bezpośrednio przedstawioną”⁷. To zdanie, wsparte Freudowskimi ustaleniami dotyczącymi tego, co niesamowite (jako czegoś znanego, wypartego i powracającego w formie niesamowitego⁸), a zatem psychoanalityczną koncepcją fantastyczności, pozwala w konwencjonalnie założonym strachu dostrzec związek z tym, co usunięte z dyskursu świadomości i rządzącego nią języka *ratio*, a co stanowi odbicie rzeczywistych obaw dotyczących kondycji realnego świata.

Modernistyczni twórcy *weird fiction* (Arthur Machen, Algernon Blackwood, Lord Dunsany i oczywiście Lovecraft) odpowiadali swoją prozą przede wszystkim na rosnące obawy wobec zmieniającego się świata oraz nowości cywilizacyjnych i kulturalnych, które wraz z tymi zmianami nadchodziły, a które, posługując się sformułowaniem krytyka Roberta Hughesa, napędzały powszechny „szok nowością”⁹. Przedmiotami obaw były nasilające się tendencje feministyczne, rozwój technologiczny czy industrialny¹⁰. Lęk przed

⁴ M. Wydmuch, *op.cit.*, s. 47.

⁵ H.P. Lovecraft, *Uwagi na temat pisania weird fiction* [w:] *idem, Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, przeł. M. Kopacz, Kraków 2013.

⁶ Zob. np. A. i J. VanderMeer, *The Weird: An Introduction*, <http://weirdfictionreview.com/2012/05/the-weird-an-introduction/> [dostęp: 22.01.2014].

⁷ M. Wydmuch, *op.cit.*, s. 26.

⁸ Z. Freud, *Niesamowite* [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 239.

⁹ Zob. R. Hughes, *The Shock of the New*, New York 1991.

¹⁰ *A Literary History of Weird Fiction: An Interview with S. T. Joshi* <http://formerpeople.wordpress.com/2013/10/30/a-literary-history-of-weird-fiction-an-interview-with-s-t-joshi/> [dostęp: 22.01.2014].

dynamiką świata, niemożliwy do skanalizowania w ramach jego rzeczywistości, był osławiany poprzez literacką reprezentację „niemożliwego”, które przypominało o fundamentalnej niedostępności esencji świata.

Wraz z nakładaniem się na estetykę modernistyczną postmodernistycznych uzupełnień, kontr i rewizji, *weird fiction* po Lovecraftie „zbliżyła się do pisarstwa mainstreamowego w eksponowaniu związków z rzeczywistością poprzez eksponowanie społecznych problemów i konfliktów międzyludzkich”¹¹ i wciąż pozostała zasadniczo konserwatywna pod względem estetyki, nie wykorzystując możliwości proponowanych przez twórców powieści postmodernistycznej. Fritz Leiber, Ray Bradbury i Richard Matheson przenieśli dziwność z „rubieży wszechświata” do poziomu normalnego, zrutyinizowanego życia¹², reprezentowanego poprzez równie znormalizowaną estetykę pisania, pomijając zupełnie formalne eksperymenty właściwe prozie postmodernistycznej.

Ten skrótowy zaledwie zarys współczesnych zmian w tendencjach światowej *weird fiction* potrzebny jest do nakreślenia szczególnej pozycji najmłodszych polskich twórców tego gatunku, doskonale świadomych jego tradycji. O polskim wariantcie prozy niesamowitej (przynajmniej w ramach omawianych tu antologii) zdecydował przede wszystkim literacki głos Grabińskiego, który ma do dziś moc i znaczącą siłę oddziaływania, co widoczne jest najwyraźniej na poziomie przyjętego przez pisarzy sztafażu niesamowitości.

Niesamowite instrumentarium: pociągi, odludzia i ozywające fikcje

Spośród wielu fascynacji Grabińskiego inspirujący się nim twórcy postawili przede wszystkim na elementy związane z koleją (które u Grabińskiego komponowały się w tomie *Demon ruchu*). O ile jednak w przypadku autora z początku XX wieku fascynacje te wiązały się z nowym doświadczeniem dynamiki, jaką dawały kolejowe podróże, o tyle dla dzisiejszych twórców zarówno przestrzeń, jak i kolej wydają się raczej okazją do przemycenia niechęci wobec dość banalnych, ale powszechnie doświadczanych trudności z tym środkiem komunikacji. W opowiadaniu *Maszynista* Tomasza Fenskego przyczyną całej historii okazuje się spóźniony o sto dwadzieścia minut pociąg, co jednak wcale nie dziwi bohatera, bo „ostatecznie wybierając PKP na towarzysza podróży, należy być przygotowanym na dodatkowe atrakcje, zwłaszcza o tej porze roku”¹³. Tego rodzaju uwaga nie wpływa bezpośrednio na konstruowanie w opowiadaniu wydarzenia (te przedstawiają młodego reportażystę, chcącego zrobić wywiad z pechowym maszynistą, który w ciągu swojej kariery zawodowej zabił na torach czterdzieści osób), ale pozwala nawiązać pewną wspólnotę doświadczeń z czytelnikiem. Wprowadzenie sytuacji znanej z pozatekstowej empirii ma za zadanie wzmocnić efekt oddziaływania końcowej

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ T. Fenske, *Maszynista* [w:] *Po drugiej stronie*, s. 121–122.

niesamowitości, bo oto powodem dwugodzinnego opóźnienia pociągu może okazać się osobliwe samobójstwo pechowego maszynisty. Atmosfera obcości świata jest tu więc spotęgowana dodatkowo uruchomieniem bardzo współczesnego i aktualnego kontekstu, dzięki któremu czytelnik odkrywa właśnie tę niesamowitą wyrwę, za sprawą której nabiera podejrzliwości i niepewności wobec tego, co znane i pozornie oswojone.

Podobną zasadę uzupełniania fabuły o bardzo aktualne okoliczności (tj. trudności związane z budową warszawskiego metra) wykorzystał Paweł Kaźmierczyk, tworząc swoją kolejową nowelę *Ostatni pociąg w tamtą stronę*. Bohater tej noweli, przeklinający niewygodne warunki wsiadania do pociągu, ostatecznie trafia do niewłaściwego, zabierającego go w „tamtą stronę”, czyli w przeszłość, w której przyjdzie mu pozostać.

Inny sposób przetworzenia kolejowego motywu wybrał Łukasz Orbitowski, *explicite* przywołujący fragment *Smolucha* – opowiadania Grabińskiego o wewnętrznym duchu pociągów. U Orbitowskiego w *Sercu kolei* pojawia się oryginalny pomysł wytłumaczenia istnienia osobliwego bytu, ukazującego się w odbiciach szyb mijających się pociągów, jako efektu „semantyki słowa”. To człowiek wytworzył tytułowe serce pociągu poprzez antropomorfizujące nazewnictwo, w którym pociąg spóźnia się i wleczce. Dodatkowo Orbitowski właśnie ten niesamowity ludzko-maszynowy byt uczynił narratorem swojej opowieści, o czym czytelnik dowiaduje się jednak dopiero po zarysowaniu całej (początkowo bardzo rzeczywistej) historii kilku postaci podróżujących w jednym przedziale. Od momentu rozpoznania statusu narratora zwyczajna opowieść nabiera niezwykłości, choć wciąż pozostaje przede wszystkim prowadzoną w trzeciej osobie opowieścią, a czytelnik może momentami zapomnieć o postaci, która mu tę opowieść przekazuje. Konfrontacja z „niemożliwym” odbywa się tu poprzez jednorazowe ujawnienie prawdy o narratorze, następnie jej ponowne zamaskowanie i ostateczne odsłonięcie w zakończeniu utworu, w którym na literackiej scenie pozostaje właśnie głos „niemożliwego” bytu. Opowiadanie Orbitowskiego wykorzystuje niesamowitość tkwiącą w zestawieniu posiadającego życie bytu, który nie jest ludzki, choć posiada takie cechy, i to on właśnie jest dysponentem opowieści.

Do klasycznego już sztafazu grozy i niesamowitości, służącego wytworzeniu odpowiedniego napięcia, należą tzw. nawiedzone domy, usytuowane na odludnych terenach, do których (najczęściej przypadkiem) trafiają bohaterowie.

Dom należy do codziennego, ludzkiego otoczenia, do powszedniości w najpełniejszym jej znaczeniu [...] Dlatego może *weird fiction* – której zjawy, burzące wszelki racjonalny spokój od jednego uderzenia „tym są straszniejsze, im bardziej zwykłe jest ich otoczenie” (Caillois) – specjalnie upodobała sobie dom jako teren swoich niezwykłych poczynań¹⁴.

¹⁴ M. Wydmuch, *op.cit.*, s. 94.

Jednak wśród opowiadań z omawianych tomów ten akurat element niesamowitej scenerii jest najmniej obecny, a jeśli w ogóle, to w skonwencjonalizowanym wariancie, np. mrocznej, wiktoriańskiej willi, zamieszkałej przez ekscentryczną rodzinę bohatera, który przyjeżdża ją odwiedzić (taki scenariusz ma *Zapach tulipanów* Marcina Koppka w zbiorze *Metoda Schlegmachera*). Za wariant tego motywu, polegający na osadzeniu akcji w odludnym miejscu, zamieszkałym przez osobliwą postać, można uznać opowiadanie *Rubieżyca* Tomasza Połońskiego. To opowiadana przez psychiatrę historia o jego pacjencie, malarzu, którego artystyczną *idée fixe* staje się wykroczenie poza zmysłowe granice percepcji i ukazanie złożoności tego, co powszechnie uznane i swojskie¹⁵. Malarz trafił do położonej na odludziu Rubieżyca, w której znajdowało się owiane złą sławą Sierdzeniowe Wzgórze, przed którym ostrzegali go okoliczni mieszkańcy. Aura niesamowitości miejsca roztańczana jest poprzez znane zabiegi konstrukcyjne, polegające na kreacji miejsca przekłętą, które kusi bohatera właśnie swoją wątpliwą reputacją. Zagęszczenie wrażenia dziwności odbywa się także poprzez przypadłości towarzyszące bohaterowi, owładniętemu pragnieniem dostania się na wzgórze. Pragnienie infekuje jego sny, a aura niesamowitego miejsca zdaje się wykraczać daleko poza nie.

Nawiedzony dom stracił na atrakcyjności jako element sztafazu grozy, a młodzi pisarze wydają się bardziej zainteresowani innymi środkami kreacji niesamowitości, jak choćby przywoływana wcześniej kolej. Ciekawym zabiegiem jest też wykorzystywanie nie tyle miejsca, ile raczej osobliwego statusu postaci, w tym także takich, które ożywają, choć są w ramach samych już noweli postaciami fikcyjnymi.

Interesującym wariantem wykorzystania takiej ożywającej fikcji jest krótka nowela Dawida Kaina *Kłębowisko*, przedstawiająca bohatera czytającego książkę, z której wypada kartka z dziwną notatką:

Istnieje tylko jeden Autor, prześlizgujący się przez dzieje z wcielenia na wcielenie. Jestem Jego Inkarnacją, przeto mogę poświadczyć.

Autor opisuje zawsze to, co zobaczył w swoim wnętrzu, a wewnątrz jego jest czarne, gęste i ciężkie, rozpięte na hakach gwiazd, jak przestrzeń targana przez Czas [...]¹⁶

Z dalszej części notatki bohater dowiaduje się, że poza Autorem, istnieje również Wróg, nazywany przez ludzi Metafizycznym Pasożytem lub Bogiem i przejawiający się w różnych formach, by zwodzić Autora. Notatka urywa się na informacji, jak rozpoznać Wroga. Nie bez znaczenia jest fakt, że notatka wypada z antologii amerykańskiej grozy *Peryferie wyobraźni*, na którą złożyły się teksty pięciu nie-

¹⁵ Tak wykreowana postać artysty przywodzi na myśl bohatera *Dziedziny* Grabińskiego, którego obsesją stało się znalezienie doskonałego medium przekazu treści. Ostatecznie obsesja ta doprowadziła bohatera do projekcji, a zatem bezpośredniego, pozamedialnego rzutowania myśli, które ożyły w postaci tworców, zaludniających opuszczonej wille i które – chcąc uzyskać autonomię – musiały zabić swego twórcę.

¹⁶ D. Kain, *Kłębowisko* [w:] *Po tamtej stronie*, s. 193.

znanych autorów, co do których istnieją podejrzenia, że stoi za nimi jeden wspólny pisarz, ukrywający się pod pseudonimami. Normalność całej tej sytuacji zostaje nieznacznie naruszona obecnością osobliwej notatki, ale nie wprowadza ona jeszcze elementu nieprawdopodobieństwa. Dopiero kiedy bohater zaczyna ją analizować i uświadamia sobie, że jej autor jest gdzieś w pobliżu, pojawiają się elementy niesamowite. Bohater słyszy zbliżającą się postać, która chrapliwym głosem mówi mu, że aby rozpoznać Wroga, trzeba dać mu do przeczytania notatkę, bo ona pozbawia Wroga maski. Przerażony bohater widzi w oknie swoje odbicie i wie, że zaklęcie zadziała, rozpoznaje też w odwiedzającej go postaci Autora i zastanawia się, jak Autor go zabije. Ostatnie zdanie całej opowieści jest tym samym, które ją otwiera.

Opowiadanie Kaina daje się odczytywać w ramach dyskursu szaleństwa, bo może być traktowane jako przejaw schizofrenicznej „katastrofy semiotycznej”¹⁷, w której niepozorna notatka zaczyna być dla szalonego bohatera uobecnieniem historii, której sam jest częścią. Wywołany przez notatkę bieg zdarzeń może być więc efektem projekcji obłąkanego rozumu, owładniętego nadinterpretacyjnym szalem. Ta niepewność względem statusu opisywanych zdarzeń jest jednym z wyznaczników niesamowitości według Tzvetana Todorova, wskazującego, że poczucie dziwności i niesamowitości rodzi się dopiero wówczas, gdy „zjawisku można przypisać co najmniej dwie wykładnie”¹⁸, tj. zracjonalizowaną i fantastyczną. W przypadku noweli Kaina całą fabułę można traktować jako wizję szaleńca (tj. w paradygmacie racjonalizacji) lub też przyjąć, że niesamowite zdarzenie istotnie było elementem rzeczywistości, a zatem naruszyło jej stabilność. *Kłębowisko*, wykorzystując strategię naruszenia granicy pomiędzy fikcją a rzeczywistością (określenie porządków ontologicznych zarówno Wroga, jak i Autora nie jest tu jednoznacznie możliwe), wzbudza poczucie niesamowitości właśnie poprzez nierozróżnialność, która zakłóca możliwość uporządkowania świata według reguł realności i wyobrażenia.

Podmiot, który (nie)wie, że jest martwy

Pojawiające się w opowieściach grozy postaci zjaw, wampirów czy sztucznych ludzi, mimo całej ich różnorodności, znamionuje jedna wspólna właściwość, będąca zarazem kluczowym nośnikiem wrażenia niesamowitości: to byty, które charakteryzuje swoisty „nadmiar życia”. Tę samą właściwość posiadają także wszystkie ożywające postaci zmarłych, które swoją witalnością przeczą śmierci i problematyzują rozgraniczenie obu tych stanów. Nadmiar życia, który ujawnia się w sa-

¹⁷ Mianem „katastrofy semiotycznej” Dariusz Brzostek określa stan, w którym znajduje się schizofrenik doświadczający „dramatu nadinterpretacji”, tj. przekonania, że wszystko coś znaczy. To przekonanie, jak sugeruje Brzostek, ma swoje źródło w pęknięciu dotychczasowego systemu znaków, które przestają być przejrzyste. Zob. D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 152.

¹⁸ Cyt. za: M. Wydmuch, *op.cit.*, s. 22.

mym centrum śmierci, jest skandalem transgresji wobec naturalnego porządku skończoności ludzkiej egzystencji.

Autorzy tekstów z omawianych antologii, oprócz wykorzystania tych tradycyjnie kojarzonych z grozą postaci, konstruują również ich, jak się wydaje, ciekawsze odpowiedniki, zbudowane na zasadzie uśmiercenia podmiotu, który sam opowiada o swojej śmierci. Jedną z bardziej znanych konstrukcji takiego podmiotu stworzył Edgar Allan Poe w opowiadaniu, *Prawdziwy opis wypadku z P. Waldemarem*, w którym bohater, tytułowy pan Waldemar, wskutek hipnozy zapada w stan, w którym wypowiada słowa: „Mówię wam, że martwy”¹⁹. To wypowiedzenie własnej śmierci przez żyjącego podmiot jest przekroczeniem niemożliwego (tj. niemożliwego współlistnienia w jednym ciele zarówno życia, jak i śmierci) i staje się głównym zwornikiem niesamowitości. Wypowiadając te słowa, pan Waldemar sytuuje się po przeciwnej stronie wampirów, zjaw i wszystkich tych bytów, które przerażają swoją hiperżyciowością. Pan Waldemar przeraża swoją wypowiedzianą śmiercią, której deklaracja pojawia się w języku żyjącego podmiotu.

W antologiach *Po drugiej stronie* i *Metoda Schlegmachera* kilka opowiadań opiera się na takiej właśnie obecności śmierci w centrum życia, wykorzystując konstrukcje podmiotu, który albo nie wie, że nie żyje, i dzięki tej niewiedzy trwa jego życie, albo też świadomie opowiada o swojej śmierci.

Do pierwszej kategorii podmiotów należy prababcia Klara, która zwyczajnie „nie zauważyła, że umarła”²⁰. Dzięki tej nieuwadze jej stan niewiele różni się od życia, a wszystko wokół toczy się normalnym biegiem. Efekt niesamowitości polega zatem na założeniu, że konsekwencje śmierci są możliwe do ominięcia, gdy podmiot o niej nie wie²¹. Takie rozwiązanie w ramach wspominkowo-nostalgicznej narracji o prababci można interpretować nie tyle jako chęć przerażenia czytelnika poprzez ukazanie demonicznej nieśmiertelności (jak poprzez motyw wampira czy zjawy), w której byt przeraża swoją niezniszczalnością, ile raczej jako wyraz przedłużenia życia postaci, która sama wcale tego przedłużenia nie potrzebuje, jak choćby wampir, którego każde działanie obliczone jest na rozpaczliwe poszukiwanie substancji życiowej. Prababcia Klara żyje, bo nie wie, że jest już martwa, dzięki czemu jej historia może zostać opowiedziana w taki sposób, jakby wciąż żyła.

Przeciwnym, bliższym strategii Poeego wariantem jest świetnie skonstruowana, krótka nowela Anny Piwowarskiej *Śmierć zastaje nas w dziwnych miejscach*. Autorka do stworzenia scenerii niesamowitości wykorzystała zaskakującą dla tego gatunku scenerię agencji reklamowej, w której osadziła swoją bohaterkę i zarazem narratorkę. W trakcie jednego z dni pracy (między realizacją jakichś projek-

¹⁹ E.A. Poe, *Prawdziwy opis wypadku z P. Waldemarem* [w:] *idem, Opowiesci niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Kraków 1976, s. 47.

²⁰ M. Geraga, *Klara* [w:] *Metoda Schlegmachera*, s. 69.

²¹ Całe opowiadanie, które nie jest szczególnie interesującym przykładem *weird fiction*, to po prostu zestaw wspomnień związanych z życiową aktywnością prababci Klary i jej rodziny.

tów) bohaterka wychodzi do toalety i zwyczajnie umiera. Tym, co uderza przede wszystkim, jest tu brak jakiegokolwiek niesamowitości czy grozy w związku ze świadomością własnej śmierci:

Lecz kiedy tak leżę umarła w toalecie, przypominam sobie o bardzo ważnym projekcie. Wychodzę więc, choć leżę. Nikt mnie nie widzi, co też nie jest jakąś znowu nowością. Ilość osób, które przeszły dzisiaj koło mnie i których ja nie zauważyłam, jest pewnie zbliżona. Nie po to w końcu siedzimy w openspejsie, żeby się na siebie gapić²².

To jedno z nielicznych w antologiach opowiadanie, którego autorka ironicznie potraktowała sztafaż grozy, eksponując raczej bardzo współczesny kontekst rzeczywistości świata pracy w konkretnym miejscu, jakim jest agencja reklamowa. Uśmiercenie podmiotu staje się pretekstem do zdiagnozowania pewnej życiowej sytuacji, a tym samym niesamowitość przenosi się z poziomu metafizycznej obcości do zwykłej, codziennej rzeczywistości. Inaczej niż w poprzednich tekstach, to, co niesamowite, nie przerywa normalności, lecz ją intensyfikuje, dając do zrozumienia, że w tak zarysowanym świecie pracy nawet śmierć nie stanowi niczego niezwykłego. Dla czytelnika najbardziej niesamowite jest tu właśnie to, że wszystko pozostaje bez zmian (trzeba wyjść, by skończyć projekt), a tym samym użyte figury grozy (mówiący, choć nieżyjący podmiot) zostają skompromitowane. W ten sposób złamana zostaje podstawowa zasada *weird fiction*, wskazująca, że

[...] nie wolno pod żadnym pozorem dopuścić do tego, by czytelnik podczas lektury choć przez chwilę poczuł się widzem: z widowni właśnie, z „zewnątrz” opowiadania, dostrzeże on najprędzej cały jego „dreszczowy” sztafaż i przejrzy błyskawicznie nieskomplikowany w gruncie rzeczy mechanizm tworzenia nastroju grozy²³.

W opowiadaniu Piwowskiej czytelnik od pierwszych słów („Ale o tym opowiem Wam później”) wie, że jest widzem, a świadomość ta pogłębia się w toku opowiadania. Jednak jest to zabieg prowadzony świadomie z zamiarem wykroczenia przeciwko konwencji tradycyjnej grozy na rzecz zaktualizowania doświadczenia współczesności. *Śmierć zastaje nas w dziwnych miejscach* świetnie obnaża zarazem aktualność i nieaktualność elementów niesamowitych. Ich aktualność realizuje się poprzez odcięcie elementu od całej precyzyjnie budowanej atmosfery grozy i wpisanie go w zupełnie nowy kontekst, który nie przystaje do ich literackiej proveniencji. I ta nieprzystawalność ma chyba największy potencjał wzbudzania uczucia niesamowitości.

²² A. Piwowska, *Śmierć zastaje nas w dziwnych miejscach* [w:] *Metoda Schlegmachera*, s. 81.

²³ M. Wydmuch, *op.cit.*, s. 157.

Ta paraliżująca konwencja...

Przedstawione powyżej narzędzia i strategie najnowszej *weird fiction* na przykładzie wybranych tekstów z wydanych niedawno antologii gatunku oczywiście nie wyczerpują zagadnienia dzisiejszego statusu opowieści niesamowitych. Jednak choć niewyczerpujące, świadczą o pewnym wyczerpaniu. Wydaje się bowiem, że w wielu przypadkach paraliżujące okazało się zadanie postawione przez organizatorów konkursów na opowiadania grozy inspirowane klasykami, w tym zwłaszcza Stefanem Grabińskim. Opowieści kolejowe młodych polskich pisarzy są w większości zbyt dosłowną próbą odtworzenia nastroju, który w swoich tekstach kreował autor *Demona ruchu*. Nawet mimo drobnych zmian w postaci aktualizacji refleksji wokół dzisiejszej kolei, nie sposób oprzeć się wrażeniu wtórności tych pomysłów. I być może właśnie przesadne zaufanie do potencjału konwencji *weird fiction* okazuje się w niektórych miejscach złudne, jak złudne może być przekonanie, że ten sam, sprawdzony już sztafaż grozy będzie miał równie mocną siłę oddziaływania, jak wówczas, gdy np. kolej radykalnie zmieniała doświadczenie egzystencjalne i już przez tę zmianę generowała pewne niepokoje.

Wspomniany na początku badacz nowoczesnej literatury grozy, Sunand Tryambak Joshi, wskazywał na pewien niedowład prozy niesamowitej w zakresie eksperymentów formalnych. Podobna uwaga nasuwa się także w przypadku niektórych omawianych tu polskich twórców tego gatunku, bo dla większości z nich język wciąż pozostaje zupełnie przezroczystym medium, które jedynie komunikuje (bądź nie) jakąś grozę rzeczywistości. Być może więc wyjściem z impasu byłoby uruchomienie dziwności tkwiącej w nośniku niesamowitych doświadczeń i wykazanie większej podejrzliwości wobec samego narzędzia przekazu. Mimo tego sparaliżowania konwencją, widać jednak, że autorzy tekstów dążą do rozciągania pojemności *weird fiction* i przenoszenia jej do rzeczywistości współczesnej czytelnikom, co może wzmagać doświadczenie niepokoju i poczucie niepewności w świecie, który sprawia wrażenie oswojonego. I być może największy potencjał tkwi właśnie w tym iluzorycznym oswojeniu, nadawanym rzeczywistości przez spójne medium, w którym jest przekazywana. Próba rozszczelnienia tego medium, ukazania jego dziur i wyrw, byłaby szansą na ujawnienie tego wszystkiego, co w *weird fiction* najciekawsze, czyli fikcji, która może być bardziej realna niż sama rzeczywistość.