

ZBIGNIEW WAŁASZEWSKI
Akademia Pedagogiki Specjalnej
im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie

LĘK Z GOTYCKIEGO LOCHU. OD ARCHETYPU W FOLKLORZE KU OPOWIEŚCIOM NIESAMOWITYM O POWRACAJĄCYCH ZZA GROBU

Klasyczne definicje powieści gotyckiej¹ zwracają uwagę przede wszystkim na cechy formalne tego gatunku literackiego: nastrojową scenerię akcji (zaczysko o labiryntowym układzie i pochodne typy ponurych budowli; dramatyzm przyrody – dzikie góry, nocne burze, itp.), powielany schemat fabularny gotyckiego łotra prześladowającego niewinną heroinę, estetyczny zamiar dostarczenia czytelnikowi „określonego rodzaju przyjemnego przerażenia i grozy”². Ważnym elementem powieści gotyckiej, zwłaszcza z punktu widzenia realizacji zamysłu estetycznego i odpowiedniego wykorzystania gotyckiej scenografii, jest „udział istot nadprzyrodzonych”³ – zjaw czy duchów przybywających z zaświatów.

Wypada odnotować istnienie ważnego dla powieści gotyckiej nurtu racjonalizującego obecność duchów⁴ jako sprytne inscenizacje ludzi zakładających białe prześcieradła, aby wystraszyć zabobonnych wieśniaków czy inne postaci niedostatecznie wykształcone – a więc idącego tropem oświeceniowej parodii, która poprzez ośmieszenie zabobonów ma edukować do racjonalnej, opartej na naukowej

¹ Zob. R. Wellek i A. Warren, *Teoria literatury*, Warszawa 1970, s. 316 n.; M. Głowiński, *powieść gotycka*, hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 383-384; Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764-1830*, Warszawa 1961.

² R. Wellek i A. Warren, op. cit., s. 317.

³ M. Głowiński, op. cit., s. 383.

⁴ Chodzi o klasyczny podział Summersona (*The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*, London 1938) na powieści gotyckiego historyzującego (*historical gothic*), gotyckiego sentymentalnego (*sentimental gothic*) i gotyckiego przerażającego (*terror gothic*). Zob. Z. Sinko, op. cit., s. 138 wraz z przypisem 12. Racjonalizacja pojawienia się duchów jest charakterystyczna dla utworów gotyckiego sentymentalnego, można ją odnaleźć w sztandarowej dla tego nurtu powieści Ann Radcliffe *Tajemnice zamku Udolpho*.

empirii, wizji świata. Nie chcę jednak w żadnej mierze wikłać się w dyskusje o nadprzyrodzoności i racjonalności w powieści gotyckiej i jej dziedzictwie. Cudowność zjaw, czy to serio zjawiających się w gotyckim świecie przedstawionym, czy też nawet podlegających ośmieszającej demistyfikacji, jest dla mnie nieodmiennie związana z najistotniejszym czynnikiem powieści gotyckiej – lękiem towarzyszącym ich obecności.

Jest to szczególnie widoczne w tradycji literackiej, artystycznej i filmowej powieści gotyckiej oraz jej pokrewieństwach z literaturą grozy i opowieści niesamowitych, jak też filmowym horrorem. Gotycyzm bowiem to nie tylko ściśle określony historyczny nurt literacki i artystyczny⁵; to pewien sposób myślenia o egzystencji ludzkiej, a bardziej jeszcze odczuwania, przeżywania lęku związanego z jej kresem, aktualny także we współczesnej kulturze popularnej. Jego żywotności i siły dowodzi powstanie w latach 80. XX w. i swoisty renesans w latach 90. i na początku XXI w. młodzieżowej subkultury gotyckiej⁶: skupionej wokół mrocznej (zróznicowanej stylistycznie, choć w głównym nurcie wywodzącej się z tradycji postpunkowej i *new wave*) muzyki; karnawałowych przebrań utrzymanych w mrocznym stylu, a (przynajmniej początkowo) nawiązujących do mody i wizualnej tradycji gotyckiej oraz przedstawień wampirów w klasycznych horrorach; symboliki i tematyki związanej ze śmiercią i różnymi sposobami jej przewycięzania (symbolika egipskiego krzyża Ankh; wampiry jako nieumarli, żałobna czerń, mrok, itd.).

Stąd chciałbym zaproponować przyjrzenie się lękowi, jaki skrywa się na dnie gotyckiego lochu, w najmroczniejszej przestrzeni gotyckiej tradycji. Odstłonięcie nie tylko uczuć i emocji towarzyszących pojawieniu się niematerialnych gości z zaświatów, ale także rozpoznanie, co skrywa monstualna maska potwora fizycznie zagrażającego bohaterom współczesnych horrorów. Dlatego też na przewodnika po mroku gotyckich podziemi wybrałem wampira: figurę kluczową dla zrozumienia, jaka więź łączy przerażonego człowieka z grozą nawiedzającą go z zaświatów.

Agnieszka Ówkiel w szkicu *Mitologia kina fantastycznego* pisze o dwóch paralelnych i symetrycznych drogach fantastyki we współczesnym filmie. Dla ich rozróżnienia posługuje się rozpoznaniem relacji, jaka na ekranie łączy człowieka i niebezpieczeństwo. Zdaniem autorki obraz niebezpieczeństwa w filmach fantastycznych jest kolejnym, tym razem poddanym dyktatowi wizualizacji, przetworzeniem archaicznych mitów o „monstualności”. „Monstualność” w jej ujęciu to kategoria „wykraczania poza”; przekroczenia, dla którego granice w postaci

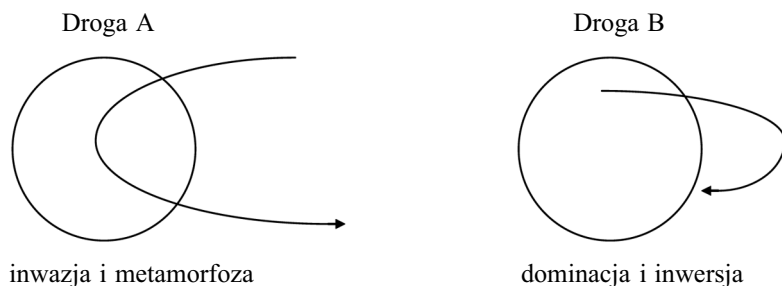
⁵ Zob. M. Janion, *gotycyzm*, hasło w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, t. 1, Warszawa 1984, s. 319 n.; T. Kostkiewiczowa, *gotycyzm*, hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 169.

⁶ Zob. D. Muggleton, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004; P. Hodkinson, *Goth: Identify, Style and Subculture*, Oxford 2002.

praw normalności, natury, itp. są określane przy użyciu siatki pojęć wyprowadzanych z podstawowych opozycji semantycznych, takich jak Życie – Śmierć, Dobro – Zło, Ludzkie – Mechaniczne itd.

Według A. Ćwikiel odmienne sposoby filmowego prezentowania niebezpieczeństw charakterystycznych dla fantastyki – nierozpoznawalnych na gruncie codziennego doświadczenia ludzkiego – można wywieść z dwu zasadniczo różnych typów mitów. Podstawowa różnica między nimi polega na odmiennym sposobie postrzegania owych niebezpieczeństw przez bohaterów i podążających w ich świat widzów: 1) zewnętrznych i niezależnych od ludzkich poczynań zagrożeń – ucieleśnianych przez obce istoty (przeważnie potwory) oraz 2) „monstrów” stworzonych bądź wyzwolonych przez człowieka i zwracających się przeciwko swemu twórcy.

Badaczka oba typy zagrożeń występujących w fantastyce sprowadza do pierwotnej formy mitycznej, a różnicę między nimi ilustruje za pomocą poniższych rysunków:



Znaczenie schematów objaśnia autorka następująco:

Koło reprezentuje człowieka (świadomość), strzałka progresję niebezpieczeństwa. Pierwsza droga (A) określa sytuację człowieka wobec niebezpieczeństwa, które przychodzi z zewnątrz, atakuje go (inwazja) i przekształca (metamorfoza). Źródeł niebezpieczeństwa na drodze A szukać należy w porządku irracjonalnym, w wierze w przesady i legendy. Stąd, choć brzmi to paradoksalnie, interwencja nadprzyrodzona musi posiadać aspekt realny; drodze tej jest przypisana tradycja ludowa i folklorystyczna (fantomy, duchy, istoty powracające – undead, a także wampiry, zombies i mumie). [...]

Druga droga (B) prezentuje niebezpieczeństwo pochodzące od człowieka i w konsekwencji obracające się przeciwko niemu. Wiąże się z biblijnym mitem Demiurga, który ilustruje mit Golema⁷.

Ze swej strony chcę skoncentrować się wyłącznie na zagadnieniu mechanizmu strachu, z jakim związane jest pojawienie się niemartwych (*undeads*) w pobliżu

⁷ A. Ćwikiel, *Mitologia kina fantastycznego*, w: *Zagadnienia interpretacji dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1986, s. 168 n.

ludzi, i na jego archaicznym (mitycznym bądź archetypicznym) objaśnieniu. Pragnę rozpoznać, jak i dlaczego niemartwy postrzegany jest jako niewysłowione niebezpieczeństwo i czy możliwe jest ustalenie prymarnej cechy odpowiedzialnej za przerażenie, jakie wzbudza w wyobraźni i przekazach kulturowych zmarły przychodzący do żywych. Analizę zjawiska przeprowadzę przede wszystkim w odniesieniu do postaci wampira, jak najwyraźniej reprezentującej specyfikę połączenia kategorii życia i śmierci w osobowej istocie fantastycznej.

Wzbudzone przez wampira przerażenie wiąże się z groźbą „metamorfozy”, której zapowiedzią jest jego obecność. Istota owej przemiany jest najbardziej bezpośrednim i radykalnym horyzontem terroru wywoływanego przez filmową bądź literacką postać wampira. Zasięg owego horyzontu przekracza granice literatury i wkracza na teren folkloru, traktowanego jako skarbnica symboliki właściwej dla archaicznej wyobraźni ludzkiej⁸. Zjawy, duchy, istoty powracające (odpowiedniejszy od użytego przez Ćwikiel wyrazu *undead* byłby tu termin *revenant*), nawet przywiezione z Egiptu mumie, wreszcie związane z kulturą Voodoo zombie to właściwa dla ludowej tradycji fantastyczna rodzina niemartwych, „monstrualnie” naruszająca porządek rzeczywistości i od wieków, jeśli nie tysiącleci, zagrażająca ludziom.

Paradoksalnie, mimo całej swej niezrozumiałości i niewytłumaczalności, niebezpieczeństwo reprezentowane przez wymienionych przedstawicieli „życia pozagrobowego” jest dobrze zakorzenione w kulturze, a sposoby jego rozpoznawania oraz zabezpieczania się przed nim zostały precyzyjnie skodyfikowane. Sposoby te budzą obecnie największe zainteresowanie archeologów i etnografów, jednakże idiom tabu chroniącego przed wampirem stał się powszechną własnością współczesnych konsumentów kultury popularnej. Zdaniem Agnieszki Ćwikiel „„terror wampiryczny» pojawia się wówczas, gdy system obronny jest silnie skodyfikowany (srebrne kule, pale osinowe itd.)”⁹. Można stąd wyprowadzić wniosek, iż nie jest to niebezpieczeństwo obce i nieznanne, lecz wręcz przeciwnie – bezbłędnie rozpoznawane i dlatego przesłonięte przez kulturowe praktyki wykluczenia tematów tabu poza obręb świadomości.

Łatwo ustalić cechę wspólną, która łączy ze sobą wszystkie wymienione przez Ćwikiel fantastyczne stwory – są to zmarli, którzy wbrew oczywistym i naturalnym prawom rzeczywistości zachowują się jak istoty żywe. *Undeads*

⁸ Jak stwierdza Marek Wydmuch: „W różnych postaciach i pod różnymi imionami straszny wampir w legendach wszystkich prawie kręgów kulturowych” (M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 53). Obszerny przegląd ludowych legend o wampirach przedstawił M. Summers w książkach *The Vampire, his Kith and Kin*, London 1928 oraz *The Vampire in Europe*, London 1929. Uniwersalność i prądawność mitu umarłych żywiących się ludzką krwią potwierdza także J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994. Zob. również: M. Bradke, *Wstęp*, w: *Pokój na wieży. Opowieści wampiryczne*, wybór i wstęp M. Bradke, Wrocław 1991.

⁹ A. Ćwikiel, op. cit., s. 172.

– niemartwi, czyli ci, co wbrew wiedzy i logice nie chcą pozostać w grobach, do których zostali złożeni przez swych bliskich. Mimo wyraźnej odmienności od wędrujących po nocach trupich korpusów nawet niematerialne duchy należą do tej grupy. Dowodzą bowiem, że ludzka egzystencja nie ustaje w chwili śmierci, skoro duchy zmarłych mogą nawiedzać żyjących nawet długi czas po pogrzebie. Zapewne najlepszym zbiorczym określeniem dla całej fantastycznej rodziny niemartwych istot jest wspomniane już słowo *revenant*¹⁰. Oznacza ono zmarłego, który powraca do miejsc swego życia i często do ludzi, którzy go znali. Stwór taki może być duchem, bezcielesną zjawą, ale zwykle kojarzy się to słowo z cielesnym, w pełni materialnym powrotem zmarłego.

Wynika stąd, że p o w r ó t należy do samej istoty mitycznego lęku wzbudzanego przez wampira¹¹. Pojawienie się wampira to powrót czegoś, co powinno pozostawać z dala od ludzkiej świadomości; to przypomnienie o czymś, co powinno pozostać zapomniane, pozaświadome. Paradoks natury wampira staje się bardziej złożony, a jednocześnie prostszy i pierwotniejszy. Wampir jest figurą przerażającej człowieka metamorfozy: obcej, niezrozumiałej, fatalnej, przemocą przychodzącej z zewnątrz i od niego niezależnej, ale równocześnie bardzo bliskiej, nieomal sfamiaryzowanej, doskonale znanej z osobistego zetknięcia z tym zjawiskiem i tak częstej, że została ujęta w kodyfikujące normy kultury.

Agnieszka Ćwikiel zwraca uwagę na egzystencjalną wymowę postaci kinowego wampira, który metaforycznie odczytywany odsyła widza do zachowanych w ludowych przekazach mitologicznych sposobów rozumienia kondycji ludzkiej i jej zakorzenienia w świecie. Zdaniem autorki jest to dychotomiczna wizja świata, bowiem tworzące ją „pary opozycji semantycznych zawierają znaczenia manichejskie”¹². Tak więc w archaicznym rozumieniu rzeczywistości rozpada się ona na dwie sfery: dobrą, korzystną dla ludzi i pozytywnie wartościowaną, i złą, wrogą wobec ludzi i negatywnie wartościowaną. „Monstrualność” jest miejscem zetknięcia się obu sfer – dokładnie przez wyrodzoną istotę przebiega granica pomiędzy Dobrym a Złym, jest ona miejscem konfliktu znanego i akceptowanego z niepojętym i odrzucanym. Dzieje się tak, albowiem w każdym „monstrum” obecne są naraz oba człony konotowanej opozycji. Innymi słowy, do natury wampira należy równoczesna przynależność do świata ludzi, jak i jednocześnie całkowita wobec niego obcość, która jest zagrożeniem i wrogością.

¹⁰ „Słowo rewenant (*revenant* zarówno po angielsku, jak po francusku, od francuskiego czasownika *revenir* «powracać»), choć bywa często używane po prostu jako synonim ducha, pierwotnie oznaczało martwą istotę, która po dłuższym czasie wstaje z grobu. Wierzone na przykład, że rewenenantami są wampiry powracające do świata żywych po okresie pozornej śmierci” (P. Haining, *Leksykon duchów*, przeł. T. Wyżyński i K. Zarzecki, Warszawa 1990, s. 261, s.v. *rewenant*).

¹¹ Jak stwierdza J.-P. Roux (op. cit., s. 245): „Nie ulega wątpliwości, że powrót zmarłych, którzy łakną krwi i przychodzą po nią na ziemię, był i pozostanie ideą uniwersalną”.

¹² A. Ćwikiel, op. cit., s. 170.

Ze względu na monstrualność, istot powracających nie można poddać manichejskiemu wartościowaniu, ich niejednoznaczny status wymyka się prostym podziałom, takim jak np. na złe demony i dobre duchy opiekuńcze. Przerażenie jest reakcją na ujawniony przez monstrualność wymiar rzeczywistości, który wymyka się ludzkim pojęciom i kulturowym regułom osławiania świata.

Zamach dokonywany przez monstrualność wampira na mityczny porządek świata tłumaczy jego szczególną pozycję w obronnych strategiach tabu. Zepsute jabłko musi zostać usunięte z koszyka, aby nie zakazić pozostałych owoców. Wampir jako „metamorfoza” człowieka dokonana przez nieludzką i niepojętą siłę jest tym bardziej przerażający, im bardziej uświadamia podatność każdego z ludzi na działanie tej straszliwej siły. Konkludując swoje odczytanie tekstu Ćwikiel, pragnę zatem zauważyć, że o niezwyklej mocy oddziaływania wampira stanowi równocześnie i nierozdzielnie jego „obcość” wobec ludzi i „tożsamość” z nimi. Wzbudzany przez wampira lęk ma swe bezpośrednie źródła nie w strachu przed obcą i niepojętą siłą, lecz w obawie o powtórzenie losu wampira przez spotykającego go człowieka.

Rozwinięcie koncepcji Agnieszki Ćwikiel pozwala rozpoznać zachowane w folklorystycznej tradycji mityczne wymiary strachu wywoływanego przez wampira. Ujawniają one egzystencjalne znaczenie niebezpieczeństwa, jakie przynosi ze sobą powracający do żywych potwór. Odsłaniają kulturową ważność, jaką dla społeczeństw pierwotnych miał problem monstrualności reprezentowanej przez wampira. Jednak przerażenie wyzwalane przez przychodzącego z zewnątrz wampira jest tylko przebudzeniem lęku immanentnego dla każdej istoty obdarzonej zdolnością rozumienia czasowej skończoności swej egzystencji. W tym sensie każde pojawienie się wampira jest powrotem do skrywanych źródeł przerażenia.

Choć nietrudno odgadnąć, jaka egzystencjalna problematyka jest powiązana z figurą wampira, nie spieszę się do przedwczesnych konkluzji. Moim celem jest prześledzenie mechanizmu strachu przed wampirem, dotarcie do przypuszczalnych automatyzmów, które dopiero poddane refleksji przybierają formę mitologicznego porządkowania doświadczeń przez pierwotne wspólnoty, a przetworzone przez literaturę i kino zyskują wymiar filozoficzno-artystyczny. Opuszczam zatem obszar mitów i próbuję określić, jakie zjawiska i w jaki sposób warunkują na elementarnym dla kultury poziomie jednostkowym (pojedynczy człowiek) i głębiej jeszcze, na poziomie podstawowych emocji ludzkich (pozaświadome lęki), strach związany z postacią wampira.

Marek Wydmuch w rozprawie *Gra ze strachem* dzieli, podobnie jak Agnieszka Ćwikiel, literackie instrumenty strachu dostępne autorom tekstów fantastycznych na irracjonalne potwory spod znaku wampira oraz stanowiące ich odwrotność sztuczne twory spod znaku Golema. Pozornie różnią się całkowicie – wampir należy do obszaru legend i mitów, robot jest tworem nauki i techniki; sam widok

wampira przeraża, podczas gdy sztuczny człowiek ma sympatyczną, lśniącą obudowę; wampir nieomylnie jest rozpoznawany jako wróg, android ma być najdoskonalszym narzędziem, pomocnikiem człowieka; wampir jest nieprzewidywalny w zachowaniach, maszyna realizuje zadany jej program.

Moim zdaniem nie przypadkiem tok myślenia Wydmucha ogniskuje się wokół ludzkich kształtów robotów. W literaturze i kinematografii *science-fiction* uderza antropomorfizm królujący w stereotypowych wyobrażeniach maszyn obdarzonych mobilnością i samodzielną wolą. Ale to nie tylko podobieństwo do człowieka łączy wampira z mechanicznym golemem: obaj są zaprzeczeniem, deformacją naśladowanego przez nich ludzkiego kształtu, bowiem obaj są – m a r t w i.

Analogia z robotem pozwala bardzo znacznie zbliżyć się do zrozumienia mechanizmu przerażenia wzbudzanego przez wampira. Podobieństwo wampira i androida do człowieka nie wyczerpuje się jedynie w humanoidalnym kształcie. Robot i wampir zachowują się w sposób przypominający ludzi, poruszają się podobnie. Ale – jak pisze Wydmuch – „jedni i drudzy są l u d ź m i z n i e k s z t a ł c o n y m i”¹³. Trupia bladeść krwiopijcy i lśniący pancerz robota; nienaturalnie chwiejny, powolny krok zombie i ciężkie powłóczenie nogami potwora Frankenstein’a to widoczne znaki metamorfozy pozbawiającej człowieczeństwa. Każda z tych deformacji jest oznaką martwoty: wampir postradał życie, robot nigdy go nie posiadał. Żywych przebiega dreszcz przerażenia, gdy pod pozorami życia odkrywają m a r t w e c i a ł o.

Spróbuję teraz, w oparciu o dotychczasowe ustalenia, odsłonić mechanizm strachu wzbudzanego przez obecność wampira. Początkowo spotykany przez człowieka wampir jest postrzegany jako drugi człowiek. „Jest to *ktoś* analogiczny do mnie” – nie tylko gatunkowo, lecz także przez swą zdolność do manifestowania jednostkowości własnego istnienia (indywidualna tożsamość: rysy twarzy, a nawet widoczna w zachowaniach osobowość). Między człowiekiem a rozpoznawanym jako człowiek wampirem zachodzi pełna symetria: ja jestem tym dla ciebie, czym ty jesteś dla mnie. W tym sensie wampir jest „drugim Ja”, napotkanym na drodze sobowtórem. „Sobowtór to nie tylko lustro i portret, nie tylko kreacja fizyczna, ale także metamorfoza” – pisze Agnieszka Ćwikiel. Napotkany wampir przemienia człowieka, a tym, co człowiek odkrywa w czasie tej przemiany, jest własna śmierć. Jeśli bowiem między stronami spotkania istnieje symetria, a wampir zostaje zdemaskowany jako martwy, który jest żywy, to martwota jego ciała stanie się moim udziałem – ja demaskuję się jako żywy, który w istocie jest martwy jak przychodzący do mnie wampir.

Świadomość własnej śmiertelności oraz logiczne przewidywanie pozwalają dostrzec identyczność człowieka i trupa: czym ty byłeś, tym ja jestem teraz; czym ty jesteś teraz, tym ja będę w przyszłości. Jednak wampir gwałtownie znosi

¹³ M. Wydmuch, op. cit., s. 88.

czasową perspektywę śmierci, gdyż naraz jest żywym i martwym. Tym samym lęk przed byciem martwym manifestuje się w momentalnej eksplozji strachu, bowiem żadna wątpliwa granica nie dzieli już od siebie obu stanów ludzkiego ciała. Spotkanie wampira jest jak przeszywające dreszczem dotknięcie własnej martwej ręki.

Powyższa analiza fenomenologiczna odsłania elementarną zasadę działania mechanizmu strachu związanego z wyobrażeniem wampira. Jednakże lęk przed powracającymi zmarłymi mógł się wykształcić jedynie na bazie rzeczywistych doświadczeń kulturowych. Doświadczenie umierania bliskich i wynikająca stąd konieczność psychologicznego oraz kulturowego radzenia sobie z przemianą podmiotowej osoby w przedmiotowego trupa jest genetyczną podstawą mitu wampira.

Ciało zmarłego złożone do ziemi ma fizyczny status podobny do statusu ciała osoby żywej – różnią się między sobą tym, że jedno jest martwe, a drugie żywe¹⁴. Powracający umarły nie narusza znanych w świecie żywych praw fizyki ani logiki życia codziennego, bowiem jego martwe ciało musi przekopać się przez warstwę przykrywającej je ziemi, podobnie do żywych także niemartwy przemieszcza się przy pomocy ruchu nóg. Trup jest zjawiskiem rzeczywistym, namacalnym, równie jak żywi należącym do świata przyrody i podległym jej prawom. Powracających zmarłych charakteryzuje trupia bladeść, często towarzyszy im odór ulegającego rozkładowi ciała, noszą nadgniłe ubrania, są pobrudzeni ziemią ze swych grobów. Wraz ze swoim powrotem przynoszą niebezpieczne i tragiczne przesłanie, bowiem, jak stwierdza opisujący kulturową rolę fantazmatów związanych z trupem Louis-Vincent Thomas, „nie ma żałośniejszego widoku niż zaczynający się rozkładać trup”¹⁵.

Thomas przypomina, że degradacja biologiczna trupa powoduje rozpacz bliskich zmarłego. „Rozpacz wynika z faktu” – tłumaczy antropolog – „że potomni źle przyjmują zniekształcenie istoty ukochanej: ujrzenie trupa, który stał się już ofiarą much i robaków, uchodzi za jedno z najbardziej szokujących doświadczeń”¹⁶. Ale nie tylko uczucia litości i współczucia sprawiają, że emocje związane ze śmiercią i przemianą bliskiej osoby w trupa są tak silne. Towarzyszy im przerażenie losem, jaki spotkał kogoś tak dobrze znanego i do niedawna żywego tak samo, jak ci, którzy go teraz oplakują. Trudno przyglądającym się trupowi porzucić myśl o tym, że za chwilę to ciało zachowa się jak żywe, że zdradzi obecność władającej nim ludzkiej świadomości. Każde zniekształcenie twarzy zmarłego, każda ciemniejąca plama zieleni na ciele (efekt połączenia siarkowodoru z hemoglobina i hematyna) odczłowieczają trupa coraz bardziej, znaną i często kochaną osobę przemieniając w przedmiot kłopotliwy i cuchnący.

¹⁴ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 53.

¹⁵ *Ibidem*, s. 20.

¹⁶ *Ibidem*.

A ponieważ „rzeczywistość trupa nie tak łatwo zaciera wyobrażenie ciała żywego”¹⁷, „widok zmarłego skłania do cofnięcia się, kontakt z nim powoduje strach”¹⁸. Śmierć wydaje się zaraźliwa – nie jak choroba, choć można to zjawisko uchwycić przy pomocy tej metafory – lecz jak kalająca żywych nieczystość zgonu. Podobieństwo trupa do żywych i ich silne związki uczuciowe ze zmarłym obracają się przeciwko trupowi: strach przed śmiercią każe być agresywnym wobec jej zwiastuna, nakazuje obmyślanie rytuałów mających uniemożliwić zmarłemu powrót do żywych i dalsze zarażanie ich śmiercią¹⁹. Przyjmowane z lękiem zjawisko śmierci członka ludzkiej społeczności daje początek pełnej przerażenia mitologii wampirycznej:

Najokropniejsze będzie jednak to, co i wampir, i nieszkodliwy skądinąd duch pradziadka mają wspólnego: fakt, że gość z zaświatów jest człowiekiem, z którym stało się coś niezrozumiałego, coś, co stać się nie powinno i – jak uczy zdrowy rozum – nie staje się nigdy. Większość ludowych wersji opowieści o wampirach prawidłowość tę podkreśla dodatkowo, każąc upiorom napadać przede wszystkim na byłych ich krewnych czy na sąsiadów z tej samej wsi – a więc na ludzi, którzy sami mogą najlepiej stwierdzić makabryczną przemianę, jaka dokonana się w ich dawnych towarzyszach. Zjawy spoza grobu cierpią zatem na „chorobę”, niewyjaśnioną i niezrozumiałą, a stawiającą je poza nawiasem normalnych ziemskich praw²⁰.

Tym samym właściwa naturze kolej rzeczy (narodziny, życie, śmierć, procesy fizykochemiczne zachodzące w trupie) zostaje zakwestionowana i odrzucona w momencie, gdy mediowana przez trupa śmierć jest rozpoznawana jako niewyobrażalne zagrożenie własnego istnienia.

Przedstawiona analiza wyodrębnionego mechanizmu strachu pokazuje, że wampir jest sobowtorem człowieka tym wyraźniej i widoczniej, im bardziej daje mu rozpoznać jego własną twarz w zwierciadle śmierci. Maria Janion w *Zbójcach i upiorach*, gdzie pisze o uwalnianiu ze świadomości Europejczyka zalegających tam pokładów irracjonalnego demonizmu, wskazuje na znaczenie figury sobowtóra jako sposobu uzewnętrzniania nieświadomych zjawisk życia psychicznego.

¹⁷ Ibidem, s. 33.

¹⁸ Ibidem, s. 106.

¹⁹ Stąd często panujące wśród ludów pierwotnych obyczaje przebijania zmarłego kołkiem, chowania za rzeką, przygniatania mogiły kamieniem, itp. Zob. ibidem, s. 91; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 654-659. Zjawisko rytualnego uniemożliwiania zmarłym powrotu do ich żyjących krewnych w ukrytej formie obecne jest także w praktykach współczesnych społeczeństw rozwiniętych. Śladów tego obrzędu można się dopatrywać np. w zwyczaju otaczania grobów ciężkimi, metalowymi łańcuchami: „Badacze zresztą zwracają uwagę, że tak często otacza się groby łańcuchami po to właśnie, by umarli nie mogli wyjść, by w ten sposób symbolicznie ich skrepować, żeby nie wstawali i nie nawiedzali żywych”. M. Janion, *Wstrętna myśl słowiańska? Wypowiedź o niektórych spornych problemach wampirologii*, „Exlibris” (dodatek „Życia Warszawy”), kwiecień 1996, nr 95, s. 5. Za skrajną formę obrony przed niepożądanym powrotem można uważać „praktyki niszczenia trupa”, zwłaszcza przez jego kremację – zob. L.-V. Thomas, op. cit., s. 174 n. (rozdział *Redukcja do popiołów*).

²⁰ M. Wydmuch, op. cit., s. 87 n.

To ludzka podświadomość jest pełna podwojenia, rozdwojenia, dwoistości, a także odbicia, powtórzenia, kopii²¹ – bowiem w fantomach emanujących ze zbuntowanych zbrojców, łotrów gotyckich, surrealistów i dyktatorów można zaobserwować „mroczne pierwiastki” osobowości w ten fantastyczny sposób uwalniane z jaźni jednostek i narodów. Do najmroczniejszych strachów ludzkich bez wątpienia należy poczucie nieustannego umierania, ujawniające się w paraliżującym lęku przed własną śmiercią. Wampir jako sobowtór człowieka jest „wstrząsającym [...] świadectwem zagadkowości natury ludzkiej i dwuznaczności istnienia człowieczego”²².

Natura strachu wpisanego w mit wampira zdaje się należeć do samego rdzenia jednostkowej samoświadomości i opartej na niej tożsamości indywidualnej. Wampir jako projekcja stłumionego przeżycia psychicznego jest symbolicznym powrotem lęku przed śmiercią. Jak stwierdza Marek Wydmuch „krwio-pijcze i mordercze pasje wampirów są tylko czysto obrazowym wzmocnieniem uczucia elementarnego”²³. Jeśli zatem lęk przed powracającym trupem jest tak silnie i głęboko zakorzeniony w ludzkiej psychice, to jego empiryczne występowanie powinny poświadczać opisy badań prowadzonych przez psychoanalityków. Wyabstrahowany przez Marię Janion z uniwersalnego mitu wampirycznego „fantazmat przybycia umarłego do żywego”²⁴ powinien bowiem zachowywać – choćby w konspiracyjnym ukryciu – swą powszechność i siłę oddziaływania także w przeżyciach uczestników kultury określanej jako racjonalna i nowoczesna.

I rzeczywiście, w klasycznym dziś tekście Sigmunda Freuda *Wstęp do psychoanalizy*, w części poświęconej analizie marzeń sennych, pojawia się, wyróżniona jako trzecia z kolei, grupa snów dotyczących zmarłej osoby bliskiej:

Po utracie drogiego krewnego śnimy w najrozmaitszy sposób, łącząc i godząc ze sobą dziwnie wiadomości o śmierci z potrzebą przywołania do życia zmarłego. To nie żyje, to znów żyje nadal, gdyż nie wie, że jest nieżywy, a gdyby o tym wiedział, to dopiero zmarłby na dobre; to znów jest na wpół żywy, a na wpół umarły, a każdy z tych stanów ma swoje odrębne cechy²⁵.

„Na wpół żywy, a na wpół umarły” ze snów pacjentów Freuda to prototyp dobrze znanego z poprzednich rozważań niemartwego (*undead*). Tak więc zmarli rzeczywiście wracają po nocach do swych krewnych, a czynią to w ich snach.

²¹ M. Janion, *Zbójcy i upiory*, w: eadem, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 314.

²² Ibidem, s. 387.

²³ M. Wydmuch, op. cit., s. 89.

²⁴ M. Janion, *Wstrętna myśl...*, s. 5.

²⁵ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, przejrzał i przedmową opatrzył K. Obuchowski, Warszawa 1992, s. 189.

Twórca psychoanalizy nie poprzestał na faktograficznym odnotowaniu występowania marzeń sennych o drogich nieżyjących. W pracy *Objaśnianie marzeń sennych* pojawia się ogólna sugestia, wytyczająca generalną zasadę interpretowania snów o zmarłych:

Marzenia senne o umiłowanych krewnych w ogóle stawiają przed objaśnianiem trudne zadanie – nie zawsze udaje się je rozwiązać w zadowalający sposób. Przyczyny tego stanu rzeczy można się doszukiwać w szczególnie silnej ambiwalencji uczuć, dominującej w stosunku śniącego do zmarłych. Bardzo często zdarza się, że w takich marzeniach sennych traktuje się zmarłego zrazu jako osobę żywą, i choć nagle przychodzi wiedza o tym, że to przecież zmarły, to jednak w dalszym ciągu snu człowiek ów nadal żyje. Wprawia to w zamieszanie. W końcu odgadłem, że ta zamiana śmierci na życie ma wyrażać obojętność śniącego („Wszystko mi jedno, czy on żyje, czy umarł”). Oczywiście, nie chodzi tu o prawdziwą obojętność, lecz o pożądaną, która ma pomóc zanegować bardzo intensywne, często wewnętrznie sprzeczne nastawienie uczuciowe śniącego wobec danego człowieka – w ten sposób staje się to sennym przedstawieniem *ambiwalencji* śniącego. Jeśli zaś chodzi o inne marzenia senne, w których śniący obcuje ze zmarłymi, często jako punkt orientacyjny może służyć następująca reguła: Jeśli we śnie nie pojawia się przypomnienie, że zmarły jest nieżywy, to sam śniący upodabnia się do niego, śni o własnej śmierci. Nagle pojawiająca się we śnie refleksja czy zdumienie: „Ależ on już od dawna nie żyje”, to protest przeciwko tej wspólnocie, odrzucenie przez śniącego myśli o własnej śmierci²⁶.

W przytoczonej opinii wiedeńskiego psychoanalityka znamienne są dla mnie nie tylko uwagi odnoszące się do snów wyróżnionych przez Freuda w odrębny („jeśli zaś chodzi o inne marzenia senne”), drugi z kolei rodzaj. Także marzenia senne z typu omawianego przezeń w pierwszej kolejności (w których zmarłego traktuje się jak osobę żywą pomimo wiedzy o jego śmierci) w istocie silnie łączą się z rozważanym zagadnieniem związku snów o zmarłych z legendą wampira. Ujawniona przez analizę Freuda ambiwalencja, jaka cechuje stosunek śniącego do śnionej osoby zmarłej, tłumaczy napięcia i antynomie obecne w zrytualizowanych sposobach odnoszenia się społeczeństw pierwotnych do ciał ich zmarłych.

Ambiwalencja marzeń sennych o nieżyjących krewnych to skomplikowany węzeł uczuć, jakie u śniącego wzbudza pojawienie się śnionej osoby zmarłej. Wśród nich wymienić można np. skrywaną wrogość do nieżyjącej osoby, poczucie winy z powodu jej utraty, miłość i przywiązanie do zmarłego, żal za utraconym, radość z odejścia uciążliwego przez swe niedołęstwo starca, ulgę po wyzwoleniu z obowiązku asystowania umierającemu w jego konaniu. Splątane i często wzajemnie wykluczające się emocje dotyczą osoby, którą śniący pamięta jako żywą, ale zarazem – zwłaszcza te wrogie, agresywne i pełne przerażenia – odnoszą się przecież do trupa, którym stał się zmarły człowiek. Sprzeczne uczucia ogniskują się na trupie, który w niemożliwy do jednoznacznego rozwiązania sposób jest kontynuacją fizycznego bytu osoby zmarłej.

²⁶ S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przekł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 367, podkreślenia – Z.W.

Odnosnie do snów drugiego rodzaju, w których „sam śniący upodabnia się do niego [śnionego zmarłego], śniąc o własnej śmierci”, to ich znaczenie zostało dokładnie objaśnione przez samego Freuda. Jednak gdy do marzeń sennych z pierwszej grupy odnieść fundamentalne ustalenie o identyczności śniącego żywego ze śnionym zmarłym, to może się okazać, że manifestujące się w tych snach ambiwalencje emocjonalne mogą mieć charakter zastępczy. Wystarczy na senne absurdalności i związane z nimi psychiczne napięcie śniącego spojrzeć jako na sygnał zachodzącego na skraju świadomości procesu ukrywania niepożądanego prawdy, aby móc dostrzec zatrważający wymiar przesłania przynieszonego przez powracającego w snach zmarłego. Jego powrót jest bowiem objawieniem prawdy, że teraz kolej na śniącego, aby umrzeć²⁷.

Powyższa konkluzja, na pozór tak szokująca i radykalna, doskonale koresponduje z ambiwalencją marzeń sennych o zmarłych osobach bliskich. Choć często we śnie osoby nawiedzane przez zmarłych nie odczuwają ani zdziwienia, ani lęku wobec spotkania z nieżyjącymi, to jednak poddawane po przebudzeniu próbie świadomej interpretacji marzenia senne o zmarłych budzą trudny do opanowania lęk. Znany śniącemu człowiek staje się – w jego marzeniu sennym – pomostem wiodącym w przerażające nieznanne. Własna śmierć jest równie nieunikniona, jak niepożądana, a „zaproszenie” ze strony przemienionego przez śmierć dobrze znanego człowieka umacnia rozdźwięk emocjonalny pomiędzy akceptacją nieuniknionego a pragnieniem nieskończonego zachowywania swej egzystencji. Nie dziwi zatem, że wynikiem bezpośredniego odniesienia znaczeń snu o zmarłych do siebie i swojej sytuacji egzystencjalnej jest antycypacja kresu swego jednostkowego istnienia.

Przykładu bardzo osobistej, egzystencjalnej interpretacji marzenia sennego o zmarłym krewnym dostarcza sam Sigmund Freud. W efekcie analizy własnego snu o nieżyjącym ojcu²⁸ wiedeński psychoanalityk liczbę pięćdziesiąt jeden, pojawiającej się w trakcie snu, nadaje – jako ostatnie z kilku wymienionych – takie oto znaczenie:

Pięćdziesiąt jeden lat to wiek, w którym mężczyzna wydaje się narażony na szczególne niebezpieczeństwa – nagle spostrzegłem, jak wokół umierają koledzy, wśród nich zaś ktoś, kto kilka dni przedtem został mianowany profesorem²⁹.

Lektura dzieł klasyka psychoanalizy potwierdza nie tylko słuszność dokonanej interpretacji archaicznego mitu o wampirze, lecz także uniwersalność i ponadczasowość głęboko tkwiącego w ludzkiej psychice lęku ujawnianego przez

²⁷ Powszechny jest przesąd, że sen o zmarłym członku rodziny zapowiada jakieś nieszczęście. Pierwotną naturę tego wierzenia odsłania pełna lęku wykładnia, że przychodzący we śnie zmarli chcą „pociągnąć za sobą” swoich żyjących krewniaków.

²⁸ S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, s. 370-372.

²⁹ Ibidem, s. 372.

„fantazmat przybycia umarłego do żywego”. Choć wiek XX nauczył zapomnienia o wielu pierwotnych lękach, a stare tabu wymyślone dla obrony przed powracającymi trupami zastąpił sztuką maskowania ludzkiej śmiertelności, to nie może on przecież wypełnić fundamentalnego rysu osobowości – nawet jeśli jest on irracjonalny. „Dwudziestowieczny agnostyk nie jest bezpieczny wobec fantazmatów, które wyłaniają się z nieświadomości wraz z lękiem przed śmiercią” – zauważa Louis-Vincent Thomas – „wystarczy konfrontacja z trupem istoty drogiej, by pojawiły się zachowania mające niewiele wspólnego ze zdrowym rozsądkiem”³⁰.

Oczywiste zainteresowanie budzą możliwości i sposoby literackiego wykorzystania irracjonalnego lęku przed zmarłymi, których powrót budzi podświadomy lęk przed własną śmiercią. Na pozór paradoksalnie w to zagadnienie wprowadza opis pewnego snu³¹ zamieszczony przez Freuda w dziele *Objaśnianie marzeń sennych*:

A oto warunki wstępne owego przykładowego snu: ojciec czuwa dniami i nocami u łóżka złożonego chorobą dziecka. Kiedy dziecko umiera, ojciec udaje się do pokoju obok, by wypocząć, zostawia jednak drzwi otwarte, tak że z sypialni może widzieć pokój, gdzie złożono zwłoki otoczone gromnicami. Przy ciele czuwa starzec – siedzi przy katafalku, mrużąc modlitwy. Po kilkugodzinnym spoczynku ojcu śni się, że

dziecko stoi u jego łóżka, bierze go w ramiona i szepcze z wyrzutem: „Ojcze, czyż nie widzisz, że płonę?”

Ojciec budzi się, patrzy, a tu z pokoju, gdzie złożono zwłoki, bije wielka jasność; zrywa się z łóżka, biegnie i co widzi? Siwowłosy starzec drzemie, a ubranie i jedna ręka drogich szczałków płoną, zajęte od płomienia świecy, która upadła na katafalk³².

Sen o płonącym dziecku jest najsłynniejszym marzeniem sennym z opisanych w rozprawie Freuda, a to za sprawą jego głośnej reinterpretacji przeprowadzonej przez Lacana³³. Jednak ta naukowa wrzawa wokół fundamentalnych kwestii współczesnej psychoanalizy nie ma nic wspólnego z moim zainteresowaniem tym właśnie snem. O wyborze zdecydował jedynie walor, który określiłbym jako literackość przedstawionej historii.

Dla takiego postrzegania owego snu nie jest decydujące, choć niezwykle istotne i nieodłączne od pozostałych elementów oceny, że w tym wypadku mamy

³⁰ L.-V. Thomas, op. cit., s. 125.

³¹ Autentyczność zdarzenia nie jest pewna. Pochodzenie snu podaje Sigmund Freud (*Objaśnianie marzeń sennych*, s. 429): „Opowiedziała mi je [marzenie senne] pacjentka, która z kolei zasłyszała je w trakcie jakiegoś wykładu poświęconego snom; właściwe źródło tego snu jest mi nie znane”.

³² Ibidem.

³³ Streszczenie i analizę Freudowskiej interpretacji snu, reinterpretację Lacana oraz bibliografię na ten temat przedstawia E. Ragland, *Lacan, the Death Drive, and the Dream of the Burning Child*, w: *Death and Representation*, ed. by S. Webster Goodwin, E. Bronfen, Baltimore – Maryland 1993, s. 80-102.

do czynienia z pewną historią opowiedzianą Freudowi, nie zaś z jego skrupulatną relacją z przebiegu badania pacjenta. Nie uważam, iżby fakt, że opisane przez Freuda wydarzenie ma być także wynikiem psychoanalitycznej pracy innego uczono-ego, który zaprezentował je w trakcie swego wykładu na temat snów, znosił podstawową różnicę formalną między tym szczególnym marzeniem sennym a dotychczas przytaczanymi przykładami. Jest to bowiem pewna historia, gdzieś zasłyszana, którą można interpretować tylko w tym jednym, danym odbiorcy w nieziennej formie, kształcie. Wszystkie znane i możliwe do wykorzystania w interpretacji fakty są w nim zawarte i nie mogą zostać w żaden sposób rozbudowane. Freud nie mógł tu, jak w przypadku swoich pacjentów, zadawać dodatkowych pytań, metodą swobodnych skojarzeń dążyć do odkrycia symbolicznych znaczeń, jakie śniący wiąże z poszczególnymi elementami snu.

Choć jest to jedynie przytoczona relacja ustna, to nosi ona w moim przekonaniu znamiona podstawowych cech opowiadania literackiego. Jest to pewna narracja, która porządkuje dla słuchaczy (mam tu na myśli audytorium owego nieznanego prelegenta) jakieś zdarzenie, ponoć rzeczywiste. Jedynym gwarantem jego prawdziwości jest autorytet wykładowcy, zwykle niekwestionowany w takich wypadkach. Jednakże można tu dostrzec strukturalne podobieństwo do sytuacji właściwej dla opowiadań niesamowitych: w utworach fikcyjnych nieprawdopodobne jest uwiarygodnianie przez zastosowanie pewnych technik pisarskich, tu zaś o prawdziwości niezwykłego zdarzenia ma bezpośrednio zaświadczać autorytet opowiadającego. Co więcej, bardzo popularną techniką uwiarygodniania literackiej historii jest wkładanie jej w usta mającego budzić zaufanie czytelników narratora, często manifestującego swój zdecydowany dystans wobec niewiarygodnych zdarzeń, w których sam – niezależnie od swej woli – uczestniczy. Ta literacka figura staje się pośrednikiem pomiędzy fikcyjnym zdarzeniem a wspólną czytelnikom wizją świata, przez pozór przynależenia do rzeczywistości obiektywizując elementy fantastyczne, których ocena częstokroć jest pozostawiana decyzji odbiorcy.

Kolejną cechą formalną, znacznie mocniej budzącą skojarzenia z utworami fikcji literackiej, jest atrakcyjność prezentowanej przez wykładowcę historii. Atrakcyjność to kategoria w pełni literacka, właściwa także w przypadku pre-pisanej formuły opowieści mających wzbudzić zainteresowanie przysłuchujących się mówcy odbiorców. Często autentyczne zdarzenia są literacko opracowywane, uatrakcyjniane nieznacznymi dodatkami albo przeróbkami, na różne sposoby modelowane przez doświadczonych mówców, którzy wiedzą, jak przyciągnąć uwagę audytorium. W tym wypadku nie sposób rozstrzygnąć o stopniu inwencji nieznanego prelegenta, jednak sama opowieść w tej formie, w jakiej została zamieszczona w *Objaśnieniu marzeń sennych*, była już przedmiotem obróbki owego mówcy, potem pacjentki wiedeńskiego psychoanalityka, a zapewne też samego Freuda.

Nie budzi wątpliwości znacznie większa atrakcyjność historii o płonącym dziecku w porównaniu do drętwyh w stylu i dziwacznych przez swoją absurdalną logikę zapisów marzeń sennych podopiecznych Freuda. Sen o płonącym dziecku jako ciekawa i literacko atrakcyjna anegdota zawdzięcza najwięcej – jak sądzę – spójności swej narracji, a zwłaszcza spleceni rzeczywistości jawy z rzeczywistością snu. Dzięki temu króciutka przecież historyjka nabiera rysu epickiego rozmachu. Podporządkowany narracyjnej logice opowiadanych zdarzeń rzeczywistych (ojciec zmarłego dziecka udaje się na spoczynek, raptownie zbudzony ze snu biegnie do pokoju, gdzie płonie rękaw i ręka jego zmarłego dziecka) sen przestaje funkcjonować jako symbol wewnętrznych przeżyć psychicznych badanej jednostki ludzkiej, a staje się elementem przedstawianej w opowieści rzeczywistości, jednym ze składników świata wspólnego wszystkim ludziom. W ten sposób narracja pojawiająca się w opowieści o płonącym dziecku łączy razem i podporządkowuje sobie zarówno mimetyczny opis rzeczywistości, jak i opis snu ojca dziecka. To sprawia, że status ontologiczny fantastyki marzenia sennego zrównuje się z prymarnym poziomem opisu rzeczywistości, a tym samym cechująca sen niezwykłość nie powoduje zanegowania jego poznawczej wartości – przeciwnie: to znana ludziom z codziennego doświadczenia rzeczywistość staje się podejrzana.

Przedstawione cechy formalne nie przesądzają o traktowaniu opisanego przez Freuda wydarzenia jako archetypicznego pierwowzoru niesamowitych opowieści o trupach powracających do żywych. Wątpliwość, czy granica pomiędzy narracją o wydarzeniach rzeczywistych, choć interpretowanych jako niezwykle i niesamowite, a literacką narracją opowieści niesamowitych³⁴, mających udawać zdarzenia prawdziwe, jest dostatecznie dystynktywna; czy też jest ona absolutnie płynna, ma znaczenia tylko wtedy, gdy jej obecność wywołuje u odbiorcy efekt niepewności co do pośmiertnej relacji między zmarłymi i żywymi. Choć wskazanie na występowanie formalnych cech narracji opowiadania niesamowitego w opisie wydarzenia nazywanego „snem o płonącym dziecku” ułatwia dostrzeżenie więzi łączącej literaturę niesamowitą z pewnymi ustaleniami psychoanalitycznymi, w istocie jednak wyróżnione cechy narracji są zaledwie pochodne wobec pierwszorzędnej własności łączącej fantastykę niesamowitości z opisanym przez Freuda przebiegiem czuwania przy zwłokach chłopca.

³⁴ Nazwa „opowieści niesamowite” na określenie krótkich form literackich fantastyki grozy (opowiadań i opowieści) najtrafniej oddaje charakter owego gatunku literackiego, wskazując główny cel tych drobnych utworów – wzbudzenie uczucia niesamowitości (freudowskie *Das Unheimliche*) u odbiorcy, poza tym jest znacznie pojemniejsza w stosunku do konkurencyjnego określenia „opowiadania grozy”. Stąd popularność określenia „niesamowite” w tytułach wielu zbiorów opowiadań, np. S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, wybór i oprac. tekstów J. Wilhelmi, Warszawa 1958; A. Grin, *Opowiadania niesamowite*, Warszawa 1971; E.A. Poe, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian i S. Wyrzykowski, wyb. A. Bejska, Kraków 1974.

W trakcie lektury opisu tego niezwykłego wydarzenia narasta u czytelnika poczucie niesamowitości. Nawet jeśli nie budzi ono niepokoju, przestachu czy wręcz przerażenia, to każdy z interpretatorów „snu o płonącym dziecku” jest w stanie bezbłędnie wskazać tę właściwość czytanego tekstu. Niesamowitość zdradza własność kategorii obiektywnie istniejącej, rozpoznawalnej w tekstach dzięki kulturowemu przygotowaniu odbiorcy. Nawet jeśli czytelnikiem tekstu o tym niezwykłym zdarzeniu będzie niedowiarek, czyli stojący na twardym gruncie naukowej wiedzy racjonalista, to także on rozpozna niesamowitość obecną w opisanym wydarzeniu, którą natychmiast odrzuci z racji swego racjonalnego światopoglądu. W niczym nie znosi to jednak mocy jej psychicznego oddziaływania – uczucia przerażającego się w strach, lęk, przerażenie nieznanym czy – w przypadku racjonalisty – niepewności swej wizji świata.

Termin *niesamowitość* pochodzi z eseju Sigmunda Freuda *Das Unheimliche*³⁵, w którym wiedeński uczony prześledził psychologiczną i kulturową genezę odkrytego przez siebie zjawiska. Wywód Freuda rozpoczyna się od przebadania opozycji znaczeniowej niemieckich antonimów *heimlich* (‘swojski’) i *unheimlich* (‘nieswojski’). Wstępna analiza tej opozycji prowadzi do wniosku, że wspólne centrum ogniskujące biegunowe znaczenia obu słów wyznacza „coś skrywanego i niebezpiecznego”. W dalszym badaniu z psychoanalitycznej perspektywy okazuje się, że *unheimlich* powstaje na skutek kulturowego zrepresjonowania i w efekcie wyparcia w obszar nieświadomego zjawisk dobrze znanych, pierwotnie *heimlich*. Powrót, ponowne pojawienie się *unheimlich* w świadomości powoduje uczucie przestachu, tym silniejsze, im bardziej znane i zarazem zrepresjonowane jest owo „coś”, co zostało przemocą wykluczone poza obręb akceptowanego i przestrzegane „swojskiego”. Stąd definicja *Unheimliche* jako „rodzaju lęków, które sprawiają, że powracamy do tego, co znane nam z przeszłości i od dawna swojskie”.

Odnosnie do dwoistej genezy omawianego zjawiska Freud konkluduje, iż „doświadczenie niesamowitości zachodzi bądź to, gdy stłumione kompleksy z okresu dzieciństwa zostaną ponownie uaktywnione przez jakieś przeżycie, bądź to, gdy nieoczekiwany dowód zdaje się potwierdzać zarzucone, archaiczne wierzenia”. Cytowana konkluzja, wsparta z jednej strony na badaniach ludzkiej psychiki, a z drugiej na etnograficznych i folklorystycznych dociekaniach uczonego, przenosi w kolistym efekcie moje rozważania do punktu wyjścia: związku kultury i jej uniwersalnych narzędzi przekazu z jednostkową i niepowtarzalną psychiką poszczególnych ludzi. Innymi słowy, próba ugruntowania społecznego mitu wampira w psychicznych przeżyciach związanych z marzeniami sennymi o zmarłych prowadzi z powrotem na obszar międzyludzkich przekazów,

³⁵ Myśl Freuda prezentuję na podstawie: K. Gelder, *Reading the Vampire*, London and New York 1994, s. 43 n.

realizowanych bądź to w formie pierwotnych mitów porządkujących świat, bądź też w postaci literatury realizującej odnowę zapomnianych, archaicznych prawd poprzez wstrząs Niesamowitości.

Tym samym prowadzone od dłuższego czasu rozważania nad związkiem zaobserwowanego w marzeniach sennych i przeniesionego do archaicznych mitów wampirycznego „fantazmatu przybycia umarłego do żywego” z literaturą, a w konsekwencji z pozostałymi przekąźnikami masowymi XX wieku, nabierają nowego znaczenia. To już nie tylko ciekawość pozaliterackich korzeni, lecz przede wszystkim obserwowanie, jak – od poziomów najpierwszych i najbardziej archaicznych – funkcjonuje mechanizm strachu związany z powrotem zmarłych do żyjących.

Esej *Das Unheimliche* poświęcony jest przede wszystkim psychologicznym aspektom twórczości literackiej, ale przedmiotem analizy Freuda były nie tylko teksty literackie, lecz również zdarzenia rzeczywiste. Na skutek przebadania takiego materiału badawczego słynny psychoanalityk doszedł do wniosku, że „rozdzielenie pomiędzy wyobraźnią i rzeczywistością ulega zatarciu”. Konkluzję słynnego uczonego interpretuję w ten sposób, że także przeżycia i doznania związane z poznaniem fikcji literackiej mogą wywołać efekt Niesamowitości. Z tego też względu za wzorcową formułę opowieści niesamowitych, uwalniających prądnicy, ale jednocześnie głęboko indywidualny lęk przed powrotem zmarłego, uważam omawiany „sen o płonącym dziecku”.

W przedstawionej powyżej analizie opisu tego wydarzenia starałem się pokazać, jak racjonalnie wyobrażana rzeczywistość ulega odkształceniu wskutek uwolnienia pierwotnej wiary w powrót niemartwych zza grobu. Niesamowitość narzuconego przez narrację skojarzenia, że senna halucynacja o płonącym dziecku jest spowodowana rzeczywistym doznaniem bólu przez zwłoki, nie zostaje zniesiona przez racjonalne objaśnienie Freuda o wpłynięciu na senne myśli ojca bijącej z żałobnego pokoju jasności pożaru. Sam Freud sen nazywa „wzruszającym”, odnotowując silne emocje związane z jego poznaniem. Bolesna skarga z ust zmarłego (wypowiadana przez postać chłopca ze snu) wydaje się równie rzeczywista, jak ogień palący martwe ciało. Rzeczywiste czy wyinterpretowane przyczyny snu nie mają większego znaczenia – ważne jest jedynie niesamowite odczucie, że to zmarły powrócił do żyjącego upomnieć się o swe cierpienie.

Ujawniona przez tę opowieść okrutna rzeczywistość śmierci to przygotowania do odrzucenia poza obręb kultury i miłości ojcowskiej dziecięcego trupa, przygotowania do uwolnienia się od zmarłego, którego przemieniona z osobowej w przedmiotową obecność zagraża tożsamości oplakującego. Nie chodzi tu o uwolnienie się od wspomnień, lecz o pozbycie się strasznego znaku metamorfozy, jaka stanie się w przyszłości udziałem żałobnika. Nakazuje to kultura (choćby rozumiana nawet jako higiena) i dobrze pojęty interes psychiczny jednostki, która z obrębu swej świadomości musi wyrwać – niby bolący ząb – napuchłe ciało drogiego trupa, zarażające swym pośmiertnym rozkładem jej wolę życia.

Jednak umarli mają moc powracania. Ten straszliwy fantazmat, którego ukryty sens jest paraliżującym lękiem przed własną śmiercią, rozpoczyna się w momencie żalobnej adoracji ciała zmarłego. Zwłoki nieustannie są podejrzewane o zdolność, moc, chęć wykazania oznak życia – ruch ręką, martwe spojrzenie, wydzwignięcie się do pozycji siedzącej. Czuwający przy zwłokach jest nieustannie wydany na przerażenie niemożliwym, a oczekiwanym poruszeniem się martwego ciała. Nawet gdy ono zniknie, przysypane grubą warstwą ziemi, to świadomość bliskich pochowanego draży wiedza o tym, że tam, pod ziemią, materialnie w dalszym ciągu istnieje ten trup. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby wyszedł z niej i przyszedł do nich – przynosząc ze sobą niechciany zapach śmierci.

Sytuacja jest paradoksalna i – w sensie psychoanalitycznego zaangażowania energii psychicznej – straszliwie napięta. Żywi krewni nie chcą, aby odchodzili od nich ich drodzy zmarli. Nie chcą tej wielkiej straty, będącej w niejasnym przeczuciu zapowiedzią utraty największej z możliwych, czyli utraty samego siebie. Nie chcą nikogo osierocać w śmierci, obawiając się powtórzenia tego losu w przypadku siebie. Równocześnie jednak muszą poddać się nieubłaganym rygorom rzeczywistości, pozbyć się – nie bez pewnej ulgi – trupa. W efekcie równie silnie jak pragną zatrzymać odchodzącego zmarłego, tak bardzo boją się jego powrotu z grobu.

Takie przerażające przesłanie dostrzegam w „śnie o płonącym dziecku”. Lęk przed powrotem zmarłych – po nas, żyjących – zaczyna się już w domu pogrzebowym, przy otwartej trumnie nieboszczyka. Umiejętność pozbycia się zwłok nie oznacza jeszcze umiejętności pozbycia się lęku przed zmarłym. Fantazmat „przybycia umarłego do żywego” odrywa się od martwych ciał: zmarli pojawiają się w snach, przemieniają się w bezcielesne fantomy duchów, podejrzane szeptu, skrzypienia podłogi. Powracający zmarły nie musi być kimś bliskim, aby wywoływać lęk przed śmiercią – każdy nie-martwy jest zagrożeniem, bo jest przecież zapowiedzią własnej śmierci, zmaterializowanym (czy raczej sfantomatyzowanym) przerażeniem przed osobistą metamorfozą w trupa.

Przeżywany w postaci „fantazmatu przybycia umarłego do żywego” lęk przed śmiercią jest traumatycznym doznaniem, którego doświadcza niemal każdy człowiek. To sprawia, że archaiczne mity o zachowujących się jak żywi nieboszczykach w sposób ponadczasowy i ponadkulturowy okazują się uniwersalne także współcześnie. Literacka fikcja potrafiąca odwołać się do tych psychologicznych i mitycznych pokładów wiary w powracających zmarłych jest w stanie wywoływać, poprzez efekt Niesamowitości, wstrząsające wrażenie na czytelniku. Siła tego przeżycia będzie tym silniejsza, im precyzyjniej narracja niesamowitej opowieści będzie w stanie dotrzeć do skrytych w psychice czytelnika fantazmatycznych mechanizmów lęku przed powracającymi zmarłymi. W moim przekonaniu o oryginalności utworu i sile pisarskiej wizji decyduje umiejętność „przemycenia” w opowieści symbolicznych obrazów, które odwołując się do prawzoru

uruchamiają archetypiczne pokłady lęku. Uważam, że sytuacja przedstawiona w „śnie o płonącym dziecku” jest właśnie takim prawzorem literackiego „horroru”, przerażającej fantazji o powrocie zmarłych. Dla poświadczenia prawdziwości tej tezy pragnę wskazać kilka literackich przykładów realizacji prawzoru „snu o płonącym dziecku”.

Znajomość psychoanalizy, przynajmniej na elementarnym poziomie, i prze-
transponowanie jej pojęć na fikcjonalną narrację to podstawowa metoda pracy współczesnych producentów literackich „straszaków”. Mam tu na myśli, jako przedstawicieli tej profesji, solidnych twórców współczesnych, drugorzędnych powieści grozy: Grahama Mastertona i Jamesa Herberta. Właśnie w powieści tego ostatniego *Nawiedzony* odnajduję niezwykle wyraźną reminiscencję „snu o płonącym dziecku”.

Powieść rozpoczyna się sceną, w której kilkuletni chłopiec gnany niepowstrzymanym impulsem i przywoływany tajemniczym szeptem idzie w nocy przez uśpiony dom do pokoju, gdzie na marach, otoczona mnóstwem płonących świec, spoczywa jego siostra. Dziecko nie chce zaglądać do wnętrza trumny, lecz musi to zrobić i robi to. Dziewczynka wygląda jak żywa, lecz jej brat wie, że to tylko pozór, że jego siostra jest martwa...

Ale chłopiec, choć ze wszystkich sił chciałby, aby było inaczej, wie, że w pobladłym ciele nie ma już życia. Żałobne rytuały podczas ostatnich dwóch dni i jeszcze nie zakończone (sic!) były bardziej przekonujące niż sam bolesny fakt jej nieobecności. Chłopiec pochyła się, a na jego twarzy pojawia się wyraz żalu. Pragnie wymówić imię zmarłej, lecz słowa więzną mu w gardle. Mruga oczami i po jego twarzy spływają łzy. Pochyla się jeszcze bardziej tak, jakby chciał pocałować swoją zmarłą siostrę.

Wtem oczy dziewczynki otwierają się.

Uśmiecha się do niego szyderczo...

Wyciąga rękę, jakby chciała go dotknąć...³⁶

Krzyk zgrozy i litościwe osunięcie się mdlejącego chłopca w bezprzytomność są naturalnym zakończeniem tej sceny. W mikroskopijnej skali powyższy passus oddaje sens całej powieści Herberta – lęk przed powracającymi zmarłymi, poczucie winy za śmierć swoich bliskich. Sam utwór bynajmniej nie jest ani dziełem wybitnym, ani oryginalnym, ale przedstawiona tu scena pozwala ujrzeć fantazmat powracającego zmarłego od drugiej strony – literatury symulującej rzeczywistość, każącej czytelnikowi wierzyć w realność wywoływanej Niesamowitości.

W prezentowanej scenie odnajduję emocje związane z fantazmatem powrotu zmarłych, jakie Freud znajdował w snach swoich pacjentów: ambiwalentny stosunek do zmarłej osoby, poczucie winy, uprzywielejoną rolę nieżyjących. Po wtóre dostrzegam etnograficznie ważkie wzorce archaicznego myślenia: kulturowe znaczenie rytuałów pozbycia się trupa, podejrzenie pośmiernej aktywności

³⁶ J. Herbert, *Nawiedzony*, przeł. G. Iwanciw, Poznań 1990, s. 10.

zmarłych. Jednak nad tymi wszystkimi odczuciami góruje strach – efekt rozpaczliwego działania świadomości usiłującej bronić się przed powrotem represjonowanego, przed fantazmatycznym powrotem trupa. Szczęśliwie przed śmiertelnym – oznaczającym własną śmierć – dotykiem nieżyjącej dłoni broni ostateczne wyparcie tego lęku w nieświadomość: przerażony chłopiec traci zmysły, zachowując swe życie.

Nieumiejętność opanowania tego lęku oznacza śmierć. Przekonuje o tym lektura znanego opowiadania Mikołaja Gogola *Wij*. Przymuszony przez ostatnie życzenie umierającej więdźmy student filozofii Choma Brut musi spędzić trzy noce czuwając przy zmarłej. Pełen obaw wzbudzonych przez opowieści Kozaków o nocnych harcach „powrotników z tamtego świata” zasiada samotnie do nocnego czuwania przy zwłokach.

Odwrócił się i chciał odejść; ale powodowany ciekawością, dziwną przekorą uczuć, właściwą człowiekowi zwłaszcza w chwilach strachu, nie mógł się powstrzymać, żeby raz jeszcze nie spojrzeć na nią; spojrział, zdjęty tym samym niepokojem, i musiał spojrzeć po raz trzeci. Zaiste, wybitna piękność nieboszeczki wydawała się straszna. Gdyby zmarła była brzydsza, być może nie przerażałoby to tak okropnie. Ale w rysach jej nie było nic przyćmionego, zmętniałego, martwego. Twarz jej była jak żywa i filozofowi zdawało się, że patrzy na niego zamkniętymi oczyma³⁷.

Chęć zatrzymania życia w odchodzących zmarłych sprawia, że w fantazmatycznych wizjach zaczynają oni powracać do żyjących, wzbudzając ich przerażenie:

Lecz cisza była grobowa. Trumna stała nieruchomo. Ze świec lała się powódź światła. Straszna jest w nocy cerkiew oświetlona, w której nie ma żywej duszy, tylko trup po środku! [...] „A jeżeli wstanie?...”
Uniosła głowę...
Filozof spojrział dzikim wzrokiem i przetaił oczy.
Przebóg! Nie leży już, lecz siedzi w swej trumnie. Odwrócił wzrok i znów w przerażeniu skierował go na trumnę. Wstała... idzie przez cerkiew z zamkniętymi oczami, rozpościerając ręce, jakby chciała schwytać kogoś³⁸.

Trwożne oczekiwanie Filozofa zostaje spełnione. Zasadnie można spekulować, że być może powstanie zmarłej z trumny jest sennym zwidem, bowiem bohater „przeciera oczy”, co można interpretować jako próbę przebudzenia ze snu, w jaki łatwo można zapaść w czasie męczącego, nocnego czuwaniu w napelnionej głęboką ciszą cerkwi. Jednak bez względu na ontologiczny status obrazu nękającego studenta, należy zwrócić uwagę na dokonującą się inwazję fantastyczności w rzeczywistość.

³⁷ M. Gogol, *Wij*, przeł. J. Wyszomirski, w: *Pokój na wieży. Opowieści wampiryczne*, wybór i wstęp M. Bradke, Wrocław 1991, s. 100.

³⁸ Ibidem, s. 100 n.

Chłopak zręcznym zaklęciem odgradza się od prześladowającej go „martwicy”. Magiczny krąg uniemożliwia dotknięcie ze strony niemartwej wiedźmy. Jednak największym wrogiem nieszczęśnika nie jest zmarła prześladowczyni, lecz jego własny, nasilający się strach. W planie zdarzeń przedstawionych opowiadania narastające przerażenie jest obrazowane przez coraz straszniejszy wygląd niemartwej dziewczyny, z wolna zamieniającej się w sinego, krwiożerczego trupa. Każdej kolejnej nocy towarzyszy jej coraz większa armia strachów i dziwów mających przstraszyć, wytropić i dopaść czuwającego przy marach studenta. Wreszcie trzeciej nocy nadchodzi kres: straszliwy, tytułowy wij wypatruje niewidocznego do tej pory dla martwych oczu zmarłej i otaczających ją zmór młodzieńca, który mimo słusznych przeczuć nie odwrócił na czas wzroku od spojrzenia potwora. Bezpieczna granica pomiędzy zmarłymi i współegzystującymi z nimi demonami a żywymi zostaje zniesiona. Pęka moc ochronnego kręgu i religijnych zaklęć, zaatakowany zaś przez maskary młodzian: „Struchlały runął na ziemię i ze strachu natychmiast wyzionął ducha”³⁹.

Podobnie w poświęconej rozważaniom nad istotą śmierci powieści Stephena Kinga *Smętarz dla zwierzaków* centralnym momentem narracji jest scena „zranienia” zwłok zmiążdżonego przez ciężarówkę małego synka głównego bohatera:

[...] Trumna ze straszliwym łomotem zwała się z koziołków. Najpierw spadł lewy jej koniec, potem prawy. Pękł zamek. [...]

Choć trumna nie otworzyła się i nie wypadły z niej na podłogę żalodne szczątki zmasakrowanego Gage’a, Louis był aż do bólu świadomy, że stało się to wyłącznie dlatego, że spadła jak spadła – na płask, nie na bok. A przecież mogła wywrócić się inaczej. Kiedy wieko osuwającej się na ziemię trumny uniosło się na chwilę, doktor dostrzegł coś szarego – ubranie, którym otulił zwłoki Gage’a – oraz fragment jego różowej ręki⁴⁰.

To, co powinno zostać zakryte i usunięte ze świadomości, pozostaje nieuśmierzone. Szaleńczy ból po stracie synka, poczucie winy za śmierć bliskiej istoty, bunt wobec nieodwracalności praw natury popychają doktora Loiusa do zanieśnięcia wykradzionych z grobu zwłok synka na tajemnicze miejsce za „Smętarem dla zwierzaków”, tam, gdzie gleba ma moc ożywiania składanych w niej ciał.

Nie jest to wskrzeszenie. Powracające stamtąd istoty noszą nieusuwalne piętno śmierci, są powracającymi trupami. Z właściwą sobie maestrią pisarską King niepokoi czytelnika powracającymi zza „Smętarza” żywymi trupami domowych zwierząt – psów, kotów, byka, by potem przerazić obrazem ludzkiego zombie:

I wtedy podszedł do nas Timmy. Louis, on nawet nie potrafił dobrze chodzić. Łazł jak stary, bardzo stary człowiek. Podnosił jedną nogę, stawiał ją na ziemi, szurając przesuwając do przodu, po czym dopiero podnosił drugą. Jak krab. Ręce zwisały mu aż do kolan. [...]

³⁹ Ibidem, s. 109.

⁴⁰ S. King, *Smętarz dla zwierzaków*, przeł. M. Wroczyński, Bydgoszcz 1992, s. 223.

I śmierdzał grobem. Był to okropny smród, jakby wszystko w środku miał już rozłożone, zepsute. [...] Smród był straszny. Prawie widziałeś oczyma wyobraźni rojące się we włosach Timmy'ego robaki... [...]

Louis, Tim był martwy. Ale także był żywy⁴¹.

Strach i przerażenie przybierają w powieści Kinga postać niemartwych powracających ze swych grobów do żyjących ludzi. Ich status ontologiczny jest całkowicie odmienny od statusu zmarłych powracających w snach. Widać to wyraźnie choćby poprzez kontrast między powłóczącym nogami po drogach osady Timmym a pojawiającym się w snach doktora Louisa zmarłym na jego rękach młodzieńcem, Victorem Pascowem. Chociaż rzeczywisty charakter wizyty Pascowa pozostaje niejasny i dwuznaczny (Louis traktuje go jak sen, lecz odkrywa, że nogi młodzieńca są brudne, jakby rzeczywiście w nocy chodził po „Smętarzu dla zwierzaków”), to jednak już choćby ta niepewność oraz ściśle powiązanie wydarzeń z subiektywnymi odczuciami bohatera całkowicie odróżniają przedstawiony w ambiwalentnej poetyce sennego majaku powrót Pascowa od obrazu chodzących w biały dzień przed oczami ludzi zwłok Timmy'ego.

King zdecydowanie przesunął źródło przerażenia śmiercią na zewnątrz, poza obręb świadomości bohaterów. Zagrożenie przychodzi ze świata, jest obiektywnie istniejące i niezależne (przynajmniej w stopniu większym niż we wcześniej omówionych przykładach) od woli i emocji postaci. Fizyczny, choć nie biologiczny, status ciał doktora Louisa i Timmy'ego jest taki sam. Wszyscy ożywieńcy podlegają jednakowym prawom fizycznym jak żywi: śmiertelny zastrzyk doktora Louisa działa zarówno na zombie kota, jak i na ożywionego synka lekarza.

Powracający z za „Smętarza dla zwierzaków” nie są ludźmi. To istoty zdeformowane, wyłącznie ciała osób, które były bliskie ich wskrzesicielom, nie zaś oni sami. Wymuszony powrót zmarłych w fizycznej, materialnej postaci jest zdarzeniem nienaturalnym, ocenianym jako zjawisko moralnie złe. King jednoznacznie piętnuje pragnienia zachowania za wszelką cenę swoich zmarłych. Należy pozwolić im odejść, trzeba ich złożyć w grobach i tam pozostawić na zawsze, bowiem wbrew naturze zmuszeni do powrotu przez swoich bliskich, którzy zakopują ich ciała w magicznym kręgu za Smętarzem, okazują się niebezpieczną i odrażającą parodią intencji swych wskrzesicieli. Powracający do żywych nie są władającymi sobą osobami, lecz animowanymi przez złą i niepojętą moc martwymi zwłokami:

[...] miał w oczach coś, Louis, ale nie myślę, by były to przebłyski rozumu, i nie myślę, by miało to wiele wspólnego – zapewne wcale – z dawnym Timmym Batermanem. To coś w oczach było bardziej jak... jakby Timmym kierował nadchodzący skądś sygnał radiowy⁴².

⁴¹ Ibidem, s. 244.

⁴² Ibidem, s. 240 n.

Niezmieniona w powieści pozostaje natura fantomów będących symbolicznym odzwierciedleniem rozterek żywych wobec ciał ich zmarłych bliskich. Granica przerażenia oddzielająca niemartwych od żyjących pozostaje w tym samym miejscu: dotknięcie martwej dłoni chodzącego trupa to fantazmatyczna wizja własnej śmierci:

Patrzyłeś na niego [Batermana] i myślałeś: „Jeśli mnie dotknie, będę krzyzczeć”⁴³.

W tej osłabionej, zamaskowanej postaci nadal obecny jest fantazmat śmiertelnego dotknięcia przez powracającego z grobu zmarłego. Właśnie to dotknięcie, symbolizujące złamanie obowiązujących reguł świata, a jednocześnie będące oznaką własnej śmierci dotkniętego, jest najważniejszym elementem przerażenia wpisanego w „fantazmat przybycia umarłego do żywego”.

Dla wzbudzenia przerażenia nie jest konieczne, aby powracający z grobu trup był namacalnie obecny. Sama możliwość, wiara w jego powrót jest dostatecznym bodźcem dla wywołania efektu niesamowitości. Tym, co przeraża, nie jest bowiem dotknięcie zimnej dłoni; spełnienie ukrytej w tym fantazmacie zapowiedzi utraty życia wyklucza poza obręb strachu: zmarły bowiem nie lęka się już śmierci. Dlatego przerażający jest niespełniony ruch ręki, gest w stronę żyjącego, w którym kryje się zapowiedź straszliwego losu. Przeraża także sama obecność niemartwego, która jest pogwałceniem obowiązujących praw natury. Wiedza o tym, że owa istota jest zimnym trupem, wystarcza dla uwolnienia stłumionego lęku przed śmiercią.

Doskonale tę możliwość literackiego zużytkowania lęku przed powracającymi zmarłymi ilustruje opowiadanie Wiliama W. Jacobsa *Małpia łapka*. Starsze małżeństwo otrzymuje w prezencie zasuszoną łapkę małpki, która ma moc spełnienia trzech życzeń swego posiadacza. Jednak talizman jest przedmiotem złym, mrocznym – spełniając pragnienia rozkazodawców wypacza ich intencje i przy zachowaniu litery życzenia zamienia je w makabryczne drwiny z ludzi. Nierozważnie wymówione życzenie, aby otrzymać dwieście funtów zamienia się w tragedię: następnego dnia w fabryce ginie zmasakrowany przez maszynę syn bohaterów. Odszkodowanie za śmierć wynosi dokładnie dwieście funtów.

Zrozpaczona matka wymusza na mężu życzenie ożywienia syna:

- Proś! – zawołała silnym głosem.
- To jest szaleństwo, to coś potwornego – powiedział załamany.
- Proście! – powtórzyła żona.
- Podniósł rękę. – Chcę, żeby mój syn ożył⁴⁴.

⁴³ Ibidem, s. 241.

⁴⁴ W.W. Jacobs, *Małpia łapka*, przeł. I. Małanowska, w: *Opowieści z dreszczykiem*, wybór i oprac. W. Żukrowski i T.A. Małanowski, Warszawa 1957, t. 1, s. 159.

Pogwałcenie tabu rozdzielenia żywych od zmarłych jest zbrodniczym zamysłem, pod którego ciężarem ugina się staruszek z opowiadania Jacobsa. Gdy jego oszalała z rozpaczy żona biegnie do drzwi, aby otworzyć je stukającej z zewnątrz istocie, staruszek usiłuje bronić normalności:

- Na miłość boską, nie wpuszczaj go! – krzyknął drżący starzec.
- Boisz się własnego syna? – zawołała szarpiąc się. – Puść mnie! Już idę, Herbercie, już idę!⁴⁵

Zrozpaczony starzec w ostatnim momencie, nim żona zdążyła odciągnąć ciężką zasuwę z drzwi, wypowiada nad łapką ostatnie, trzecie życzenie. O powrót normalności do świata. Za otwartymi przez żonę drzwiami, na cichej i oświetlonej latarnią drodze nie ma nikogo. Ale drzwi pozostały otwarte na oścież na Niesamowitość, jaką wzbudza ożywienie archaicznych opowieści o powracających zmarłych.

**Fear from a Gothic dungeon. From the archetype in folklore
to ghost stories about the dead returning from beyond the grave**

S u m m a r y

The fear of the dead visiting the living from beyond the grave is common in many cultures of the world. Originally, it can be found in folklore, but it does not disappear in developed forms of social life, becoming the topic of popular literary (ghost stories) and cultural works (horror movies). The author, using as a point of departure the assumption that the fear of the dead is psychologically motivated, draws a clear line showing the development from dreams about the dead (Freudian psychoanalysis), through dreams told, to tales of horror as a literary genre. The paper focuses on phantasms associated with the return of the dead in popular imagination: the touch of a dead hand, a dead person opening their eyes and looking, rising from the coffin, walking around in search of the living in order to touch them and thus leave a mark of death.

⁴⁵ Ibidem, s. 160.