

Katarzyna Trzeciak

(Nie)samowitość ciała w "Cieniu i ciemności" Thomasa Ligottiego

Acta Humana nr 3, 63-72

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mgr Katarzyna Trzeciak

Uniwersytet Jagielloński

(Nie)samowitość ciała w *Cieniu i ciemności* Thomasa Ligottiego

Anything particularly doubtful, Dr. Munck?
Only everything.

T. Ligotti, *The Frolic*

I

„Chciałem wierzyć, że artysta ten porzucił sny i wszelkie demony na rzecz odkrywania chaosu i marnych przyjemności świata, w którym wszystko zostało zredukowane do trzech surowych zasad: pierwsza, że nie ma już dokąd iść, druga – nie ma co robić i trzecia, że nie ma już nikogo, kogo można byłoby poznać. Oczywiście, wiedziałem, że to iluzja, jak wiele innych, ale akurat ta trwała we mnie nieprzerwanie, być może dłużej i lepiej, aniżeli jakakolwiek inna” – tak pisał Thomas Ligotti w opowiadaniu *Domek letniskowy* (*The Bungalow House*)¹. W świecie zredukowanym do wspomnianych trzech reguł tylko czyste przeżycie estetyczne jest doświadczeniem uwolnionym od konieczności rozczarowania i bolesnej konfrontacji z deziluzją. Lecz to czyste przeżycie, którego moc wychwała narrator za Nietzschem, jest tylko kolejnym, wyższym poziomem iluzji. Ta ona właśnie konstituuje uniwersum fikcji jednego z największych, żyjących przedstawicieli gatunku *weird story*². Ligotti przyciąga swoich czytelników nie tylko sugestywną

¹ Cyt za: M. Cardin, *Thomas Ligotti's career of nightmares*, [w:] *The Thomas Ligotti Reader: Essays and explorations*, ed. D. Schweitzer, Holicong 2003, s. 19. Wszystkie cytaty – jeśli nie oznaczono inaczej – podaję w tłumaczeniu własnym.

² Jednym z największych, ale w Polsce wciąż pozostającym na marginesie zainteresowania. Właściwie Ligottiego poczytać można jedynie w kilku jego przetłoczonych opowiadaniach i esejach filozoficznych, które opublikował portal zamienie.org. Popularność autora ma jednak szansę na rozwinięcie, gdyż staje się on coraz częściej obiektem zainteresowania fanów literatury *weird fiction*, w ramach której występuje obok Edgara Allana Poe'go, ale bywa również wymieniany z Danem Koontzem, Stephenem Kingiem i Peterem Straubem. Sam Ligotti najwyraźniej wskazuje na powinowactwa ideowe z H.P. Lovecraftem, którego pamięci

(wyraźnie zapożyczoną od mistrza Lovecrafta) wizją ontologicznego zła i transkosmicznej potworności, lecz również jedną z najciekawszych konstrukcji tego, co za Freudem można określać jako „niesamowite”. Z jeszcze innej perspektywy, o której wspominał Matt Cardin (określając ją jako filozoficzną), można wskazać trzy główne punkty w refleksji autora *The Nightmare Factory*: niechęć czy nawet wrogość wobec pozamaterialnej zasady rzeczywistości, wieczną niestabilność świata złożonego z pozornie trwałych form i kształtów oraz koszmar świadomości człowieka uwikłanego w chyłą się ku upadkowi rzeczywistość³. Uniwersum pozbawione metafizycznej sankcji w pisarstwie Ligottiego zdradza swą nieuchronną tendencję do przekształcania się w coś potwornego, nieprzewidywalnego i zaskakującego swoją fragmentarycznością, której żywioł rozczłonkuje stałe i niezmiennie formy. Dla urzeczywistnienia się potworności wystarczy jedynie drobna wątpliwość, której załazek zupełnie niespodziewanie kiełkuje w umyśle:

Tylko jedna mała wątpliwość, która wślizgnie się w umysł, struga podejrzliwości w krwioobiegu i kolejno wszystkie oczy otworzą się na świat i ujrzą horror, którego nigdy wcześniej nie widziały. A wtedy nie ochroni cię żadna wiara ani żadne prawo [...]⁴.

Ligotti wciąż zmusza swoich czytelników do redefiniowania zasady realności, nie tylko poprzez konfrontację z nadnaturalnymi istotami, lecz przede wszystkim eksponując narastającą siłę niepewności wobec tego, co możliwe do uchwycenia zmysłami. Gdyby jednak chodziło tylko o nieufność wobec możliwości percepcyjnych człowieka, opowiadania Ligottiego nie wyróżniałyby się niczym szczególnym na tle wielkich mistrzów klasycznych opowieści grozy. Tymczasem to właśnie zmysłowe postrzeganie świata, wyraźnie oddzielone od jaźni i duszy, problematyzuje rzeczywistość. Ligotti pokazuje bowiem świat, w którym ciało i cielesne poznanie czynią z tego co swojskie i znane sferę niesamowitego. Tak odczytywać można np. opowiadanie *Cień i ciemność*, będące przyczyną niniejszych rozważań. To właśnie w nim znajduje ujście wrogość autora *The Shadow at the Bottom of the World* do pozamaterialnej dziedziny rzeczywistości. W *Cieniu i ciemności* wyeksponowana została również rola przeżycia estetycznego. Splot obu tych elementów spowodował, że w tym utworze można znaleźć konsekwentnie zrealizowaną wizję niesamowitości ciała⁵, które okazuje się najbardziej przerażające wówczas, gdy

zadedykował swoje najwcześniejsze opowiadanie *Grimscribe*. Na temat związków Ligottiego z wielkimi mistrzami grozy, jak również o jego pozycji na mapie współczesnej *weird fiction*, zob. *ibidem*, s. 15–19.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 38.

⁵ Szerzej na temat różnych ujęć i typologii ciała w literaturze fantastycznej zob. K. Bocian, *Odmienne stany cielesności. Antropologia ciała w polskiej literaturze fantastyczno-naukowej*, Kraków 2009.

staje się jedynym gwarantem tego, co rzeczywiste, ponieważ wówczas rzeczywistość pozbawiona swojego metafizycznego naddatku jest tylko chaosem form, których nie wypełnia i nie harmonizuje żadna spójna i kompletna siła duchowości.

II

Opowiadanie *Cień i ciemność* ogniskuje się wokół ekscentrycznej postaci Reinera Grossvogela – artysty, który swoim twórczym gestem powołał do istnienia osobliwe dzieło sztuki. Grossvogel od początku utworu pojawia się jako obiekt zainteresowania swoich przyjaciół. Zaprasza ich na „wyprawę fizyczno-metafizyczną”, którą goście traktują jednak jako oszustwo, gdyż wycieczka zmusiła ich do bezcelowego tkwienia w środku odludnego miasteczka. Osobliwe przypadłości Grossvogela relacjonuje narrator, zainteresowany przede wszystkim jego zapaścią na zdrowiu, zakończoną pobytem w szpitalu (artysta upadł podczas jednej ze swoich wystaw, co tłumaczono zaburzeniami trawiennymi). Wtedy twórca pierwszy raz wspomina o „wszechobecnym cieniu, nadającym rzeczom pozory czegoś, czym nie są”⁶. Sens tych słów nie jest jeszcze wówczas jasny. Ujawnia się dopiero podczas wernisażu nowej wystawy artysty, kiedy to Reiner Grossvogel przedstawia swoje ostatnie dzieło:

[...] przez większość mojego życia usiłowałem *wykorzystać jakoś mój umysł*, szczególnie do stworzenia dzieł sztuki w jedyny sposób, jaki uważałem za możliwy, a więc używając mojego umysłu, wyobraźni albo *zdolności twórczych*. Krótko mówiąc, próbowałem wykorzystać jakąś moc lub zdolność tego, co niektórzy ludzie nazywają duszą lub duchem, czy po prostu osobowością. Kiedy jednak upadłem na podłogę tej galerii sztuki, a później znalazłem się w szpitalu, doświadczając niezwykle ostrego bólu brzucha, zdałem sobie sprawę z tego, iż nie mam żadnej duszy ani wyobraźni, którą mógłbym wykorzystać, że nie mam niczego, co mógłbym nazwać duszą lub jaźnią. [...] Podczas ostrych skurczów układu pokarmowego zrozumiałem, że jedyną istniejącą rzeczą jest moje nieprzeciętnie duże ciało. I uświadomiłem sobie, że to ciało nie ma innego przeznaczenia prócz funkcjonowania i odczuwania bólu, a także nie będzie niczym innym, niż jest – nie artystą czy jakimkolwiek twórcą, lecz po prostu masą ciała, układem tkanek, kości i tym podobnych rzeczy, masą odczuwającą ból wywołany zaburzeniami trawienia, a więc jeśli zrobię cokolwiek, co nie wynika bezpośrednio z tych faktów, na przykład stworzę dzieło sztuki, będzie to całkowicie *błędne i nierealne* (9).

W tym fragmencie nie padają jeszcze słowa o ciemności i cieniu, jednakże pojawiają się spostrzeżenia wprowadzające w nową filozofię Grossvogela. Odczucie ciała bolącego poddaje falsyfikacji dotychczasowe powody twórczości artystycz-

⁶ T. Ligotti, *Cień i ciemność*, przeł. Z.A. Królicki, dostęp na: http://www.zacmienie.org/Pliki/cien_i_ciemnosc.pdf. Wszystkie cytaty według tej publikacji lokalizuję w tekście głównym.

nej. Zakwestionowaniu ulega możliwość kreacji pozacielesnej, która okazuje się fikcją stworzoną przez wyparcie materialności ciała. Ból potraktowany zostaje jako doświadczenie wytrącające z iluzji duchowości człowieka. Wydany na pastwę materialności swojego ciała Grossvogel znosi możliwość istnienia jakiegokolwiek wyższej instancji, co sprawia zarazem, że ciało staje się jedynym (nieznośnie) rzeczywistym przedmiotem. Ból zaczyna dotkliwie istnieć sam w sobie, w konsekwencji czego odmówione zostają wszelkie związki ciała z pozamaterialną sferą doświadczenia. Tym samym ciało zamyka się, stając się jedyną realnością, która wcześniej – za sprawą metafizycznych przesłon – pozostawała w ukryciu. Auto-refleksja podmiotu objawiła się w chwili kryzysu, na granicy wyczerpania aktu świadomości, która zarazem jest jej momentalnym, najwyższym rozbłyskiem. Pracująca świadomość podaje w wątpliwość możliwość istnienia samej siebie właśnie w chwili absolutnej autowiwisekcji, przyznając ontologiczną zasadność jedynie nieprzeciętnie wielkiej masie ciała. Nieredukowalna sfera ociążałej materii jest niezrozumiała, ciało przestaje być oczywiste, ponieważ zostaje wyrwane ze swojej podległości wobec ducha i jaźni. Ta utrata relacji ciało – dusza powoduje zamknięcie dostępu do ciała, którego nie można już rozpatrywać inaczej niż jako nieczytelną masę. W tym sensie hipercielesność Grossvogela można by określić jako demoniczną.

Demoniczność, w rozumieniu Kierkegaarda, ma związek z hermetycznością i niemożliwością komunikacji. To, co demoniczne „zamyka się od wewnątrz” i „nie chce komunikacji”, przez co nie pozwala nikomu i niczemu zbliżyć się do siebie⁷. Dlatego nie można jej wpleść w jakąś ciągłość, która pochodziłaby z tego świata, przeciwko któremu występuje. Demoniczność posiada zatem aspekt negatywny, tak wobec bytu, jak i komunikacji, który występuje przeciwko rutynowym relacjom wewnątrz świata. Ta rutyna w cytowanym fragmencie *Cienia i ciemności* jest utożsamiona z iluzją, nieprawdą, którą umysł nakłada na rzeczywistość.

Grossvogel w czasie swojej zapaści i zintensyfikowanego poczucia własnej cielesności odkrył w niej ontologiczne fundamenty świata. W ciele dostrzegł „aktywującą siłę», która wprawia w ruch wszystkie formy życia na tym świecie, pozwalając im egzystować” (9). Zarazem jednak „[...] ta aktywująca siła jest czymś w rodzaju cienia nieznanego się na zewnątrz naszych ciał, lecz w nich... i przenika wszystko jako wszechogarniająca ciemność, niematerialna, ale poruszająca wszystkim na tym świecie, włącznie z obiektami, które nazywamy naszymi ciałami” (10). Wszystko wokół aktywowane jest przez wszechogarniającą cień i ciemność, ujawniające się w chwili utraty przytomności i świadomości podmiotu, kiedy możliwość budowania rozumowej autofikcji jest niemożliwa.

⁷ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1996, s. 148.

III

Odkrycie ciemności jako zasady fundującej rzeczywistość odbywa się poprzez wyłączenie funkcji świadomościowego panowania nad zewnątrz. Okazuje się wówczas, że „[...] jesteśmy tylko naszymi ciałami. I nie ma znaczenia, czy są to ciała organiczne, czy nieorganiczne, ludzkie czy nie – są to po prostu ciała i tylko ciała, bez żadnego takiego składnika, jak umysł, dusza czy jaźń” (12). Jednocześnie cień i ciemność nie mają niczego własnego i nie mogą zaistnieć inaczej aniżeli jako aktywująca siła. Dlatego nadają one rzeczom pozory czegoś, czym nie są, nakazując obiektom odgrywać coraz to inne role. Gdyby rzeczy nie posiadały cienia i ciemności, byłyby jedynie „tym, czym są w istocie – zbiorem materii pozbawionej jakichkolwiek bodźców”. To sytuacja paradoksalna, gdyż ciemność jest jakością, której obecność stwierdzić można dopiero w chwili pogrążenia się w jej doświadczeniu. Cień i ciemność jako jedyne realne podstawy bytu są zarazem tym, co odbiera mu substancjalność, nadając niestabilną formę mirażu. Te szczególnie modalności bytu czynią z egzystencji koszmar napierający swoją nieusuwalną obecnością, której nie sposób zakomunikować w języku.

Doświadczywszy odkrycia prawdy o kondycji bytu i rzeczywistości, Grossvogel wyznaje, że nieuchronnie musiał sportretować ją w jakiejś formie. Jednak nie jako artysta, ponieważ w tej dziedzinie poniósł klęskę w wyniku posługiwania się iluzorycznymi kategoriami umysłu i wyobraźni, ale jako ciało, „któremu udało się zrozumieć rzeczywiste funkcjonowanie świata” (12). Taka jest przyczyna jego wystawy, na której zgromadził wszystkich przyjaciół i pasjonatów swojej twórczości. Ci z nich, którzy spodziewali się dobrze znanych „przejawów wizjonerstwa niezwykle utalentowanego artysty” (5), zostali wyrwani z bezpiecznego horyzontu oczekiwań, ponieważ kiedy Grossvogel odsunął zasłonę skrywającą główny i jedyne eksponat wystawy, narrator przedstawił osobliwy spektakl sztuki:

Wyglądało to na rodzaj rzeźby. Jednakże z początku nie byłem w stanie w żaden sposób zaklasyfikować tego obiektu ani w kategoriach artystycznych, ani innych. Mogło to być cokolwiek. Powierzchnia tego przedmiotu była jednolicie ciemna, ze szklistym połyskiem, pod którym rozpościerał się obłok cieni, zdających się poruszać [...]. A spoglądając na ten obiekt miałem wrażenie, że słyszę odległy ryk, w którym było coś zdecydowanie zwierzęcego i pierwotnego, jak wcześniej sugerował Grossvogel. Kształt tego przedmiotu wykazywał więcej niż przypadkowe podobieństwo do jakiegoś stworzenia, może bardzo zniekształconego skorpiona lub kraba, gdyż z głównej i nieforemnej masy ciała wyrastało kilka zakończonych kleszczami wypustek. Wydawało się jednak wyposażone również w elementy skierowane w górę, wyrostki lub rogi sterczące prawie pionowo i ostre lub zakończone obłymi naroślami. [...] I miałem wrażenie, że wśród tych kształtów rozpoznają okazałą postać samego artysty [...].

Cokolwiek rzeźba Grossvogela przedstawiała w swoich fragmentach lub jako całość, wywoływała wrażenie tego absolutnego koszmaru, nad którym artysta rozwodził się wcześniej w trakcie swego wykładu (13).

Na czym polega siła oddziaływania tego potwornego artefaktu? Narrator rozpoznaje w nim pewne znane kształty (zwierzęce odnóża), które jednak uległy przetworzeniu przez artystę. To, co oswojone i przepracowane przez świadomość powraca przemienione w niesamowite pod wpływem elementów demonicznych – cienia i ciemności. Wyparta swojskość to ciało, któremu dyskurs dominacji intelektu i świadomości odebrał istotność i samodzielność bytową.

Piszący o niesamowitym, Freud wskazywał (za Jentschem), że uczucie niesamowitości wzbudzone jest szczególnie przez „wątpliwość w uduchowiecie istoty żywej i – odwrotnie – przez wątpliwość, czy jakiś przedmiot nieożywiony nie jest przypadkiem obdarzony duszą”⁸. Tymczasem w opowiadaniu Ligottiego niesamowite powraca jako materialność, którą pozbawiono mirażu duchowości. Potworność bezimiennej masy nie znajduje żadnego złagodzenia w wyższych instancjach sensu, jest raczej zwierzęcą pierwotnością, która swoim widokiem infekuje przestrzeń galerii. Rzeźba Grossvogela znosi możliwość obłaskawienia jej kategoriami rozumu, jest bowiem przejawem „tylko tego, czym jest” – ogromu materialności. Warto nadmienić, że w opisie narratora nie ma mowy o grozie tego przedstawienia, wspomniany natomiast zostaje ryk, być może wydobywający się z kłębow materii cielesnej. Krzyk jest aktualizacją czystej zmysłowości, lecz także uchwyceniem niewidzialnej siły, której doznanie nie jest tożsame z grozą. Przekonująco wyprowadzał to rozróżnienie Deleuze, komentujący malarstwo Bacona:

Jeśli ktoś krzyczy, zawsze czyni to jako ofiara niewidzialnych i niewrażliwych sił, które niszczą całe widowisko i które wykraczają poza ból i odczucia. Bacon mówi, że „chce malować krzyk, a nie grozę”. Gdybyśmy to mieli wyrazić w postaci dylematu, powiedzielibyśmy: albo maluję zgrozę, a nie krzyk, ponieważ figuruje on przerażenie; albo też maluję krzyk, a nie widzialną grozę, ponieważ krzyk to jakby uchwycenie bądź wykrycie niewidzialnej siły. [...] Wyraża się to formułą „krzyczeć wobec” – nie krzyczeć na coś ani z powodu czegoś, tylko krzyczeć wobec śmierci, etc., co sugeruje owo złączenie siły wrażliwej krzyku oraz niewrażliwej siły tego, co krzyk powoduje⁹.

⁸ S. Freud, *Niesamowite*, [w:] Idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 241. Sam Ligotti również podjął się skomentowania doświadczenia niesamowitości. Widział w nim tylko efekt wytworzony przez ludzkie umysły, choć przyznawał, że w powszechnym odbiorze niesamowitość jawi się jako obiektywny bodziec, „co zdaje się mieć oddziaływanie samo w sobie”. T. Ligotti, *The Conspiracy Against the Human Race*, przeł. Z.A. Królicki, dostęp na: <http://www.zacmienie.org/niesamowitosc/>. Ustalenia autora można z powodzeniem zastosować do wytlumaczenia reakcji narratora na rzeźbę Grossvogela, bowiem to właśnie z perspektywy narratora (a więc jednostkowej podmiotowości) przedstawiona zostaje reakcja na dzieło sztuki.

⁹ Cyt. za: J. Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Kraków 2010, s. 405.

Wydaje się, że ryk, który dociera do narratora, jest właśnie rykiem „wobec”. Trudno byłoby znaleźć konkretny powód krzyku czegoś, czego nawet nie sposób określić. Tymczasem określenie „wobec” umożliwia wyrażenie pustki, którą odsłania zdetronizowanie rozumu jako gwaranta sensowności świata. Przyczyną krzyku mogłoby być milczenie ciała, jego bezrozumna masa, która odmawia wejścia w komunikację. Grossvogel przedstawił w swojej rzeźbie właśnie czystą demoniczność materii, której krzyk podminowany jest swoim własnym przeciwieństwem – milczeniem zarażającym świat i odbierającym mu sankcję rozumnej zdolności do komunikacji, a poprzez nią także możliwości negocjowania istnienia. Istnienie sfragmentaryzowanego kłębowiska organów nie podlega takim negocjacjom, ono „po prostu jest”. Nie ma tu nic więcej, co mogłoby ocalić od bolesnej konfrontacji. Bolesnej tym bardziej, że oto w artefakcie, obok zdekomponowanych organów zwierzęcych, dostrzegalna jest także „okazała postać samego artysty”. Ta postać wyrwana zostaje ze świata i pozbawiona jakichkolwiek odniesień do niego, zaczyna „być”. Nie jest to przedstawienie skonstruowane przez intelekt czy wyobraźnię, jak zastrzegł sam twórca, lecz wytwór samej materialności ciała¹⁰. Postać artysty wbudowana w dzieło jest wytracona z przynależności do jakiegokolwiek porządku poza dziełem. Tym samym zniesieniu ulega relacyjność istnienia (postać jako artysta), co czyni z ciała Grossvogela jedynie karykaturę pozbawioną własnego modelu¹¹. Rzeźba ekscentrycznego artysty niszczy porządek *mimesis*, który w świecie pozbawionym relacji jest niemożliwy do pomyślenia. Bezforemna masa cielesności to jedyna prawda bytu, która niczego nie naśladuje ani też przez nic nie jest naśladowana. „Naśladowanie bowiem musi opierać się na dystansie między tym, co naśladowane i samym naśladowaniem”¹². Ciało rzeźby (czy też: rzeźba – ciało) jest byciem niewątpliwym, przykrym i nieusuwalnym, „bez jakiegokolwiek skrawka inności wystającego poza własną substancję”¹³. Dlatego jest niesamowite i demoniczne, bo ujawnia całkowitą samowsobność, która anihiluje wszelkie relacje ze światem.

¹⁰ W tym sensie podobieństwo do realnej postaci autora nie jest w pełni zasadnym odniesieniem. Jak bowiem przyznał sam Grossvogel, jego dawna osobowość umarła na szpitalnym łóżku. Od tamtej pory nie istnieje już jako artysta, a tylko jako czysta materialność ciała.

¹¹ Funkcja referencjalna ulega zawieszeniu, ponieważ w zamyśle Grossvogela ciało odsyła do niczego, co znajdowałoby się poza nim, a zatem przeniesienie wizerunku w ramy tak skonceptualizowanej rzeźby rozrywa jakąkolwiek relację do czegoś spoza niej samej. Dlatego artystyczny obraz twórcy rozpatrywać można jedynie w ramach jego samego – bezładnej masy cielesnej.

¹² M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 107.

¹³ Ibidem, s. 108.

IV

Pozostaje jednak jeszcze kwestia cienia. Grossvogel uznawał, że „ten cień, ta ciemność, wykorzystuje nasz świat, »czerpiąc z niego to, co potrzebuje«” (17), bo nie ma niczego prócz swej aktywującej energii. Dzieło, które powstało jako manifestacja właśnie cienia i ciemności, należałoby traktować w perspektywie wykorzystania materialności ciała, a zatem kolejnego (choć pochodzącego z innego porządku aniżeli iluzje tworzone przez umysł i duszę) mirażu, który byłby formą nadania ciału „pozorów tego, czym nie jest”, czyli złudzenia absolutnego zamknięcia w samym sobie. Gdyby przyjąć tę interpretację, rzeźba Grossvogela byłaby być może tym bardziej potworna, gdyż stwarzająca fikcję ostateczności i możliwości przedstawienia istoty bytu. Cytowany na początku niniejszego szkicu fragment z *Bungalow House* mówił o artyście, który pojąwszy zasady funkcjonowania świata, nie rezygnuje z iluzji przeżycia estetycznego, tak jakby rezygnacja oznaczać miała niemożliwość dalszego istnienia. Być może z tego powodu rzeźbiarz Grossvogel wybrał właśnie obiekt estetyczny dla skonfrontowania innych z odkrytą przez siebie zasadą świata. Jest to obiekt odznaczający się największą siłą iluzji, gdyż właśnie tę iluzję próbujący zdemaskować. Między innymi z tego powodu składająca się z jednego eksponatu wystawa artysty zapoczątkowała szereg dramatycznych wydarzeń. Oto sceneria małego miasteczka Crampton w oczach wielu odbiorców sztuki Grossvogela zaczyna podlegać przemianom, choć narratorowi trudno jest wskazać na ich przyczyny:

Uświadomiłem sobie, że nagle i bezwiednie stanąłem na czele tych, których dotknęła zachodząca przemiana, chociaż nie miałem pojęcia, co się dzieje. Żaden pomysł nie rodził się w moim umyśle, który przestał funkcjonować w dotychczasowy sposób, pozostawiając moje ciało oniemiałe z bólu, jedynie organami zmysłów rejestrujące osobliwy spektakl rozgrywający się wokół: inne ciała, pociemniałe od wirującego w nich cienia, niektóre wciąż rozmawiające, jakby były osobami z umysłem i świadomością, iluzoryczne byty narzekające ludzkimi głosami na ból, którego dopiero zaczęły doświadczać, przekrzykujące narastający ryk i wołające o lekarstwa, wnikające do „jądra nicości” i do ostatniej chwili rejestrujące to swoimi umysłami, dopóki te nie znikły, rozwiewając się jak miraż. Mogły rejestrować tylko to, co wydawało się ich umysłom: powykrzywiane i zdeformowane kształty miasteczka za oknami restauracji, wyciągające ku nim zakończone kleszczami wypustki, dziwne wyrostki i rogi sterczące ku niebu, które nie było już blade i szare, ale zasnute wszechobecnym cieniem, wszechogarniającą ciemnością: mogli ją tak dobrze widzieć, gdyż teraz postrzegali poprzez swe ciała, ciała zanurzone w czarnej i ryczącej otchłani bólu. [...] Niebawem wszystkie słowa ucichły, gdyż cierpiące ciała nie mogą mówić (19).

Miasteczko zainfekowane demonicznością materii samo staje się diaboliczne (*diaballein* znaczy tyle, co rozrzucać¹⁴), bo rozpadowi ulega możliwość syntetycznej percepcji rzeczywistości. Wszystko staje się sfragmentaryzowane, odrębne,

¹⁴ Ibidem, s. 146.

traci relacyjność, tak jak poprzednio utraciła ją rzeźba Grossvogela. Rzeczywistość przestaje być nośnikiem ustalonych znaczeń, swojskość otaczającego świata staje się niesamowita, ponieważ odmówione zostają wszelkie związki pomiędzy elementami rzeczywistości. To świat, z którego usunięta została oczywistość i nadrzędna spójność, mogąca scalać go w sensowną i spójną przestrzeń. To również świat osuwający się stopniowo w milczenie, bo „cierpiące ciała nie mogą mówić”.

Problem języka, w którym można by było wypowiedzieć przerażającą prawdę o kondycji bytu, pojawił się już wcześniej. Pewien nieznamy w rozmowie z narratorem próbował opowiedzieć o koszmarze ujawniającym się poprzez odsunięcie iluzji umysłu. Szczegóły tych metamorfoz rzeczywistości ujął w swoim traktacie, którego jednakże nigdy nie spisał. Chcąc to uczynić, musiałby posłużyć się słowami, te natomiast są kolejnym poziomem iluzji, fundującej „spisek przeciwko ludzkości” (18). Słowa są najdoskonalszym narzędziem mirażu, bo za sprawą ich obecności można sądzić, że istnieje umysł, którego są produktem. Dlatego także chcący wypowiedzieć prawdę o realnej podstawie rzeczywistości są skazani na milczenie, bo dążenie do wyjawienia tej prawdy znosi możliwość komunikacji w języku iluzji rozumu. Język jest bowiem bezpiecznym azylem, osłaniającym przed wydostaniem się demoniczności świata. Jednakże dlatego również nie można zakomunikować w nim źródłowego doświadczenia bólu. Konwencjonalny system znaków jest bezradny wobec cierpienia, które odsłania prawdę rzeczywistości. Materialność ciała, jego samowsobność możliwe są tylko do wymilczenia. A jednak narrator i towarzyszący mu przyjaciele nie tylko ocaleli z tej (wydawałoby się totalnej) zagłady rzeczy, lecz zaczęli odnosić sukcesy w podejmowanych działaniach. Zyskali świadomość sposobu, w jaki ich ciała są wykorzystywane przez cień i ciemność i całkowicie poddali się sterującym nimi pożądaniami, uznając za prawdziwy jedynie swój instynkt trwania.

V

W opowiadaniu *The Mystic of Muelenberg* narrator wypowiada takie oto słowa: „Jeśli rzeczy nie są w istocie tym, czym nam się wydaje, [...] to trzeba zaznaczyć, że wielu z nas ignoruje prawdę o rzeczywistości, by uchronić w ten sposób świat od całkowitego upadku”¹⁵. Ta wizja świata funkcjonującego tylko dzięki iluzji stabilności jest *idée fixe* Thomasa Ligottiego. W *Cieniu i ciemności* problem ten został ukazany poprzez figurę dzieła sztuki, będącego uzewnętrznieniem czystej materialności ciała, pozbawionego już iluzorycznego związku z duchem i rozumem. Tak skonceptualizowana cielesność ujawnia swoją absolutną samowsobność

¹⁵ Cyt. za: S. Dziemianowicz, „Nothing is what it seems to be”: Thomas Ligotti's assault on certainty, [w:] *The Thomas Ligotti Reader*, op. cit., s. 44.

uniemożliwiająca wpisanie jej w jakiś pozamaterialny kontekst. Ciało, które swoim artefaktem ujawnił Reiner Grossvogel, jest ciałem bez jakichkolwiek przesłon. Jego niesamowite oddziaływanie polega właśnie na powrocie widzialności czystej materii, która nie byłaby oswojona żadnymi pojęciami i dyskursami. Wyparta potworność ciała, jego demoniczność powracają w rzeźbie artysty i infekują świat, doprowadzając go do rozpadu i utraty sensu. Po tym doświadczeniu wszelkie próby ponownego „zmontowania” rzeczywistości okazują się bezsensowne. Najwyższym stadium świadomości podmiotu okazuje się zatem poznanie mechanizmów sterujących rzeczywistością – odkrycie, że tylko cień i ciemność przechwytyjące cielesne formy są tym, co naprawdę istnieje. Jak kończy swą opowieść sam narrator: „I obojętne, co powiem, ja też nie mogę się jej [ciemności – K.T.] oprzeć ani zdradzić. Nikt tego nie może, ponieważ nikogo tu nie ma. Jest tylko to ciało, ten cień, ta ciemność” (21).

Summary

The (Un)heimlich of the Body in Thomas Ligotti's *The Shadow, the Darkness*

The purpose of this article is to attempt to read Thomas Ligotti's *The Shadow, the Darkness* as a story of the uncanny of the body. Ligotti showed what happens to the world when any sanction that guarantees order and the possibility of meaning is taken away. One of the story heroes, Reiner Grossvogel, called these sanctions mirages and illusions that hide the truth about the condition of reality. Thus the truth, according to Ligotti, is the existence of only the materiality of the body, terrifying in itself because it does not refer to any higher meanings. The sculpture, which is a central element in the plot, clearly shows the demonic aspect of corporeality: clouds of the bodies gathered in a mass, deprived of any meaning. In this sense, the body disclosed in the artifact is the *Unheimlich* (after Freud), because it leads us back into the realm of visibility which is a monstrous materiality, driven from the official order and overshadowed by illusions of the soul and mind. As a result the artist's show causes the disintegration of reality, whose meaninglessness proves to be paralyzing.