

Anna Zatora

Użycie konwencji : instrumentarium grozy i jego misja w "Ciemno, prawie noc" Joanny Bator

Acta Humana nr 6, 211-225

2015

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 Anna Zatora

Uniwersytet Łódzki

e-mail: anna.zatora@gmail.com

Użycie konwencji. Instrumentarium grozy i jego misja w *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator

Oczekiwania czytelnika sięgającego po powieść grozy¹ są szczególnie jasno sprecyzowane ze względu na wysoki stopień skonwencjonalizowania gatunkowego. Wiele pisano na temat przyczyn popularności kryminału, thrillera czy horroru, zarówno ich realizacji literackich, jak i filmowych, choćby w klasycznej już rozprawie Noëla Carrolla *Filozofia horroru*². Autor wspomnianej pracy, podobnie jak inni badacze gatunku, podkreśla przede wszystkim poszukiwanie rozrywki, chęć oderwania się odbiorcy od rzeczywistości, zobaczenie tej rzeczywistości wypaczonej, uchwycenie innego jej wymiaru – zakazanego z wielu przyczyn, chociażby moralnych czy społecznych. Yvonne Leffler wskazuje na możliwość identyfikowania się nie tylko z ofiarą, a więc w klasycznych przykładach dzieł grozy z uosobieniem dobra i niewinności, ale także z jej antagonistą³. Mając silną świadomość obcowania z fikcją, co daje poczucie bezpieczeństwa, możemy czuć się zwolnieni z odpowiedzialności i odrzucić krępujące tabu, by stanąć po dowolnej stronie, nawet powieściowego monstrum – wampira, wilkołaka czy seryjnego mordercy. We współczesnych reprezentacjach powieści grozy szczególnie mamy do czynienia ze zmianą paradygmatu: postaci przestają być jednoznacznie złe lub

¹ Powieściami grozy nazywam zbiorczo powieść gotycką i wywodzące się z niej współczesne odmiany gatunkowe – przede wszystkim horror i powieść kryminalną/detektywistyczną. Termin ten wprowadzam do niniejszego tekstu, w pełni zdając sobie sprawę z różnic między odmianami występującymi w jego obszarze. Będę odwoływać się także do poszczególnych odmian powieściowych.

² Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo Paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.

³ Zob. Y. Leffler, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski, [w:] *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 45–47.

dobre, a finał niejednokrotnie pozostaje otwarty albo zło zwycięża⁴. Przykłady można by mnożyć, w samej bibliografii Stephena Kinga jest ich co najmniej kilka, choćby jedna z ostatnich powieści *Przebudzenie* czy kryminał/powieść detektywistyczna *Pan Mercedes*, w którym od początku czytelnik zna tożsamość mordercy.

Nie zmienia to jednak stosunku odbiorcy do konwencji grozy. „Można by powiedzieć, że gatunek stanowi konwencjonalną funkcję języka, szczególny stosunek do świata, służący jako norma lub oczekiwanie, które rządzi spotkaniem czytelnika z tekstem”⁵ – stwierdza Jonathan Culler i jako najlepszy przykład wskazuje powieść kryminalną⁶. W jej najbardziej klasycznym okresie „dojrzałym”, w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, obowiązek trzymania się schematu fabularnego i narracyjnego był tak mocno zakorzeniony w świadomości pisarzy, że każde odstępstwo od normy mogło oznaczać ostracyzm środowiskowy – spotkał on Agathę Christie, gdy w jednym ze swoich utworów uczyniła mordercą głównego bohatera⁷.

Podobnie wyraźne, choć mniej sformalizowane znamiona konwencji – dzięki motywom, tematom i środkom łatwym do usystematyzowania – nosi powieść gotycka⁸. Jej model, ukształtowany przez takie utwory jak *Mnich* Matthew Gregory’ego Lewisa czy *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a, dziś nie stanowi już wyłącznie wzoru dla twórców współczesnych powieści czerpiących z gotycyzmu, lecz jest punktem wyjścia do powstawania dzieł, których autorzy używają konwencji w inny sposób. Agnieszka Izdebska pisze o „rozszerzaniu się gotyckich labiryntów”⁹ – sceneria powieści grozy, która w XIX wieku ograniczała się głównie do zamku czy klasztoru, zaczyna być powiększana i dziś labiryntem gotyckim może być dom, ale równie dobrze miasto czy wroga człowiekowi Natura. Motywy i elementy powieści gotyckiej pojawiają się zarówno w kulturze popularnej, jak

⁴ Szerzej na temat tych przeobrażeń, zwłaszcza w obrębie horroru, pisze Anita Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.

⁵ J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybór i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 153.

⁶ *Ibidem*, s. 172.

⁷ Zob. J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Warszawa 1979, s. 30–35.

⁸ Powieść gotycka ma niezwykle obszerną bibliografię przedmiotową. Zob. np. bibliografię do hasła *Gotycyzm* autorstwa Z. Sinko [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 2, Wrocław 1991, s. 158–163. Krótka i funkcjonalna charakterystyka modelu powieści gotyckiej autorstwa G. Gazdy, A. Izdebskiej i J. Płuciennika znalazła się też we *Wstępie* redakcyjnym do tomu *Gotycyzm i groza w kulturze* (red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 5): „Na ów model składa się zatem: akcja tocząca się wokół jakichś wydarzeń tajemniczych, budzących grozę i przerażenie, umieszczona w mrocznej i labiryntowej przestrzeni zamku, klasztoru lub dzikiego krajobrazu, bohaterowie prześladowani przez zło tkwiące w nich samych lub w innych”.

⁹ Zob. A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów*, op. cit., s. 34.

i w tzw. kulturze wysokiej, a współczesne reprezentacje przekraczają wyznaczone granice, pretendując do bycia czymś więcej niż tylko kolejną realizacją modelu¹⁰.

Dzisiejszych twórców powieści grozy cechuje wysoka świadomość gatunku. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że King to z wykształcenia anglista, ale konwencja jest tak powszechna i na tyle oczywista, że można założyć, iż niemal każdy pisarz zdaje sobie z niej sprawę. Jak zauważa Carroll w swoich rozważaniach na temat związków horroru i postmodernizmu: „Horror zwraca się ku samemu sobie, wykazuje silne tendencje refleksywne, choć niekoniecznie służy to refleksji. Rzuca się w oczy zwłaszcza jego manifestowana intertekstualność”¹¹. Jedną z odpowiedzi na pytanie, po co horrorowi tak wyraźnie eksponowana samoświadomość, podsuwa Culler, pisząc o kryminale. Według niego umieszczenie w narracji powieści kryminalnej stwierdzenia „to jak w kryminale” stanowi dodatkową próbę uprawdopodobnienia opisywanych czy przedstawianych wydarzeń¹². Gra z konwencją ma więc wzbudzić zaufanie odbiorcy, sprawić, by ponownie mogła nastąpić swoista immersja.

Wiąże się to ze wspomnianą funkcją ludyczną horroru. Anita Has-Tokarz wyróżnia też inne funkcje, istotniejsze z punktu widzenia moich dalszych rozważań nad powieścią Joanny Bator: estetyczną i poznawczą¹³, na których **wymiar społeczny** chciałabym zwrócić szczególną uwagę. Mimo iż trudno włączyć tradycyjne powieści grozy w obszar literatury zaangażowanej, rozumianej jako projekt zakrojony na osiągnięcie konkretnego polityczno-społecznego celu, współczesne reprezentacje gatunku mogą wykorzystywać konwencję jako nośnik pewnych ideologicznie nacechowanych postaw. Stosunek badaczy do takiego interpretowania powieści grozy jest ambiwalentny, co podkreśla Noël Carroll, przyglądając się między innymi feministycznej krytyce horroru¹⁴. Wydaje się jednak, że negatywny odbiór tych teorii wynika z pewnych nadużyć ze strony badaczy zaangażowanych w dany nurt polityczny, społeczny czy etyczny – przykładają oni do dzieł zamknięte interpretacyjne matryce i nie biorą pod uwagę specyfiki gatunku. W efekcie z jednej strony pojawia się twierdzenie, że „Kino [ale i literatura – A. Z.] grozy gwarantuje widzom zarówno ideologiczne bezpieczeństwo, jak i potencjalność przeżycia bezpiecznej fantazji”¹⁵, z drugiej zaś łączy się ten gatunek z różnymi ideologiami, np. z marksizmem. Carroll poddaje krytyce tezę, wedle której horror utrwala *status quo* przez ukazanie określonego porządku, zaburzenie i ponowne przywrócenie w pozytywnym finale (normalność – zaburzenie – konfrontacja

¹⁰ Zob. A. Mazurkiewicz, *Granice tajemnicy. O „Śledztwie” Stanisława Lema*, [w:] *Gołtyczm i groza w kulturze*, op. cit., s. 161.

¹¹ N. Carroll, op. cit., s. 350.

¹² Zob. J. Culler, op. cit., s. 176.

¹³ Zob. A. Has-Tokarz, op. cit., s. 433–456.

¹⁴ Zob. N. Carroll, op. cit., s. 327–328.

¹⁵ A. Has-Tokarz, op. cit., s. 439.

i pokonanie nienormalności)¹⁶. Nie do wszystkich reprezentacji da się zastosować twierdzenie przeciwne – o rewolucyjnym charakterze gatunku.

W przypadku współczesnych powieści grozy, autorefleksyjnych, intertekstualnych i w pełni świadomych własnej konwencji, można jednak mówić o istotnych funkcjach społecznych i ideologicznych. Warto podkreślić tutaj zwłaszcza walory poznawcze odmian powieści grozy. Według Marii Janion powieści i kino gotyckie poruszają problemy nurtujące człowieka w czasach nowożytnych¹⁷, zaś Carroll, cytując Umberta Eco, stwierdza, iż horrory „dostarczają także wizualnej prawdy o otaczającym świecie, prawdy ujmowanej »parabolicznie, z intencją przekazania pewnych zasad moralnych, religijnych czy politycznych«¹⁸. Zdradzając powinowactwa z baśnią, horror może więc reprezentować określone postawy i poruszać problemy ważne dla współczesnego odbiorcy. Może, ale nie musi, co należy podkreślić w świetle generalizujących teorii.

Powieść Joanny Bator, której chciałabym poświęcić drugą część niniejszego artykułu, nie stanowi *novum* w wykorzystywaniu konwencji powieści grozy jako narzędzia krytyki społecznej i punktu wyjścia do refleksji natury etycznej, ale na gruncie polskim wydaje się warta odnotowania i analizy. Gotycyzm czy też gotycyzmy obecne w wielu współczesnych utworach literackich nierzadko dają asumpt do rozważań nad aktualnymi i uniwersalnymi problemami i tematami, takimi jak wiara, rodzina czy mentalność poszczególnych społeczności, jak choćby w twórczości Alice Munro. Opowiadania noblistki zaliczane są do nurtu nazywanego „południowym gotykiem”¹⁹, dla którego poruszanie kwestii społecznych jest jednym z wyznaczników genologicznych. W utworach pisarzy tworzących w obrębie *Southern Gothic* i *Southern Ontario Gothic* mamy do czynienia z analizą struktury społecznej – pod względem płci, rasy, wieku, religii; zdemaskowaniu podlega hipokryzja małomiasteczkowej społeczności, głównie protestanckiej, pod pozorami religijności skrywającej moralne defekty²⁰. Do rozważań nad istotą zła wykorzystywane są elementy obrazowania gotyckiego. Odpowiedzi na pytanie,

¹⁶ Zob. N. Carroll, op. cit., s. 326–341.

¹⁷ Zob. M. Janion, *Zbójcy i upiory*, [w:] *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, red. M. Janion, Gdańsk 1972, s. 304.

¹⁸ N. Carroll, op. cit., s. 442.

¹⁹ Polskiej nazwy nurtu *Southern Gothic* używa Krzysztof Kowalczyk-Twarkowski („*Najpiękniejsze kule Europy*”). *Religia a „południowy gotyk” w twórczości Flannery O’Connor*, [w:] *Wielkie tematy literatury amerykańskiej*, t. 1: *Bóg, wiara, religia*, red. T. Pyzik, Katowice 2003). Twórczość Alice Munro zalicza się do węższej odmiany południowego gotyku – kanadyjskiego *Southern Ontario Gothic*.

²⁰ Zob. K. Berndt, *The Ordinary Terrors of Survival: Alice Munro and the Canadian Gothic*, „*Journal of The Short Story in English*” [online], 2010, No. 55. Dostępny w internecie: <http://jsse.revues.org/1079> [dostęp: 22 kwietnia 2015].

czy w przypadku powieści *Ciemno, prawie noc* również możemy mówić o tego typu wykorzystaniu konwencji, poświęcam dalszą część opracowania.

Horror nasz powszedni

Spółeczne zaangażowanie literatury popularnej, do jakiej zaliczany jest kryminał i horror, czyli dwie podstawowe dla niniejszego artykułu odmiany gatunkowe wywodzące się z powieści gotyckiej, budzi wątpliwości ze wspomnianych już pośrednio powodów – oczekuje się od nich wierności konwencji kojarzonej przez odbiorcę z rozrywką i ideologicznym bezpieczeństwem. Współczesne diagnozy dotyczące literatury grozy, a także filmu, dowodzą, iż gatunki zaliczane do tego nurtu rzeczywiście opierają się przede wszystkim na powtórzeniu, które jednak nie odbywa się na zasadzie przepisywania czy nakładania klisz, lecz raczej nadpisywania i balansowania między tym, co znane i nowe²¹. Świadomość konwencji powoduje, że coraz częściej jest ona nie tyle powtarzana, co używana do innych celów niż tylko zaspokojenie potrzeby przeżycia przez czytelnika lub widza bezpiecznej przygody w świecie fikcji.

Zauważalna w ostatnich latach popularność kryminałów pisanych przez Skandynawów zwróciła uwagę badaczy, ale przede wszystkim samych czytelników na wyraźnie zarysowane w nich tło społeczne, społeczno-polityczne, historyczno-polityczne. Henning Mankell i Stig Larsson (przede wszystkim ten drugi jako wciąż obecny na listach bestsellerów) to dwa nazwiska kojarzone z klasycznym kryminałem skandynawskim, którego wyróżnik stanowi właśnie społeczne zaangażowanie. Historyczne wydarzenia determinujące akcję (*Biała lwica*) czy problem imigrantów w Szwecji (niemal w każdej powieści) u Mankella, temat wolnych mediów i wolności słowa, korupcji, przestępstw w kręgach urzędników państwowych, opresyjności i przemocy wobec kobiet u Larssona (trylogia *Millenium*) to przykłady kwestii społecznych poruszanych na kartach powieści kryminalnych. Postać głównej bohaterki *Millenium* także można wpisać w nurt *femi-krimi*²², czyli kryminałów zaangażowanych w sprawy kobiet szczególnie właśnie przez postaci bohaterek – silnych, niegodzących się na opresję ze strony mężczyzn, swobodnie traktujących swoją seksualność i realizujących się w „męskich” zawodach.

Istotne tło społeczne stało się wizytówką kryminałów skandynawskich, ale pojawia się także w polskiej literaturze tego gatunku, choćby u Zygmunta Miłoszewskiego, który w swoich powieściach porusza tematy ksenofobii Polaków

²¹ Zob. A. Has-Tokarz, op. cit., s. 24.

²² Nurt zapoczątkowany przez Lizę Marklund, opisany przez Annemette Hejlsted. Zob. J. Poświatowska, „*Kobiety, które nienawidzą przemocy*”. *Wizerunki kobiecości w szwedzkich powieściach kryminalnych i ich adaptacjach filmowych*, [w:] *Od pióra do sieci. Zmienne media literatury*, red. P. Michałowski, Szczecin 2015, s. 144.

(*Ziarno prawdy*), nierozliczenia z przeszłością PRL-u i korupcji (*Uwikłanie*) czy problem niereagowania na wszechobecną przemoc domową (*Gniew*). Świadomość coraz większej ekspansji aktualnych i nierzadko trudnych tematów do literatury popularnej pozwala spojrzeć na te cechy powieści Joanny Bator, które można przyporządkować do konwencji kryminału, w nieco inny sposób. Autorka wykorzystała w swoim utworze przede wszystkim elementy powieści gotyckiej i horroru oraz baśni (o czym w dalszej części mojego tekstu), jednak niektóre z nich wydają się stanowić fragmenty schematu powieści kryminalnej²³.

Bohaterka *Ciemno, prawie noc*, Alicja Tabor, jest dziennikarką, która podejmuje się napisania reportażu na temat dzieci znikających w Wałbrzychu. Sprawa nie została rozwiązana, dzieci uznane są za zaginione, lecz zdaje się, że nikt ich nie szuka, a bohaterka sama rozpoczyna śledztwo. Intryga kryminalna na pozór stanowi trzon utworu, ale w toku powieści czytelnik poznaje zarówno historię, czyli mikrohistorię Alicji Tabor i jej rodziny, jak i Historię – makrohistorię, która odcisnęła piętno na mieszkańcach Wałbrzycha. Bohaterka pozostaje detektywem, przy czym przypomina znacznie bardziej postać wyjętą z *femi-krimi* niż śledczego z klasycznego kryminału – w redakcji swojego pisma kobieta nosi pseudonim „Pancernik”, ponieważ nie wywierają na niej wrażenia nawet najtrudniejsze sprawy, jest silna (także bardzo sprawna fizycznie), nowoczesna, wolna od męskiej dominacji. Jest również oswojona z własną seksualnością, co Bator uwypukla wątkiem przygód erotycznych Alicji z przypadkowo poznanymi w supermarketach mężczyznami, przerysowując tym samym postać²⁴. Podobny obraz buduje jej romans z Marcinem Schwartzem oraz retrospekcje w postaci wspomnień dotyczących poprzedniego związku dziennikarki – odniesienia do psychoanalizy wyraźnie wskazują na feministyczny wydźwięk takiej konstrukcji bohaterki. Nie jest ona ani *femme fatale* z czarnych kryminałów amerykańskich, ani bierną Kobieta-Aniołem²⁵.

Wątek kryminalny – uprowadzenia dzieci przez zorganizowaną grupę zajmującą się kręceniem filmów pornograficznych z udziałem nieletnich – choć prowadzony w sposób przypominający schemat powieści detektywistycznej (zbrodnia – śledztwo – fałszywy trop – punkt kulminacyjny – rozwiązanie akcji), wydaje się stanowić jedynie pretekst do przedstawienia historii z przeszłości rodziny głównej bohaterki i zwrócenia uwagi na ważny problem społeczny, jakim jest los niekochanych dzieci, czy to tych z domów dziecka, czy z ubogich rodzin, czy też po prostu wychowywanych przez nieodpowiedzialnych rodziców. Z punktu widzenia moich rozważań istotny jest nie tyle sam temat (uwikłanie jednostek w Historię,

²³ Strukturalną analizę schematów kryminałów zawarł w swojej pracy S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. M. Petryńska, Warszawa 1976.

²⁴ Przerysowanie jest jednym z głównych zabiegów stosowanych w *Ciemno, prawie noc* – nie zawsze jasna jest granica pomiędzy celową hiperbolizacją a niezamierzonym efektem.

²⁵ Zob. J. Poświatowska, op. cit., s. 146.

wykorzystywanie dzieci, krytyka społeczeństwa), co sposób przedstawienia go w *Ciemno, prawie noc*, mianowicie wykorzystanie przez autorkę narzędzi typowych dla innych odmian gatunkowych. Jak pisze Przemysław Czapliński:

[...] wydaje się, że zapowiada to [fabuła powieści – A. Z.] jeszcze jedną powieść kryminalną. Ale tylko wydaje się. *Ciemno, prawie noc* ma swojego detektywa i śledztwo, wszystko to jednak zostało osadzone w poetyce innego gatunku – horroru. Wskazują na to odwołania do klasyki powieści gotyckiej – *Mnicha* Matthew Lewisa i *Tajemnic zamku Udolpho* Ann Radcliffe²⁶.

Warto rozszerzyć diagnozę badacza i zauważyć, że odwołania te nie dotyczą wyłącznie zawartych w utworze licznych odniesień do wspomnianych klasycznych reprezentacji powieści gotyckiej, ale przede wszystkim właśnie poetyki i użycia konwencji.

Mnich Lewisa wydaje się najistotniejszym intertekstem dla *Ciemno, prawie noc* – pojawia się w powieści także fizycznie jako książka wypożyczona z biblioteki, ważna dla Alicji i jej siostry. Wybór przez Bator tej właśnie powieści gotyckiej ma wyraźne uzasadnienie w związkach obu fabuł. *Mnich* należy do klasyki gatunku, lecz – co ważniejsze – występują w nim charakterystyczne motywy, użyteczne z punktu widzenia współczesnej autorki. Demonizm erotyzmu, współistnienie Erosa i Tanatosa, jakie widzi w powieści Lewisa Maria Janion²⁷, realizujące się w inceście, znajdują odzwierciedlenie u Bator. Miłość kazirodca stanowi „ulubiony temat zachodnioeuropejskiego romansu sentymentalnego i gotyckiego”²⁸ – pisze Zofia Sinko we *Wstępie* do wydania *Mnicha* z 1964 roku, jednakże w *Ciemno, prawie noc* mamy do czynienia z silniejszym przełamaniem tabu niż w przypadku romansów pomiędzy rodzeństwem, popularnych w czasie rozkwitu powieści gotyckiej.

„I nie spoczął póki nie pohańbił dziewicy” przypomniały mi się słowa z tej książki, które w ustach mojej siostry brzmiały komicznie, ale ten komizm był podszyty czymś jeszcze, co wróciło teraz nagłym dreszczem. Przemoc, jakieś ciało znane i straszne, zamknęłam oczy w oczekiwaniu na dalszy ciąg wizji, ale ten błysk pamięci był wszystkim, co się zdarzyło²⁹.

²⁶ P. Czapliński, *Nowa powieść Joanny Bator. Alicja w krainie strachów*, „Gazeta Wyborcza” [online], 30 października 2012. Dostępny w internecie: http://wyborcza.pl/1,76842,12762841,Nowa_powiesc_Joanny_Bator__Alicja_w_krainie_strachow.html [dostęp: 24 kwietnia 2015].

²⁷ Zob. M. Janion, op. cit., s. 373–385.

²⁸ Z. Sinko, *Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich. Powieść*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964, s. LXXIII.

²⁹ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2013, s. 161.

Wyparte przez bohaterkę wspomnienie dotyczy przemocy, jakiej doznawała ona, ale przede wszystkim jej siostra, ze strony matki – także seksualnej przemocy. Niewiele ma więc wspólnego z czynami demonicznego mnicha u Lewisa, które obok lęku i odrazy mogły wzbudzać w odbiorcy pewnego rodzaju fascynację czy erotycznie nacechowane zainteresowanie. Tego rodzaju relacje matki i córki nie wpisują się w konwencję powieści gotyckiej – przywodzą na myśl raczej powieść psychologiczną, być może feministyczną ze względu na ujawnianie opresyjności relacji matka – córka, czy – jeśli wziąć pod uwagę historię matki – reportaż wojenny pełen szczegółów okrucieństwa. Narracja i sposób przedstawienia wątku seksualnej przemocy wobec Ewy także wskazują na inny gatunek współczesny – horror, o którym piszę dalej.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden problem łączący *Mnicha* i *Ciemno, prawie noc*, o którym również wspominała Janion, pisząc o powieści Lewisa, mianowicie na krytykę niektórych aspektów katolicyzmu³⁰. Utwór Bator jest przesycony tym tematem, a najbardziej obrazowym przykładem wydaje się scena w ukrytym pokoju, gdzie odbywa się handel „relikwiami”, czyli kośćmi wykopywanymi przez szabrowników głównie w okolicach cmentarzy³¹. Mamy do czynienia z przerysowaniem, wyraźnym uwypukleniem tego, co jest poddawane krytyce w mentalności Polaka-katolika:

Łabędź wziął jedną z kości i podniósł do światła. [...] Przyjrzał się z bliska, powąchał i miałam wrażenie, że zaraz zębami sprawdzi kość jak złoto.

– Nie niemieckie – przemówił w końcu. – To pradawne kości piastowskie. Nasze, polskie. Brawo dla panów!³²

Oprócz ukazania hipokryzji i fałszu niektórych praktyk katolicyzmu, w powieści pojawia się niejednokrotnie kwestia ksenofobii, nie tylko wobec Niemców, ale także Żydów czy Cyganów. Kult martyrologicznej przeszłości Polski łączy się z nienawiścią wobec innych nacji – o porwania dzieci pierwsza zostaje oskarżona społeczność romska (podobnie jak pierwszymi podejrzanymi w kryminałach skandynawskich są zawsze imigranci). Mieszkańcy Wałbrzycha obsesyjnie spodziewają się spisku przeciw ich państwu („Mossadam Husain”³³), wyznają Matkę Boską Bolesną i jednocześnie samozwańczych proroków – najpierw Jana Kołka, potem Jerzego Łabędzia – poza tym nieustannie wyrażają swoje cierpienie, co przeplata się z mową nienawiści. Czaplński określił język powieści mianem „horroru lin-

³⁰ Zob. M. Janion, op. cit., s. 373–385.

³¹ Zob. J. Bator, op. cit., s. 379–386.

³² Ibidem, s. 380.

³³ Ibidem, s. 179–179.

gwistycznego³⁴, co zdaje się doskonale oddawać charakter tej narracji. Fragmenty forum internetowego, które pojawiają się trzykrotnie w *Ciemno, prawie noc* i noszą tytuły „Bluzg I”, „Bluzg II”, „Bluzg III”, stanowią esencję mowy nienawiści:

GościuZwąsem 04:51

Nic innego nie umieją [Cyganie – A. Z.] jak tylko krasc, zebrac i chandlowac wczesniej porwanymi polskimi dziewczynami

PoliszKamikadze 04:51

Gwalca kradna i rabuja

[...]

MatkaPL 04:52

dzieci pedofilom Bułgarskim sprzedają

Zagłoba 04:52

Brudasy ciapate leniwe³⁵

Fragmenty forów internetowych, podobne do cytowanego, są tylko jaskrawym przykładem krytykowanego w utworze języka będącego przejawem określonej mentalności. Warto zwrócić uwagę na pseudonimy internautów: MatkaPL, Zagłoba, PoliszKamikadze, które podkreślają lokalność i dodatkowo ukazują karykaturalny obraz polskiego patriotyzmu. Językowa strona *Ciemno, prawie noc* wymaga szerszej analizy, na którą nie ma tutaj miejsca, jednak jest istotna w kontekście moich rozważań i wymagała zasygnalizowania.

Wykorzystywanie przez Joannę Bator konwencji powieści gotyckiej odbywa się na wielu płaszczyznach, w tym między innymi w doborze scenerii. Tajemniczy Zamek Książ, otoczony przez bukowy las i mgłę, ze swoimi podziemiami i legendą o ukrytym skarbie doskonale wpisuje się w tradycję gotycyzmu. Wydaje się on jednak stanowić dodatek, dekorację mentalną i konwencjonalną, gdyż duża część „gotyckości” kryje się w domu Alicji Tabor. Powrót bohaterki do rodzinnego miasta po 15 latach nieobecności przywodzi na myśl przyjazd dziedziczki do opustoszałego zamku, na którym ciąży klątwa. Kobieta nie jest ucieleśnieniem gotyckiej bohaterki – pięknej i niewinnej dziewczycy, osnutej siecią intryg i bezbronnej wobec niebezpieczeństw. Bator podkreśla przeciętny wygląd postaci, zdecydowanie przekreśla jej niewinność i bezbronność, dzięki czemu Alicja tylko częściowo pasuje do kliszy. Znajdziemy jednak wokół niej zarówno intrygi, jak i inne postaci wyjęte z konwencji powieści gotyckiej – Marcina Schwartza, czyli wybawiciela, z którym powinien się wiązać (i w pewnym stopniu wiąże) wątek nieszczęśliwej miłości, oraz łotra wcielonego w kilka postaci: szaleńca/kalekę, który wie i widzi

³⁴ P. Czaplński, op. cit.

³⁵ J. Bator, op. cit., s. 73.

więcej, sobowtóra... Akcja tylko w niewielkim procencie rozgrywa się w Zamku Książ, lecz dom Alicji znakomicie odgrywa rolę wrogiej, opuszczonej przestrzeni. Dom według Michała Głowińskiego „jest zawsze przestrzenią własną, oswojoną, przyjazną. Jego zamknięcie nie tylko nie jest groźne, stanowi warunek i element bezpieczeństwa”³⁶ – powieść grozy w sposób oczywisty gra z taką definicją. U Bator powrót do domu stanowi wyzwanie, z domem bohaterka musi się zmierzyć³⁷; przypomina on żywy organizm, który umiera – pleśnieje, rozpada się³⁸, obserwuje bohaterkę wszystkimi szczelinami. Wrażenie to potęguje historia budynku – mowa bowiem o domu poniemieckim, domu-grobie, jak zostaje nazwany. Przesunięcie, jakie następuje w złowrogiej przestrzeni – o czym pisze Izdebska³⁹ – wskazuje na nowe możliwości otwierające się przed recepcją powieści gotyckiej. To, co zarezerwowane dla scenerii niezwyklej i wyraźnie określonej (zamek, klasztor, domostwo w stylu wiktoriańskim, cmentarzysko), zaczyna dziać się w znanej i oswojonej rzeczywistości. Piwnica domu, pokój ukryty za sklepem zoologicznym, sny dręczące Alicję Tabor, medium w postaci niemego wędkarza i objaśniającej jego przekaz dziewczynki – wszystko to ma swoją proveniencję w gotycyzmie.

Bator nie tylko wywołuje w odbiorcy skojarzenia przez przywołanie konkretnej reprezentacji w postaci *Mnicha*, lecz wykorzystuje również niemal całe instrumentarium gatunku. Motyw sobowtóra, *Doppelgängera*⁴⁰, rozpisuje nawet dwukrotnie – na postaci Anny/Rosemarie oraz Alberta Kukułki i Adalberta, jego przyrodniego brata. W przypadku Alberta i Adalberta można mówić o prostej realizacji koncepcji Jekylla i Hyde’a wcielonych w dwóch braci – dobrego i złego, natomiast postać Anny/Rosemarie wydaje się bardziej ambiwalentna. Gwałt dokonany na małej dziewczynce przez radzieckich żołnierzy powoduje nieodwracalne zmiany i delikatna, niewinna Rosemarie przeobraża się w Annę, która krzywdzi własne córki. Zostaje w niej zaszczerpiiony pierwiastek zła, jeśli posłużyć się językiem powieści.

Nie brakuje w utworze też labiryntu, klasycznego elementu powieści gotyckiej, który autorka umieszcza w podziemiach miasta wokół Zamku Książ⁴¹. Bohaterka biegnie przez labirynt, by ocalić jedno z zaginionych dzieci, jest sama, toczy wewnętrzną walkę, mierzy się z nieprzepracowaną traumą z przeszłości. Musi więc, tak jak bohaterka powieści gotyckiej, pokonać „przestrzeń do okiełznania,

³⁶ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń, obcość*, [w:] Idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 139, cyt. za: A. Has-Tokarz, op. cit., s. 193.

³⁷ Zob. J. Bator, op. cit., s. 25.

³⁸ Zob. ibidem, s. 19.

³⁹ Zob. A. Izdebska, op. cit., s. 34–35.

⁴⁰ O *Doppelgängerze* zob. M. Janion, op. cit., s. 314. Wątek „mrocznej bliźniaczki” pojawia się *explicito* w *Wyspie Lzie* Joanny Bator.

⁴¹ Zob. J. Bator, op. cit., s. 418–419.

do zdobycia, przejścia, by osiągnąć samopoznanie, wtajemniczenie⁴². Konwencja gotycka miesza się tutaj z kryminalną, gdyż labirynt i pościg za „łotrem” należą do struktury śledztwa i prowadzą do rozwiązania akcji, ale – jak konkluduje Izdebska – labirynty gotyckie „mają tendencję do usamodzielniania się, włączania w inne konwencje”⁴³. W *Ciemno, prawie noc* trudno przejrzeć sklasyfikować i wyodrębnić elementy zaczerpnięte z danej odmiany powieści grozy – Bator często balansuje na granicy klasycznej powieści gotyckiej i współczesnego horroru, osadzając przy tym fabułę na siatce kryminału. Do chwytów typowych dla horroru należy między innymi: wędrówka Alicji do zagraconej piwnicy, w której zmysły są podatne na sugestie wyobraźni; postać Dawida i jej niepewny status ontologiczny; opowieści Ewy, która wciąż „czuła obecność czegoś”; sceny o dużej dawce przemocy i makabrycznych szczegółów. Jest to jednak horror groteskowy, przełamany nieustannie przez język opisu – odbiorca nie może całkowicie zaangażować się w fabułę, jak powinno mieć to miejsce w horrorze, by przeżyć rodzaj oczyszczenia. Postać Dawida (ducha? nieumarłego? może tylko urojenia Alicji?) jest ukazana w szlafroku „w owieczki hasające w obłokach”⁴⁴, a relacja dyrektora domu dziecka na temat makabrycznych i budzących grozę wydarzeń sprzed lat, przez sposób wypowiedzi tego bohatera, traci moc oddziaływania:

Uduśli ją gołymi rękoma. Potem wyklął sobie oczy nożyczkami i wybiegł z domu w samych skarpetach. Pędził przez wioskę i doleciał aż pod kościół, ciągle z zakrwawionymi nożyczkami w ręce. Śmiertelnie przeraził grupę niemieckich staruszków, którzy akurat zwiedzali starą część cmentarza. Potknął się, wyrzwał głową w nagrobek i dopiero wtedy się zatrzymał⁴⁵.

Bator korzysta z konwencjonalnego instrumentarium w sposób, który skłania do zastanowienia się nad celem jego użycia. Warto w tym miejscu poszerzyć perspektywę o nawiązanie do jeszcze jednego gatunku – baśni. O powinowactwach horroru i baśni pisała Has-Tokarz, wskazując na ich podobne funkcje. Oprócz wymienionej na początku funkcji oczyszczającej/terapeutycznej i uspołeczniającej, tzn. tworzącej poczucie przynależności do danej grupy, badaczka wymienia jako zadanie zarówno horroru, jak i baśni „odzwierciedlanie w metaforycznej formie podstawowych problemów ludzkiej egzystencji”⁴⁶. W *Ciemno, prawie noc* konwencja baśni jest niewątpliwie obecna. Od samego początku mamy do czynienia z przezroczystym układem ról: ofiara/napastnik, dobry/zły; narracja pierwszoos-

⁴² A. Izdebska, op. cit., s. 35.

⁴³ Ibidem, s. 42.

⁴⁴ Zob. J. Bator, op. cit., s. 300.

⁴⁵ Ibidem, s. 267.

⁴⁶ Zob. A. Has-Tokarz, op. cit., s. 455–456.

bowa – podobnie jak w horrorze – zbliża nas do dobrej postaci⁴⁷ i sugeruje, jaką stronę powinien wybrać odbiorca. Postaci „kociar”, takie jak Babcyjka, Dzika Baśka, Apolonia Kitti Kitti, uosabiają dobro, choć – jak w baśni postmodernistycznej⁴⁸ – nie jest już ono utożsamiane z fizycznym pięknem. Kociary nie są piękne, właściwie nie mają kształtu, nikną w stertach starych, zużytych ubrań, pojawiają się znikąd i znikają nagle⁴⁹. Przywodzą na myśl archetypowe wiedźmy⁵⁰. Zło reprezentują „kotojady”, tym straszniejsze, że nikt nie wie, jak wyglądają – mogą kryć się w każdym człowieku, przybierać dowolną postać. Bohaterowie powieści muszą opowiedzieć się po jednej ze stron, a jeśli okażą się wystarczająco dobrzy, otrzymają perłę księżnej Daisy – artefakt, który pomoże im walczyć ze złem. Baśniowość *Ciemno, prawie noc* przejawia się także w oczywistych nawiązaniach do *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla (sklep zoologiczny, przez który bohaterowie przechodzą do ukrytego pokoju, nazywa się „Królicza Nora”, bohaterka ma na imię Alicja) oraz ciągłej obecności legendy Zamku Książ i historii pereł księżnej Daisy. Najważniejsze wydaje się jednak to, co łączy baśń i literaturę grozy, czyli podstawowe – dosłowne lub metaforyczne – pytanie o istotę zła.

Powieść Bator jest horrorem społecznym. Używanie baśniowych klisz, jasnego podziału na dobro i zło, kociary i kotojady – wydaje się uniwersalizować pytanie o zło i dowodzić, że nie ma ono postaci. Z drugiej strony historia przedstawiona w *Ciemno, prawie noc* tylko na pozór mogłaby wydarzyć się wszędzie – Wałbrzych Joanny Bator jest naznaczony Historią, która w takiej postaci może dotyczyć tylko Polski. Wątek kryminalny (porwania miejscowych dzieci przez szajkę pedofilów) ma wymiar uniwersalny, ale stanowi tylko jeden z tematów. Problem niekochanych dzieci, czyli prawdziwe zło, codzienne i obecne, niezauważane i ignorowane, staje się punktem wyjścia do analizy społeczeństwa polskiego, które żyje zupełnie innymi sprawami – traumatyczną przeszłością, konfliktami, nienawiścią. Scena rozszarpywania ciała Jana Kołka, samozwańczego proroka, w celu pozyskania relikwii to egzemplifikacja katolickiej mentalności – przerysowana, wręcz przejaskrawiona z wykorzystaniem narzędzi horroru, lecz o wyraźnym ukierunkowaniu moralizatorskim. Bator ukazuje postawy Polaków wobec prawdziwego zła, a więc niezawinionej krzywdy, dokonując niekoniecznie optymistycznej diagnozy: społeczeństwo koncentruje się na wzajemnych oskarżeniach, przede wszystkim kierowanych przeciwko obcym, na przeżywaniu własnej historii i wypaczonym patriotyzmie, na wykorzystywaniu (wolnych?) mediów jako megafonu do nagło-

⁴⁷ Zob. Y. Leffler, op. cit., s. 45.

⁴⁸ Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014, s. 16–17.

⁴⁹ Zob. J. Bator, op. cit., s. 193, 136.

⁵⁰ O podatności powieści grozy na interpretację mitograficzną pisze Maria Janion (op. cit., s. 303–304).

śnienia swoich racji, na zdobywaniu władzy, na absurdalnych teoriach spiskowych. Są w tak przedstawionym świecie także postaci pozytywne – Alicji pomaga między innymi transseksualna bibliotekarka i wycofany, pozostający pod wpływem nieżyjącej matki właściciel sklepu zoologicznego. Bohaterowie ci, Inni, mają stanowić przeciwwagę dla „normalnej” części społeczeństwa, dowodzić, że ani płeć, ani przeszłość nie ma znaczenia, że liczy się tylko postawa wobec zła.

Konwencja powieści grozy wykorzystana przez Bator do przekazania treści społecznie ważnych i aktualnych służy też opowiedzeniu Historii – II wojny światowej i tego, jaki miała wpływ na losy jednostek. To kolejne prawdziwe zło, które dotknęło niewinnych. Historia Rosemarie/Anny i Alberta Kukułki ma swoje konsekwencje wiele lat po zakończeniu wojny. Alicja musi zmierzyć się z przeszłością swojej matki, należy do „drugiego pokolenia”, mimo że nie wiedziała o tym aż do powrotu do Wałbrzycha. *Ciemno, prawie noc* nie jest pierwszą współczesną powieścią podejmującą temat postpamięci z wykorzystaniem estetyki i instrumentarium powieści grozy. Igor Ostachowicz w *Nocy żywych Żydów*, której tytuł nawiązuje w sposób oczywisty do filmu George’a A. Romero z 1968 roku, stworzył obraz Warszawy opanowanej przez powstałych z grobu Żydów, a raczej powstałych z ziemi pod miastem, gdyż nigdy nie mieli grobów. Autor dokonuje nie tyle rozliczenia z przeszłością Holocaustu, co diagnozuje współczesną Polskę – ośmieszając wady Polaków, w tym powierzchowny i bezrozumny patriotyzm, który zamienia się w nacjonalizm, krytykuje nową klasę średnią, konsumpcjonizm i zapomnienie, jakim okryto tragedię warszawskich Żydów⁵¹.

Posługując się znaną odbiorcy i oswojoną konwencją, a następnie modyfikując ją i nie pozwalając czytelnikowi na osłabienie czujności i pełne zaangażowanie się w fabułę, Joanna Bator dokonuje krytyki społeczeństwa. Instrumentarium powieści grozy, które nie jest w żaden sposób maskowane i wręcz zdaje się teatralną dekoracją, skłania do refleksji nad tym, co się za nim kryje. Jeżeli zgodzić się z twierdzeniem Noëla Carrolla, iż „prawdopodobna wydaje się hipoteza, że popularność horroru wzrasta w okresach wyraźnego napięcia społecznego, kiedy to utwory grozy służą wyrażeniu najpoważniejszych bolączek”⁵², *Ciemno, prawie noc* mogłoby stanowić potwierdzenie tego założenia. W niniejszym artykule nie pretenduję do udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy powieść Bator spełniła swoją funkcję społeczną, edukacyjną, moralizatorską oraz czy pozostała w świadomości odbiorców wyłącznie literaturą popularną lub nawet jej parodią. Moim celem było wskazanie możliwości interpretacyjnych, jakie kryją się w sposobie używania przez autorkę znanych konwencji.

⁵¹ Zob. I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012.

⁵² N. Carroll, op. cit., s. 348.

Summary

The Usage of Convention. The Implements of Horror and their Mission in Joanna Bator's Novel *Ciemno, prawie noc*

The article is an attempt at presenting Joanna Bator's novel *Ciemno, prawie noc* as a book belonging to engaged literature and using the popular convention to criticise society. The first part contains examples and theoretical considerations about the changes in the convention of the horror novel, which consists of a gothic novel with various genres such as horror, thriller and detective story. The matter of their social dimension was touched on, for instance, with reference to Noël Caroll's theory, Scandinavian detective story or the books by Alice Munro. The second part of article is composed of the review of conventional implements used by Bator that are typical of gothic novel, detective story, horror and fairytale. The use of specific implements, their accumulation and the disturbance of the convention are interpreted as a way of getting the readers to loose the well-known schema and drawing their attention to the relevant social problems. The convention of popular literature in *Ciemno, prawie noc* is designed for something more than only entertainment.

Keywords: gothic novel; horror novel; detective story; fairytale; Joanna Bator

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę przedstawienia powieści Joanny Bator *Ciemno, prawie noc* jako utworu należącego do literatury zaangażowanej i wykorzystującego popularną konwencję w celu dokonania krytyki społeczeństwa. W części pierwszej znajdują się głównie poparte przykładami teoretyczne rozważania na temat przeobrażeń konwencji powieści grozy. Zalicza się do niej powieść gotycką z jej dalszymi odmianami gatunkowymi, takimi jak horror, thriller i kryminał. Kwestia ich potencjalnego wymiaru społecznego zostaje poruszona w nawiązaniu między innymi do teorii Noëla Carolla, kryminałów skandynawskich czy utworów Alice Munro. Na część drugą tekstu składa się przegląd wykorzystanych przez Bator konwencjonalnych narzędzi przynależnych do powieści gotyckiej, kryminału, horroru i baśni. Użycie określonego instrumentarium, jego nagromadzenie i zaburzenie konwencji jest zinterpretowane jako sposób na wytrącenie odbiorcy ze znanego schematu i zwrócenie jego uwagi na istotne problemy społeczne. Konwencja literatury popularnej służy w *Ciemno, prawie noc* czemuś więcej niż tylko rozrywce.

Słowa kluczowe: powieść gotycka; horror; kryminał; baśń; Joanna Bator

Bibliografia

- Bator J., *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2013.
- Berndt K., *The Ordinary Terrors of Survival: Alice Munro and the Canadian Gothic*, "Journal of The Short Story in English" [online], 2010, No. 55. Dostępny w internecie: <http://jsse.revues.org/1079> [dostęp: 22 kwietnia 2015].
- Carroll N., *Filozofia horroru albo Paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Culler J., *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybór i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 146–196.
- Czapliński P., *Nowa powieść Joanny Bator. Alicja w krainie strachów*, „Gazeta Wyborcza” [online], 30 października 2012. Dostępny w internecie: http://wyborcza.pl/1,76842,12762841,Nowa_powieść_Joanny_Bator_Alicja_w_krainie_strachow.html [dostęp: 24 kwietnia 2015].
- Gazda G., Izdebska A., Płuciennik J., *Wstęp*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 5–7.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Izdebska A., *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 33–41.
- Janion M., *Zbójcy i upiory*, [w:] *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, red. M. Janion, Gdańsk 1972, 297–402.
- Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014.
- Kowalczyk-Twarkowski K., „Najpiękniejsze kule Europy”. *Religia a „południowy gotyk” w twórczości Flannery O’Connor*, [w:] *Wielkie tematy literatury amerykańskiej*, t. 1: *Bóg, wiara, religia*, red. T. Pyzik, Katowice 2003, s. 151–162.
- Lasić S., *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. M. Petryńska, Warszawa 1976.
- Leffler Y., *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski, [w:] *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 43–49.
- Mazurkiewicz A., *Granice tajemnicy. O „Śledztwie” Stanisława Lema*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 159–165.
- Ostachowicz I., *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012.
- Poświatowska J., „Kobiety, które nienawidzą przemocy”. *Wizerunki kobiecości w szwedzkich powieściach kryminalnych i ich adaptacjach filmowych*, [w:] *Od pióra do sieci. Zmienne media literatury*, red. P. Michałowski, Szczecin 2015, s. 143–165.
- Siewierski J., *Powieść kryminalna*, Warszawa 1979.
- Sinko Z., *Gotycyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 2, Wrocław 1991, s. 158–163.
- Sinko Z., *Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich. Powieść*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964, s. III–LXXIX.