

Barbara Hac-Rosiak

ORCID: 0000-0002-1568-1051

Uniwersytet Łódzki

**Widmo wychodzi z podziemi.
Domofon Zygmunta Miłoszewskiego
a *Zagłada domu Usherów*
Edgara Allana Poeego**

Słowa kluczowe: widmo, widmontologia

Keywords: spectre, hauntology

**The Spectre Comes out of the Underground:
Domofon by Zygmunt Miłoszewski and
The Fall of the House of Usher by Edgar Allan Poe**

Summary

The concept of hauntology, created by Jacques Derrida, reveals new meanings of those literary works whose essence are liminal places, that are binding the past and the present and former and present tenants with the yoke of crime. Such places include both the crypt from *The Fall of the House of Usher* (1839) by Edgar Allan Poe and the basement from the novel *Domofon* [The Intercom] (2005) by Zygmunt Miłoszewski. These become places where spectres live. Both works are connected by the aesthetics of Gothicism, a gloomy houses visited by a stranger, the frail mental and physical condition of the inhabitants, the motifs of painting, the gradually discovered history of the locations, hiding some dark tragedy and, above all, the underground part of the building, inhabited by spectral female figures demanding justice for the wrongs suffered. The ghostly perspective allows us to distinguish in the construction of the presented world the traumatic moment when the ghost has been born (the story of the haunted palace, Marianna's tragedy), the place haunted by it (the catacombs of the estate, the basement of the block of flats) and the type of manifestation of the ghostly figure (vampiric Lady Usher, beautiful Marianna) along with the way it affects the characters (apparent madness, apathy, the motif of surviving the night). The endings of both works

are parallel, when the buildings tremble in their foundations, and also by symbolical union of the Usher twins, that in Miłoszewski's text.

Widmontologia jako perspektywa badawcza

Widmontologia jest perspektywą badawczą chętnie stosowaną do retrospektywnej analizy przestrzeni dzieła kultury, w którym ważną rolę odgrywa trauma. Koncepcja stworzona przez Jacques'a Derridę pozwala odsłonić nowe sensy także utworów literackich, których istotę stanowią miejsca liminalne, wiążące w sobie przeszłość i teraźniejszość, spajające byłych i obecnych lokatorów jarzmem zbrodni.

Odkąd Edgar Allan Poe wydał w 1839 roku *Zagładę domu Usherów*, opisana w opowiadaniu krypta, rozciągająca się pod posiadłością niegdyś wspaniałego rodu, przyciąga czytelników i krytyków, wyzwalając w nich mieszaninę strachu i fascynacji. W 2005 roku Zygmunt Miłoszewski opublikował powieść, w której również ważnym aspektem konstrukcji świata przedstawionego jest podziemna część budynku, skrywająca mroczny sekret z przeszłości. Mimo że utwory dzieli znaczny dystans czasowy i kulturowy, łączy je zadziwiająco wiele szczegółów. Najważniejszym z nich jest piwnica bródnowskiego bloku, która — tak jak krypta Usherów — staje się miejscem bytowania widm.

Filozoficzną ideę Derridy Andrzej Marzec nazywa konkretną odpowiedzią dekonstrukcji na dotychczasowe faworyzowanie przez tradycyjną ontologię pojęcia obecności¹. Rzeczywiście autor *Widm Marksa* (1993) przeciwstawia nauce o bytach dziedzinę zajmującą się ontologią w i d m, które — w przeciwieństwie do b y t ó w — wymykają się binarnej kategorii obecności (jest–nie ma). Francuski filozof postrzega bowiem życie jako zamieszkałą przez „obecnych” przestrzeń, nieustająco nawiedzaną przez widma tych, których już nie ma albo którzy jeszcze się nie narodzili². Żywi są więc odpowiedzialni przed „nieobecny”, dlatego muszą nauczyć się żyć tak, aby oddawać sprawiedliwość widmom.

Celem tych rozważań jest użycie perspektywy widmontologicznej do odczytania analogii między utworami Poego i Miłoszewskiego. Wielość podobieństw pomiędzy tymi tekstami nie tylko zachęca do ich wzajemnego zestawiania i porównywania, ale też do przyjęcia dla obu dzieł jednej perspektywy metodologicznej, która pozwoli odkryć ich utajone dotąd sensy, wyróżnić zdarzenie tragiczne, określić kształt widna, a także wskazać miejsce jego aktywności oraz sposób manifestacji. Włączenie widmontologii do analizy przestrzeni świata przedstawionego dzieł pozwala umiejętnie odczytać przestrzeń, również tę literacką, która stała się areną tragicznych zdarzeń.

¹ A. Marzec, *Widmontologia*, Warszawa 2015, s. 13.

² J. Derrida, *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 13.

Odbicia

Oba teksty, reprezentując nurt opowieści grozy, czerpią z estetyki gotycyzmu. Zofia Sinko wskazuje twórczość Poe'go jako ważny pomost między starym i nowym, uznając ją za ogniowo łączące romans gotycki z późniejszymi opowieściami niesamowitymi i kryminalnymi. W *Zagładzie...* klimat nastrojowej grozy Poe osiąga przez przedstawienie chylącego się ku upadkowi budynku³. Rezydencja prastarego rodu Usherów odbijała swoją zniszczoną fasadę w wodach mieszczącego się na terenie posiadłości stawu, domostwo i historia Rodericka zaś mają odzwierciedlenie w konstrukcji świata przedstawionego *Domofonu*.

Akcja obu utworów rozpoczyna się jesienią w chwili przybycia głównych bohaterów do pewnej mrocznej destynacji. Bezimienny narrator przyjeżdża konno do posesji Usherów.

Przez cały dzień pewnej jesieni — dzień zadymką omglony, posępny i oniemiały, gdy chmury ciężko i nisko zwisyły na niebie, przebywałem samopas i konno obszary niezwykle ponurej krainy i wreszcie w chwili przyływu zmierzchów wieczornych stanąłem przed melancholijnym Domem Usherów⁴.

Bohaterowie *Domofonu*, Agnieszka i Robert Łazarkowie, przyjeżdżają pod bródnowski blok samochodem. „Piękna przed południem pogoda teraz zrobiła się paskudna i typowo październikowa, ruch był większy niż zwykle [...]”⁵.

Obu sytuacjom towarzyszy podobna, przygnębiająca aura, która oddziaływała na nastrój bohaterów. Narrator *Zagłady...* opowiada: „od pierwszego wejrzenia, które rzuciłem na ową budowlę, uczucie smutku ponad siły przeniknęło mą duszę. [...] tego smutku nie kołło zgoła najmniejsze źdźbło”⁶, podczas gdy Robert Łazarek stwierdza: „To nie był idealny dzień na rozpoczęcie nowego życia. Coś było nie tak [...]. Żałował, że zdecydowali o rozpoczęciu przeprowadzki w piątek [...] poczuł, jak coś ugniata mu klatkę piersiową. Przez moment nie mógł złapać oddechu i o mało nie wpadł w panikę”⁷.

Na bohaterów *Domofonu* tragedia dosłownie czyha na progu, dlatego też silne emocje towarzyszą im już od pierwszych chwil spędzonych przy ulicy Kondratowicza 41. Na śmiertelny wypadek, który miał miejsce w windzie, szczególnie emocjonalnie reaguje Agnieszka — boi się spojrzeć w stronę windy, dlatego przechodzi obok niej z zamkniętymi oczami, prowadzona przez Roberta. Jest roztrzęsiona, pali mnóstwo papierosów, wreszcie wybucha płaczem. Tym bardziej dziwić może zachowanie jej męża, który w pewnym sensie zdradza objawy podobne do atmosfery smutku z *Zagłady domu Usherów*: „Czuję taką pustkę, jakby moja gło-

³ Z. Sinko, *Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich*, Wrocław 1964, s. LX–LXI.

⁴ E.A. Poe, *Zagłada domu Usherów*, [w:] E.A. Poe, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Warszawa 2002, s. 244.

⁵ Z. Miłoszewski, *Domofon*, Warszawa 2005, s. 9.

⁶ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 244.

⁷ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 9.

wa nie chciała o tym myśleć. Z trudem przypominam sobie słowa, żeby móc się do ciebie odezwać”⁸.

Oba teksty łączy także motyw odpowiedzi na wezwanie. Usher prosi przyjaciela o przyjazd, tak naprawdę jednak wzywa go na pomoc. Podobnie Robert Łazarek dzwoni po karetkę; ściągnięci na miejsce wypadku przyjeżdżają też policjanci Oleg i Chudy. Bohater przebywający w mrocznej lokacji przyciąga więc do niej kolejne postaci.

W obu utworach to właśnie przyjezdny wprowadza do narracji opis budynku, w którym rozgrywają się wydarzenia fabularne. Dom Usherów, opisywany przez narratora, ma cechy ludzkiego ciała o fatalnej fizycznej kondycji: „mury chłodem przesycone, okna podobne do oczu, które patrząc, nie widzą”⁹. Bródnowski blok przy Kondratowicza poznajemy także z perspektywy jednego z bohaterów, policjanta Olega, któremu miejsce to wydaje się tak podobne do innych miejsc zbrodni, że obrazy wejść, klatek i domofonów tego typu budynków przenikają się w jego wyobraźni. Z tych wielokrotności wyłania się niemy bohater wydarzeń *Domofonu*:

Wejście do bloku. Najpierw przeszklone metalowe drzwi, pokrzywione, z szybami zbrójnymi cienkim drutem. Zazwyczaj połowa zastąpiona dyktą lub kartonem. Tutaj było lepiej, całość wymieniono niedawno na szczelne drzwi z PCW, może nawet szyby są antywłamaniowe. Przy drzwiach domofon, często pełniący funkcję dekoracyjną. Z zamazanymi markerem numerami mieszkań, przypalony zapalniczkami, nieczynny, z wystającymi kabelkami, lub czynny i niemilosiernie piszczący. [...] Potem klatka. Obłożona lastrykiem, wymalowana wszystkim, co tylko gnoje poznajdowały w kieszeni. Na schodach zawsze leżą z boku deski, choć tylko nieznający strachu inwalida zdecydowałby się na ich użycie do szaleńczego zjazdu swoim wózkiem. Skrzynki pocztowe i tablica dezinformacyjna [...]¹⁰.

Takie ujęcie pozwala ukazać pospolitość bloku przy Kondratowicza oraz monotonię pracy policjanta, któremu groza miejsc zbrodni zupełnie spowszechniała.

Oba dzieła łączy również niemoc psychiczna i fizyczna mieszkańców ponurych domostw. W *Zagładzie domu Usherów* przejawia się ona przede wszystkim w chorobie lady Usher oraz kondycji Rodericka. Zmiana w wyglądzie i zachowaniu pana domu niepokoi narratora, który dostrzega „widmową błądź” oblicza przyjaciela, „nierzeczywisty połysk” jego oczu oraz „nadmierną ruchliwość nerwową”¹¹. Niemoc ogarnia też bohaterów *Domofonu*, kiedy blok przy Kondratowicza okazuje się dla swoich mieszkańców niemyim więzieniem. Niewidzialna siła nie pozwala im opuścić domu; dobija ich poczucie bezradności oraz osamotnienia. Dodatkowo terroryzuje ich tajemnicza smolista substancja: „Spod nakrętki zwisała pęczniejąca, wielka kropla czegoś, co wyglądało jak płynna czern. Było to obrzydliwe. Tłuste, ciężkie i idealnie czarne — nie odbijało żadnego światła,

⁸ *Ibidem*, s. 45.

⁹ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 244.

¹⁰ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 39–40.

¹¹ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 250.

punkt niczego zawieszony w przestrzeni. I — co najgorsze — to żyło. Kropla wydymała się i podrygiwała, jakby rozglądając się za czymś”¹².

Zarówno przyległości dworu Usherów, przede wszystkim staw i drzewa wokół, jak i okolica bloku przy Kondratowicza roztaczały wokół siebie aurę mroczną i depresyjną. Narrator *Zagłady domu Usherów* zwraca uwagę na wpływ, jaki otoczenie domu ma na psychikę Rodericka:

Opętały go pewne uczucia zabobonne, związane z gmachem, [...] związane z wpływem [...] który na umyśle jego, dzięki chorobie, wywierały pewne szczegóły w samym kształcie i w budulcu dziedzicznego pałacu — słowem, treść fizyczna szarych murów, baszt i czerniawego stawu, gdzie się cały gmach zwierciadlił — wycisnęły po pewnym czasie swą pieczęć na treści duchowej jego istoty¹³.

Podobnie przynębiająco wpływało na bohaterów *Domofonu* otoczenie bloku: znajdujący się w jego bliskim sąsiedztwie szpital, napisy na bródnowskich murach, obskurna klatka schodowa oraz mieszcząca się nieopodal, jedna z największych w Europie, nekropolia — cmentarz bródnowski¹⁴. Funkcjonalnym odpowiednikiem stawu, mrocznego zwierciadła z opowiadania Poego, są w tekście Miłoszewskiego szyby, które także zwielokrotniają gęstniejącą w budynku atmosferę, w tym wypadku poprzez izolowanie go od rzeczywistości na zewnątrz: „Przytknęła głowę do szyby i okoliła twarz rękami, żeby zobaczyć, czy ktoś przechodzi na zewnątrz. Ale równie dobrze mogłaby próbować ujrzeć coś za lustrem w łazience”¹⁵. Wszystkie okna bloku, nawet wąska szybka w drzwiach windy, tracą swoją transparentność i obserwatorowi pozostającemu wewnątrz budynku nie ukazują już świata „po drugiej stronie”, a jedynie jednolitą czerń, wszystkie objekty zaś wyrzucone przez drzwi lub okna poza mury bloku natychmiast wlatują z powrotem do środka.

Szkoło rozbiło się na wiele kawałków i Rachel Michalak, zanim umarła, zdążyła jeszcze zobaczyć, że za szybą nic nie ma, tylko absolutna czerń, i że kawałki szkła zamiast wypaść razem z kamieniem na podwórko, wlatują z wielką szybkością do środka, jakby z tamtej strony ktoś rzucił kamieniem¹⁶.

W każdym z dzieł pojawia się mieszkaniec, który nie wychodzi z domu: Roderick Usher „od kilku lat nie śmiał opuszczać swojego rodzinnego gmachu”; podobnie w jednym z mieszkań przy Kondratowicza od lat rezyduje pewien tajemniczy inwalida, który nigdy nie przebywa poza swoim lokum na piątym piętrze. Jak się później okazuje, takich uwięzionych mieszkańców bloku w powieści Miłoszewskiego jest znacznie więcej.

¹² Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 167.

¹³ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 251–252.

¹⁴ Książd Warslich mówi: „Były też oczywiście cmentarze, bliżej Pragi żydowski i koło nas potężna nekropolia bródnowska, tak wtedy, jak i dziś największy cmentarz Europy” — Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 270.

¹⁵ *Ibidem*, s. 123.

¹⁶ *Ibidem*.

Kolejnym motywem łączącym oba teksty jest malarstwo — obaj młodzi bohaterowie, Roderick oraz Robert, malują niepokojące obrazy. Usher ukazuje na płótnie jakąś przestrzeń podziemną, piwnicę, którą narrator nazywa tunelem:

Był to mały obraz, przedstawiający wnętrze piwnicy czy też podziemi niepomierne długich, prostokątnych, o murach niskich, wygładzonych, białych, bez żadnych ozdób, bez żadnych przerw. [...] ów tunel znajduje się niezwykle głęboko pod powierzchnią ziemi. Nie widać było żadnego wyjścia w całej jego olbrzymiej rozciągłości. Nie widać było żadnej pochodni, żadnego źródła sztucznych światła, a mimo to wylew wezbranych promieni snuł się od końca do końca i zatapiał wszystko fantastycznym i niepochwytym blaskiem¹⁷.

Agnieszka spostrzega natomiast karton, na którym Robert zrekonstruował „Salę” swojej matki: „Spojrzała na karton. — Malujesz od rana? Pokaż... Przecież to Sala! A tam w kącie maluje twoja mama”¹⁸.

W obu namalowanych lokacjach uderzający jest motyw oświetlenia, albowiem — jak dowiadujemy się ze wspomnień Roberta:

Sala miała siedemdziesiąt metrów powierzchni i była wysoka na ponad siedem metrów w najwyższym punkcie. Wszystkie krokwie, belki i deskowanie dachu były na wierzchu; brak sufitu i ścian działowych dawał Sali dodatkową przestrzeń. W nocy, kiedy jedyne źródło światła stanowił olbrzymi murowany kominek, czarne cienie rzucane przez grube podpory i krokwie tańczyły w czerwonym świetle, a szczyt Sali ginął w mroku tak smoliście czarnym, że strach było tam patrzeć. Robert często wolał spać w Sali niż w swoim pokoju i przed zaśnięciem patrzył zafascynowany na czerń. Miał wrażenie, że tam nie jest pusto, że bulgocze tam ciemna nicość. Wyobrażał sobie, że kiedy światło przygasa, czerń schodzi, oddzielają się od niej grube, tłuste krople, próbując spaść na jego łóżko — i chowają się, jak tylko strzeli iskra albo matka zapali nową świeczkę. Leżał tak i próbował zasnąć, rozkoszując się niesamowitością widowiska, a matka siedziała w kącie Sali, gdzie miała warsztat [...]¹⁹.

Prawdopodobnie smolista substancja, która napawa lękiem lokatorów bloku, jest manifestacją wyobrażeń z dzieciństwa, wywołaną wzajemnym wpływem podświadomości Roberta i siły, która ogarnia przestrzeń zamkniętego budynku.

Ksenia Olkusz zwraca uwagę, że amorficzność mazi, pozbawionej określonego kształtu, to czynnik lękotwórczy. Substancja ta zdaniem autorki może stanowić nawiązanie do czarnej oleistej substancji, którą w serialu *Z Archiwum X* posługiwali się obcy, aby przy jej pomocy przejmować kontrolę nad ludźmi²⁰. Badaczka podkreśla także znaczenie koloru czarnego, symbolizującego ciemność: „W literaturze gotyckiej mrok pełni funkcję estetyczną, odwołującą się do odwiecznie towarzyszącego człowiekowi lęku przed nieokreślonym, nieznanym zagrożeniem”²¹.

¹⁷ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 254.

¹⁸ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 132.

¹⁹ *Ibidem*, s. 129.

²⁰ K. Olkusz, *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” 15, 2009, s. 121.

²¹ *Ibidem*, s. 120.

Oba teksty stopniowo odkrywają przed czytelnikiem historię lokacji. W *Zagładzie domu Usherów* znajdujemy ją w formie rapsodu *Zamek Opętany* autorstwa Rodericka Ushera. Odbiorca opowiadania Poego dowiaduje się, że dom należący do rodziny Rodericka, reprezentowany w tekście wiersza przez zamek, był niegdyś wspaniałą, tętniącą życiem towarzyskim rezydencją. „Od aniołów zamieszkały / Promienisty i pogodny”²² dom uświetniał swoją postacią wspaniały władca, określony w wierszu mianem porfirogeneta („Wokół tronu, lśniąć wspaniale / Iście, jak porphyrogen, / W należytej widniał chwale / Świetny zamku władca ten”²³). Jako że porfirogenetą określano władcę bizantyjskiego urodzonego po wstąpieniu jego ojca na tron²⁴, można przyjąć, że porównanie „iście jak porphyrogen” podkreśla znakomitość rodu, z którego pochodził dziedzic zamku. Być może określeniem tym Poe chciał wywołać skojarzenie ze wschodnim przepychem, nawiązując w ten aluzyjny sposób do znanej mu²⁵ powieści Williama Beckforda *Vathek* (1786), będącej reprezentantką nurtu orientalnego gotycyzmu.

Sielankowy obraz przerywa „chmura klęsk obfita”, która „w czarnych szatach spadła” na królewski ród, na zawsze odwracając jego losy: „bo nigdy złota zorza / Już nad zamkiem nie zaświta”²⁶. Porównanie nieszczęśliwych okoliczności do chmury sugeruje nagły i niespodziewany charakter tragicznych wydarzeń, które dosięgnęły mieszkańców tytułowego zamku. Musiały być one brzemiennie w skutki, skoro zamek nieustająco „strasliwe jakieś dzieje / Z niepamiętnych dźwiga lat”²⁷. Królewski ród nigdy więc już nie podniósł się z tragedii, która przypadła mu w udziale od losu.

Historia terenu, na którym później stanął blok będący miejscem akcji *Domofonu*, zostaje opowiedziana Agnieszce, Wiktorowi i Kamilowi przez inwalidę z piątego piętra. Rozdziały, w których w roli głównej pojawia się ten tajemniczy mężczyzna, zostały napisane w narracji pierwszoosobowej, podobnie jak całe opowiadanie Poego. Perspektywa bohatera pozwala zacieśnić horyzont świata przedstawionego dzieła. Wówczas możemy go oglądać jedynie z punktu widzenia konkretnej postaci, co pomaga czytelnikowi ujawnić jego własne obawy, domysły lub pragnienia oraz sugeruje interpretację rozgrywających się wydarzeń. Także historię bródnowskiej ziemi poznajemy zatem z perspektywy opowiadającego.

Dowiadujemy się, że w miejscu obecnego bloku w latach trzydziestych XX wieku rozciągały się pola i łąki, a warszawskie zabudowania zaczynały się nieco dalej i były zamieszkiwane głównie przez ludzi pochodzących z nizin społecznych.

²² E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 255.

²³ *Ibidem*, s. 256.

²⁴ *Porfirogeneta*, Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/porfirogeneta.html> (dostęp: 16.08.2022).

²⁵ A.R. Kidwai, V. Newey, *The Burning Heart in Poe's "Al Aaraaf": Another Possible Source*, „Notes and Queries” 1997, nr 3, s. 365.

²⁶ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 257.

²⁷ *Ibidem*.

Na obrzeżach kolejarskiego osiedla, położonego na rubieżach miasta, doszło do tragedii: „Matka wariatka razem z córkami zamknęła się w małej drewnutni koło chałupy, oblała naftą i podpaliła. Zanim ktokolwiek przybył z pomocą, było już po wszystkim, pełna drewna szopa zajęła się momentalnie”²⁸. Prasa rozpisywała się o rzekomej niepoczytalności kobiety, ale po latach tajemniczemu mieszkańcowi bloku przy Kondratowicza udało się po żmudnym śledztwie dociec prawdy. Dotarłszy do świadków zdarzenia, ustalił, że tragicznie zmarła kobieta nazywała się Marianna Kopeć i była obdarzona zdolnością jasnowidzenia. Dar ten pozwolił jej przewidzieć wypadek teściowej, o czym poinformowała swojego męża, agresywnego alkoholika, który znęcał się nad nią i ich dziećmi. Niestety mężczyzna zignorował przestrożę, skutkiem czego jego matka straciła życie potrącona przez wóz. Za tragedię Kopeć obwiniał żonę, rozpowiadając po wsi, że to ona rzuciła na teściową kłatwę, a także przestrzegał okolicznych mieszkańców przed jej „złym okiem”. Do rozprzestrzeniania się oszczerstw w znacznej mierze przyczynił się również kapłan pobliskiego kościoła, ksiądz Warslich. Pijany Kopeć niedługo potem, wpadłszy w sidła, zginął w bródnowskim lesie. Plotki, podsycane przez księdza, narastały. Marianna, straciwszy kontrolę nad sobą, zaczęła mu wygrażać, w konsekwencji czego kapłan bródnowskiego kościoła zainicjował samosąd, który, wymknąwszy się spod kontroli, doprowadził do tragedii. Kobietę, oskarżoną o czary, wraz z jej córkami zapędzono do szopy i oblawszy naftą, podpalono. Marianna w ostatnich słowach przeklęła swoich oprawców.

Tragedia, która dokonała się w okolicy Kondratowicza 41, zostaje wyjawiona dopiero w rozdziale 6 powieści Miłoszewskiego. Należy jeszcze zaznaczyć, że opowiadający ją inwalida nie zdradza całej prawdy, częściowo zatajając niektóre fakty — w niedopowiedzeniu pozostaje przede wszystkim jego tożsamość. Podobnie faktyczna tragedia, która spada na dom Usherów, osnuta jest jedynie w niejasną metaforę wiersza o *Zamku Opętanym*.

Gotycką budowlę z opowiadania Poe’go oraz dwudziestowieczny bródnowski blok łączy przede wszystkim jedna wspólna cecha: podziemna część budynku, tajemnicza arena makabrycznych zdarzeń. Jak zwraca uwagę Agnieszka Izdebska, dla angielskiej powieści grozy takie miejsca jak lochy, podziemne korytarze i mroczne grobowce były cechą konstytuującą gatunek²⁹. Podziemia rozciągające się pod murami zamku zamieszkiwanego przez Rodericka i Madeline są prawdopodobnie pozostałościami dawnego więzienia, być może zaadaptowanymi później do roli magazynu prochu i wina. Narrator zwraca uwagę: „część bowiem gruntu i wszystkie ściany wzdłuż sieni, którą przebyliśmy, aby tam dotrzeć, były szczelnie pokryte miedzią. Drzwi z ciężkiego żelaza były tak samo środkiem ochronnym”³⁰. Bródnowski blok posiada zaś jedno piętro ujemne — piwnicę, której niespokojna

²⁸ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 270–271.

²⁹ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 33.

³⁰ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 260.

aura emanuje na mieszkańców, dostarczając wrażeń grozy także nowo przybyłemu małżeństwu już w chwili ich pierwszej wizyty w podziemnej przestrzeni domu. Robertowi poziom ten przywodzi na myśl lochy i katakumby. W przestrzennym układzie pomieszczeń brakuje logiki: „Po lewej piętnaście, po prawej osiemdziesiąt cztery, po lewej siedemdziesiąt, po prawej trzydzieści trzy”³¹. Miłoszewski mógł tym obrazem nawiązywać zarówno do zwodniczych korytarzy z *Lśnienia* Stephena Kinga, jak i do krótkometrażowego filmu Jana Švankmajera *Do piwnicy* z 1983 roku, który w sugestywny sposób ukazuje, jak piwniczny mrok, echo oraz faktura dotykanych w ciemności przedmiotów intensyfikują się w wyobraźni kilkuletniej dziewczynki, zamieniając się w przerażające wizje.

Podobnie jak katakumby domu Usherów piwnica bloku przy Kondratowicza zdawała się mieć w swojej budowie coś z toporności warowni o militarnym przeznaczeniu: „to wyglądało jak hitlerowska fabryka broni”³². I tak jak Roderick domyśla się jakiegoś nieszczęścia związanego ze złożeniem ciała siostry w katakumbach pod domem, tak nad podziemną strefą bródnowskiego budynku także wisi aura przeczuwanego niebezpieczeństwa, przed którym Agnieszkę Łazarek ostrzega jedna z sąsiadek, odradzając jej schodzenie do piwnicy. Ta okazuje się wielopoziomowa i zanim młodzi małżonkowie odnajdą rząd prawidłowo oznaczonych drzwi do komórek lokatorskich, gubią się w odnogach podziemnego labiryntu.

W *Zagładzie domu Usherów* część podziemna, w której z racji dużej odległości dzielącej dom od rodzinnego grobowca zostają złożone zwłoki lady Madeline, od wielu lat pozostawała zapomniana. Spowite w ciemnościach miejsce długo nie było przez nikogo odwiedzane. Tomasz Różkiewicz zwraca uwagę, że ta część rezydencji Usherów może reprezentować ciemną stronę psychiki, pewnego rodzaju *id* całego rodu³³. W psychoanalitycznej koncepcji Sigmunda Freuda *id* jest jednym z głównych systemów osobowości, i to systemem pierwotnym, w którym kształtują się *ego* i *superego*. *Id* zawiera zatem wszelkie dziedziczne wyobrażenia i popędy, zaopatruje pozostałe systemy w energię psychiczną i choć nie ma żadnego związku z rzeczywistością obiektywną, równocześnie pozostaje w ścisłej relacji z procesami fizjologicznymi³⁴.

Analogia Różkiewicza wydaje się zasadna — piwnica w opowiadaniu Poe’go to przecież część podziemna, a więc ukryta pod powierzchnią ziemi. Jednocześnie jest to najstarsza część domu, którego budowę z pewnością rozpoczęto od zapewnienia pałacowi solidnych fundamentów. Dlatego przestrzeń ta zarazem rozpoczyna i zamyka w sobie historię domu Usherów. Być może to właśnie z niej

³¹ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 67.

³² *Ibidem*, s. 66.

³³ T. Różkiewicz, *Tytułowa posiadłość w Zagładzie domu Usherów jako fizyczna reprezentacja zmieniającej się psychiki bohaterów*, [w:] *Poe-Land: studia i szkice*, red. K. Maciąg *et al.*, Rzeszów 2017, s. 138.

³⁴ C.S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, [przeł. J. Kowalczevska, J. Radzicki], Warszawa 2002, s. 42–43.

emanuje tajemnicza siła oddziałująca na mieszkańców, odrywająca ich od przyziemnego, zewnętrznego świata.

W obu utworach przestrzenie położone poniżej linii gruntu, choć opuszczone, nie są puste — ktoś przebywa na podziemnym poziomie zarówno domu Usherów, jak i bloku przy Kondratowicza. W pierwszym przypadku jest to lady Madeline, która została pochowana żywcem, w drugim zaś podziemia są mieszkaniem dla Marianny Kopeć i jej córki³⁵. Tytułowy dom z *Zagłady*... oraz blok z powieści Miłoszewskiego goszczą zatem bohaterów, których status pozostaje bliżej niedoprecyzowany i nie pozwala się jednoznacznie uchwycić w ramy ani życia, ani śmierci. Katalptyczna Madeline pozostaje gdzieś na pograniczu tych dwóch światów, podobnie zresztą jak książdż Warslich/inwalida czy inni mieszkańcy, pozbawieni możliwości opuszczenia budynku.

Dzieło Poe'go z powieścią Miłoszewskiego łączy ponadto psychosomatyczny efekt oddziaływania ukrytej wewnątrz murów traumy, manifestujący się w zachowaniu/kondycji mieszkańców „nadziemnych” — aura miejsca zaczyna się udzielać także nowo przybyłym bohaterom. Narrator *Zagłady*... ze zgrozą konstatuje wygląd przyjaciela: „Lecz obecnie w jednolitym spotęgowaniu charakteru tej twarzy i w jej zwykłym wyrazie zaszła taka zmiana, że nie poznałem człowieka, z którym mówię”³⁶. Pan domu nabrał oznak przewlekłej nerwowości ruchów oraz nieustępującego niepokoju. Drażniły go dźwięki muzyki, z wyłączeniem niektórych instrumentów strunowych. Swoją nietypową kondycję sam Roderick przypisywał mrocznym właściwościom otaczających go murów:

Wiara ta wszakże była [...] związana z siwymi kamieniami domu jego przodków. W tym razie zdolność czucia powstawała, jak mu się roilo, w warunkach zależnych od metody, która budową kierowała — od stosownego rozkładu tak kamieni, jak wszelkich przesłaniających je liszczaków, i od spróchniałych drzew, które tkwiły naokół — lecz przede wszystkim od zmienności tego układu i od jego odwzorów w sennych wodach stawu. — „Dowodem widocznym tej czuciowości, mówił Usher, a ja go słuchałem z niepokojem, było stopniowe, lecz stanowcze zgęszczanie się ponad wodami i wokół murów właściwej im atmosfery”. Odnośny skutek — dorzucił — przejawiał się w tym milczącym, lecz nieodpartym i straszliwym wpływie, który od wieków, rzekłbyś, kształtował przeznaczenie jego rodu i który z niego uczynił człowieka takiego, jakiego mam obecnie przed oczami — takiego, a nie innego³⁷.

Stopniowo obłąd Rodericka przenosi się na narratora *Zagłady domu Usherów*. Podobnie bródnowski blok plecie pętlę szaleństwa wokół Roberta Łazarka, który staje się agresywny, nawet wobec żony, i wymaga izolacji. Pozostałych mieszkańców zaczynają nękać przeraźliwe i niezwykle realistyczne sny. Strach, który ich wówczas ogarnia, ma paraliżujący charakter; jest wszechogarniający, niemal somatyczny. Wiktorowi śni się sprawa, którą się kiedyś zajmował, a konkretnie

³⁵ Choć Marianna zginęła wraz z dwoma córkami, ukazuje się Wiktorowi jedynie w towarzystwie jednej z nich. W tekście *Domofonu* brakuje jednak wyjaśnienia takiego obrotu wydarzeń.

³⁶ E.A. Poe, *Zagłada*..., s. 250.

³⁷ *Ibidem*, s. 257–258.

moment odnalezienia przez niego miejsca, w którym przetrzymywano i torturowano porwaną dziewczynę. W koszmarze dziennikarz występuje w roli oprawcy. Agnieszkę z kolei nęka sen o zamkniętej w piekarniku istocie³⁸:

Nie mogłam wybiec z kuchni, czułam, jak coś chwyciło mnie za głowę, przytrzymało powieki, żebym nie mogła ich zamknąć, i zaczęło ciągnąć mnie do okna w drzwiczkach piekarnika, żebym zobaczyła. Nachylałam głowę, starałam się ruszać gałkami, żeby przynajmniej widzieć nieostro, tak strasznie się bałam. I wtedy tym zamglonym spojrzeniem zauważyłam jakiś ruch w środku. I zaczęłam krzyczeć najgłośniejszym głosem, jak potrafiłam, żeby się obudzić...³⁹

Ciekawym motywem spajającym oba teksty jest wątek „przetrwania nocy”. Nocą, po upływie około tygodnia od złożenia ciała lady Madeline w krypcie, do pokoju nękanego bezsennością narratora przychodzi, noszący wszelkie znamiona historii, Roderick. Za oknem rozpętała się burza: „Była to zaiste noc burzliwych a czarownych lęków, noc jedyna i dziwna w swej zgrozie i swym pięknie”⁴⁰. Gość, aby odciągnąć uwagę przyjaciela od atmosfery wokół domu, zaczyna mu czytać jego ulubiony romans. Gąszcz oparów formułuje wokół budynku kokon, separując go od okolicy: „choć nie widzieliśmy ani źdźbła księżycowych lub gwiazdnych światła, i ani jedna błyskawica nie miotła swych olśnień. Wszakże wśród tej obszernej gromady rozedrganych oparów [...] tliły się nadprzyrodzoną jasnością lotnych wyziewów, które zwiślały nad domem, spowijając go w świetlisty niemal i dokładnie widoczny całun”⁴¹.

Podobnie wokół bródnowskiego bloku czarna maź tworzy „falującą, nieprzenikloną, niepołykliwą, pochłaniającą wszelkie światło błonę”⁴². Także dla bohaterów *Domofonu* ta noc miała być rozstrzygająca, co słusznie przeczuwał Wiktor: „Wszystko skończy się dzisiaj. Tak albo inaczej. Ale się skończy. Teraz nie wolno nam zasnąć. Nie wolno nam zasnąć bardziej niż kiedykolwiek. Poszukam świeczek, lampek i latarek. Musi być jak najjaśniejsze”⁴³. Bohaterowie za wszelką cenę bronią się przed morzącym ich snem, aby tym samym uniknąć koszmarów, których realistyczny charakter ma w sobie coś z urzeczywistniającej się fabuły czytanej Roderickowi *Trista szalonego*. Sny za każdym razem odkrywają przed śniącymi coraz więcej ze swojej grozy, sugerując nieuchronnie zbliżający się finał.

Obie opowieści zamyka podobna scena, kiedy budynek trzęsie się w posadach. W tekstach pojawia się niezwykle somatyczny opis rozpadu budowli, która zdaje się wprost cierpieć fizyczny ból. Pałac zamieszkały przez dwoje ostatnich potomków rodu Usherów od początku opisywany jest przez narratora w sposób charakterystyczny dla istoty żywej — ma „okna podobne do oczu, które patrząc,

³⁸ Podobny koszmar udzieli się później Robertowi w jednej z jego wizji matki.

³⁹ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 179.

⁴⁰ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 262.

⁴¹ *Ibidem*, s. 263.

⁴² Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 311.

⁴³ *Ibidem*.

nie widzą”. Różkiewicz zwraca uwagę, że ta antropomorfizacja ma duże znaczenie dla wymowy utworu⁴⁴. W finałowej scenie opowiadania przerażony nagłą śmiercią Rodericka narrator pospiesznie opuszcza mroczne domostwo. Dziwna łuna przyciąga jednak na powrót wzrok uciekającego — to światło księżyca prześwieca przez szczelinę biegnącą wskroś fasady budynku, od dachu aż po jego podstawę ponad wodami stawu.

Gdy się przyglądał, szczelina owa rozszerzyła się szybko. Raz jeszcze nadbiegł wichur, raz jeszcze zakłębił się wir szalony — i cały krąg księżyca załśnił mi nagle w oczy. Doznałem zawrotu głowy, gdy ujrzałem, jak potężne mury rozpadły się na dwoje. Zahuczało coś przeciągle, zagrzmiało głucho jak odgłos tysiąca wodospadów — i głęboki spleśniały staw, u stóp mych tkwiący, posępny w milczeniu zawarł swe fale nad szczątkami Domu Usherów⁴⁵.

W zakończeniu powieści Miłoszewskiego czytamy natomiast: „Budynek zachowywał się jak żywy. Lekko drgał — obłoczki dymu wysuwały się i chowały — przypominając oddychającego potwora, za niektórymi oknami migotały płomienie. Żółtoczerwone lub zimne niebieskofioletowe. Z kilku balkonów spadały kaskady wody”⁴⁶. Bródnowski blok ożywa, iskrzą gniazdka, schodami płynie woda, a z liczników ulatnia się gaz. Animizacji dopełniają takie określenia jak „blok umierał”⁴⁷, „ze świstem wciągnął powietrze”⁴⁸, „przestał drgać i odetchnął”⁴⁹, „Jęk betonu i stali dochodził zewsząd — ze ścian, sufitów, podłóg, korytarzy, szybów windowych i klatki schodowej. To było okropne, przejmujące ostatnie tchnienie”⁵⁰.

*Enter the Ghost*⁵¹

Jak pisał Fredric Jameson:

Widmowość nie wiąże się z wiarą w duchy lub w to, że przeszłość (a może nawet przyszłość), którą prorokują, jest wciąż żywa, lecz mówi o tym, że żywa teraźniejszość nie jest samowystarczalna, że nie sposób na niej całkowicie polegać, bo w wyjątkowych okolicznościach może nas zdradzić⁵².

⁴⁴ T. Różkiewicz, *op. cit.*, s. 135.

⁴⁵ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 268.

⁴⁶ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 355.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 354.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 355.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 354.

⁵¹ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, Warszawa 1976. Cytatu tego używa Derrida jako metafory w *Widmach Marksa* (J. Derrida, *op. cit.*, s. 15).

⁵² F. Jameson, *Marx's Purloined Letter*, [w:] J. Derrida, *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's "Specters of Marx"*, red. M. Sprinker, London 2008, s. 39: „Spectrality does not involve the conviction that ghosts exist or that the past (and maybe even the future they offer to prophesy) is still very much alive and at work, within the living present: all it says, if it can be thought to speak, is that the living present is scarcely as self-sufficient as it claims to be; that we

Stwierdzenie to pozwala wysnuć wniosek o konieczności zachowania pewnej rezerwy wobec postrzeganej zmysłowo rzeczywistości, składającej się na ową żywą terażniejszość.

Aby zrozumieć, czemu bywa ona tak zdradliwa, warto przypomnieć, że dla Derridy punktem wyjścia do rozważań nad widmontologią jest wyrażenie: „Chciałbym w końcu nauczyć się żyć”⁵³. Ponieważ takie pragnienie uzasadnia jedynie konfrontacja ze śmiercią, nauka życia, która ma się dopiero wydarzyć, a więc należąca do przyszłości, musi odbywać się między życiem (które jest obecnym statusem wyrażającego wolę) a śmiercią (przyszłą ostatecznością, która wzniewa chęć uczenia się). Nauka życia na tej szczególnej, liminalnej płaszczyźnie, nazwana przez autora heterodydaktyką, sprowadza się zatem do kontaktu z tymi, których ontologia nie krępuje jarzmem obecności — z widmami.

Przypomnijmy w tym kontekście słowa Derridy o tym, że takie życie „byłoby również [...] polityką pamięci, dziedzictwa i pokoleń”⁵⁴, oraz wprowadzone przez niego pojęcie sprawiedliwości wobec tych, których już lub jeszcze nie ma wśród „obecnie żywych”. Filozof uważa, że żadna sprawiedliwość nie może istnieć poza wszelką terażniejszością bez zachowania odpowiedzialności przed duchami umarłych lub nienarodzonych, których nie możemy obserwować tu i teraz, synchronicznie, w naszej żywej terażniejszości, ale którzy oddziałują na nią, doprowadzając do jej rozspajania, które Derrida nazywa nie-współczesnością z sobą żywej terażniejszości⁵⁵. Musimy zatem nauczyć się żyć z duchami i nie możemy ufać obserwowalnej rzeczywistości, ponieważ jej status nieustannie zachwiewa „sprawiedliwość, [która] unosi życie poza życie obecne i terażniejsze”⁵⁶. Zgodnie z tą zależnością widma nieobecnych, a więc tych, „którzy się jeszcze nie narodzili albo już umarli”⁵⁷, nawiedzają świat obecnych. Pamiętajmy też, że sprawiedliwość unosząca życie poza „rzeczywiste bycie-tu [...] z góry rozspajałaby i rozregulowałaby tożsamość ze sobą żywej terażniejszości oraz wszelkiej rzeczywistości”⁵⁸. Wszelkiej, a więc także rzeczywistości alternatywnej, wyimaginowanej, choć prawdopodobnej — rzeczywistości świata przedstawionego w dziele literackim. Zarówno *Zagłada domu Usherów* Poego, jak i *Domofon* Miłoszewskiego to literackie czasoprzestrzenie, w których rozpiętości dokonuje się transgresja jakiejś traumy, skutkiem czego widmo z podziemi manifestuje się w tekście poprzez opis zachowania obecnych ludzi.

would do well not to count on its density and solidity, which might under exceptional circumstances betray us”; jeśli nie podano inaczej, przeł. B.H.R.

⁵³ J. Derrida, *Widma...*, s. 11.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 13.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 13–16.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 15.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 13.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 16.

Dla poszukiwań zdarzenia tragicznego, które zachwiało przestrzenią pałacu Usherów, istotne są dwa czynniki: silnie zsubiektywizowany (przez pierwszoosobowego narratora) opis zachowania i wyglądu Ushera oraz (również pochodzące z relacji przybysza) nieliczne ślady historii rodu, zawarte w poglądach Rodericka, a także w rapsodzie *Zamek Opętany*.

Zdruzgotana psychika dziedzica starożytnego rodu wydaje się efektem z jednej strony oddziaływania aury domu, z drugiej zaś terminalnego stanu siostry lub przekonania o nim, które żywi Roderick. Stan psychofizyczny bliźniąt mocno niepokoi gościa, podobnie złymi przeczuciami napawa go sam budynek i jego okolica, noszące znamiona organicznego niemal rozkładu. Wrażenia schyłkowości dodatkowo dopełnia to, że na Rodericku i Madeline kończy się drzewo genealogiczne rodziny Usherów, które „nigdy, w żadnym okresie czasu nie wydało gałęzi rozłożystych”, a „cały ród utrwał się jeno w linii prostej”⁵⁹. Wobec tej informacji szczególnie tajemniczo i złowrogo brzmi aluzja zawarta w *Zamku Opętanym*. Czym jest enigmatyczna „chmura klęsk obfita”, która spada „w czarnych szatach” na władcę wspaniałego zamku, nieodwracalnie odmieniając oblicze tego miejsca? Szukając odpowiedzi na to pytanie, należy mieć w pamięci: porównanie do chmury, jak już zostało powiedziane, być może oznaczające gwałtowny charakter zachodzącej zmiany; kolor czarny konotujący żalobę; oraz informację o utrwalaniu się rodu Usherów w linii prostej z dziedzica na jednego męskiego potomka — z ojca na syna.

Franciszek Lyra zwraca uwagę na niską wartość artystyczną wiersza *Zamek Opętany*, który Poe wydał kilka miesięcy wcześniej. Utwór nabiera walorów znaczeniowych dopiero wpleciony w treść opowiadania jako dzieło pióra samego Rodericka⁶⁰. Jednakże większość badaczy skupia się na interpretacji zakończenia utworu oraz na dociekaniach dotyczących statusu psychicznego i ontologicznego bohaterów⁶¹. Warto wszakże wskazać na możliwe przyczyny tytułowego upadku. W kontekście dwuznaczności elementów świata przedstawionego opowiadania, w którym, jak słusznie zauważa Lyra, dom Usherów oznacza zarówno ród, jak i jego siedzibę⁶², także tytułowy upadek nabiera wieloznaczności. Może bowiem nie tylko oznaczać fizyczne zawalenie się pałacu, ale też metaforycznie symbolizować proces stopniowego podupadania rodu, zapoczątkowany wiele pokoleń temu.

⁵⁹ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 246.

⁶⁰ F. Lyra, *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973, s. 172.

⁶¹ Badacze zastanawiają się, czy Roderick był szalony, czy jedynie cierpiał na hipochondrię (zob. D.W. Butler, *Usher's Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe's Gothic Tales*, „American Literature” 1976, nr 1, s. 6) oraz czy Madeline rzeczywiście umarła, czy też jedynie przeżyła epizod kateptyczny, a zatem czy pojawia się w finale jako żywa kobieta, czy może raczej jako mściwy duch (zob. S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, Toruń 2008 s. 76) bądź wampirzyca (zob. B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej: na przykładzie Opowieści niesamowitych Edgara Allana Poego, Poganki Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002, s. 67).

⁶² F. Lyra, *op. cit.*, s. 172.

Jakie mogły być przyczyny tej deprawacji, która w konsekwencji doprowadziła ostatnich potomków do upadku również w aspekcie psychofizycznym?

Być może na kartach historii rodziny pojawił się niegdyś tragiczny mezalians. Przekonanie Rodericka o nieuleczalności jego kondycji oraz fakt, że jego siostra także jest śmiertelnie chora, mogą sugerować piętno genetyczne. Może zatem „chmura klęsk obfita” to narodziny kolejnych potomków naznaczonych nieszlachetną krwią niższego stanu lub fatalnym genem odpowiedzialnym za dziedziczną chorobę psychiczną lub fizyczną. Może kondycja ostatnich dziedziców rodu jest defektem będącym rezultatem płodzenia potomstwa przez osoby o bliskim stopniu pokrewieństwa. Przywiązanie, jakim darzą się wzajemnie bliźnięta Roderick i Madeline, Daniel Hoffman nazywa wprost kazirodczym⁶³.

Gdyby przyjąć którekolwiek z tych założeń, należałoby uznać, że ten tragiczny moment z przeszłości, który skalał całe pokolenia rodziny Usherów, jest genezą prześladowanego bliźnięta widma. Być może jednak rację ma David W. Butler, który powołując się na medyczne opinie, dopatruje się w zachowaniu Rodericka objawów hipochondrii:

Sugerując zarówno fizyczne, jak i „moralne” przyczyny hipochondrii Rodericka, Poe dokładnie odzwierciedla kontrowersje medyczne i intymny związek między umysłem a ciałem, który implikują. Jak mówi nam narrator, Usher nazywa swoją chorobę „złem konstytucyjnym i rodzinnym”⁶⁴. Przekonanie, że skłonność do zaburzeń nerwowych jest dziedziczna, było szeroko rozpowszechnione wśród lekarzy w czasach Poe’go, a wykształceni czytelnicy zauważyliby, że w przypadku Ushera ta predyspozycja musiała być szczególnie prawdopodobna, ponieważ jest on bezpośrednim potomkiem rodziny znanej „bardzo dawno temu” ze swojego anormalnego temperamentu. Wkrótce po przedstawieniu tego fizjologicznego wyjaśnienia swojej choroby Usher dodaje, że wiele z przygnębienia, które towarzyszy tej kondycji i które znajduje odzwierciedlenie w jego strachu przed wpływem rodzinnej rezydencji, pochodzi z „długo trwającej choroby” i „zbliżającego się rozpadu” ukochanej Madeline⁶⁵.

Zgodnie z tą koncepcją źródłem widma, które prześladowuje Rodericka, jest jego własne przekonanie o grożącym jemu i jego siostrze fatum — mroczna przepowiednia, którą sam wypełnia poprzez złożenie ciała siostry w krypcie. Jeżeli więc klątwa wisząca nad rodem Usherów jest jedynie wytworem chorej jaźni bohatera,

⁶³ D. Hoffman, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Baton Rouge 1972, s. 296–297.

⁶⁴ W tłumaczeniu Bolesława Leśmiana „choroba dziedziczna, choroba organiczna” — E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 251.

⁶⁵ D.W. Butler, *op. cit.*, s. 6: „By suggesting both physical and »moral« causes Roderick’s hypochondria, Poe accurately reflects the medical controversy and the intimate relationship between mind and body which it implies. As the narrator tells us, Usher calls his malady »a constitutional ana family evil«. The belief that the tendency to nervous Poe’s disorder was hereditary was widespread among physicians in time, and educated readers would have recognized that in Usher’s case this predisposition must have been particularly likely, since he is directly descended from a family noted »time out of mind« for its aberrant temperament. Shortly after offering this physiological explanation for his disease, we are told, Usher adds that much of the gloom which attends the affliction, and which is reflected in his fear of the influence of the family mansion upon him, originates from the »long-continued illness« and »approaching dissolution« of the beloved Madeline”.

który w kondycji siostry dopatruje się oddziaływania fatalnej siły, to jaki jest status wydarzeń finałowej nocy relacjonowanej przez narratora? Czy są to fantasmagorie chorego umysłu Ushera, które udzielają się jego gościowi, jak *folie à deux*?⁶⁶

Sławomir Studniarz zwraca uwagę na możliwość zastosowania przez Poego techniki tak zwanego ograniczonego punktu widzenia, która podważałaby realność wydarzeń ostatniej, burzliwej nocy w domu Usherów. W tym przypadku zarówno zmartwychwstanie lady Madeline, jak i szalejąca wokół burza byłyby jedynie wrażeniami narratora, wywołanymi sugestią Rodericka⁶⁷. Hoffman zaś napisał w swojej książce o Poem:

Zajęło mi lata rozpoznanie, że *Zagłada domu Usherów* jest przerażającą opowieścią o podróży protagonisty w najciemniejsze, najbardziej ukryte regiony samego siebie; a straszliwy obraz, który się urzeczywistnił, jest bajką o jego przeznaczeniu, wydobytą z regionów jego najgłębszych, najbardziej archaicznych snów⁶⁸.

Warto wszakże zastanowić się nad słusznością postawienia tezy o zgoła innej przyczynie nietypowego zachowania Rodericka, którą mógł być autyzm. „Niezgoda ruchów”⁶⁹ bohatera, opisywanego przez narratora jako „dziecinny”⁷⁰, „wysięk słumienia nałogowej drgawki”⁷¹ oraz „nadmierna ruchliwość nerwowa”⁷² mogą świadczyć o charakterystycznym dla osób autystycznych manieryzmie ruchowym, którego występowanie jest jednym z kryteriów diagnostycznych tego zaburzenia⁷³. Do innych kryteriów zalicza się między innymi rozwój wybiórczego przywiązania społecznego⁷⁴ (którego przejawem mogła być silna więź między Usherem a jego bliźniaczą siostrą), kompulsywne przywiązanie do specyficznych niefunkcjonalnych czynności rutynowych⁷⁵ (czytanie ulubionej książki, granie stale tej samej melodii), upośledzenie reagowania na emocje innych osób, a nawet brak modulacji zachowania odpowiedniej do społecznego kontekstu⁷⁶ (błędne rozpoznanie stanu siostry, pochowanie jej za życia). Dziwne z punktu widzenia narratora zachowanie pana domu można zatem rozpoznać jako schematyzm lub

⁶⁶ Z franc. „obłąd we dwoje”, czyli obłąd udzielony, rzadka postać zaburzeń urojeniowych; zob. D. Strzelecki, O. Józefowicz, *Indukowane zaburzenia urojeniowe*, oprac. M. Stelmach, Psychiatria po Dyplomie, 2015, <https://podyplomie.pl/psychiatria/19066,indukowane-zaburzenia-urojeniove> (dostęp: 23.08.2022).

⁶⁷ S. Studniarz, *op. cit.*, s. 76.

⁶⁸ D. Hoffman, *op. cit.*, s. 297: „It took me years to recognize that *The Fall of the House of Usher* is a terrifying tale of the protagonist’s journey into the darkest, most hidden regions of himself; and the fearful tableau therein enacted is a fable of his destiny dredged up from the regions of his deepest, most archaic dreams”.

⁶⁹ E.A. *Zagłada...*, s. 250.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ E. Pisula, *Autyzm. Od badań mózgu do praktyki psychologicznej*, Sopot 2012, s. 28.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 29.

⁷⁶ *Ibidem*.

ograniczenie repertuaru aktywności i zainteresowań, będące jednym z behawioralnych wskaźników autyzmu⁷⁷. Charakterystyczną cechą osób autystycznych są także rozmaite fiksacje⁷⁸, których przykładem w wypadku Rodericka mogła być obsesja na punkcie choroby rodu, dziwnych właściwości jego siedziby i przekonania o własnej rychłej śmierci. Ponadto narrator wspomina, że jego przyjaciel „nie znosił żadnej muzyki prócz niektórych dźwięków strunowych”⁷⁹, a nadwrażliwość sensoryczna, w tym awersja do pewnych dźwięków, są symptomami często występującymi u osób z autyzmem⁸⁰.

Bez względu na to, czym dokładnie była klęska, która spotkała starożytny ród Usherów, ukonstytuowała ona widmo, swoisty miecz Damoklesa wiszący nad ostatnimi dziedzicami rodu. Poe napisał o *Zamku Opętanym* w liście do Rufusa Wilmota Griswolda: „Jest to wiersz o człowieku, którego umysł nękają widma”⁸¹. W *Zagładzie*... widmo przybiera więc kształt pewnego fatum, kłątwy czy samospełniającej się przepowiedni. Gdy moc ta nieuchronnie dosięga lady Madeline, siła grożąca Rodericowi przyobleka kształt jego bliźniaczej siostry, a zatem — w pewnym biologicznym sensie — także jego samego.

Wiele interpretacji rozwijało ten dualistyczny wątek sobowtóra, kopii czy też podwojenia. Franciszek Lyra pisał o zastosowanej przez Poego zasadzie paralelizmu, zgodnie z którą warstwa realistyczna ma swój odpowiednik w symbolicznej, co pozwala postrzegać bliźnięta jako reprezentację duszy, dla której ciałem jest dom⁸². Także Sławomir Studniarz postuluje konieczność interpretacji świata przedstawionego *Zagłady*... jak i samego tekstu opowiadania pod kątem motywów odbicia, podwojenia, rezonansu oraz wywołanych przez nie kontrastów i analogii⁸³.

Miejscem aktywności widma jest oczywiście przestrzeń tytułowej posiadłości wraz z przylegającymi do niej drzewami oraz stawem. W momencie złożenia do krypty ciała lady Usher środek ciężkości emanującej z domu siły wyraźnie przenosi się do piwnicy: „Pogrzebaliśmy ją żywcem w mogile! Czyż nie mówiłem, że mam zmysły aż nazbyt czujne? Mówię ci w tej chwili, że słyszałem jej pierwsze słabe poruszenie na dnie trumny. Słyszałem już sporo dni temu, sporo dni, lecz nie śmiałem — nie śmiałem powiedzieć!”⁸⁴.

Sposób manifestacji widmowej siły można obserwować na dwóch płaszczyznach: stanu fizykalnego domu oraz kondycji psychofizycznej jego rezydentów. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z krajobrazem rozpadu. Dom i to-

⁷⁷ *Ibidem*, s. 27.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 30.

⁷⁹ E.A. Poe, *Zagłada*..., s. 254.

⁸⁰ E. Pisula, *op. cit.*, s. 46.

⁸¹ F. Lyra, *op. cit.*, s. 173.

⁸² *Ibidem*, s. 76.

⁸³ S. Studniarz, *op. cit.*, s. 138.

⁸⁴ E.A. Poe, *Zagłada*..., s. 267.

warzyszący mu staw o ciemnych wodach zdaje się toczyć dziwna choroba. Fasadę pokrytą liszajami niczym rana przebiega poprzeczna szczelina — kolejny symbol dualizmu świata przedstawionego. Fatalny stan domu koresponduje ze zdruzgotaną kondycją domowników, która, jak zostało już nadmienione, w wypadku pana domu wynikała z choroby nerwowej, fizycznej lub hipochondrii. Natomiast o przypadłości lady Madeline wiemy jedynie, że opierała się diagnozie lekarzy oraz że cechowała ją apatia, stopniowy zanik sił i częste, choć krótkotrwałe, ataki przypominające stan katalepsji⁸⁵. Najbardziej tajemniczy jest jednak jej ostatni gest, kiedy to staje rozedrgana na progu, w szatach poplamionych krwią, znamionującą być może starania, jakich wymagało od niej wydostanie się z grobowca, „i z żalonym i głuchym krzykiem” upada na brata „w gwałtownej a ostatecznej agonii”, pociągając z sobą „już trupa”⁸⁶.

Natura zjawiska, któremu uległa siostra Rodericka, do dziś dzieli badaczy. Studniarz uznaje Madeline za pochowaną żywcem i zmartwychwstałą, porównując ją z upiorną zjawą⁸⁷. Jeżeli zatem lady Usher powstała z martwych po tym, jak jej brat skazał ją na śmierć przez uduszenie, to jej tragiczny gest wobec niego można by interpretować jako rodzaj zemsty. Przykładowo Słowianie wierzyli, że niektórzy zmarli nawet po śmierci pozostają aktywni i naprzykrzają się żywym. I choć nazywali te istoty różnymi słowami, takimi jak: upiór, strzyga, strzygoń czy wieszcz, to mit ten, jak pisze Łukasz Kozak, przetrwał w niemal niezmiennym formie co najmniej kilka stuleci, opierając się ulegającemu nieustannym metamorfozom wampiryzmowi⁸⁸. Zgodnie z ludowymi wierzeniami upiory pojawiają się najczęściej w obliczu jakiegoś kryzysu, takiego jak klęska żywiołowa, głód czy zaraza⁸⁹.

Lyra tymczasem tłumaczy makabryczny pochód kobiety wybudzeniem z kateptycznego letargu⁹⁰, zwracając tym samym uwagę na zamierzoną przez Poe'go ironiczną grę z ograny motywem wampiryzmu⁹¹. W kwestii ośmieszenia wampirycznej kliszy mógłby się z badaczem zgodzić Edward Kasperski, piszący o chybionych interpretacjach *Zagłady...*, która ma przecież „dyskretnie parodystyczny i groteskowy charakter”⁹². W kontrze do tego stanowiska stoi opinia Barbary Zwo-

⁸⁵ *Ibidem*, s. 252–253.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 268.

⁸⁷ S. Studniarz, *op. cit.*, s. 76.

⁸⁸ Ł. Kozak, *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021, s. 14, 25.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 28.

⁹⁰ Oczywiście logika podpowiada odbiorcy, że informacja narratora o tym, jakoby nieszczęsna bohaterka powstała z grobu po upływie siedmiu lub ośmiu nocy (E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 261), stoi w sprzeczności z teorią o przebudzeniu ze stanu wywołanego napadem katalepsji. Przyjmniemy jednak, że dopuszczenie teorii o zmartwychwstaniu odwołuje zasadność dociekań, jakim sposobem Madeline mogła przeżyć tyle czasu zamknięta w trumnie.

⁹¹ F. Lyra, *op. cit.*, s. 172.

⁹² E. Kasperski, *Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty. Wprowadzenie do lektury*, „Tekstualia” 2009, nr 1, s. 31.

lińskiej, która okres spędzony przez lady Usher w krypcie tłumaczy stanem hibernacji, w jaką zapadają śpiące w trumnach wampiry. Zdaniem badaczki rumieniec na twarzy siostry Rodericka, którą bohaterowie oglądają, uchyliwszy wieko trumny, zdradza znamiona życia. Autorka wskazuje przy tym akt podziemnego, tajemnego pogrzebu jako moment przeobrażenia chorej w pełnokrwistą wampirzycę⁹³. Takim statusem ontologicznym bohaterki tłumaczy także jej nadludzką siłę, która pozwoliła uwolnić się nieszczęśliwej z okowów trumny i sforsować drzwi dzielące ją od brata⁹⁴. Zwolińska uznaje wampiryzm *Zagłady...* za wyjątkowy, bo osnuty na grze przypuszczeń. Z jednej strony chodzi o przeczcucia Rodericka, świadomość, że siostra nie umarła, ale przeobrazi się w jakąś odrażającą istotę, z drugiej zaś — o przypuszczenia czytelnika, że i pana domu czeka tragiczny koniec, którym w istocie stanie się śmierć z rąk unicestwiającej swojego sobowtóra siostry⁹⁵.

Niezależnie od tego, czy przyjmiemy teorię o zmartwychwstaniu i ataku upiora, zemście po wybudzeniu się z kataleptycznego snu, czy o wampiryzmie bohaterki, nie da się ukryć, że widmowa siła, która krąży po domu Usherów, penetrując umysły mieszkańców, intensyfikuje się z dnia na dzień, aby w końcu osiągnąć śmiertelne apogeum, unicestwiając zarówno siedzibę, jak i ostatnich dziedziców rodu.

Domofon, który jest dziełem dwudziestopierwszowiecznym, w sposób zrozumiały nie doczekał się wielu prób naukowej interpretacji. Należy jednak wyróżnić przede wszystkim pracę Kseni Olkusz *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*⁹⁶. Istotnie powieść Miłoszewskiego reprezentuje ten ciekawy nurt, który Marek Wydmuch określił jako bardziej fantastyczny od science fiction, ale pozostający daleko w tyle w stosunku do literatury fantasy. Literatura *weird fiction* ukazuje bowiem empiryczną rzeczywistość, w której pojawia się element irracjonalny, gdy na przykład „normalny” dom nawiedzany jest przez duchy⁹⁷. *Domofon* znakomicie wpisuje się w taką definicję.

Horyzont zdarzeń świata przedstawionego powieści sięga lat trzydziestych XX wieku, o czym dowiadujemy się z opowieści księdza Warslicha, który (jeszcze *incognito*) streszcza głównym bohaterom tragiczną historię Marianny i jej dzieci. Opowieść inwalidy pełni funkcję podobną do *Zamku Opętanego* i choć w przeciwieństwie do wiersza Rodericka pozbawiona jest symboliki i aluzyjności, to nadal

⁹³ Sposobowi pochówku zwłok przypisywano kolosalne znaczenie — przeprowadzony w odpowiedni sposób mógł uchronić zmarłego przed zamianą w upiora czy wampira. Tak zwane pochówki wampiryczne to zjawiska powszechne w Europie w średniowieczu, ale także znacznie później. Miały na celu zatrzymanie zmarłego w grobie zarówno dzięki fizycznemu unieruchomieniu ciała, jak i zastosowaniu czynności magiczno-religijnych, takich jak odwrócenie ciała zmarłego twarzą w dół, skrępowanie rąk, założenie na szyję sierpa czy nawet dekapitacja; zob. Ł. Kozak, *op. cit.*, s. 201–204.

⁹⁴ B. Zwolińska, *op. cit.*, s. 67.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 68.

⁹⁶ K. Olkusz, *op. cit.*, s. 105–130.

⁹⁷ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 39, 171.

skrywa w sobie tajemnicę — dotyczącą tożsamości opowiadającego. Zamordowana w bestialski sposób wdowa po Kopciu wykrzyczała w agonii przekleństwo, które utrwaliło się w przestrzeni Bródna, latami ścigając jej oprawców. Moment śmierci kobiety to narodziny widma, które nosi w sobie także ciężar niesłusznych oskarżeń, krzywoprzysięstwa i samosądu. Trauma tych wydarzeń spaja się z przestrzenią, nieopodal której kilkadziesiąt lat później zostanie postawiony blok z dziesiątkami mieszkańców. Przestrzeń ich ciasnych mieszkań stanie się miejscem nawiedzeń widma sprzed lat — widma, które domaga się sprawiedliwości.

Choć do zbrodni doszło w odległości kilku przecznic od bloku, to miejsce, które wybrano na jego fundamenty, jest szczególne. Po masakrze, do której podjudzał ksiądz Warslich, ustalono bowiem oficjalną wersję wydarzeń, w myśl której Marianna dokonała samospalenia, pociągając za sobą dzieci. Jako samobójczynię pochowano ją więc poza murami znajdującego się w okolicy bródnowskiego cmentarza, dokładnie pod obecnym miejscem zamieszkania małżeństwa Łazarzków, Wiktora, Kamila i pozostałych lokatorów. Podobnie jak krypta pod domem Usherów piwnica pod bródnowskim betonowym molochem skrywa ciało tragicznie zmarłej kobiety.

Widmo przybiera więc początkowo kształt kłątwy, która skutecznie nęka siedem osób odpowiedzialnych za śmierć Marianny i jej córek. W niecały rok po morderstwie wszyscy sprawcy, w tym kapłan⁹⁸, targani „zwierzęcym strachem”, „żyjący w panice”, nie mogąc „uciec przed czymś, co było w ich głowach”⁹⁹, popelniają samobójstwa. Ich szczątki również spoczywają poza cmentarnym murem, a 40 lat później staje na nich blok. Mordercy w pewnym sensie zabierają widmo tragedii do grobów, jest ono jednak trwalsze niż ich śmiertelne ciała i trwa w przestrzeni bródnowskich murów, niejako inkorporując duchy spoczywających w podwalinach domu, który od teraz staje się miejscem aktywności widm. Warslich uważa, że to budowa bloku je obudziła: „Koparki wywlokły z ziemi kłątwe sprzed lat”¹⁰⁰ — w tym sensie widma wychodzą na jaw spod warszawskiej ziemi.

Od tej pory widmowa siła dominuje w przestrzeni budynku. Już w trakcie jego budowy dochodzi do pięciu śmiertelnych wypadków, następnie w makabryczny sposób giną anonimowi lokatorzy: chłopak dekapitowany windą; kobieta, która wyskoczyła z okna; mężczyzna, który wpadł do szybu; oraz ci, których odbiorca poznaje na kartach powieści: rodzice Kamila, a — jak się później okaże — także

⁹⁸ Ksiądz Warslich popelnił samobójstwo: „powiesił się w Lesie Bródnowskim” — Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 278. Powrócił jako widmo — inwalida uwięziony w murach bloku. Jak tłumaczył to Agnieszce: „Ostatnie dni powinny zmienić Pani definicję pojęć, takich jak »niemożliwe« i »nieprawda«. Podobnie jak ulec zmianie powinny pewne pani wyobrażenia dotyczące klasycznie rozumianej ontologii [...]. To znaczy, że nie wszystkie byty są takie, jakie się pani wydają” — *ibidem*, s. 348.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 278.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 281.

Kamil; nauczyciel wychowania fizycznego oraz pani Michalak. Blok pochłonął 40 żyć do momentu, w którym tajemniczy inwalida opowiada historię Marianny.

Wpływ widmowej siły na mieszkańców bloku Warslich opisuje następująco:

nie ma człowieka, który nie nosiłby w sobie wielkich traum, lęków, prawdziwych lub urojonych win, marzeń gwałcących wszelkie normy społeczne. Zepchnięte w najdalsze zakamarki psychiki, czynią nas bezradnymi, kiedy pojawiają się na powierzchni. Przez całe życie uczymy się udawać, że ich nie ma, zamiast stawać z nimi twarzą w twarz. Zmuszeni do tej konfrontacji, przegrywamy, choć moglibyśmy zwyciężyć. Wybieramy najłatwiejsze wyjście: ucieczkę. A ucieczką od samego siebie może być tylko śmierć lub szaleństwo¹⁰¹.

Zasadniczą formą oddziaływania fatalnej siły na „obecnych” jest więc zmuszanie ich do konfrontacji z własnymi lękami, która odbywa się poprzez projekcję koszmarnych snów. W ten sposób manifestuje się widmo.

W przypadku *Zagłady domu Usherów* manifestacja widmowej siły, przenikającej mury i świadomość ich mieszkańców, przybrała w finałowej scenie kształt wampirycznej sylwetki lady Madeline. W powieści Miłoszewskiego widma także przyoblekają kształty niegdyś żywych postaci — oprawców Marianny, księdza Warslicha i samobójców, których dosięgnęła fatalna siła, zamkniętych pod pozorem życia w 15 pustych mieszkaniach. Jak w opowiadaniu Poeego dochodzi do eskalacji mocy, które zawładnęły budynkiem, tak w *Domofonie* mroczna siła kumuluje się, by w końcu zamknąć cały blok, więżąc jego mieszkańców, nasilić nękające ich koszmary oraz ukonstytuować się w jeszcze jednej intrygującej postaci — czarnej mazi, „czarnego nic, krążącego po instalacjach”¹⁰². Ową eskalację dobrze określa ksiądz, mówiąc: „To, co do tej pory było tylko w sferze psychiki, nagle się zmaterializowało i zaczęło zagrażać mieszkańcom w sposób fizyczny”¹⁰³. Podobnie u Poeego „treść fizyczna szarych murów, baszt i czerniawego stawu, gdzie się cały gmach zwierciadlił — wycisnęły po pewnym czasie swą pieczęć na treści duchowej jego istoty”¹⁰⁴.

Miejszem tego fizycznego kontaktu będzie piwnica bloku przy Kondratowicza, do której zostaną zmuszeni zejść ocalali bohaterowie. Pomysł ten narodził się w głowie Wiktora, który uznał, że areną, na której rozegra się ostateczna potyczka o ich życie, musi być miejsce, gdzie zbezczeszczono groby, mieszając szczątki morderców i ich ofiar. Do piwnicy schodzą kolejno: Robert Łazarek, nękany nawiedzającymi go wizjami; pani Emilia Wierzbicka, uzbrojona w wiarę; i pomysłodawca wyprawy Wiktor Sukiennik. Na każde z nich na dole czeka własne widmo, podsycane i wyolbrzymiane przez to, co czai się w podziemiach.

Jednak trauma, którą niesie z sobą w ciemność dziennikarz, jest szczególna, bo swoje źródło ma także w pewnej piwnicy — nie tej, do której mężczyzna schodzi, lecz w schronie, „który nigdy nie schronił nikogo poza mordercami,

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*, s. 82.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ E.A. Poe, *Zagłada...*, s. 252.

a dla duszy pewnej młodej dziewczyny stał się grobem¹⁰⁵. Przestrzeń połączonych piwnic budynku szkoły oraz sąsiadującego z nim bloku, w których doszło do tragedii Honoraty, łączy z podziemiami domu Usherów i bródnowską piwnicą upiorna paralela. Widmo manifestujące się dotąd tylko we śnie, teraz, uruchomione wpływem grobu Marianny, staje się fizycznym doświadczeniem, które prawdopodobnie skończyłoby się dla Wiktora tragicznie, gdyby nie ona sama — zamordowana kobieta.

Nawiedzenie dobiega końca. Widma nie da się pokonać, może ono odejść samo, usatysfakcjonowane, uzyskawszy sprawiedliwość. Jak mówił Warslich, ludzie powinni stawać ze swoimi lękami twarzą w twarz. Zmuszeni do tej konfrontacji, przegrywają. Wiktor decyduje się na nią dobrowolnie i świadomie, dlatego ukazuje mu się Marianna — bynajmniej nieprzypominająca upiora czy wampira, lecz w pełnej krasie swojego piękna — która kwituje jego starania słowami: „Wystarczy, że wiesz. I że chcesz”¹⁰⁶.

Podsumowanie

Perspektywa widmontologiczna przesuwając punkt ciężkości w interpretacji *Zagłady domu Usherów* z prób wyjaśniania zakończenia na moment przytoczenia przez narratora wiersza autorstwa Rodericka. *Zamek Opętany* zawiera bowiem enigmatyczny opis zdarzenia tragicznego, które jest źródłem widma nawiedzającego rezydencję i jej mieszkańców. Przybiera ono kształt złowieszczej aury, która sączy w umysły mieszkańców niepokój i podszeptuje im złe przeczucia, kumulujące się nad tytułową rezydencją wraz z ciemnymi chmurami, by w końcu spaść na nich burzą spełnionej zagłady, dokonywanej upiornymi rękoma powstałej z grobu lady Usher. Natomiast *Domofon*, który jest przeciw horrorem, powieścią o mściwych duchach, wpisuje w przestrzeń obskurnego i ordynarnego Bródna dozę cudowności w postaci nadprzyrodzonych zdarzeń, nawiązując aluzyjnością niektórych wątków do tradycji Poe'go.

Teksty różni przede wszystkim zakończenie, w którym Miłoszewski ukazał idylliczny moment, kiedy po burzy nastaje cisza. Blok nie wali się, nie zapada pod ziemię jak mroczny dwór Usherów. Ale i spotkanie mężczyzny z uformowanym w kobiecą sylwetkę widmem jest w obu dziełach różne. Rzeczywista śmierć Madeline, jak słusznie zauważa Zwolińska, wymaga unicestwienia także jej sobowtóra, nierozdzielnie z nią związanego bliźniaczego brata¹⁰⁷. Jednak nie ich wzajemne połączenie się zamyka moment nawiedzenia. Zagłada dokonuje się dopiero wtedy, kiedy pod ziemię zapada się też dom, będący dopełnieniem rodzeństwa i reprezentacją całego rodu, który umiera wraz z Roderickiem i jego siostrą.

¹⁰⁵ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 338.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 341.

¹⁰⁷ B. Zwolińska, *op. cit.*, s. 68.

Połączeniu się bliźniąt w tekście Miłoszewskiego odpowiada zjednoczenie się Wiktora z jego własnym widmem, pogodzenie się z tym, co zobaczy za drzwiami piwnicy. *Katharsis* tego bohatera, nazwijmy to oksymoronicznie, ma łagodny charakter. Zakończenie historii Rodericka i Madeline jest zaś dynamiczne i rozgrywa się nocą. Narrator *Zagłady*... obserwuje, jak ciemne, wzburzone wody stawu sklepiają się nad ruinami pałacu. Finałowa scena *Domofonu* jest statyczna i rozgrywa się za dnia — na Wiktora i pozostałych ocalałych czeka „najpiękniejszy listopadowy dzień, jaki widział”¹⁰⁸.

Bibliografia

Teksty

- Derrida J., *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
 Miłoszewski Z., *Domofon*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005.
 Poe E.A., *Zagłada domu Usherów*, [w:] E.A. Poe, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Muza, Warszawa 2002, s. 244–268.
 Szekspir W., *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Opracowania

- Butler D.W., *Usher's Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe's Gothic Tales*, „American Literature” 1976, nr 1, s. 1–12.
 Fiddler M., *Ghosts of Other Stories: A Synthesis of Hauntology, Crime and Space*, „Crime, Media, Culture” 15, 2019, nr 3, s. 463–477.
 Hall C.S., Lindzey G., *Teorie osobowości*, przeł. J. Kowalczevska, J. Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
 Heller M., *Ewolucja kosmosu i kosmologii*, „Urania” 1978, nr 2, s. 34–44.
 Hoffman D., *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1972.
 Izdebska A., *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003, s. 33–41.
 Jameson F., *Marx's Purloined Letter*, [w:] J. Derrida, *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's "Specters of Marx"*, red. M. Sprinker, Verso, London 2008, s. 26–67.
 Kasperski E., *Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty. Wprowadzenie do lektury*, „Tekstualia” 2009, nr 1, s. 15–34.
 Kidwai A.R., Newey V., *The Burning Heart in Poe's "Al Aaraaf": Another Possible Source*, „Notes and Queries” 1997, nr 3, s. 365–366.
 Kozak Ł., *Upiór. Historia naturalna*, Fundacja Evviva L'arte, Warszawa 2021.
 Lyra F., *Edgar Allan Poe*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.
 Marzec A., *Widmontologia*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
 Olkusz K., *Konglomerat niesamowitości: Domofon Zygmunta Miłoszewskiego jako gra z klasycznym modelem literatury weird fiction*, „Literatura i Kultura Popularna” 15, 2009, s. 105–130.

¹⁰⁸ Z. Miłoszewski, *op. cit.*, s. 345.

- Pisula E., *Autyzm. Od badań mózgu do praktyki psychologicznej*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2012.
- Rózkiewicz T., *Tytułowa posiadłość w Zagładzie domu Usherów jako fizyczna reprezentacja zmieniającej się psychiki bohaterów*, [w:] *Poe-Land: studia i szkice*, red. K. Maciąg, O. Weretiuk, E. Rokosz-Piejko, G. Jagiełło, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017, s. 134–142.
- Rybicka E., *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 21–23.
- Sinko Z., *Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Zakład Narodowy im Ossolińskich — Wydawnictwo, Wrocław 1964, s. III–LXXIX.
- Studniarz S., *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.
- Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Zwolińska B., *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej: na przykładzie Opowieści niesamowitych Edgara Allana Poe*, Poganki Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002.

Źródła internetowe

- Miejsce*, Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/;2482896>.
- Porfirogeneta*, Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/slovniki/porfirogeneta.html>.
- Strzelecki D., Józefowicz O., *Indukowane zaburzenia urojeniowe*, oprac. M. Stelmach, Psychiatria po Dyplomie, 2015, <https://podyplomie.pl/psychiatria/19066,indukowane-zaburzenia-urojeniowe>.

Filmografia

- Do piwnicy (Do pivnice)*, reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1983.