

**Halina Kubicka**

Uniwersytet Wrocławski

## **Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu**

*Uciekaj stąd, uciekaj natychmiast!*

S. Jackson, *Nawiedzony*

Nadrzędną intencją horroru<sup>1</sup> jest ewokacja grozy: wzbudzenie lęku i przerażenia u odbiorcy<sup>2</sup>. Aby wywołać w czytelniku lub widzu uczucie strachu, horror literacki i filmowy posługuje się różnego rodzaju instrumentami, takimi jak specyficzne postaci<sup>3</sup> czy też wzbudzające określone emocje wydarzenia<sup>4</sup>. Jednym z mechanizmów budzenia grozy u odbiorcy jest również przestrzeń horroru<sup>5</sup>. Gatunek ten operuje określonym repertuarem miejsc i scenerii: wachlarz potencjalnych możliwości wykreowania przerażającego terytorium zdaje się być nieograniczony, w horrorach spotkamy m.in. nawiedzone domy, zrujnowane zamki, stare opactwa, cmentarze, krypty, lochy, podziemia, ścieki, szpitale dla obłąkanych, lasy, mokradła, posępne góry, położone z dala od cywilizacji wioski, miasta-mo-

<sup>1</sup> Przyjmuję tu szerokie rozumienie terminu horror, obejmujące także formy gatunkowe wcześniejsze wobec dzisiejszego horroru, takie jak np. *weird tale*, uznając, że pod względem konstrukcji przedstawianej czasoprzestrzeni i jej mechanizmów, gatunki te są właściwie tożsame.

<sup>2</sup> Zob. A. Tarczyńska, *Horror* [hasło], [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 295.

<sup>3</sup> M.in. wampir, wilkołak, duch, psychopatyczny morderca, potwór-mutant itp. Syntetycznie temat ten przedstawia Krystyna Walc, zob. *eadem*, *Horror* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 222–227.

<sup>4</sup> M.in. morderstwo, nawiedzenie, tortury, opętanie itp. Zob. K. Walc, *op. cit.*

<sup>5</sup> Oczywiście mechanizmy te nie są wykorzystywane w izolacji – w obrębie jednego utworu współlistnieją ze sobą różne środki budzenia grozy. Na ten temat zob. np. A. Gemra, *Uwieść strachem. Sterowanie emocjami odbiorcy we współczesnych tekstach grozy*, [w:] *Uwieść słowem, czyli retoryka stosowana*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 2003, s. 185–205.

lochy, siedziby wielkich korporacji czy luksusowe hotele. Przestrzenie te kreowane są w oparciu o różnego rodzaju ludzkie lęki, np. nyktofobię, klaustrofobię, agorafobię czy batofobię. Wykorzystując jako wzorzec odmienne obiekty lęku, każde z przywołanych miejsc w pewnym stopniu różni się od innych, jednak gdy bliżej przyjrzymy się wymienionym typom przestrzeni, zauważymy pomiędzy nimi wiele miejsc wspólnych, spajających te różne przestrzenie strachu w jeden model przestrzeni grozy.

## Wszystko, co słyszeliście, jest prawdą

Swoisty katalog cech i atrybutów właściwych dla przestrzeni grozy warto rozpocząć od przywołania mechanizmu pojawiającego się zazwyczaj w pozycji inicjalnej głównego wątku – mechanizmem tym są niepokojące informacje na temat złowrogiej historii miejsca, w którym rozegra się horror<sup>6</sup>. Bardzo często, zanim jeszcze bohater fizycznie zetknie się z przestrzenią, która będzie miejscem zdarzeń całej historii, docierają do niego informacje mające na celu odwiedzenie go od przestąpienia symbolicznego progu „złego”. Reguła ta dotyczy zarówno przestrzeni zamkniętych, stworzonych przez człowieka (m.in. domów, hoteli, szpitali), jak i otwartych, naturalnych (lasów, gór itp.).

Z wcześniejszymi dziejami „złego” miejsca mogą być związane różnego rodzaju niepokojące pogłoski, dotyczące m.in. popełnionych tam morderstw lub samobójstw, mających na tym obszarze miejsce rozmaitych katastrof (np. pożaru) czy też budzących grozę osób (morderców, czarowników, satanistów itp.), powiązanych w jakiś sposób z daną przestrzenią (np. miejsce zamieszkania, miejsce pochówku, miejsce kultu)<sup>7</sup>. Przykładem wykorzystania tego mechanizmu grozy jest powieść *Dziecko Rosemary* Iry Levina (*Rosemary's Baby*, 1967). Jeden z bohaterów powieści nazywa Bramford – dom, do którego planuje wprowadzić się jego przyjaciółka – „niebezpiecznym rejonem”, co tłumaczy mającym tam miejsce szeregiem makabrycznych przypadków, takich jak kanibalistyczne eksperymenty obłąkanych siostr Trench, osoba Adriana Marcato, który utrzymywał, że wywołał w domu szatana, znalezienie zawiniętego w gazetę martwego noworodka – „w Bramfordzie straszne rzeczy zdarzają się o wiele częściej niż czasami.

<sup>6</sup> Mechanizm ten w większości wypadków stanowi element inicjalny, pełniąc rolę wstępnego ostrzeżenia. W niektórych utworach zostaje on jednak przesunięty z pozycji zerowej do dalszej części utworu – zabieg taki ma na celu jak najdłuższe utrzymanie bohaterów (a także czytelników lub widzów) w przekonaniu, że otaczająca ich przestrzeń jest oswojona i bezpieczna (por. np. *The Amityville Horror – A True Story* Jaya Ansona).

<sup>7</sup> Wartościowanie przestrzeni dokonywane w oparciu o pewne wydarzenia związane jest przede wszystkim z kulturą ludową i obrzędami magicznymi. Por. np. R. Tomicki, *Religijność ludowa*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, t. 2, Wrocław 1981; T. Baraniuk, *Dom przeklęty. O kształtowaniu się pewnej współczesnej opowieści wierzeniowej*, [w:] *Dom w języku i kulturze*, red. G. Sawicka, Szczecin 1997, s. 273–282.

[...] Było tam na przykład więcej samobójstw niż w domach o porównywalnych rozmiarach i wieku”<sup>8</sup>.

Nieprzyjemną historię posiada również Dom na Wzgórzu z powieści Shirley Jackson *Nawiedzony* (*The Haunting of Hill House*, 1959). Doktor Montague, opisując skandaliczną przeszłość domu, wymienia między innymi przypadki nagłej śmierci, samobójstwo, szaleństwo i sądowe procesy. Nadmienia też, że: „miejscowa ludność nie miała co do domu żadnych wątpliwości. Wysłuchałem około tuzina różnych opowieści”<sup>9</sup>.

Na tej samej zasadzie konstruowane są niepokojące pogłoski dotyczące przestrzeni naturalnych. Przykładem może tu służyć powieść *Ruiny* Scotta Smitha (*Ruins*, 2006). Kiedy bohaterowie utworu postanawiają zwiedzić ukryte w meksykańskiej dżungli wykopaliska, kierowca, który przywozi ich na miejsce, mówi: „To miejsce [...] Niedobrze. [...] Niedobrze wy idziecie w to miejsce”<sup>10</sup>.

Przestroga nie zawsze sformułowana jest tak wyraziście – niekiedy przybiera postać niejasnego przeczucia czyhającego na kogoś niebezpieczeństwa. Niepokój wyrażony w charakterze ostrzeżenia buduje napięcie np. w opowiadaniu Ulrica Daubeny’ a *The Sumach* (1919), gdzie jedna z bohaterek odwiedzająca znajomą w jej nowym domu wyznaje, że rosnący w ogrodzie sumak napawa ją lękiem, po czym przedstawia niepokojące historie związane z rośliną.

W większości utworów niepokojące pogłoski czy też legendy pełnią rolę wstępnego ostrzeżenia przed groźącym bohaterom niebezpieczeństwem. Warto jednak zwrócić uwagę, że w niektórych wypadkach rola złowrogiej historii związanej ze „złym” miejscem zostaje w pewnym sensie odwrócona – mam tu na myśli sytuacje, gdy bohaterowie ciekawi niezwykłości danego miejsca świadomie w nie wkraczają: to właśnie niepokojące legendy są czynnikiem, który wabi ich w objęcia złego. Do tego nurtu należy choćby wspomniana już powieść Jackson, powieść Richarda Mathesona *Hell House* (1971) czy filmy, takie jak *Czerwona róża* (*Rose Red*, reż. Craig R. Baxley, USA 2002) lub *Blair Witch Project* (*The Blair Witch Project*, reż. Daniel Myrick i Eduardo Sánchez, USA 1999).

Co ciekawe, bez względu na motywację wkraczających do miejsca owianego złą sławą bohaterów, zazwyczaj nie traktują oni zasłyszanych plotek i historii poważnie. Nawet jeśli w dziwnym miejscu swego pobytu spodziewają się odkryć coś niezwykłego, nie przyjmują do wiadomości, że może zagrażać im niebezpieczeństwo. Co zaś najistotniejsze, nawet jeśli pragną opuścić złe miejsce, są z m u s z e n i do pozostania w nim, najczęściej z powodu trudnej sytuacji finansowej lub choroby uniemożliwiającej wyjazd<sup>11</sup>. Wstępne ostrzeżenie zostaje zatem – nieświadomie, z przekory bądź z konieczności – zignorowane i może rozpocząć się gra...

<sup>8</sup> I. Levin, *Dziecko Rosemary*, przeł. B. Baran, Gdańsk 1992, s. 17.

<sup>9</sup> S. Jackson, *Nawiedzony*, przeł. M. Streszewska-Hallab, Poznań 2000, s. 70.

<sup>10</sup> S. Smith, *Ruiny*, przeł. D. Górski, Warszawa 2007, s. 36.

<sup>11</sup> Więcej na temat przymusu pozostania w „złym” domu zob. H. Kubicka, *Nawiedzony dom – groza metafizyczna czy rzeczywista? Figura przekłętą domu jako metafora społecznych patolo-*

## To miejsce jest ohydne

Wraz z pierwszym bezpośrednim kontaktem bohatera i złowrogiej przestrzeni zostaje uruchomiony kolejny mechanizm strachu. Oparty jest on na niezwykle wyglądzie zewnętrznym „złego” miejsca, do którego docierają bohaterowie horroru. W większości wypadków miejsce to jest uderzająco brzydkie lub zaniedbane<sup>12</sup>, co stanowi kolejny rodzaj ostrzeżenia: sygnał, że dana przestrzeń nie jest zwyczajna, że należy się jej wystrzegać. Bohaterka *Nawiedzonego*, jadąc do Domu na Wzgórzu, wyobraża sobie budynek ozdobiony basztami, wieżyczkami i koronkowymi gzymsikami. Kiedy w końcu dom ukazuje się jej w całej okazałości, jest jego widokiem oszołomiona i przerażona – „Był ohydny. Zadrżała, a na myśl przyszły jej słowa: Ten dom jest ohydny, trawiony chorobą. Uciekaj stąd, uciekaj natychmiast!”<sup>13</sup>.

Dziwna i niepokojąca szpetota strasznych budowli zostaje niekiedy bardzo mocno wyeksponowana, doprowadzając do naznaczenia danej przestrzeni piętnem zniszczenia czy wręcz rozkładu. Przykładem takiej kreacji przestrzeni grozy może być dom Marstenów opisany w *Miasteczku Salem* Stephena Kinga (*Salem's Lot*, 1975):

Deszcze zmyły farbę, pozostawiając szary kolor starego drewna, wiatr zerwał kilka dachówek, zachodni zaś narożnik dachu zapadł się pod ciężarem leżącego długo którejś zimy śniegu [...] na poręczy schodów wisiała [...] zmurszała tabliczka z napisem zakazującym wstępu<sup>14</sup>.

Podobny opis znajdziemy choćby w powieści Grahama Mastertona *Zakłęci* (*Walkers*, 1989):

Nie ulegało wątpliwości, że budynek stoi pusty od lat, może nawet dziesięcioleci. Rynny były fatalnie skorodowane, a woda sączyła się po bokach głównego wejścia, pozostawiając [...] smugi rdzy, sięgające całej wysokości fasady. Okna były ciemne, zakurzone i puste, a wszystkie oprawne w olów, kwadratowe szybki popękane<sup>15</sup>.

Przestrzeń mająca wzbudzać grozę znajduje się zatem w stanie postępującego zepsucia, powolnego zamierania, będącego symboliczną zapowiedzią tego, że osobę, która przekroczy próg owianych rozkładem miejsc, również czeka jakiś rodzaj złowrogiej przemiany<sup>16</sup>. Jak zauważa Marek Wydmuch, ruderalna atmos-

gii, [w:] „Gorsza” kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa, red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008, s. 316–324.

<sup>12</sup> Istnieją utwory przelamujące ten schemat, np. powieść *Ruiny* Smitha, w której złowrogie wzgórze porośnięte zabójczą winoroślą jest niezwykle piękne. Istotna jest tu zatem o d m i e n n o ś ć danej przestrzeni: uderzająca brzydota lub piękno znamionujące jej n i e z w y c z a j n o ś ć: wyłamanie się poza normalność czy typowość.

<sup>13</sup> S. Jackson, *op. cit.*, s. 34.

<sup>14</sup> S. King, *Miasteczko Salem*, przeł. A. Nakoniecznik, Warszawa 2005, s. 27.

<sup>15</sup> G. Masterton, *Zakłęci*, przeł. J. Garztecki, Warszawa 1996, s. 12.

<sup>16</sup> Motyw przemiany bohatera pod wpływem otaczającej przestrzeni jest bardzo chętnie wykorzystywany przez twórców horrorów. Ciekawe ujęcia tego tematu pojawiają się w licznych powieściach, np. *Lśnieniu* Kinga czy *Walhalli* Mastertona.

fera jest nie tylko nieprzyjemna dla oka, ale zawiera też w sobie namacalny pierwiastek grozy – „Nie jest to czcigodna starość, ale wyraz zepsucia, znak czegoś, co przesiąknięte jest na wskroś śmiercią [...] – symptom zła, co przychodzi z bardzo daleka: wstrętna choroba”<sup>17</sup>.

Umotywowanie takiej reakcji przestrzeni grozy przedstawia Noël Carroll, który stwierdza: „lęk wzbudza [...] niekompletność, przejawiająca się gniciem lub rozpadem, a także brak wszelkiej formy, charakteryzujący np. brud”<sup>18</sup>. Warto przy tym zwrócić uwagę, że efekt owego budzącego grozę braku formy może być osiągnięty nie tylko poprzez kreowanie przestrzeni brudnych i zakurzonych, ale także poprzez operowanie innymi zjawiskami, takimi jak choćby ciemność. W „Panoramie” z powieści *Lśnienie* (*The Shining*, 1977) sprzęty, broniąc dostępu do swoich sekretów, zdają się kryć w mroku – „Niczego nie dostrzegła, a jednak kątem oka odebrała niepokojące wrażenie, iż rzeczy (rzeczy) odskoczyły w głębszą czerń [...] korytarza, zanim jej wzrok zdążył je zarejestrować”<sup>19</sup>.

Efekt niepokojącej potencjalności otaczających przedmiotów może być również osiągnięty poprzez zabieg ich ukrycia, np. w opuszczonych domach meble i przedmioty mogą być nakryte chroniącymi przed czynnikami zewnętrznymi płachtami materiału, pod którymi rysują się tylko zamglone kształty, potęgując wrażenie obcości przestrzeni<sup>20</sup>. Innym przykładem wykorzystania tego mechanizmu może być motyw porastającej wszystko roślinności (np. pnącza, porosty), która sprawia, że odróżnienie jakichkolwiek kształtów staje się niemożliwe. Efekt ten został wykorzystany m.in. w opowiadaniu Kinga *Weeds* (1976).

## Niesamowite otoczenie

Towarzyszące dziwnym, złowrogim miejscom niesamowite rośliny lub zwierzęta są kolejnym, ważnym mechanizmem grozy związanym z przestrzenią horroru. Wydmuch zwraca uwagę na fakt, że wokół „złego” miejsca rozwija się patologiczne, chore życie – „plenią się szczury, ogrodowe rośliny osiągają niespotykane gdzie indziej rozmiary i kształty [...] normalne procesy naturalne zyskują nowy, lekko już fantastyczny znak”<sup>21</sup>.

Jedną z ciekawszych realizacji tego motywu pojawia się w opowiadaniu Howarda Phillipsa Lovecrafta *Kolor z przestworzy* (*The Colour Out of Space*, 1927). Została w nim opisana ulegająca złowieszczej przemianie farma. W okresie zbiorów drzewa niezwykle obradzają i sady pełne są owoców fenomenalnych rozmiarów, lecz choć owoce są niezwykle dorodne, nie nadają się do spożycia,

<sup>17</sup> M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 98.

<sup>18</sup> N. Carrol, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 61.

<sup>19</sup> S. King, *Lśnienie*, przeł. Z. Zinserling, Warszawa 1997, s. 583.

<sup>20</sup> Zob. np. film *Potwór na zamku* (*Castle Freak*, reż. Stuart Gordon, USA 1995).

<sup>21</sup> M. Wydmuch, *op. cit.*, s. 100.

gdyż wkradła się w nie ohydna gorycz<sup>22</sup>. Po pewnym czasie otaczająca dom przyroda ulega dziwnej transformacji:

Wszystkie drzewa rozkwitły wcześniej w najprzeróżniejszych kolorach, [...] tak bujnie puściła się roślinność i w takiej rozmaitości, że tylko botanik mógłby rozpoznać, czy jest to flora właściwa dla danego regionu. [...] Wszystko przybrało szaleńczy, prazmatyczny i schorzały wygląd, i to nadawało jakiś szczególny ton barwom nieznanym na kuli ziemskiej<sup>23</sup>.

Wkrótce zaczynają się przeobrażać również zwierzęta, wreszcie i mieszkańcy domu; w kulminacyjnym momencie cała farma rozpada się w pył, a na jej terenie pozostaje tylko dziwna roślinność – tym razem niepokojąco krucha i skarłała – świadcząca o mającym tu miejsce niewyjaśnionym kataklizmie.

Interesujący motyw niezwyklej roślinności pojawia się także we wspomnianej już powieści *Ruiny*. Dziwna winorośl, jaka porasta wzgórze, na którym zostają uwięzieni bohaterowie utworu, ma żrący sok, potrafi w niewyjaśniony sposób poruszać się, wnikać w ciało, a nawet naśladować różne dźwięki i zapachy. Podobnie sumak z opowiadania *The Sumach* przywabia ofiary w pobliże swoich gałęzi – następnie oplata ciało ofiary konarami, a ostre gałązki, niczym zęby, szarpia skórę i wysysają krew. Realizacje te są o tyle ciekawe, że sugerują szczególnie rodzaj przemiany roślin, upodabniającej je do organizmów na poły zwierzęcych.

Ciekawie zrealizowany motyw tego rodzaju niepokojącej przemiany pojawia się również w *Lśnieniu* Kinga, kiedy otaczające hotel żywoptoty, przycięte w sylwetki zwierząt, w niepojęty sposób ożywają (gonią Jacka i Danny'ego). Jest to ciekawe połączenie motywu nietypowej roślinności (już kształt sugeruje, że żywoptoty zatracają niekiedy swą roślinną naturę i przeistaczają się w niby-zwierzęta) i dziwnych zwierząt (posiadających wszystkie cechy normalnych osobników poza materią ciała).

Jednoczesna przynależność do różnych porządków istnienia, czyli swego rodzaju płynność kategorialna obiektów, bardzo często towarzyszy horrorowi. Istoty kategoriałnie pośrednie lub sprzeczne: na wpół rośliny, na wpół zwierzęta czy też zwierzoludzie<sup>24</sup>, wywołują uczucie lęku i grozy, ponieważ ich obecność zakłóca naturalny porządek istnienia. Carroll zalicza do tego sposobu budzenia lęku kreowanie potworów łączących w sobie ruch i bezruch, wśród których wy-

<sup>22</sup> W filmie *Klątwa* (*The Curse*, reż. David Keith, USA 1987), będącym adaptacją opowiadania *Kolor z przestworzy*, plony nie są skażone goryczą, lecz plagą robactwa. Pozornie niezwykle dorodne, po przekrojeniu płody ziemi ukazują swe skażone robactwem wnętrze. Szkodniki mnożą się w niespotykany sposób, dosłownie wylewając się ze zbieranych owoców i warzyw. Zmiana w stosunku do utworu Lovecrafta jest bardzo interesująca: pozwala niezwykle obrazowo ukazać pewien stopień ożywienia otaczającej dom przyrody – powolne przechodzenie ze stadium roślinnego na poziom zwierzęcy.

<sup>23</sup> H.P. Lovecraft, *Kolor z przestworzy*, [w:] *idem, Kolor z przestworzy. Najlepsze opowiesci*, przeł. R. Grzybowska, Warszawa 1996, s. 320–321.

<sup>24</sup> Np. ludzie-ryby z opowiadania *Widmo nad Innsmouth* Lovecrafta czy postać Błękitnego Jenkina: szczurochłopca z powieści *Drapieżcy* Mastertona.

mienia m.in. „nawiedzone, żywiące złowrogie zamiary domy [...] czy samochód w *Christine* Kinga”<sup>25</sup>, a więc obiekty typowo przestrzenne.

## To żyje!

Obserwacja Carrolla jest szczególnie warta uwagi. Istotnie, w horrorze bardzo często z pozoru nieożywiona przestrzeń nabiera cech żywego, a przy tym drażliwego, organizmu – nie jest tylko zwykłym miejscem: ścianami, grupą przedmiotów, kawałkiem ziemi, ale równorzędnym wobec bohaterów partnerem: niebezpiecznym przeciwnikiem, z którym będą musieli się zmierzyć.

Bardzo często już pierwsze wrażenie, jakie wywiera na bohaterach kontakt z zarażoną złem przestrzenią, związane jest z pewnym przejawem energii życiowej przepełniającej złowrogie miejsce. Kiedy Eleanor przybywa do Domu na Wzgórzu, mówi:

fasada domu zdawała się żywa, bacznie obserwująca otoczenie z pustych okien, z odrobiną rozbawienia w gzymsowych brwiach. [...] Dom ten sprawiał wrażenie, że uformował się sam, zespajając się podług własnego, potężnego planu pod rękami budowniczych<sup>26</sup>.

Podobnych uczuć doświadcza bohater *Miasteczka Salem*: „stał bez ruchu przy oknie, czując jak w żołądku z każdą chwilą coraz bardziej pęcznieje mu kłęb strachu. [...] Uzupełniono dwie brakujące okiennice, przez co dom upodobił się do wpatrującego się przed siebie niewidzącymi oczami ślepcy”<sup>27</sup> czy protagonista *Nawiedzonego* Jamesa Herberta (*Haunted*, 1988): „Ash był zupełnie sam i zastanawiał się, skąd bierze się wrażenie, że stojący za jego plecami zrujnowany dom patrzy na niego pożądlivym wzrokiem”<sup>28</sup>.

Tego samego rodzaju niepokojące uczucia może również wzbudzać w bohaterach nieoswojona przestrzeń otwarta. Natura prezentowana w horrorze z jednej strony wzbudza groźę całkowicie racjonalną, związaną choćby z funkcjonowaniem w jej obrębie dzikich zwierząt czy brakiem schronienia przed żywiołami, ale równocześnie budzi lęk niemający z pozoru cienia racjonalnych podstaw. Ilustracją tego rodzaju pozornie irracjonalnego lęku może być fragment powieści *Ruiny*:

Nagle doznała dziwnego wrażenia, że ktoś ją obserwuje [...]. Wrażenie [...] coraz silniejsze, coraz bardziej nieprzyjemne. Dopiero kiedy rozejrzała się po zboczach wzgórza, gdzie deszcz walił w zielone liście, które chwiały się i kołysały, odkryła przyczynę. To winorośl ją obserwowowała<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> N. Carroll, *op. cit.*, s. 61–62.

<sup>26</sup> S. Jackson, *op. cit.*, s. 35.

<sup>27</sup> S. King, *Miasteczko Salem*, s. 75.

<sup>28</sup> J. Herbert, *Nawiedzony*, przeł. G. Iwanciw, Poznań 1990, s. 154.

<sup>29</sup> S. Smith, *op. cit.*, s. 355.

Jak zauważa Manuel Aguirre, przestrzeń we współczesnej literaturze grozy nie jest nawiedzona, lecz jest [...] n a w i e d z a j ą c a. Nie jest to już przestrzeń ludzka; okazuje się nie chronić numinotycznego bytu, lecz b y ć numinotycznym bytem, pochodzącą z innego świata żywą przestrzenią, która pragnie narodzić się, istnieć, wzrastać i rozmnażać się w ludzkim świecie. Jest [...] doskonałym pasożytem, [...] wrogiem<sup>30</sup>.

Przestrzeń nie jest zatem już tylko nieożywioną dekoracją – nie jest tylko m i e j s c e m, w którym rozgrywają się wydarzenia, lecz staje się równorzędnym wobec innych postaci b o h a t e r e m.

To przejście w sposobie przedstawiania przestrzeni: od ujmowania jej jako tła czy grupy rekwizytów do uczynienia z niej „żywej istoty” szczególnie uwypukla wspomniany wcześniej mechanizm grozy oparty na zasadzie kategoryjnej sprzeczności. Dom przestaje być przecież tylko domem, skoro, jak to jest opisane np. w utworze Mastertona *Kostnica* (*Charnel House*, 1978), oddycha, posiada bijące serce<sup>31</sup>, a kołatka na jego drzwiach chichocze, mówi i szczyrzy zęby do ludzi próbujących sforsować drzwi. Jeden z bohaterów powieści *Walhalla* (*The House That Jack Built*, 1995) mówi: „Domy się poruszają [...] one żyją [...]. Nie słyszysz pan, jak to miejsce oddycha? [...] kiedyś odbudowała się samodzielnie cała holenderska stodoła [...]. To się stało... jak by to powiedzieć... organicznie”<sup>32</sup>. Przestrzeń staje się tu zatem obdarzonym świadomością o r g a n i z m e m, który samodzielnie podejmuje różnego rodzaju działania, szkodząc bohaterom.

## Za progiem

Jak zauważa Wydmuch, groza w horrorze zaczyna eskalować z chwilą nawiązania pierwszego kontaktu między obydwojma partnerami: domem i człowiekiem<sup>33</sup>, a więc z chwilą, gdy bohaterowie wkraczają w obręb nieprzyjaznej im przestrzeni. Jako perfekcyjny drapieżnik potrafi ona zastawić na swe ofiary liczne pułapki – ta przestrzeń „zdobywa, jest w stanie zawładnąć wplątanyimi w nią bohaterami. To ona ich s t w a r z a, czyni tym, czym przede wszystkim są: w i ę z n i a m i”<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> M. Aguirre, *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester 1990, s. 192 [tłumaczenie i podkr. H.K.].

<sup>31</sup> W wielu utworach jest mowa o symbolicznym centrum-sercu przestrzeni (np. w *Nawiedzonym* Jackson bohaterowie sercem domu określają jeden z pokoi, w którym niezwykle wydarzenia zdają się koncentrować) jednak w tym wypadku mamy do czynienia nie z metaforą, a z przejściem od struktury budynku do ludzkiego organizmu. Bardzo ciekawie motyw ten został zrealizowany w filmie *Return to House on Haunted Hill* (reż. Victor García, USA 2007), gdzie bohaterowie, блэдząc po dziwnym domu, natrafiają na komnatę zbudowaną z żywej tkanki i krwi – cieleśne serce domu dające mu życie i siłę.

<sup>32</sup> G. Masterton, *Walhalla*, przeł. A. Szulc, Warszawa 2008, s. 152.

<sup>33</sup> M. Wydmuch, *op. cit.*, s. 103.

<sup>34</sup> A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 36.



Jednym z najbardziej typowych mechanizmów strachu związanym z wkroczeniem bohaterów na terytorium Innego jest swego rodzaju zagęszczanie przestrzeni: odseparowanie od świata zewnętrznego. Pierwszym sygnałem mającej nastąpić izolacji jest samo położenie „złego” miejsca. Zwykle jest ono usytuowane na uboczu, w miejscu odludnym, niekiedy wręcz trudno dostępnym. Kiedy bohaterka *Nawiedzonego* przybywa do Domu na Wzgórzu, stwierdza: „Tak trudno dostać się do tego domu [...] jak do nieba”<sup>35</sup>. Gdy w końcu przekracza próg rezydencji, gospodyni ostrzega ją:

Nie ma mnie tu, jak się ściemnia. Wychodzę jeszcze przed zmrokiem. [...] A zatem nie będzie nikogo w razie, gdybyście potrzebowali pomocy. [...] Nie będzie was nawet stąd słychać. [...] Nikt was nie usłyszy. Nikt bliżej nie mieszka. Nikt by się nie odważył zamieszkać bliżej<sup>36</sup>.

W pierwszej chwili bohaterka nie zwraca uwagi na irytującą gospodynię i jej dziwne wypowiedzi, z czasem jednak świadomość odosobnienia dociera do niej – „Poza drutami, które biegły do domu z jakiegoś punktu pomiędzy drzewami, brakowało jakiegokolwiek dowodu na to, że Dom na Wzgórzu przynależał w jakiś sposób do reszty świata”<sup>37</sup>, stwierdza.

Uniwersum grozy jest zatem uniwersum dwuprzestrzennym. Skażone złem miejsce zostaje bardzo wyraźnie przeciwstawione „reszcie świata” – zdaje się pomiędzy nimi istnieć swego rodzaju granica rozdzielająca opozycyjne terytoria. Model ten zakłada istnienie dwóch przestrzeni: „z jednej strony sfery racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozumiałych; z drugiej zaś strony istnieje tu świat Inności, *numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania”<sup>38</sup>. Oba typy rzeczywistości – świat znany i świat Inności – rozdziela rodzaj progu: granica. Jest to bardzo istotny fakt, ponieważ wskazuje on, że swobodne przemieszczanie się z jednej sfery do drugiej nie jest możliwe – aby znaleźć się na terytorium innego świata, zawsze trzeba naruszyć granicę, sprofanować próg, a potem ponieść tego konsekwencje.

O ile przekroczenie granicy w kierunku nieoswojonych rubieży Innego następuje stosunkowo łatwo, powrót zza muru znaczącego terytorium obcości nie jest już tak prosty. W zrozumieniu tego fenomenu pomaga obserwacja Aguirre, który podkreśla dwuznaczną naturę samego progu – stwierdza, że próg jest częścią Innego: „jest już tym, co wytycza i odgranicza, staje się tym, co określa; innymi słowy: Inność zawłaszcza i »k o l o n i z u j e« własne granice”<sup>39</sup>. Inność zatem wciąż się rozrasta, co więcej, stale wzmacnia i f o r t y f i k u j e swoje pogranicza, bezwzględnie odcinając wszelkie drogi ucieczki.

Interesującą wizję owego rozrastania się obcego terytorium przedstawia William Hope Hodgson w opowiadaniu *The Voice in the Night* (1907). Autor

<sup>35</sup> S. Jackson, *op. cit.*, s. 31.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>38</sup> M. Aguirre, *Geometria strachu*, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 17 [podkr. H.K.].

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 21.

opisuje tajemniczą, odizolowaną wyspę opanowaną przez dziwne, szare porosty – cokolwiek zbliży się do jej brzegów, zostaje zainfekowane przez grzyba i samo zamienia się w szarą masę. Podobną koncepcję znajdziemy w powieści *Ruiny* – ekspansja tajemniczego pnącza została tu powstrzymana tylko dzięki utworzeniu wokół wzgórze posypanego solą pasa gołej ziemi. Inna, obca przestrzeń próbuje zatem siłą wdrzeć się w bezpieczny świat, chcąc całkowicie go sobie podporządkować.

Ciekawe ujęcie fortyfikowania granic pojawia się natomiast w ekranizacji opowiadania Kinga *1408* z 1999 r. (*1408*, reż. Mikael Håfström, USA 2007)<sup>40</sup>. Jeden z hotelowych pokoi zostaje tu całkowicie odseparowany od świata zewnętrznego – sąsiadujące z hotelem budynki stanowią jedynie lustrzane odbicie jego bryły, zaś cały hotel „redukuje się” do przestrzeni jednego pokoju. Zamknięty w nim bohater, patrząc na hotelowy plan, widzi jednie swój pokój zawieszony w czarnej pustce, symbolizującej wymazany niejako z porządku istnienia świat zewnętrzny.

Nie mniej złowieszcza, acz odmiennie zrealizowaną wersję tego motywu, znajdziemy w powieści *Łśnienie*, doskonale obrazującej ciągłe mnożenie przeszkód i nadbudowywanie granic. Hotel „Panorama” położony jest wysoko w górach i bardzo trudno dostępny – rodzina Torrance’ów ma jednak różne możliwości wezwania pomocy, m.in. radio, krótkofalówkę i śniegołaz. „Panorama” powoli jednak fortyfikuje swoje granice, poczynając od opadu śniegu, przez zniszczenie radia i uszkodzenie silnika śniegołazu. Nawet Tony – przyjaciel z zaświatów – mówi Danny’emu, że nie może do niego przychodzić: „on nie dopuszcza mnie do ciebie... nikt z nich nie dopuszcza mnie do ciebie”<sup>41</sup>.

Wspomniane wyżej przykłady obrazują przestrzenie wyizolowane, ale równocześnie izolujące, nadbudowujące istniejące wcześniej progi. Warto tu jednak nadmienić, że na mechanizmie separowania oparte są również przestrzenie nieprzekraczające schematów kategorialnych, pozbawione owej złowieszczej formy świadomości, która popychałaby je do podejmowania wrogich wobec bohaterów działań. Ciekawe obrazy tego typu odizolowanej, budzącej grozę przestrzeni pojawiają się m.in. w utworach takich, jak: *W górach szaleństwa* (*At the Mountains of Madness*, 1931) Lovecrafta czy *The Horror-Horn* (1922) Edwarda Fredericka Bensona. Najczęściej mamy tu do czynienia z geograficzną barierą (np. góry, wyspa, bagna, gęsty las), która powoduje „przełamanie” przestrzeni na część oswojoną i tę drugą – nieznaną i niesamowitą.

Należy wspomnieć, że motyw odizolowanej, dziwnej przestrzeni łączy się również z toposem małego miasteczka. Warto w tym kontekście ponownie przywołać utwory Lovecrafta, np. opowiadanie *Widmo nad Innsmouth* (*The Shadow Over Innsmouth*, 1931) – o Innsmouth, miasteczku „niezaznaczonym na mapie ani

<sup>40</sup> Film *1408* znacznie odbiega od fabuły zaproponowanej przez Kinga, przywołując zupełnie nowe motywy i wątki, stąd powołuję się tu na ekranizację, a nie na opowiadanie.

<sup>41</sup> S. King, *Łśnienie*, s. 453.

też nie wspomnianym w ostatnich przewodnikach”<sup>42</sup>, niewiele wiadomo, „gdyż rozległe, słone bagniska, puste i bezładne, odstraszały od Innsmouth okolicznych mieszkańców”<sup>43</sup>. Do miasta także wyjątkowo trudno jest się dostać, a temu, kto raz tam przybędzie, nie będzie dane powrócić. W podobne miasteczka-pułapki zamieniają się m.in. Gatlin z opowiadania Kinga *Dzieci kukurydzy* (*Children of the Corn*, 1977), Black River opisane przez Deana Koontza w powieści *Nocne dreszcze* (*Night Chills*, 1976) czy St Marywood pojawiające się w *Satanistach* (*The Satanists*, 1976) Roberta Blacka<sup>44</sup>.

Wyjaśnienie takiej kreacji przestrzeni grozy przedstawia Carroll, stwierdzając, że potwory – będące wszak ucieleśnieniem grozy – na ogół pochodzą z miejsc niedostępnych lub nieznanymi człowiekowi „albo też z miejsc porzuconych, zapomnianych, sytuujących się poza marginesem zwykłego życia społecznego”<sup>45</sup>. To, co nas przeraża, musi sytuować się (nie tylko w sensie geograficznym) „poza ukształtowanymi przez kulturę kategoriami”<sup>46</sup> i granicami, gdyż największą grozę budzą w nas rzeczy czy zjawiska obce, odmienne i nieznanne – a więc takie, które pochodzą z szeroko pojętego innego świata.

## Kształt, który przeczy wszelkim prawom...

Budząca lęk inność przestrzeni horroru wynika przede wszystkim z faktu, że bohaterowie, którzy wkraczają w jej obręb, nie mają nad nią żadnej kontroli: nie potrafią sklasyfikować otaczających ich dźwięków, nie rozpoznają otaczających ich przedmiotów, nie panują nad chaotyczną strukturą – wszystko to sprawia, że miejsce, w którym się znaleźli, staje się dla nich nieodgadnioną zagadką. Na tajemniczość i niepokojącą aurę „złego” miejsca ma wpływ wiele czynników: towarzysząca przestrzeni grozy ciemność, złowroga cisza, którą mącą dźwięki nieznanego pochodzenia, czy wreszcie ogrom tej przestrzeni – niezliczona ilość przejść, pokoi, korytarzy, zakamarków.

Najciekawszym spośród wspomnianych elementów przestrzeni grozy jest jej konstrukcja oparta na dziwnej orientacji, chaotycznym planie czy absurdalnym pomysłem architektonicznym. Otaczające bohaterów mury zdają się rządzić własnymi prawami, urągającymi zasadom logicznego myślenia. Jeden z bohaterów *Walhalli* mówi:

<sup>42</sup> H.P. Lovecraft, *Widmo nad Innsmouth*, [w:] *idem*, *Kolor z przestworzy*, s. 52.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>44</sup> Odizolowane miasteczka są również często przestrzenią horroru filmowego – np. *Kult* (*The Wicker Man*, reż. Robin Hardy, Wielka Brytania 1973), *Populacja 436* (*Population 436*, reż. Michelle Maxwell MacLaren, USA 2006) czy *30 dni mroku* (*30 Days of Night*, reż. David Slade, Nowa Zelandia/USA 2007). Więcej na temat toposu małego miasteczka w horrorze zob. J. Langan, *The Small-Town Horror*, [w:] *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, red. S.T. Joshi, Westwood 2007, s. 537–564.

<sup>45</sup> N. Carroll, *op. cit.*, s. 65

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 66.

Człowiek, który zaprojektował ten dom, posłużył się [...] innym rodzajem matematyki. [...] Budynek [...] zaprojektowano umyślnie tak, aby każdy, kto tu się zjawi, poczuł się mały i zagubiony. Spójrzcie choćby na elewację. Na pierwszy rzut oka wydaje się wam masywna, mimo to jednak macie niepokojące wrażenie, że unosi się w powietrzu. Nie możecie wyobrazić sobie, jakich rozmiarów jest budynek, ponieważ architekt specjalnie wyeliminował wszelkie odniesienia do skali ludzkiej<sup>47</sup>.

Podobnie wodzi za nos swych mieszkańców Dom na Wzgórzu: jego nieuporządkowane linie budzą grozę i zmieszanie. Eleanor stwierdza:

jakiś szalone zestawienie, źle ustawiony narożnik, przypadkowe spotkanie linii dachu i połaci nieba zamieniły Dom na Wzgórzu w miejsce prawdziwej rozpaczki [...]. Dom ten sprawiał wrażenie, że uformował się sam [...]. Sam stworzył swą specyficzną konstrukcję linii i kątów [...]. Widok domu wywoływał [...] atawistyczne wprost uczucie nudności<sup>48</sup>.

Niemożliwe do ogarnięcia i zrozumienia jest zarówno zewnątrz domu, jak i jego wnętrze, tworzone przez najbardziej dziwaczne i kuriozalne pokoje. Eleanor, zobaczywszy po raz pierwszy swoją sypialnię, nie może wprost uwierzyć własnym oczom – „wszystkie jej wymiary były błędne. Zdawało się, że ściany są zawsze z jednej strony odrobinę dłuższe, aniżeli tolerowałyby to ludzkie oko, z drugiej zaś odrobinę przykrótkie i przez to nie do zniesienia”<sup>49</sup>. Widząc przed sobą tak dziwaczne wnętrza, osłupiała z wrażenia pomyślała: „Cóż za koszmarny czyhają tu na mnie w tych ciemnych kątach? Cóż za straszliwa trwoga będzie mi się błąkać po ustach?”<sup>50</sup>.

Nietypowa geometria może także stać się groźna poprzez swój charakter mediacyjny. Z pozoru normalne budynki stają się w tym ujęciu niebezpieczną pułapką. Tego typu miejsce zostało opisane m.in. w powieści Mastertona *Drapieżcy* (*Prey*, 1992) opartej na opowiadaniu Lovecrafta *Sny w domu więdźmy* (*The Dreams in the Witch House*, 1933). W obu tych utworach groza związana z przestrzenią wynika ze specyficznego układu kątów pomiędzy ścianami pokoju lub na płaszczyźnie dachu – dziwna geometria sama w sobie nie budzi lęku, jednak otwiera przejście pomiędzy światami i umożliwia nadejście złego.

## Wchodzisz i nie wiesz, czy wyjdiesz

Nietypowa geometria, tak często towarzysząca przestrzeni grozy, naznacza „złe” miejsce stygmatem zagrożenia i obcości. Bardzo często konsekwencją tego jest transformacja przestrzeni w obłądną pułpkę i jej upodobnienie się do labiryntu. Bohaterowie, którzy wkraczają w obręb „złego” przestrzeni, całkowicie tracą orientację, w jakim punkcie się znajdują. Kiedy Eleanor i Theo, przebywając w Domu na Wzgórzu, próbują same dotrzeć do jadalni, wciąż natrafiają na drzwi

<sup>47</sup> G. Masterton, *Walhalla*, s. 342.

<sup>48</sup> S. Jackson, *op. cit.*, s. 35–36.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

prowadzące w innym kierunku, niż znajduje się szukane przez nie pomieszczenie. Nie dość, że bohaterki nie potrafią odnaleźć drogi, za wieloma pomyłkowo otwartymi drzwiami ukazują im się pokoje, których nigdy wcześniej nie widziały, zatem kobiety nie są w stanie nawet ogólnie stwierdzić, w jakiej części domu się znajdują. Zniechęcona i zdezorientowana Theodora wykrzykuje: „To zwariowany dom, jak w karnawale, przechodnie pokoje, ze wszystkich stron drzwi zamykające się ludziom przed nosem. [...] Coś tu pewno wyskakuje nagle na ludzi w ciemnych korytarzach i śmieje się im w twarz”<sup>51</sup>. Konstrukcja domu jest tak zawiła, że niemożliwym zdaje się zrozumienie jej lub choćby oszukanie – Eleanor szybko obala propozycję, aby wskazywali towarzyszącej drodze do siebie pogwizdywaniem i zrozpaczona mówi: „Nawet gdybyś słyszał moje gwizdy i nawoływania to i tak pewno chodziłbyś od drzwi do drzwi, nigdy nie natrafiając na właściwe, a ja siedziałabym w środku, nie mogąc się wydostać”<sup>52</sup>. Bohaterowie, wciąż wodzeni przez dom za nos, powoli zaczynają rozumieć, że znaleźli się w klaustrofobicznej pułapce. Dostrzegają, że dom jakby celowo wprowadza ich w błąd i upaja się ich bezradnością.

W przestrzeniach zamkniętych konstelacje korytarzy i pokoi tworzą niemal niemożliwą do rozgryzienia układankę. Absurdalnie zwielokrotniona liczba przejść, pomieszczeń i zakamarków rozrasta się do ogromnej, przerażająco chaotycznej kolonii. W pewnym momencie bohaterowie całkowicie tracą kontrolę nad zajmowaną przestrzenią – zdaje się ona wciąż rozdymać, coraz bardziej przytłaczając swoim ogromem. Z ciekawą realizacją tego motywu spotykamy się w opowiadaniu Montague Rhodesa Jamesa *Numer 13*<sup>53</sup> (*Number 13*, 1904), gdzie w pewnej gospodzie co noc pojawia się „dodatkowy” pokój, zakłócając w ten sposób prawidłowość geometrii zajazdu.

Manuel Aguirre zauważa, że tego typu „rozrastająca się” przestrzeń jest a n i z o t r o p o w a – posiada różne własności w zależności od kierunku, w którym się ją bada<sup>54</sup>. Mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju a s y m e t r i ą: wewnątrz nie odpowiada wielkością widzianej z zewnątrz bryle budynku. Innymi słowy, łatwo jest wejść do nawiedzzonego domu, zamku czy hotelu, lecz znacznie trudniej je opuścić.

Działanie tego mechanizmu grozy ilustruje powieść Marka Z. Danielewskiego *House of Leaves* (2000). W niepojęty sposób wewnętrzne wymiary domu opisanego w powieści są znacznie większe niż jego zewnętrzna bryła. Dom zdaje się wciąż rozrastać do wewnątrz – samoczynnie pojawiają się w nim nieobecne wcześniej drzwi, schody czy korytarze, które można eksplorować całymi godzinami,

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Warto wspomnieć, że swego rodzaju naznaczenie liczbą 13 jest częstym zabiegiem w literaturze i filmie grozy. Por. np. *1408 S. Kinga* (suma cyfr składających się na numer feralnego pokoju wynosi 13), *Piątek Trzynastego (Friday the 13th)*, reż. Sean Cunningham, USA 1980), *Trzyście duchów (Thir13en Ghosts)*, reż. Steve Beck, USA 2001).

<sup>54</sup> M. Aguirre, *Geometria...*, s. 23.

nie docierając do ich końca. Co jednak najbardziej zdumiewające, dla każdego z mieszkańców domu dziwne, przyrastające przestrzenie wyglądają inaczej (są np. zorientowane według innych stron świata), jakby nie były raz na zawsze ustalone, lecz płynne i zmienne. Tego rodzaju płynność i zmienność przestrzeni zdaje się być kolejnym przejawem przenikającego ją dziwnego życia – jeden z bohaterów *Walhalli*, wspominając o domach, w których drzwi zmieniały swą pozycję i same przestawiały się belki, mówi: „Domy się poruszają [...]. Zmieniają pozycję. Przeobrażają się [...]. One są żywe”<sup>55</sup>.

Warto zatrzymać się nad mechanizmem przeobrażania, o którym tu wspomniano, i dodać, że modyfikująca się przestrzeń posiada zdolność zmiany nie tylko swego kształtu, ale i charakteru własnej struktury<sup>56</sup> – np. w powieści Mastertona *Zakłęci* ściany mogą pochłaniać mieszkańców domu, zmieniając jak gdyby stan skupienia, a następnie ponownie się zasklepiając. Stale przeobrażająca się i obdarzona świadomością przestrzeń staje się w ten sposób perfekcyjnym labiryntem-pułapką, którego nie sposób opuścić.

## W labiryncie

Aguirre, próbując lepiej zrozumieć model tego typu anizotropowej przestrzeni, odwołał się do matematycznej konstrukcji – tzw. zbioru Mandelbrota<sup>57</sup>. Jest to element geometrii fraktalnej, opisującej figury o specyficznych właściwościach. Zbiór Mandelbrota cechuje się rosnącą złożonością brzegów. Może to być niezauważalne gołym okiem, ale gdy powiększymy fragment obrzeża figury, zauważymy, że niejako rozciąga się ono, tworząc wciąż coraz to mniejsze podzbiory, ludzaco przypominające strukturę zbioru nadrzędnego. Figura ta z zewnątrz wydaje się więc zamknięta i skończona, jednak od wewnątrz jest swego rodzaju labiryntem nie do rozwikłania, gdyż zbiór replikuje się w nieskończoność<sup>58</sup>.

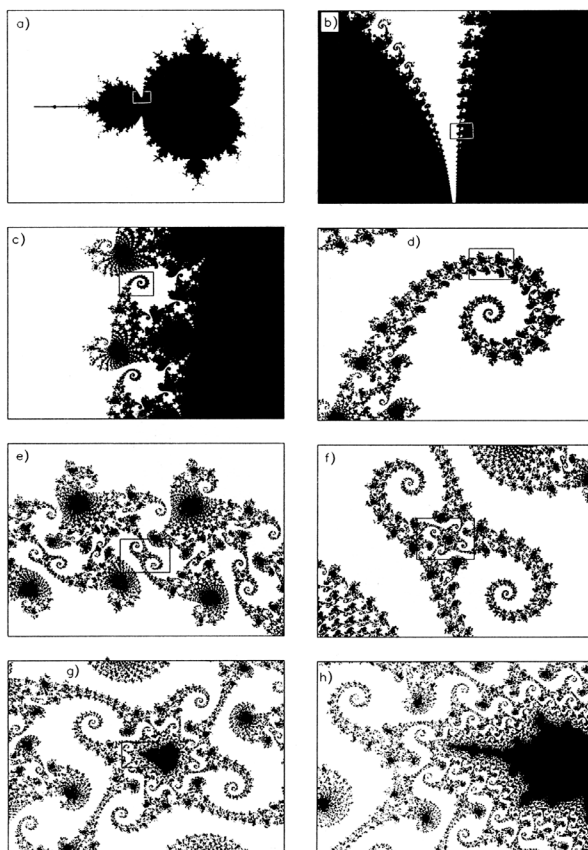
Konstrukcja przestrzeni grozy idealnie wręcz odwzorowuje charakterystyczne własności fraktali. Pierwszym z podobieństw jest wspomniane wrażenie nieskoń-

<sup>55</sup> G. Masterton, *Walhalla*, s. 151–152.

<sup>56</sup> Ciekawa realizacja tego motywu pojawia się w wielu filmach grozy. Na szczególną uwagę zasługuje seria filmów *Dom*, zwłaszcza dwie pierwsze części cyklu: *Dom* (*House*, reż. Steve Miner, USA 1986) i *Dom 2* (*House II: The Second Story*, reż. Ethan Wiley, USA 1987). W obydwu wypadkach niesamowity dom posiada swego rodzaju tunele czasoprzestrzenne, pozwalające przejść bezpośrednio z wnętrza domu do innej przestrzeni – przestrzenie te są jednak, inaczej niż w powieści Danielewskiego, wyraźnie odmienne od struktury całego domu (np. bohaterowie po uszkodzeniu jednej z wewnętrznych ścian domu odkrywają, że rozciąga się za nią olbrzymia dżungla, a po przekroczeniu progu kuchni nieoczekiwanie znajdują się na skalnym urwisku).

<sup>57</sup> M. Aguirre, *Geometria...*, s. 28–32.

<sup>58</sup> Na temat geometrii fraktalnej zob. np. J. Kudrewicz, *Fraktale i chaos*, Warszawa 1993; H.O. Peitgen, H. Jürgens, D. Saupe, *Granice chaosu. Fraktale*, przeł. K. Pietruska-Paługa, K. Winkowska-Nowak, Warszawa 1995; H.G. Schuster, *Chaos deterministyczny*, przeł. P. Pełowski, K. Stefański, Warszawa 1995; I. Stewart, *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu*, przeł. M. Tempczyk, W. Komar, Warszawa 1994.



Ryc. Zbiór Mandelbrota i kolejne powiększenia wybranego fragmentu zbioru<sup>59</sup>

czoności struktury. Bohaterowie, wkroczywszy w przestrzeń, z której nie potrafią się wydostać, często zyskują przeświadczenie, że miejsce, w jakim się znaleźli, zatraciło swoje granice, uniemożliwiając znalezienie wyjścia –

Nagle poczuł, że ciężar domu przytłacza go, unieruchamiając w miejscu, gdzie stał. Rozwaga zniknęła. Została rosnąca panika. Chciał krzyknąć i nie mógł. Chciał biec, ale szare ściany i drzwi zdawały się oddalać, stawały się bezkształtne. Zgubiony w próżni, krainie dziwnych cieni. Był na pustkowiu, a wszystko wokół niego rozplywało się i zmieniało [...]. Był na zawsze złapany w pułapkę<sup>60</sup>.

Dom stwarza szereg pozorów mających wzbudzić w mieszkańcach przekonanie o otaczającym ich bezkresie. Przede wszystkim cała przestrzeń podzielona jest na mniejsze odcinki – niepokojąco pomnożona i w niepojęty sposób rozciągnięta. Aguirre, pisząc o podobnych miejscach, zwraca uwagę na konieczność ciągłego przekraczania progów<sup>61</sup>. Przystąpiwszy jedną granicę, bohaterowie do-

<sup>59</sup> Ryc. z: J. Kudrewicz, *op. cit.*, s. 14.

<sup>60</sup> J. Hawkes, *Nawiedzony dom*, przeł. B. Jankowska-Rosadzińska, Poznań 1993, s. 102–103.

<sup>61</sup> M. Aguirre, *Geometria...*, s. 16–32.

cierają do kolejnej i tak w nieskończoność. Pokonywanie kolejnych przeszkód daje nadzieję osiągnięcia jakiegoś kresu, ale za każdym razem bohaterowie natrafiają na nową barierę, która oddala ich od celu. W rzeczywistości cel ten nigdy nie jest blisko, ponieważ w perspektywie kolejnych przeszkód traci swą ostateczną wartość. Aguirre nazywa ten zabieg złowieszczą wersją paradoksu Zenona z Elei<sup>62</sup>.

Działanie tego mechanizmu grozy doskonale ilustruje fragment opowiadania *William Wilson* Edgara Allana Poe'a (*William Wilson*, 1839):

Lecz dom! Co za osobliwą a starą budowlą był ów dom! Zaś dla mnie był istnym pałacem zaklętym! Końca nie było jego korytarzowym zakrętom i niezrozumiałym podziałom. Trudno było w tej lub innej, na chybił trafił wybranej chwili stwierdzić z całą pewnością, czy się jest na pierwszym, czy na drugim piętrze. Miało się za to pewność, iż w przejściu z jednego pokoju do drugiego stopa napotka się trzy lub cztery stopnie w górę lub w dół. Prócz tego niezliczone i niedostępne pojęciu były boczne podziały, które tak się wsnuwały i wysnuwały z siebie, iż najdokładniejsze ogarnięcie myślą całości gmachu niewiele różniło się od owej mrzonki, za której pomocą oglądamy n i e s k o ń c z o ń ć<sup>63</sup>.

Tego rodzaju podzielnie przestrzeni na szereg mniejszych odcinków pozwala na uzyskanie efektu nieskończoności: mnożenie progów i momentów granicznych wywołuje wrażenie, że ostateczna granica nie istnieje. Przestrzeń poddana fragmentaryzacji – tworzona przez miliony innych – zatracą swoją odrębność. Bohater za każdym razem uwalnia się przecież z jakiegoś miejsca, docierając jednocześnie do nowego, również przynależnego do niezwykłej i groźnej przestrzeni, która go otacza. Przekraczanie kolejnych progów nie przynosi ze sobą żadnej zmiany. Stale powielający się układ przestrzenny sprawia wrażenie tkwienia w jednym miejscu, pokonywana droga zdaje się więc być pozorna. Unieważnia się tym samym pewien porządek lokacyjny. Bohaterowie, choć pokonują jakąś drogę, nie są w stanie określić kierunku, w jakim się poruszają. Ukształtowanie przestrzeni nie pozwala na wyznaczenie jakichkolwiek punktów odniesienia. Postaci mogą równie dobrze posuwać się w głąb labiryntu, jak i na zewnątrz, iść do przodu lub cofać się. Przestrzeń swą strukturą zawiesza zatem niejako porządek kauzalny i czyni jakiegokolwiek działanie bezcelowym.

Przestrzeń nie tylko się kawałkuje, ale też w niepojęty sposób wydłuża. Kiedy Danny próbuje uciec z korytarza „Panoramy”, w którym zaatakował go szlach, z przerażeniem zauważa, że „raptem schody jakby się oddaliły, jakby zaczęły się cofać, podczas gdy on biegł ku nim”<sup>64</sup>. Przypomnijmy w tym miejscu raz jeszcze powieść Danielewskiego czy filmy *Dom* i *Dom 2*, które również przywołują motyw rozszerzenia się i wydłużania przestrzeni w nowe zaskakujące terytoria.

Powołując się na ten rodzaj przestrzeni, należy jednocześnie podkreślić, że labiryntowa struktura właściwa jest także przestrzeniom pozornie otwartym:

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>63</sup> E.A. Poe, *William Wilson*, [w:] *idem, Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian S. Wyrzykowski, Kraków 1976, s. 9 [podkr. H.K.].

<sup>64</sup> S. King, *Lśnienie*, s. 259.



lasom, bagnom czy pasmom górskim. Ciekawą wizję lasu-labiryntu prezentuje w opowiadaniu *Lasy augustowskie* (*Der Wald von Augustowo*, 1915) Karl Hans Strobl:

w nocy spadło dosyć dużo śniegu. Przykrył on dokładnie wszystkie ślady, tak że las wydał nam się naraz zupełnie obcy [...]. Zszedł nam tak cały dzień, a nie znaleźliśmy najmniejszego punktu orientacyjnego [...]. Przy tym sam ten sobaczy las stawał się jakby coraz dzikszyszy, a my klucząc tak pomiędzy bagnami i niedostępną gęstwą w niezmiernej szarości zachmurzonego dnia nie wiedzieliśmy już nawet, czy aby dalej podążamy w obranym z rana kierunku<sup>65</sup>.

Podobny motyw pojawia się również w powieści Stefana Dardy *Dom na wyrębach* (2008):

Było po trzeciej, kiedy zacząłem się niepokoić. [...] Krążyłem po lesie w poszukiwaniu Wyrębów. [...] Musiałem w którymś momencie pomylić strony świata i pójść w niewłaściwym kierunku. [...] Zacząłem się uważnie przyglądać drzewom, aby przekonać się, z której strony są porośnięte mchem. Ten stary [...] sposób [...] całkowicie się nie sprawdzał w miejscu, w którym się znajdowałem [...] nie udało mi się zaobserwować żadnej reguły [...] [a] po przejściu kolejnych kilkunastu kroków stanąłem, nie mogąc uwierzyć własnym oczom. Miałem przed sobą dąb, który minąłem mniej więcej godzinę temu [...] – znów zatoczyłem koło<sup>66</sup>.

Warto wspomnieć, że labiryntowa struktura związana jest również z przestrzeniami miejskimi. Współczesne, z pozoru bezpieczne miasta są bardzo często ukazywane w horrorze jako klaustrofobiczne pułapki bez wyjścia. Ciekawych obrazów tego rodzaju miast-labiryntów dostarczają liczne filmy, takie jak: *Catcombs* (reż. Tom Coker i David Elliot, USA 2007), którego bohaterka błądzi po podziemnym Paryżu, *Moscow Zero* (reż. Maria Lidón, USA/Hiszpania 2007), ukazujący z kolei podziemia Moskwy czy też *Lęk* (*Creep*, reż. Christopher Smith, Niemcy/Wielka Brytania 2004), rozgrywający się w londyńskim metrze.

## Czy to jawa, czy to sen?

Jak zauważa Wydmuch,

opowieść grozy [...] zamiast tworzyć nowy świat, decyduje się na opatrzenie świata realnego innym, własnym znakiem [...] [jej] siła [...] tkwi właśnie w konfrontacji znanego świata z nowym jego sensem. Angażuje to uwagę czytelnika w dwójnasób, gdyż ustawia go na granicy dwóch porządków w taki sposób, by na moment mógł zapomnieć, który z nich jest rzeczywisty<sup>67</sup>.

Owa dwuznaczność, czy też niepewność ontologiczna nadprzyrodzonych fenomenów, wynika z faktu, że pomimo jednoznacznych oznak obcości, odmienności czy wręcz wrogości otaczającej bohaterów przestrzeni, ci za wszelką cenę starają się wierzyć w racjonalne wyjaśnienie dziwnych wydarzeń. Przed-

<sup>65</sup> K.H. Strobl, *Lasy augustowskie*, [w:] *idem, Kościana ręka*, przeł. M. Zybur, Jelenia Góra 1991, s. 230.

<sup>66</sup> S. Darda, *Dom na wyrębach*, Katowice 2008, s. 100–104.

<sup>67</sup> M. Wydmuch, *op. cit.*, s. 171.

stawiając zdroworozsądkowe tłumaczenie niepokojących wypadków, chcą przywrócić ład swojemu życiu. Mają nadzieję, że gdy odrzucą niesamowity charakter rozgrywających się wokół wydarzeń, pozbawią je tym samym aury niezwykłości.

Szukając racjonalnych wyjaśnień, gospodarze farmy z opowiadania Lovecrafta wolą wierzyć w skażenie gleby niż w fakt, że zagnieździła się w ich ziemi jakaś złowroga kosmiczna siła. Podobnie Jack Torrance przypisuje dziwne odgłosy z pokoju 217 swojemu pobudzeniu nerwowemu, a samoistne jeżdżenie hotelowej windy krótkim spięciom w przewodach. Wielu bohaterów wspomina też o sennych majakach, delirycznych omamach czy wreszcie o chorobie psychicznej. W powieści Jackson jedna z postaci zauważa, że każdy, kto wynajmował dziwny dom, potem pospiesznie go opuszczał i „usilnie próbował podać jakieś racjonalne powody przeprowadzki”<sup>68</sup>.

Niemożliwa do przewyciężenia niechęć bohaterów wobec przyznania, że przestrzeń, która ich otacza, nie jest taka jak inne, zwyczajne miejsca, wynika ze strachu przed konsekwencjami związanymi z zaakceptowaniem tej prawdy – przyjęcie jej oznaczałoby bowiem, że świat nie jest taki, jak się wydawało, że wszystko, czego bohaterowie przez lata się nauczyli, w jednej chwili zostało unieważnione i straciło znaczenie. Carroll stwierdza w tym kontekście, że potwory horroru, a wśród nich także przestrzeń, są groźne poznawczo: „Stanowią zagrożenie dla zdrowego rozsądku. To z powodu tego zagrożenia mówi się o nich, że nie mogą istnieć, to dlatego ci, którzy stają im na drodze, tak często wychodzą z tego spotkania obłąkani, szaleni, niespełna rozumu”<sup>69</sup>.

Omawiana przestrzeń jest zatem dziwna, inna i groźna poznawczo – czy jest przy tym nadprzyrodzona? Nie zawsze i niekoniecznie. Nie sposób wszak przekreślić obecnych w niektórych utworach racjonalnych uzasadnień dziwnych wydarzeń – czy to działaniem złudzenia optycznego lub pewnych zjawisk elektrycznych, czy to halucynacją, czy wreszcie obłędem bohatera, z którego perspektywy dane miejsce zostaje nam przedstawione. Musimy jednak przyjąć, że nawet jeśli dana przestrzeń, mimo swej odmienności, nie jest nadprzyrodzona, to z całą pewnością jest *niesamowita*, gdyż w taki sposób postrzegają ją i „doznają” jej bohaterowie.

Co ważniejsze, towarzysząca – zarówno bohaterom, jak i odbiorcom horroru – niepewność pochodzenia dziwnych fenomenów wydaje się przy tym być jednym z najistotniejszych elementów formuły gatunku. Prawdziwą groźbę budzi bowiem inność i niezwykłość wynikająca z wymykania się pewnych zjawisk poza jasne i czytelne kategorie. Istotą mających wywoływać strach przestrzeni jest zatem przede wszystkim zacieranie oczywistych granic – mamienie iluzjami i niedopowiedzeniami, budowanie nieustającego napięcia pomiędzy prawdą

<sup>68</sup> S. Jackson, *op. cit.*, s. 69.

<sup>69</sup> N. Carroll, *op. cit.*, s. 65.

a iluzją, pomiędzy realnym światem a rzeczywistością wyobraźni. Naczelną kategorią jest tu właśnie niesamowitość<sup>70</sup>, która pozwala zderzyć racjonalną postawę z czymś niecodziennym i niezwykłym. Z tej przyczyny horror lokuje swych bohaterów „na ziemi niczyjej, [...] w [...] widmowej krainie, która więzi podróżujących w »pomiędzy«”<sup>71</sup>, gdzie wszystko jest możliwe, a przy tym niepoznane i niejasne – gdzie wreszcie nie ma ostatecznych odpowiedzi.

## **Where evil lurks. Space as a mechanism of fear in horror**

### Summary

The paper is an attempt to describe the space presented in horror genre as one of the major mechanism of fear. Although space appears in many different forms there (e.g. a haunted house, a cemetery, a mental hospital, woods, a village), we may notice some common features in these spatial motives, which allow us to select and create a universal model of the terror space. Among the most common themes there are, *inter alia*, unusual look of an evil place, strange vegetation or animals around the place or isolation from the outside world. It is also important to note the ever-recurring metaphorical images, like a figure of a labyrinth, or some kind of animization of the space. An analysis of the common spatial themes is based on the examples from literature and film.

---

<sup>70</sup> Więcej na temat kategorii niesamowitości i różnych stanowisk wobec problemu cudowności zob.: G. Kozielek, *Wstęp*, [w:] *Czarny pajak. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, Wrocław 1988, s. 5–31.

<sup>71</sup> M. Aguirre, *Geometria strachu...*, s. 27.