

**Marta Strzelec**  
Uniwersytet Warszawski

**Od metafizyki do obłądu,  
czyli jak rodzi się lęk –  
próba zestawienia twórczości  
Stefana Grabińskiego i Stephen Kinga**

Literatura kwalifikowana do dziedziny fantastyki bądź *science fiction* (fantastyki naukowej) stanowi nie lada wyzwanie dla współczesnych historyków literatury. Pojęcie „fantastyka” jest terminem nieostrym, który służy nierzadko jako worek pojęciowy dla wszystkiego, co z oporami poddaje się kategoryzacji. Polscy badacze zainteresowali się tym tematem na szerszą skalę dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy polski rynek został zalany falą przekładów współczesnej literatury *fantasy* i *grozy*<sup>1</sup>, lecz wobec ogromnej jej różnorodności pozostali, niestety, bezradni. Do dnia dzisiejszego problematyczne pozostają: kwestia podziału wewnątrzgatunkowego oraz ustalenie, co *ex definitione* do fantastyki należy, a co trzeba z niej wykluczyć. Po odrzuceniu potocznego rozumienia terminu „fantastyka”<sup>2</sup> pozostają cztery najbardziej wykrystalizowane koncepcje. Najwęższa w swym zakresie jest teoria Rogera Caillois<sup>3</sup>, która do literatury fantastycznej zalicza jedynie to, co dla współczesnych jest już tylko jedną z jej odmian – „fantastykę grozy”. Podobnie ujęcie tematu prezentuje Tzvetan Todorov<sup>4</sup>, uzupełniając teorię Caillois o kategorię „wahania”, które jego zdaniem jest elementem

<sup>1</sup> Zob. A. Has-Tokarz, *Horror według Stephen Kinga i Grahama Mastertona. Studium o poetyce współczesnej powieści grozy*, „Literatura i Kultura Popularna”, t. X, red. T. Żabski, Wrocław 2002, s. 127–128.

<sup>2</sup> „W znaczeniu potocznym, najbardziej rozpowszechnionym, za fantastykę uważa się wszystko to, co jest wytworem fantazji, a więc wszelkie zjawiska niezwykle, często nadprzyrodzone, nadzwyczajne, nie spotykane nigdy w otaczającej rzeczywistości”, cyt. za: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Pytasz, Katowice 2001, s. 281.

<sup>3</sup> Zob. R. Caillois, *Od baśni do science-fiction*, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Błoński i in., Warszawa 1967.

<sup>4</sup> Zob. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paryż 1970; por. S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973, nr 5.

nieodłącznie towarzyszącym czytelnikowi literatury fantastycznej. Dwie pozostałe koncepcje mają polską proweniencję. Sformułowane zostały na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Niestety, do dnia dzisiejszego nie doczekały się aktualizacji bądź reinterpretacji, mimo że literatura fantastyczna, zwłaszcza polska, jest w pełni rozkwitu mniej więcej od połowy lat dziewięćdziesiątych. Andrzej Zgorzelski<sup>5</sup> właściwie wyklucza istnienie „gatunku fantastycznego” *sensu stricto*, zauważa jednak, że pewne gatunki cechują się naturalnymi predyspozycjami do bycia fantastycznymi. Sądzę, że bliższa uchwycenia kwintesencji fantastyki jest koncepcja Witolda Ostrowskiego i Ryszarda Handkego<sup>6</sup>, która zakłada występowanie w literaturze fantastycznej elementów niepojawiających się w literaturze, w opozycji do irracjonalnego charakteru literatury fantastycznej nazwijmy ją umownie, realistycznej, oraz dokonuje klarownego podziału na trzy główne odmiany<sup>7</sup>: fantastykę baśniową, fantastykę grozy i fantastykę naukową (*science fiction*)<sup>8</sup>. Obie wymienione teorie łączy jeden wspólny aspekt – pojmowanie fantastyki jako tej dziedziny literatury, w której następuje pewnego rodzaju naruszenie zasad ogólnie pojętego i akceptowalnego, jako naturalny, porządku świata. Dla obu pisarzy, których twórczość analizuję w niniejszej pracy, będzie on odmienny. Jednak niezależnie od tego, jak różne są ich doświadczenia oraz percepcja otaczającego ich uniwersum, obaj dostrzegają w tym porządku metafizyczne pęknięcie, a literatura fantastyczna staje się dla nich jedynym dostępnym narzędziem do jego opisanie.

Nie ma dziś już wątpliwości co do przynależności gatunkowej prozy Stefana Grabińskiego. Zarówno źródła, na które się wcześniej powołałam, jak i obszerna monografia pióra Artura Hutnikiewicza zaliczają jego pisarstwo do „fantastyki grozy” i „fantastyki metafizycznej”. Jest to właściwie jedyna tak pełna reprezentacja tego podgatunku<sup>9</sup> w historii polskiej literatury, nawet jeżeli weźmiemy pod uwagę literaturę najnowszą<sup>10</sup>. Co więcej, autor pozostaje blisko europejskich korzeni, z których wyrasta, a korzenie te sięgają drugiej połowy XVIII w., kiedy to angielski gotycyzm wydał na świat mroczną powieść gotycką. Odnajdujemy u Grabińskiego zarówno ślady twórczości Guy de Maupassanta, jak i bardziej współczesnego H.P. Lovecrafta, jednak najczęściej nowelistyka Grabińskie-

<sup>5</sup> Zob. A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980.

<sup>6</sup> Zob. R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969.

<sup>7</sup> Zob. A. Has-Tokarz, *op. cit.*; E. Rudolf, *Pojęcie fantastyki. Rekonesans badawczy*, „Literatura i Kultura Popularna”, t. VIII, red. T. Żabski, Wrocław 1999.

<sup>8</sup> Szersze omówienie powyższych koncepcji można znaleźć we wspomnianych już: *Słowniku literatury polskiej XX wieku* oraz w serii „Literatura i Kultura Popularna”.

<sup>9</sup> Korzystam tu z podziału wewnątrzgatunkowego na podstawie koncepcji Ostrowskiego i Handkego.

<sup>10</sup> Wyjątek stanowią trzy opowiadania A. Sapkowskiego: *Muzykanci*, *Tandaradei* oraz *Zdarzenie w Mischief Creek*, [w:] A. Sapkowski, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa 2001, s. 49–127 oraz 247–299.

go porównywana jest do twórczości Edgara Allana Poeego. Nie dziwi to zwłaszcza, jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, iż Grabiński był wielkim miłośnikiem prozy Amerykanina<sup>11</sup>, a życiorysy obu pisarzy są zbieżne w wielu kwestiach. Prawdopodobnie to właśnie w biografii pisarza należy szukać klucza do świata jego utworów. „Mieszkańcy tego świata mają pozór ludzi zwyczajnych, noszą pospolite tużurki i kapelusze, oddają się najbanalniejszym profesjom, ale gdyby zajrzeć im głęboko w oczy, dostrzegłoby się w ich spojrzeniu jakiś błysk obłędu, ukrytego szaleństwa lub zapatrzenie się w jakąś przestrzeń bez końca. [...] On sam [...] był jakby jedną z tych niesamowitych postaci” – tak pisze o autorze jego monograf Artur Hutnikiewicz<sup>12</sup>. Grabińskiemu, podobnie jak Poemu, gruźlica zabrała rodzinę, zdrowie, możliwość normalnego życia oraz na zawsze wtrąciła w przestrzeń samotności i introwertyzmu.

W przypadku Stephena Kinga najbardziej problematyczne okazuje się ustalenie, czym tak naprawdę jest to, co wychodzi spod jego pióra. Młodszy od Grabińskiego o całe 60 lat King dorastał w małomiasteczkowej atmosferze, pełnej spokoju i rozleniwienia, gdzie wszyscy doskonale się znają, a wieczorne posiedzenia na werandzie są na porządku dziennym. Amerykanin nie przeżył w dzieciństwie żadnej tragedii, młodość miał całkiem beztrudną, skąd więc w jego pisarstwie tak silna fascynacja traumą, lękiem, okrucieństwem? A stąd, że King w przeciwieństwie do każdego przeciętnego, zdrowego psychicznie człowieka nie ucieka od naturalnego dla istoty ludzkiej lęku – przed śmiercią i nieznanym. Jak sam twierdzi, pielęgnuje go i czyni z niego narzędzie pisarskie. W jednym ze swoich esejów wyznaje: „Nocą, kiedy kładę się spać, nim zgaszę światło, zawsze przykrywam nogi kocem. Nie jestem dzieckiem już od dawna... [...] Jakaś zimna dłoń może przecież wysunąć się spod łóżka i złapać mnie za kostkę. A wtedy zacząłbym krzyczeć tak, że zbudziłbym umarłych. [...] To coś [...] nie istnieje. Wiem o tym doskonale i wiem także, że jeśli dokładnie schowam nogi pod koc, to nigdy nie zdoła zacisnąć na nich swej zimnej dłoni”<sup>13</sup>. King uznawany kiedyś, niezbyt zresztą pochlebnie, za pisarza „paperbacków”<sup>14</sup>, w późniejszych latach doczekał się określeń bardziej nobilitujących: „Dostojewski naszych czasów”, „papież horroru”, „król horroru”, „Poe XX wieku” oraz „fenomen socjologiczny kultury współczesnej”<sup>15</sup> – to tylko kilka z nich. Na swoim koncie ma blisko czterdzieści powieści i pokaźną liczbę opowiadań, rozsianych po czasopiśmie i zebranych w ośmiu zbiorach.

<sup>11</sup> Pisze o tym m.in. A. Hutnikiewicz we wstępie do tomu nowel: *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] S. Grabiński, *Utwory wybrane. Tom III. Nowele*, Kraków 1980.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 5–6.

<sup>13</sup> S. King, *Nocna zmiana*, przeł. K. Sokołowski, „Fantastyka” 1988, nr 1, s. 21.

<sup>14</sup> Z ang.: „książka tania, wydana estetycznie w miękkiej okładce”, [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, red. W. Kopaliński, Warszawa 1983.

<sup>15</sup> Cyt. za: A. Has-Tokarz, *Horror według Stephena Kinga i Grahama Mastertona. Studium o poetyce współczesnej powieści grozy*, „Literatura i Kultura Popularna”, t. X, red. T. Żabski, Wrocław 2002, s. 129, przyp. 3.

Powieści, których nie chciano przyjąć do druku, publikował pod pseudonimem Richard Bachman. Co ciekawe, powszechnie uważane są one za jedno z najlepszych jego dzieł<sup>16</sup>. Przyjęło się, że King jest pisarzem dla mas i stanowi uosobienie komercji. Jednak jego twórczość wymyka się wszelkim definicjom, co więcej – wielu badaczy podkreśla, że traktuje go jako zupełnie odrębne zjawisko literackie, gdyż: „Nie ma u Kinga oplatających szyję macek, duchów, potworów i zamków, w których z zakurzonych trumien wstają potomkowie zdegenerowanych arystokratów-wampirów”<sup>17</sup>. W niniejszej pracy podążam tym tropem, uznając Stephena Kinga za przedstawiciela najbardziej współczesnej reprezentacji podgatunku literatury fantastycznej, jakim jest wspomniana już „fantastyka grozy”.

Pozornie zestawienie twórczości obu pisarzy wydaje się niemożliwe. Dzieli ich praktycznie wszystko. Urodzili się i dorastali w innych kulturach, na dwóch odległych od siebie kontynentach i inną oglądali wokół siebie rzeczywistość. Jednak obaj pozostają głęboko zakorzenieni w tradycji literatury fantastycznej, a także posługują się podobnymi kategoriami i tematami. Przedmiotem analizy jest siedem opowiadań: *Demon ruchu*, *Spojrzenie* i *Dziedzina* Grabińskiego<sup>18</sup>, a także *Mgła*, *Zjawi się tygrys*, *Edytor tekstu* i *Ballada o celnym strzale* Kinga<sup>19</sup>. W dalszej części pracy przeanalizuję wykorzystywane przez obu pisarzy i jednocześnie pokrywające się motywy, a także zastanowię się, jak powstaje lęk będący ich źródłem oraz strach, który budzą w czytelniku.

W pierwszej kolejności należy sprecyzować terminologię, stosowaną w niniejszej pracy. Dokonuję jasnego rozróżnienia pojęć „strachu” i „lęku”, które, gdy są rozumiane potocznie, często stosowane są wymiennie. „Lęk” rozumiem jako „strach beznadziejny”<sup>20</sup>, „bez rozeznania przyczyn i sposobów przeciwstawienia się zagrożeniom, nawet bez poszukiwania dróg wyjścia [...] paraliżuje”<sup>21</sup> – tak pojmowany „lęk” jest immanentnym elementem ludzkiego istnienia, najczęściej dotyczy śmierci i tego, co po śmierci (dziedzina nieznaną), obejmuje również kwestię poznania i realności ludzkiego uniwersum, a także kategorię faktycznej wolności człowieka i kontroli, którą sprawuje nad własnym życiem.

„Strach” z drugiej strony jest „lękiem przedmiotowym, skierowanym konkretnie, wyzwala działanie, które pomaga w uwolnieniu się od niego [lę-

<sup>16</sup> Między innymi *Wielki marsz*, który nie przystaje do współczesnej koncepcji horroru.

<sup>17</sup> K. Sokołowski, *Anatomia szaleństwa*, „Radar – Tygodnik Pracy Twórczej” 1987, nr 1, s. 19.

<sup>18</sup> Utwory pochodzą z różnych zbiorów nowel, zostały zebrane przez A. Hutnikiewicza [w:] S. Grabiński, *op. cit.*

<sup>19</sup> Wszystkie utwory zawarto w jednym zbiorze: S. King, *Szkieletowa załoga*, Warszawa 2001; przekład dokonany przez różnych tłumaczy, odpowiednio: *Mgła* – A. Nakoniecznik, *Zjawi się tygrys* – D. Malinowska, *Edytor tekstu* – J. Pyka, *Ballada o celnym strzale* – K. Sokołowski.

<sup>20</sup> A. Gemra, *Horror – zarys problematyki*, „Literatura i Kultura Popularna” t. VIII, red. T. Żab-  
ski, Wrocław 1999, s. 107.

<sup>21</sup> *Ibidem*, przyp. 9.

ku]”<sup>22</sup>. „Chaos lęku zyskuje uporządkowanie w »katalogu strachów«”<sup>23</sup>, które raz nazwane nie należą już do przestrzeni nieznannej, a w konsekwencji – można je pokonać. Tak pojmowany strach staje się, na wzór greckiej tragedii, narzędziem służącym do osiągnięcia *katharsis*.

Trzeci kluczowy termin to „groza”, która „bywa utożsamiana z lękiem, strachem, trwogą, przerażeniem [...], jest też traktowana [...] jako jeden z poziomów strachu [...]. Według innych koncepcji [...] groza jest czymś więcej niż strach, to strach w nasileniu, [...] bardziej stan ducha niż chwilowe przeżycie”<sup>24</sup>. King w swojej pracy krytycznej na temat gatunku literackiego, który uprawia, stwierdza, że źródłem grozy jest przede wszystkim umysł, a u jej podstaw leży uczucie strachu<sup>25</sup>. Na potrzeby niniejszej pracy przyjmijmy, że groza plasuje się między strachem a lękiem.

Pierwszą kwestią, którą chciałabym się zająć, jest kategoria metafizyki. Jako dział filozofii, metafizyka zajmuje się poszukiwaniem odpowiedzi na najbardziej podstawowe pytania, jakie może zadać człowiek. Czym jestem, czym jest świat, który obserwuję, jaki jest sens istnienia w ogóle – to niewiadome, które zaprzętała ludzkie umysły praktycznie od zarania dziejów. Dawniej metafizyka stanowiła domenę literatury wysokiej, a w literaturze fantastycznej nie było dla niej miejsca. Jak słusznie zauważa Roger Caillois w swoim eseju<sup>26</sup>, początkowo<sup>27</sup> mamy do czynienia z fantastyką baśniową, która wywodzi się bezpośrednio z legend, baśni i podań ludowych. Tam wróżki, smoki i krasnoludki nie są niczym niezwykłym, stanowią integralny element rzeczywistości, a zgoda na ten świat dokonuje się w czytelniku świadomie, aczkolwiek z przymrużeniem oka. Nikt nie zastanawia się, zza jakiej kotary lub z jakiego innego wymiaru pochodzą baśniowe postaci, a ponieważ przyjmujemy je niejako bez zastrzeżeń, nie budzą one lęku. Zły smok zostanie zawsze pokonany przez walecznego herosa, a świat, na chwilę wytracony z odwiecznej równowagi, zawsze do niej wróci. Jednak cywilizacja podlega prawom ewolucji. Człowiek ma coraz łatwiejszy dostęp do wyższej kultury, toteż jego świadomość rozszerza się. XVII wiek przynosi rozpad porządków organizujących ludzką świadomość, upadek idei prymatu prawdy i porządku nad chaosem oraz bezprawiem, powolną śmierć instancji wyższej, w której ingerencję niezmienne wierzyła istota ludzka i której spodziewała się w chwilach zagrożenia.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 113.

<sup>25</sup> S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2005.

<sup>26</sup> R. Caillois, *op. cit.*, s. 31–65.

<sup>27</sup> Caillois przyjmuje teorię ewolucji gatunkowej: od baśni, poprzez fantastykę grozy, do literatury *science fiction*. Badacz uważa, że następujący gatunek przejmuje funkcje poprzedniego i usuwa go tym samym z przestrzeni literackiej. Esej pochodzi z 1966 roku, toteż nie odnosi się do obserwowanego współcześnie równoległego rozwoju literatury *fantasy*, fantastyki grozy oraz *science fiction*.

Lęk, subiektywizm i niepewność stają się stałymi gośćmi w twórczości literatów, badaczy i filozofów. Okrucieństwa obu wojen światowych pogłębiają owo pęknięcie metafizyczne, a człowiek okazuje się wobec tego procesu bezbronny i stanowczo zbyt świadomy.

Z kategorią metafizyki mamy do czynienia w każdym z opowiadań będących przedmiotem niniejszej analizy. Główny bohater *Demonu ruchu*, Tadeusz Szczygón, obciążony jest niezwykle kłutwą. Co jakiś czas podejmuje, niezależnie od swojej woli, próbę ucieczki od rzeczywistości – wpada w somnambuliczny trans, nieświadomy tego, co robi, wyrusza pociągiem w podróż na drugi kraniec Europy. Budzi się, ku swemu zdziwieniu, w obcym hotelu, nie pamiętając najmniejszego fragmentu swojej podróży. Ludzie wokół zdają się go rozpoznawać, zatem nie jest to jedynie sen szaleńca, chociaż w efekcie owych wycieczek Szczygonia dzieli zaledwie krok od obłądzenia. Bohater próbuje tłumaczyć sobie te wyprawy obecnością cygańskich przodków w drzewie genealogicznym, po których odziedziczył „tęsknotę wieczystej włóczędzy”<sup>28</sup>, a bardziej niż amnezja, będąca jedyną pozostałością po podróżach, przeraża go ich całkowita bezcelowość. Pytanie, które należałoby postawić w tym momencie, to: czym tak naprawdę życie Szczygonia różni się od egzystencji każdego przeciętnego człowieka? Czy człowiek ma jakiś inny cel niż przemieszczanie się w czasie i przestrzeni aż do swojego naturalnego bądź mniej naturalnego końca? Czy odwieczna pogoń za wszystkim, co składa się na ludzkie życie: pieniędzmi, domem, rodziną, szczęściem, przyjemnością, nie jest podobna do odbywania wypraw o bliżej nieokreślonym celu i wynajmowania pokoju hotelowego w każdym odwiedzanym mieście?

Obraz świata nakreślony w noweli to wyraz fascynacji Grabińskiego filozofią Bergsona, według którego rzeczywistość to wiekuiste stawanie się, a życie nie jest niczym z góry określone i tworzy się z własnego, immanentnego pędu. Owszem, można to interpretować jako zdecydowaną afirmację absolutnej wolności, jednak aspekt bezcelowości wprowadza w ten świat wyjątkową dawkę metafizycznego pesymizmu.

Jeżeli uznamy, że podróż Szczygonia to niedookreślony, wewnętrzny imperatyw, podobny do tego, który kieruje bohaterem innej noweli Grabińskiego, *Na tropie*, wytłumaczenia będziemy szukali przede wszystkim w psychologii. Cóż jednak się stanie, jeżeli przychylimy się do koncepcji imperatywu zewnętrznego? „Jakaś ciemna moc wyrwała go z domu, pędziła na dworzec, pchała do wagonu – jakiś nieprzewyciężony nakaz zmuszał go do porzucenia nieraz wśród głębokiej nocy wygodnego posłania, wiódł jak skazańca przez labirynt ulic, [...] i wysyłał w szeroki świat”<sup>29</sup>. Owa ciemna moc materializuje się w noweli Grabińskiego w postaci urzędnika-transformisty, istoty bliżej nieokreślonej, która może być interpretowana dwojako. Z jednej strony reprezentuje bardzo ludzkie i niezwykle

<sup>28</sup> S. Grabiński, *Demon ruchu*, [w:] *idem, Utwory wybrane...*, s. 122.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 123.

powszechne podejście do kwestii celowości egzystencji: „Nie zaprzeczam ich istnienia<sup>30</sup>. Lecz cóż mnie one obchodzić mogą? Liczę się tylko z chyżością mojego pociągu. [...] Co mnie to obchodzi, o jaki kawałek naprzód posunąłem się równocześnie w przestworzach międzygwiazdnych? [...] Jestem pozytywistą, mój panie”<sup>31</sup>. Jednocześnie, bardzo przewrotnie sugeruje, że owym bergsonowskim „geniuszem ruchu” jest sam bohater, „opasany wirami kręcących się w opętańczym tańcu światów”<sup>32</sup>. Interpretacja ta podsuwa przygnębiającą refleksję – podróże Szczygonia nie są wcale elementem jakiejś wielkiej tajemnicy, częścią planu, a człowiek nie jest niczym więcej niż bezwolną marionetką w rękach sił, których nie rozumie. *Demon ruchu* wydaje się najbardziej pesymistyczny spośród analizowanych w niniejszej pracy utworów – jedyny, którego przesłanie interpretować można jako diagnozę pozbawienia człowieka wolności na skutek działania siły zewnętrznej.

Kolejnym zagadnieniem, które analizuje metafizyka, jest ontologia – z gr. „to, co jest”. Tym samym wkraczamy w kwestię poznania: czy rzeczywistość, którą widzimy wokół siebie, istnieje naprawdę? Być może uniwersum ma charakter wielowymiarowy, a światów, podobnych do naszego, jest nieskończenie wiele i przecinają się one tylko w nielicznych punktach. Aby nie przenikały się nawzajem, musi istnieć coś, co je od siebie oddziela, tajemnicza kotara, za którą zajrzeć mogą jedynie nieliczni. Co się zatem stanie z naszą rzeczywistością, jeżeli owa zasłona przypadkiem zostanie uchylona i pewne elementy obcego świata wkroczą do naszego? Na to pytanie każdy z pisarzy udziela trochę innej odpowiedzi.

W noweli *Spojrzenie* mamy do czynienia z bohaterem, którego dotyka osobista tragedia – jego ukochana ginie pod kołami pociągu. Kiedy Jadwiga żegna się z Odoniczem po raz ostatni, wychodząc, pozostawia otwarte drzwi, „coś tak śmiesznie błahego, tak drugorzędnego”<sup>33</sup>, a jednocześnie coś bardzo symbolicznego. Owe drzwi stanowią bramę do innego, być może pośmiertnego świata, który od tej chwili zaczyna przenikać do rzeczywistości bohatera. Odonicz czuje się prześladowany. Wciąż widzi uchylone drzwi i chociaż tysiące razy przekonywał siebie, że za nimi nie ma nic niepokojącego, „Co chwila odrywał się od [...] pracy, krokiem śpiesznym, drapieżnym, [...] przypadał kolejno do wszystkich drzwi pokoju, [...] i zapuszczał głodne spojrzenie w przestrzeń poza nimi”<sup>34</sup>. Początkowo obsesja bohatera jest niegroźna, jednak w miarę upływu czasu staje się coraz bardziej niepokojąca. Pojawia się nowy problem: „na zakręcie” – bohater potrafi przemieszczać się w przestrzeni już tylko w linii prostej, w ewentualne zakręty, jeżeli koniecznie musi je pokonać, wchodzi łukiem. Odonicz zaczyna bać się rów-

<sup>30</sup> Chodzi o wymienione wcześniej przez bohatera „ruchy”, siły, które składają się na tzw. wielki ruch: obrót Ziemi dookoła Słońca, ruch Układu Słonecznego, ruch precesyjny Ziemi i in.

<sup>31</sup> S. Grabiński, *Demon ruchu*, s. 130.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 131.

<sup>33</sup> S. Grabiński, *Spojrzenie* [w:] *idem, Utwory wybrane...*, s. 461.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 463.

niez kotar, zasłon i firanek wszelkiej maści, „nawet szafy okazały się sprzętem podejrzanym”<sup>35</sup>. Nie pomaga opróżnienie mieszkania ze wszystkich zagrażających mu przedmiotów. Bohater zaczyna mieć przywidzenia, pojawiają się w nim wątpliwości nie tylko co do swojej percepcji, ale do istnienia świata w ogóle: „wszystko to, na co patrzy i co postrzega, to tylko wytwór jego kontemplacji”<sup>36</sup>. Powoli rodzi się w jego głowie dylemat: „albo coś jest poza mną »innego«, [...] albo też nie ma nic – zupełna pustka”<sup>37</sup>. Ten brak pewności budzi w nim głęboki, atawistyczny lęk i w ostateczności Odonicz boi się nawet obejrzeć za siebie. Lęk i groza sytuacji, w której znalazł się Odonicz, zdecydowanie przekraczają obronne możliwości jego psychiki. Bohater, któremu uchylono jedynie rąbka tajemnicy, umiera (prawdopodobnie na zawał), wydając z siebie „nieczłowiecki krzyk grozy”<sup>38</sup>, kiedy tylko odważy się na owo „spojrzenie” poza siebie<sup>39</sup>.

O ile u Grabińskiego mamy do czynienia tylko z uchYLENIEM owej tajemniczej kotary, o tyle u Kinga jest to jej rozdarcie, przez które do rzeczywistości przenikają byty z innego wymiaru uniwersum. W opowiadaniu *Mgła*, które ze względu na jego rozmiary (prawie 140 stron) z powodzeniem można by traktować jako szkic powieściowy, uporządkowany i senny świat mieszkańców małego miasteczka zakłóca pojawienie się tajemniczej mgły o niejasnej proveniencji. Początkowo nic nie zapowiada tragedii. Jest lato. Nadchodząca burza częściowo dewastuje dom rodziny Drayton. Jednak po burzy nie przychodzi spodziewany spokój. Znad jeziora zbliża się mgła, wchodzi w głąb łąd i pożera wszystko, co znajdzie na swej drodze. We mgle znika bezpowrotnie pani Drayton, Steff. Zrozpaczony mąż postanawia ratować siebie i syna i wraz z innymi uciekinierami znajduje bezpieczną przystań w miejskim supermarkecie. Tworzą tam wspólnie doraźną społeczność, organizują się i próbują przetrwać kryzys. Po pewnym czasie orientują się, że to nie mgła stanowi problem, lecz potwory, prehistoryczne stworzenia, które się w niej kryją. Sytuacja jest bardzo nietypowa jak dla współczesnego horroru<sup>40</sup>. Nie pojawia się tajemnicza postać z zewnątrz, szaman, który rozwikłałby zagadkę. Do końca opowiadania nie wiemy, czym jest i skąd wzięła się zagadkowa mgła. Może ona być ubocznym efektem eksperymentów prowadzonych w pobliskiej bazie wojskowej. Z kolei autor sugeruje między wierszami całkiem inną, równie nieprawdopodobną możliwość – *dies irae*, apokalipsę spowodowaną Boskim gniewem. Główny bohater, David, tak opisuje sen, który śnił w noc poprzedzającą nadejście mgły: „Śniło mi się, że w Harrison po drugiej stronie jeziora

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 467.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 471.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 473.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 474.

<sup>39</sup> Por. podobną interpretację podaje A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 19.

<sup>40</sup> Klasyczne wyznaczniki współczesnego horroru obszernie omawia w swoim artykule A. Has-Tokarz, *op. cit.* Badaczka wprowadza również rozróżnienie między horrorem *gore* a horrorem psychologiczno-socjologicznym, do którego według niej zaliczyć można pisarstwo S. Kinga.



zobaczyłem przechadzającego się Boga. Był tak wielki, że od pasa w górę niął w błękitnej otchłani nieba. [...] Zmierzał wokół jeziora w naszym kierunku, a wszystkie domy [...] na jego drodze eksplodowały purpurowym ogniem. [...] Dym szybko gęstniał, aż wreszcie okrył wszystko niczym mgłą<sup>41</sup>. Bohater daleki jest od wzoru współczesnego herosa. Nie znajduje tajemniczego artefaktu, miecza lub zaklęcia, którym pokonałby ogarniające rzeczywistość zło. Jest zwyczajnym, słabym człowiekiem, który szybko znajduje pocieszenie w ramionach kobiety poznanej w nowej społeczności. Bohaterowie cały czas mają nadzieję na ocalenie, czekają na sygnał z zewnętrznego świata, na Gwardię Narodową, na ratunek, który, ku przerażeniu czytelnika, nie nadchodzi. Epilog niesie ze sobą makabryczne przesłanie – koszmar wcale się nie kończy. Równowaga została naruszona, a człowiek nie ma środków, by bronić się przed nieznanym. Próbuje uciekać, nie ma jednak dokąd, wszędzie widzi ten sam świat – jeszcze niedawno tak znajomy, teraz groźny i śmiertelnie niebezpieczny. Nadzieją okazuje się każde kolejne miasto, każdy most, który bohaterem udaje się przekroczyć, jednak zakończenie opowiadania pozostaje otwarte. I przewrotne. Autor bowiem wkłada w usta bohatera słowa podsumowujące jego własny koncept na fantastykę grozy: „To zakończenie będzie raczej [...] »w stylu Alfreda Hitchcocka«. Dla historii, które kończyły się inaczej, ojciec miał tylko jedno, pogardliwe określenie: »tandeta«<sup>42</sup>.

W opowiadaniu *Zjawi się tygrys* kurtyna zostaje jedynie uchylona, lecz na tyle skutecznie, że do świata znajomego przenika ten obcy. Opowiadanie ma zaledwie kilka stron, a kluczem do jego zrozumienia jest tytuł: *Here There Be Tygers*. Istnieją dwa różne tłumaczenia<sup>43</sup>, przy czym żadne z nich nie oddaje właściwego znaczenia oryginalnego tytułu. Jest to angielskie wyrażenie idiomatyczne, na co wskazuje celowo zastosowany przez Kinga staroangielski zapis rzeczownika *tygers*, i, jak sądzę, nie posiada ono polskiego odpowiednika. Wyrażenia tego powszechnie używali niegdyś kartografowie. Wszystko, co było niezbadane i znajdowało się poza obszarem sporządzonej mapy, stanowiło potencjalne niebezpieczeństwo, tak więc zwrot ten miał w założeniu magiczną funkcję – stanowił ostrzeżenie. Bohaterem opowiadania jest Charles, trzecioklasista, który pewnego dnia potrzebuje wyjść w trakcie lekcji do toalety. King po mistrzowsku pokazuje, jak bezmyślni potrafią być dorośli i jak okrutne bywają dzieci. W tej z pozoru banalnej sytuacji dziecko czuje się zawstydzone przez nauczycielkę: „Świetnie Charles. Możesz wyjść do ubikacji i oddać mocz. Czy właśnie to musisz zrobić? Oddać mocz?”<sup>44</sup>, i staje się obiektem żartów rówieśników. W toalecie chłopiec napotyka przeszkodę. Jest nią leżący obok ubikacji tygrys. Charles nie ma innego

<sup>41</sup> S. King, *Mgła*, przeł. A. Nakoniecznik, [w:] *idem*, *Szkieletowa załoga*, Warszawa 2001, s. 23.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 154.

<sup>43</sup> Pierwsze: *Zjawi się tygrys*, przeł. K. Sokołowski, drugie: *Tygrys tu, tygrys tam*, przeł. C. Frąć.

<sup>44</sup> S. King, *Zjawi się tygrys*, przeł. D. Malinowska, [w:] *idem*, *Szkieletowa załoga*, s. 157.

wyjścia i musi skorzystać ze zlewu. W tym momencie doznaje następnego upokorzenia – do toalety wchodzi kolejno jego kolega i nauczycielka. Trudno powiedzieć, kto w opowiadaniu przekracza niewidzialną granicę jako pierwszy – czy robi to Charles, czy może to właśnie owa „kraina nieznana” wkracza w jego codzienny, szkolny świat. Pojawia się tu jeszcze inna możliwa interpretacja. Tygrys mógł po prostu zmaterializować się z myśli załęcznionego, upokorzonego dziecka, staje się bowiem narzędziem zemsty – pożera i kolegę, i nauczycielkę.

Jeżeli zgodzimy się na taką interpretację, podobną sytuację odnajdziemy w noweli Grabińskiego *Dziedzina*. Bohaterem jest kontrowersyjny pisarz<sup>45</sup>, który (ku zadowoleniu krytyki nieumiejącej poradzić sobie z jego „obląkańczą” twórczością) zaszywa się w swojej samotni w poszukiwaniu nowych środków ekspresji. Wrześmian powoli zagłębia się we własną psychikę, poświęcając twórczości każdą niemal myśl. Pewnego dnia w jego oknach zaczynają ukazywać się twarze postaci, które sam stworzył. Początkowo niegroźne zjawy wkraczają w końcu do domu pisarza, otaczają go i atakują. Na pytanie bohatera, cóż złego im uczynił, odpowiadają: „Chcemy pełni życia! Przykułeś nas nędzniku do tego domu! Chcemy wyjść stąd na świat [...] i żyć na swobodzie! Krew twoja nas wzmocni”<sup>46</sup>. Artur Hutnikiewicz określa tę koncepcję mianem partenogenezy myśli<sup>47</sup> – manifestacją wiary w stwórczą moc myśli i słowa. Jak pisze monograf Grabińskiego, *Dziedzina* to w istocie: „symbol żarliwej wiary w nieograniczoną potencję siły duchowej, w jej absolutną suwerenność”<sup>48</sup>. Nie mogę zgodzić się z badaczem właściwie w jednej tylko kwestii. Hutnikiewicz interpretuje nowelę jako „fantastyczną baśń”, dla mnie to przede wszystkim makabryczny koszmar, którego bohater nie posłuchał ostrzeżenia – „uważaj, czego sobie życzysz, bo, być może, się spełni”. Bohater Grabińskiego przegrywa, i, jak się zdaje, poza świadomością i intencjonalnością działania, jest to jedyna różnica między nim a Charlesem z opowiadania *Zjawi się tygrys*. Tygrys nie robi krzywdy chłopcu, a ten szybko zapomina o całej sytuacji, spokojnie wraca do klasy i zaczyna czytać ulubioną książkę z przygodami Billa na rodeo. Przy czym warto zauważyć, że dziecko w twórczości Kinga praktycznie nigdy nie przegrywa<sup>49</sup>. Jest ono czyste i nieskażone, a jego rola to „rozpoznać i zniszczyć zło”<sup>50</sup>.

Pisząc o Wrześmianie, Hutnikiewicz używa ciekawego sformułowania: „odwieczne marzenie ludzkie o mocy, co równa boskiej pozwalałaby aktem myśli

<sup>45</sup> Motyw pisarza, często szalonego, jest niezwykle charakterystyczny dla obu twórców.

<sup>46</sup> S. Grabiński, *Dziedzina*, [w:] *idem, Utwory wybrane...*, s. 289.

<sup>47</sup> To jest dzieworództwo myśli.

<sup>48</sup> A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 134.

<sup>49</sup> Obszerniej pisze o tym M. Piotrowska, *Świat dziecka w horrorze Stephena Kinga*, „Literatura i Kultura Popularna” t. X, red. T. Żabski, Wrocław 2002. Autorka rozpoznaje trzy główne typy dziecka u S. Kinga: dziecko jungowskie, dziecko medium oraz dziecko schizoidalne.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 172.

stwarzać całe światy i zaludniać je tworam i własnego ducha”<sup>51</sup>. To marzenie spełnia się bohaterowi *Edytora tekstu*<sup>52</sup>, ku jego bezgranicznemu zdziwieniu i przerażeniu. Oto znów spotykamy się z pisarzem. Richard jest człowiekiem nieszczęśliwym i sfrustrowanym, nienawidzi swojej żony i wstydzi się niezbyt inteligentnego syna. Bohater całe życie przegrywał ze swoim bratem Rogerem, „który zawsze dostawał to, czego chciał”<sup>53</sup>. Gdyby tak nie było, Belinda, żona Rogera, mogła być żoną Richarda, a niezwykle uroczy i błyskotliwy dzieciak Belindy jego synem. Tak przynajmniej uważa pisarz. Jego sytuacja zmienia się diametralnie wraz ze śmiercią ukochanego bratanka, który pozostawia dla niego niedokończony prezent – edytor tekstu<sup>54</sup>. Bohater szybko orientuje się, jak niezwykle jest to podarunek. Ma on tę fantastyczną cechę, że można za jego pomocą dowolnie kształtować rzeczywistość – wystarczy tylko użyć jednego z dwóch klawiszy: „DELETE”<sup>55</sup> lub „EXECUTE”<sup>56</sup>. Cudowny wynalazek ma też jedną wadę – jest nieukończony, więc szybko się przegrzewa. Mimo to bohaterowi udaje się za jego pomocą całkowicie odmienić swoje życie. Usuwa z niego znienawidzoną żonę i krnąbrnego syna, a w ostatniej chwili w ich miejsce wstawia Belindę i Jona. Opowiadanie jest jednym z nielicznych, które kończą się szczęśliwie, przynajmniej dla głównego bohatera. Jednak czytelnik, przyzwyczajony do przewrotności pisarza, obserwuje rozwój akcji w napięciu i oczekuje katastrofy. Wydaje się, że King tym razem pozwolił sobie na realizację marzenia, o którym pisze Hutnikiewicz. Ale czy to opowiadanie faktycznie jest tylko jednowymiarowe? Spróbujmy postawić się w sytuacji wcześniejszej żony Richarda albo jego syna Setha. Czym jesteśmy, skoro można nas wykasować, tak jak to się robi z niezbyt udanym zdaniem w pracy literackiej? Skąd mamy pewność, że ktoś nie manipuluje w ten sposób naszym życiem, przecież nie byłibyśmy tego nawet świadomi, bo tak jak Belinda i Jon stracilibyśmy pamięć.

Perspektywa utraty lub po prostu nieposiadania kontroli nad własnym życiem zawsze stanowiła jeden z podstawowych i najbardziej pierwotnych lęków człowieka. Aby odpedzić ten lęk, człowiek skłonny był uwierzyć w teologiczną kon-

<sup>51</sup> A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 134.

<sup>52</sup> W tłumaczeniu oryginalnego tytułu: *Word Processor of the Gods* – pominięte jest słowo „Gods”; wierne tłumaczenie brzmiałoby: „Edytor tekstu bogów”.

<sup>53</sup> S. King, *Edytor tekstu*, przeł. J. Pyka, [w:] *idem, Szkieletowa załoga*, s. 313.

<sup>54</sup> Uczynienie jednym z głównych bohaterów opowiadania bratanka Richarda, Jona, jest kolejnym dowodem na to, jaką wagę przykładają do dzieci King w swojej twórczości. Świadczy o tym m.in. fragment: „Kiedyś, w latach pięćdziesiątych, był taki dzieciak [...] który z dwóch puszek po zupie i sprzętu elektronicznego wartości pięciu dolarów zbudował akcelerator. [...] W jakimś zabitym dechami miasteczku w Nowym Meksyku żył dzieciak, który w roku 1954 odkrył tachiony, [...] w Connecticut był pewien młodec, jedenastoletek, który z celuloиду zeskrobanego z grzbietów kart do gry zrobił bombę. Wysadził nią pustą budę dla psa. Dzieciaki czasem są niesamowite. Zwłaszcza te superinteligentne”. *Ibidem*, s. 310.

<sup>55</sup> Z ang. „usuń”.

<sup>56</sup> Z ang. „wykonaj”.

cepcję wolnej woli, jednak odkąd świat zna tzw. efekt motyla<sup>57</sup>, istota ludzka powoli zaczęła godzić się z tym, że jej wpływ na rzeczywistość jest znikomy. Motyw obłędu zatem przewija się w każdym z analizowanych w niniejszej pracy tekstów.

Bohaterem opowiadana *Ballada o celnym strzale* Kinga jest pisarz, Reg Thorpe, a jego losy przybliży czytelnikowi niedoszły wydawca, Henry Wilson. Reg mógłby być doskonałym przykładem człowieka, któremu sława odebrała rozum. Po udanym debiucie z niewiadomych przyczyn znika z życia publicznego. Po pewnym czasie przesyła Henry'emu do publikacji opowiadanie pod tytułem *Ballada o celnym strzale*. Dzięki temu redaktor ma szansę zbliżyć się do pisarza, który okazuje się szalony w najpełniejszym znaczeniu tego słowa. Reg sądzi, że w jego maszynie do pisania mieszka tzw. fornit, czyli mała istota, która daje mu natchnienie, posypując jego maszynę magicznym pyłem – furnusem. Owej istocie nadał imię Rackne, regularnie rozmawia z nią i karmi, wsypując do maszyny resztki jedzenia. Nieustannie boi się, że ktoś bliżej nieokreślony, jakiś obcy, agent KGB na przykład, chce Rackne skrzywdzić, a na pewno porwać. Bohater odcina się więc od świata, wyłączając telefon, odłączając prąd, unikając kontaktu z ludźmi. Nie byłoby w tym nic przerażającego, po prostu – człowiek zamknięty w świecie swojego własnego szaleństwa, gdyby nie fakt, że wspomniane opowiadanie zaraża szaleństwem i doprowadza Henry'ego na skraj samobójstwa. Redaktor zaczyna wierzyć w śmiertelne niebezpieczeństwo czające się w gniazdku elektrycznym, odkrywa również, że ma swojego własnego fornita – Bellis. Jak trafnie pisze Wojciech Orliński: „Opowiadanie to przerażająco opisuje, co każdy szanujący się pisarz i redaktor musi przeczuwać od dawna – że literatura jest bliską krewniaczką obłędu”<sup>58</sup>. Niestety, po raz kolejny niezbyt wierne oryginałowi tłumaczenie tytułu zacierza sens opowiadania. Prawidłowo powinien on brzmieć *Ballada o elastycznym pocisku*. Czym jest ów elastyczny pocisk? Najlepiej ilustruje to następujący fragment: „Różne dziwne rzeczy dzieją się z ludźmi, którzy próbują popełnić samobójstwo, przykładając sobie lufę do czoła i pociągając za spust. [...] Kiedy strzelacie sobie w łeb, nie wiecie, co się może zdarzyć. Pocisk może się na przykład ześlizgnąć po kości i lecieć dalej. Może utkwic w mózgu i oślepić na całe życie. Jeden gość palnie sobie w łeb z trzydziestkiósemki i ocknie się w szpitalu, inny użyje dwudziestkidwójki i ocknie się w piekle...”<sup>59</sup>. W opowiadanie wpisana jest więc kategoria absolutnej przypadkowości rządzącej życiem człowieka. A przypadkowość, skoro pozostaje poza zasięgiem ludzkiego wpływu, jest źród-

<sup>57</sup> „Efekt motyla” – jest to anegdotyczna ilustracja teorii chaosu deterministycznego, która pokazuje, że ruch skrzydeł motyla może wywołać tsunami na drugim końcu Ziemi. Dla postronnego obserwatora zmiany początkowe są niedostrzegalne; por. hasło *efekt motyla* [w:] Wikipedia [online], <http://pl.wikipedia.org/>.

<sup>58</sup> W. Orliński, *Horror dzień po dniu*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 166, dod. „Książki”, nr 7, s. 2.

<sup>59</sup> S. King, *Edytor tekstu*, s. 508.

dłem lęku. Utwór byłby jedynie „historią jednego szaleńca”, gdyby nie to, że King pod koniec utworu sugeruje, że fornit Rega istnieje naprawdę. O ile Bellis jest prawdopodobnie wytworem wyobraźni redaktora<sup>60</sup>, o tyle krzyk umierającego Rackne’a słyszą wszyscy obecni na miejscu zdarzenia, widzą też krew, która pojawia się na maszynie. Sprawcą tragedii, paradoksalnie, staje się dziecko, a narzędziem zbrodni – niewinna zabawka – plastikowy pistolet laserowy. Oszałały z rozpacz Reg strzela do chłopca, po czym popełnia samobójstwo: „Fantazja może być, że tak powiem, elastyczna, ten ostatni pocisk był jednak tak twardy jak powinien. Na maszynę upadła głowa martwego pisarza”<sup>61</sup>. Krzysztof Sokołowski interpretuje opowiadanie Kinga w odrobinę odmienny sposób – jako „esej” o formach odczuwania strachu. Szaleniec u Kinga to według niego „człowiek, w którym strach<sup>62</sup> zabija wszelkie uczucia”<sup>63</sup>.

Grabińskiego i Kinga łączy wspólny sposób pojmowania szaleństwa – dla obu może ono jednocześnie być niczym więcej niż szaleństwem lub pewną szczególną predyspozycją, darem, który pozwala uchylić rąbka „zasłony Mai”. Grabiński nie rozstrzyga, czy Tadeusz Szczygoń do końca postradał zmysły w wyniku bezcelowej włóczędzy. Jedyne, czego jesteśmy pewni po lekturze *Demona ruchu*, to fakt, iż zginął człowiek, przypadkowy konduktor. Szaleństwo Odonicza ze *Spojrzenia* również nie jest jednoznacznie zdiagnozowane – wiemy jedynie, że człowiek ten po prostu czegoś psychicznie nie wytrzymał – tylko czego: obłędu, czy prawdy? Pisarz nawet przez chwilę nie próbuje przekonać czytelnika, że bohater *Dziedziny* oszalał – informuje nas tylko, że jest on po prostu kolejnym przykładem wybitnego człowieka, który osiągnąwszy sukces, pozwala się skonsumentować własnym demonom – dosłownie lub w przenośni. Wybór drogi interpretacyjnej w każdym przypadku należy do odbiorcy. Podobnie jest u Kinga. Hutnikiewicz wybrał następującą: „Dziedzina obłędu, psychoz, anomalii wszelkiego rodzaju pociągała wyobraźnię jako »ciemna strona bytu«”<sup>64</sup>, ale dla Grabińskiego „obłęd uchodzący w opinii ludzi przeciętnych za przejaw psychofizjologicznego schorzenia, [...] jest najczęściej wyrazem ezoterycznego wtajemniczenia, głębszego rozeznania w istocie rzeczy”<sup>65</sup>, a także „piętnem i stygmatem wybranych”<sup>66</sup>. Sądzę, że konstatacje zawarte w cytatach sprawdzają się w odniesieniu do obu pisarzy. Z jedną małą różnicą – bohaterowie Grabińskiego zawsze przegrywają, zupełnie jakby pisarz uważał, że jeśli ktoś już raz zajrzy za ową kotarę, nie

<sup>60</sup> Bellis w opowiadaniu to także panięskie nazwisko matki Henry’ego.

<sup>61</sup> S. King, *Edytor tekstu*, s. 553.

<sup>62</sup> Według ustalonej przeze mnie wcześniej terminologii tu Sokołowski ma na myśli „lęk” przede wszystkim cywilizacyjny, w czasie powstania artykułu jeszcze obcy Polakom, jak słusznie udowadnia autor – dziś już wszechobecny.

<sup>63</sup> K. Sokołowski, *Luksusowy wehikuł strachu*, „Fantastyka” 1988, nr 1, s. 43–44.

<sup>64</sup> A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 214.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 216.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 217.

ma dla niego powrotu. King pozostawia czytelnikowi odrobinę nadziei. Tytułowa „mgła” może być szaleństwem jednego człowieka lub całej zbiorowości i, mimo iż sytuacja wydaje się rozpaczliwa, ostatecznie słowo, jakie pada w opowiadaniu, to „nadzieja”. Charles, bohater opowiadania *Zjawia się tygrys*, jest jedynie małym, zastraszone dziecko, a materializacja zwierzęcia może być obronną reakcją jego młodego umysłu. Powrót chłopca do ulubionego zajęcia – czytania książki – interpretuję jako powrót do bezpiecznej przestrzeni dzieciństwa, która być może uchroni Charlesa przed czającym się niczym tygrys obłędem. Reg Thorpe miał znacznie mniej szczęścia, chociaż kluczową postacią w opowiadaniu jest Henry Wilson, a pocisk w jego rewolwerze okazuje się „elastyczny”.

Krzysztof Sokołowski uważa, że „Bohaterom Kinga łatwo [...] zazdrościć – prawie wszystkiego. Z wyjątkiem ogarniającego ich szaleństwa. [...] siła takiego horroru zależy przede wszystkim od tego, jak dalece w przedstawionej postaci zdołamy rozpoznać samych siebie”<sup>67</sup>. Tu warto by napisać słów kilka na temat różnic czysto konstrukcyjnych. Grabiński skupia się przede wszystkim na budowaniu nastroju. Jest to chwyt klasyczny, zbliżający autora do niedoścignionego wzoru, którym był dla niego Poe. Stąd, jak pisze Hutnikiewicz, tajemnicza sceneria i mroczna topografia, najczęściej jakieś ustronne miejsce, dom, dwór, zamek, pogrążony w mroku, bo „Groza jest dziedziną ciemności”<sup>68</sup>. U Kinga wręcz odwrotnie mamy do czynienia z senną rzeczywistością małych miasteczek, najbardziej zaludnionych i niespodziewanych miejsc, a zdarzenia dzieją się, ku przerażeniu czytelnika, w biały dzień, burząc tym samym to, jak się okazuje iluzoryczne, poczucie bezpieczeństwa. Różnicę tę nietrudno zrozumieć. Pisarz jako rzemieślnik podlega prawom upływającego czasu, a w ciągu 80 lat dzielących twórczość obu autorów mroczne zamki i tajemnicze zaułki przestały wzbudzać strach. Tak jak pisze Sokołowski, siłą horroru jest przede wszystkim możliwość utożsamienia się z sytuacją bohatera, podobnie było w greckiej tragedii – nieostrożny dobór postaci mógł pozbawić odbiorcę możliwości osiągnięcia *katharsis*. Grabiński w pewien sposób antycypuje wydarzenia, wiedzie czytelnika drogą pełną niedomówień aż do katastroficznego końca. Natomiast King doskonale zdaje sobie sprawę, że aby wzbudzić u człowieka współczesnego lęk, trzeba naruszyć jego własną i bezpieczną w jego przekonaniu przestrzeń. Dlatego właśnie horrory innych współczesnych pisarzy<sup>69</sup> nie zdają „egzaminu z budzenia uspiętego lęku”, tak jak czynią to utwory pióra Kinga. Indiańskie duchy i mityczne bóstwa zawsze pozostaną w świadomości odbiorcy czymś bardzo odległym, natomiast dzięki zwierzę w środku amerykańskiej szkoły, „papierowe” opowiadanie zarażające

<sup>67</sup> K. Sokołowski, *Anatomia szaleństwa*, s. 19.

<sup>68</sup> A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, [w:] S. Grabiński, *Utwory wybrane...*, s. 16–17. Tam również Hutnikiewicz wypowiada się obszerniej na ten temat.

<sup>69</sup> Mam tu na myśli m.in. Grahama Mastertona, Guya N. Smitha, Roberta Faulcona i in.; jedynym pisarzem, który stosuje metody podobne do Kinga, jest w mojej opinii D.R. Koontz, jednak zdania co do walorów jego twórczości są podzielone.

szaleństwem oraz wróg, którego odbiorca może zobaczyć rankiem w lustrze, kiedy myje zęby – to właśnie współczesny czytelnik odbierze jako realne zagrożenie. Sokołowski podziela ten pogląd, mówiąc o pisarstwie Kinga, że jest „eskapistyczne (zapominamy o własnym strachu, poznając strach innych) i katarctyczne w tym przynajmniej sensie, że chociaż nie przestajemy się bać, uświadamiamy sobie, czego najbardziej się boimy”<sup>70</sup>.

Najbezpieczniej dokonywać interpretacji, kiedy pisarz może sam wypowiedzieć się na temat własnej twórczości. Grabiński nie ma już tej szansy, King czyni to wielokrotnie i z nieukrywana satysfakcją. O fantastyce grozy amerykański pisarz wypowiada się następująco: „Nigdy nie ceniono wysoko tej literatury. [...] Amerykanie byli tak zajęci budowaniem linii kolejowych, że zarówno Poe, jak i Lovecraft umarli w zapomnieniu. [...] Pewnie bywa tak dlatego, że twórcy horrorów zawsze przynoszą złe wieści. Umrzesz, mówią. Tłumacz, byś nie przejmował się optymistycznym: »coś dobrego dziś ci się przydarzy«, bowiem zdarzy ci się dziś także coś złego, może rak, może zawał, może wypadek samochodowy [...] Biorą twoją dłoń, prowadzą cię do ciemnego pokoju, każą położyć ręce na przykrytym prześcieradłem kształcie i dotknąć go... i jeszcze raz... jeszcze raz...”<sup>71</sup>. O lęku natomiast wypowiada się tak: „Czytasz horrory i tak naprawdę nie wierzysz w to, [...] w wampiry, w wilkołaki, w ciężarówki [...] wyjeżdżające same na szosę bez kierowcy. Wierzymy tylko w strach, który opisują Dostojewski, Albee, McDonald: w nienawiść, wyobcowanie, beznadziejną, samotną starość i wrogi świat, w który wkracza się niepewnym krokiem młodości. [...] Przypominamy często maski Tragedii i Komedii, na zewnątrz uśmiechnięte, wewnątrz skrzywione grymasem goryczy. Gdzieś wewnątrz jest jakiś przełącznik, [...] w którym stykają się przewody [...] obu masek. I w ten punkt powinien trafić horror”<sup>72</sup>.

Zarówno Grabińskiego, jak i Kinga najbardziej fascynują anomalie, które jednak nie udają, że są rzeczywistością w stu procentach. Nie oszukujmy się, nie uciekniemy od naszych ludzkich lęków, możemy je jednak nazwać i ukierunkować i temu, w moim przekonaniu, zawsze służyła i powinna służyć fantastyka grozy. Pozwólmy więc pisarzom wziąć się za rękę i poprowadzić w „kraj nieznany” – z nimi jesteśmy bezpieczni, ale tylko wtedy, gdy będziemy pamiętać o zachowaniu dystansu i uświadomimy sobie, że żaden z nich nigdy nie będzie próbował nas przekonać, że za każdym rogiem czai się na nas wampir. Co najwyżej – tygrys.

<sup>70</sup> K. Sokołowski, *Luksusowy wehikul...*, s. 43.

<sup>71</sup> S. King, *Nocna zmiana*, s. 22.

<sup>72</sup> *Ibidem*.