

Śladami postgotycyzmu

Trauma a rekwizytornia grozy
we współczesnej popularnej anglosaskiej
prozie new adult

MIKOŁAJ GŁOS, KINGA MATUSZKO

Śladami postgotycyzmu

Trauma a rekwizytornia grozy
we współczesnej popularnej anglosaskiej
prozie new adult



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2025

Recenzowały
dr hab. AGNIESZKA IZDEBSKA, prof. UŁ
dr hab. KSENIA OLKUSZ

Opracowanie redakcyjne i korekta
JOLANTA DUBIEL

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Korekta techniczna
ELŻBIETA KOT

Łamanie
PAWEŁ OCZOŚ

Projekt okładki
ALEKSANDRA DUBIEL

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2025

ISBN 978-83-8277-312-5
DOI: 10.15584/978-83-8277-312-5

2233

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-310 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel.: 17 872 13 69, tel./faks: 17 872 14 26
e-mail: wydawawnictwo@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I, format A5, ark. wyd. 8,6, ark. druk. 14,75, zlec. red. 39/2025

SPIS TREŚCI

„My beloved ghost and me”, czyli dlaczego nadal pragniemy grozy?	7
--	---

Rozdział 1

W nawiedzonym domu - traumy życia (nie tylko) rodzinnego	25
1.1. Trupy w szafie i duchy na strychu - estetyka nawiedzonego domu	27
1.2. Mury, które szepczą	32
1.3. Siostrzeństwo w obliczu grozy	52

Rozdział 2

<i>Magni animi numquam moriuntur</i> - o nurcie dark academia	71
2.1. <i>Ex scientia ultio</i> - od powieści kampusowej do mrocznej akademii	73
2.2. <i>Ars longa, vita brevis</i> - w poszukiwaniu swej tożsamości	89
2.3. <i>Mortui vivos docent</i> - o granicach moralności	102

Rozdział 3

Romans z wampirzycą, czyli co nas pociąga w krwio- pijcach	131
3.1. Mroczni amanci i krwiożercze kochanki – o wam- pirach w (pop)kulturze	133
3.2. Od drapieżniczki do współczesnego <i>love story</i>	140
3.3. Niebezpieczeństwa miłości saficznej	152

Rozdział 4

W głębi lasu – figura wiedźmy jako symbol kobiecego buntu	173
4.1. (Pop)kulturowy archetyp wiedźmy	175
4.2. Religijna (r)ewolucja	178
4.3. Kastracja męskości	198
Zakończenie	211
Bibliografia	221

„My beloved ghost and me”, czyli dlaczego nadal pragniemy grozy?

Cytat¹ w powyższym zdaniu odzwierciedla współczesną potrzebę nieustannego sięgania do konwencji grozy w literaturze i kulturze. (Post)gotyckie imaginarium pozwala bowiem mówić implicytnie o tym, co kontrowersyjne, traumatyczne bądź nieakceptowalne społecznie. Tytułowy duch staje się zatem nie tylko emblematem strachu, ale i kluczem do podejmowania tabuizowanych, wypartych tematów. Należy zatem zgodzić się z Agnieszką Izdebską, według której „wiecznie żywa gotycka rekwizytornia, odnawiająca się w coraz to nowych wcieleniach jest pociągająca nie tylko dla wielbicieli emocji fikcyjnych², również i dla amatorów najprawdziwszych, literaturoznawczych dreszczy”³. Przez rekwizytornię rozumiemy

¹ „Mój ukochany duch i ja”; T. Swift, A. Dessner, *How Did It End?* [w:] *The Tortured Poets Department*, Universal Music Publishing Group 2024.

² O ciągłym zainteresowaniu tematyką grozy w popkulturze pisał Noël Carroll w publikacji *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.

³ A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 136.

zbiór środków artystycznych i motywów – takich jak miejsca, symbole czy postaci – charakterystycznych dla literatury (post)gotyckiej. Będą tu zatem przynależały zarówno figury czarownic i wampirzyc, jak i przestrzenie mrocznych akademii, nawiedzonych domów, opętania, czary i nawiedzenia.

We współczesnej polskiej refleksji nad kategorią postgotycyzmu wciąż brak głębszych analiz jego najnowszych przetworzeń. Spójnej definicji wymyka się już samo pojęcie gotycyzmu, na który moda „zaowocowała w ostatnim czasie sporą liczbą poświęconych mu tekstów⁴. W niektórych z nich używa się tego terminu z pewną dezynwolturą. Niebezpiecznie rozszerza się zakres pojęcia, a tym samym zubaża się jego treść⁵. W naszych rozważaniach posługujemy się pojęciem postgotycyzmu⁶, czyli gotycyzmu postmodernistycznego⁷, przetworzonego na potrzeby kultury

⁴ Badaczka wskazuje następujące publikacje: W.P. Day, *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*, Chicago 1985; *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*, red. K. Graham, Nowy Jork 1989; E.C. DeLamotte, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, Nowy Jork 1990; V. Mishra, *The Gothic Sublime*, Nowy Jork 1994; A. Williams, *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, Chicago 1995.

⁵ A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu...*, s. 130. Naukowniczyni dodaje, że współcześnie funkcjonują takie terminy, jak np. gotyckie kino, gotyk orientalny, kobiecej, hollywoodzki. Tamże, s. 131.

⁶ Ten termin pojawia się także w pracy Kseni Olkusz, *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz 2010, s. 7.

⁷ Podobnym określeniem – jednakże w odniesieniu do ponowoczesnego horroru – posłużył się Dariusz Brzostek w publikacji *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*, Toruń 2020.

ponowoczesnej, który rozumiemy – za Izdebską – „jako międzygatunkową, wielokształtną konwencję estetyczno-semiotyczną, [której – przyp. autorski] źródła tkwią w gotycyzmie osiemnastowiecznym i jego literackiej inkarnacji, ale bywają trudne do rozpoznania po szeregu przekształceń, jakim podlegały w historii. Akcja postgotyckich opowieści literackich i filmowych rozgrywać się może nie tylko w dowolnej epoce historycznej, ale też w bliżej nieokreślonej przyszłości”⁸.

⁸ A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu...*, s. 132. Wcześniejsze rozumienie gotycyzmu ma swoje źródło w osiemnastowiecznym zainteresowaniu epokami dawnymi, szczególnie średniowieczem. Fascynacja mrokiem, tajemnicą i grozą zaowocowała kulturową modą przejawiającą się w różnych dziedzinach artystycznych: literaturze, malarstwie, architekturze itp. Jej estetyczną dominantą jest tzw. „gotycki przesyt” związany ze sztandarowymi dla gatunku kategoriami przestrzennymi (zamki, lochy, klasztory, wrzosowiska), temporalnymi (wieczór i noc) oraz modelami postaci (damy w opałach, rozbójnicy, szlachetni wybawcy). Badaczka szerzej omówiła tę kwestię w artykule *Gotycyzm/gotyccyzmy – rekwizyty i metamorfozy*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 30, s. 325–327. Zob. także: J. Kokot, *W świetle gazowych latarni. O angielskiej prozie „gotyckiej” przelotu XIX i XX wieku*, Toruń 2013; J.E. Hogle, *Introduction: Modernity and the Proliferation of the Gothic* [w:] *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, red. tenże, Cambridge 2014. O problemach z nomenklaturą gotycyzmu i „literatury gotyckiej” pisał również Maciej Świerkocki w tekście: *Magia gotycyzmu* [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003. Na modalne (jako pewien nurt w literaturze, również współczesnej) i historyczne rozumienie gotycyzmu wskazywał też Manuel Aguirre w artykule: *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, tłum. A. Izdebska [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.

W tak pojmowanej konwencji zmieniają się kategorie spacialne – akcja nie jest już umiejscowiona przede wszystkim w zamkach i klasztorach, lecz także w mieście lub innych przestrzeniach otwartych, domu (który staje się metaforą rodziny) bądź najbliższym otoczeniu bohaterów i bohatererek⁹. Takie usytuowanie wpływa na pojmowanie i portretowanie zła, którego emanacją nie są tylko zjawiska paranormalne, ale i ludzka natura¹⁰. Współczesne powieści gotyckie

są osadzone w teraźniejszości [...]. Niektóre lokacje, ze względu na swój powtarzający się wygląd i odnawialne formuły, stały się metonimią gotycyzmu. Ruiny, w szczególności opactw i klasztorów, średniowieczne zamki, cmentarze i klify w świetle księżyca to tylko niektóre z najbardziej typowych. W amerykańskim kontekście filarami gotyku są również są lasy – dzikie, niebezpieczne i potencjalnie magiczne¹¹.

Ponadto w wyniku ciągłej reimaginacji i nieustannego przepisywania historii gotycyzmu można zlokalizować

⁹ M. Aguirre, *On Victorian Horror* [w:] *Gothic Horror. A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*, red. C. Bloom, Londyn 1998, s. 199. Zob. także: A. Izdebska, *Gotyckie labirynty* [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 34.

¹⁰ A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu...*, s. 134.

¹¹ M. Wester, X. Aldana Reyes, *Introduction: The Gothic in the Twenty-First Century* [w:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, red. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edynburg 2019, s. 3. Zob. także X. Aldana Reyes, *Gothic Affect: An Alternative Approach to Critical Models of the Contemporary Gothic* [w:] *New Directions in 21st Century Gothic: The Gothic Compass*, red. L. Piatti-Farnell, D. Lee Brien, Routledge 2015. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora i autorki książki.

początki niemal każdego wywołującego lęk motywu wywodzącego się z tej tradycji: „gotycyzm jest bardziej charakteryzowany przez estetykę niż ekspresję emocji, zwłaszcza te jego obrazy, które konotują przeszłość, rozkład i śmierć. Teraz, bardziej niż kiedykolwiek, gotycyzm nie jest tworzony w próżni – jest bezpośrednim przedłużeniem swojej artystycznej tradycji (szczególnie dwudziestowiecznej, z której pożyczają i rozwijają wiele trendów)”¹².

Rewizji ulega również paradygmat monstrum. Zdaniem Judith Halberstam „gotycyzm jest «ekscysem» znaczenia i retoryki, który ukazuje ruinę znaczenia jako takiego, a czytni to za sprawą figury «potwora»”¹³. Badaczka dodaje:

w powieściach gotyckich, jak sądzę, sam kształt tekstu odgórnie zakłada wielość możliwości interpretacyjnych, a część doświadczenia grozy bierze się z czytelniczego spostrzeżenia, że znaczenia i sensory wymykają się spod kontroli. Powieści gotyckie symbolizują ten interpretacyjny zamęt za pomocą postaci potwora. To właśnie na potworze zawsze skupia się czytelni(cz)ka, a jego potworność jest rozumiana na niezliczoną ilość sposobów¹⁴.

Monstrum stanowi zatem odzwierciedlenie lęków, odczuć i potrzeb czytelników oraz czytelniczek. Jego ciało to

¹² M. Wester, X. Aldana Reyes, *Introduction: The Gothic in the Twenty-First Century...*, s. 4.

¹³ P. Sobolczyk, *G(n)o(s)tycyzm. Female queer gothic, gnoza i dyskurs o kobiecej potworności (o „Almie” Izabeli Filipiak)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 4, s. 30.

¹⁴ J. Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham–Londyn 1995, s. 2.

maszyna, która przełączona na tryb gotycki produkuje treści mogące odzwierciedlać wszelkie przerażające cechy, które czytelnik/-czka skłonny/a jest przypisać narracji. Potwór zachowuje się jak na potwora przystało wtedy właśnie, gdy umożliwia skondensowanie tak wielu, jak to tylko możliwe, budzących strach przymiotów w jednej postaci. Stąd wrażenie, że potwór Frankenstein'a wręcz pęka w szwach – bo też istotnie przepełniony jest do granic możliwości zarówno ciałem, jak i znaczeniami¹⁵.

Powstało wiele publikacji dotyczących gotycyzmu zarówno jako gatunku, jak i nurtu kulturowego, jego różnych kategorii i aspektów, obecności na przestrzeni wieków i dialogu z różnymi dyskursami społeczno-kulturowymi. Nas interesują jednak te teorie, które odnoszą się do niego jako sposobu artykułowania traum i walki z nimi. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na zjawisko *female gothic* – który jest określany zarówno jako „relacja solidarności”¹⁶, jak i konflikt córki z matką¹⁷ – a szczególnie na jego queerową wersję, którą Paulina Palmer nazywa „gotycyzmem lesbijskim”¹⁸. Elementy imaginarium grozy – takie jak

¹⁵ Tamże, s. 21.

¹⁶ P. Sobolczyk, *G(n)o(s)tycyzm...*, s. 36.

¹⁷ J. Fleenor, *The Female Gothic*, Montreal 1983, s. 16. Zob. także: D. Heiland, *Gothic & Gender. An Introduction*, Malden 2004.

¹⁸ Zob. P. Palmer, *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*, Londyn – Nowy Jork 1999; też, *Lesbian Gothic. Genre, Transformation, Transgression*, „Gothic Studies” 2004, nr 1. Zdaniem Palmer kobiece pożądanie pojawiało się już w XVIII-, XIX- i XX-wiecznej literaturze gotyckiej, np. *Rebecce* (1938) Daphne du Maurier, *Nawiedzonym domu na wzgórzu* (1959) Shirley Jackson, jednakże dopiero w latach 80. i 90. XX w. gotycyzm lesbijski przybrał konkretną formę.

duchy, wampirzyce bądź inne istoty paranormalne – są tu symbolami miłości saficznej (zarówno duchowej, jak i fizycznej), a tym samym zakazanej, nieakceptowalnej oraz odrażającej wedle standardów XVIII-, XIX-wiecznego społeczeństwa. Gotycyzm służył również obnażeniu patriarchalnej opresji, uobecnieniu kobiecej seksualności i „pomagał uczynić widocznym to, co jest niewidzialne kulturowo”¹⁹. Fikcja gotycka „ukszałtowała się przed skodyfikowaniem seksualności w dzisiejszym rozumieniu, a wszystkie jej motywy, takie jak groza, strach, ucieczka i pożądanie, są nacechowane seksualnie oraz kwestionują i przekształcają heteronormatywne struktury”²⁰.

Przyczyn zainteresowania tym gatunkiem przez homoerotyczne pisarki i czytelniczki należy poszukiwać w kilku źródłach. Po pierwsze XVIII-wieczna twórczość gotycka ma wyraźne feministyczne inklinacje (przykładem może być *Frankenstein* Mary Shelley, w którym brak znaczących postaci kobiecych – poza występującymi w tle Elizabeth Lavenzą i Justine Moritz – co jest świadectwem wymazywania kobiet przez patriarchy²¹ lub powieści

¹⁹ R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londyn 1981, s. 69. Oczywiście rekwizytornia gotycka pozwala na ukazanie nie tylko miłości homoerotycznej kobiet, ale i mężczyzn, o czym pisał m.in. Piotr Sobolczyk w artykule *Queer gothic – queer modernism. Odnowianie modernizmu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24.

²⁰ L. Westengard, *Queer Gothic Literature and Culture* [w:] *Twentieth-Century Gothic*, red. S. Ní Fhlainn, Edynburg 2022. Zob. także: G.E. Haggerty, *Queer Gothic*, Urbana 2006, s. 2.

²¹ Zob. M. Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, Nowy Jork 1986, s. 83–109.

Ann Radcliffe, w których zagubienie bohaterek zostało zinterpretowane jako metaforyczny portret epoki, w której dziewczęta wywodzące się z elit społecznych często są nieświadome swojej seksualności, ciała i sfery erotycznej²²). Po drugie kluczowe elementy stylistyki gotyckiej – takie jak tajemniczość i obecność duchów – mogą symbolizować ówczesną egzystencję lesbijek, gdyż ujawniają to, co kulturowo niewidoczne i represjonowane²³. W podobny sposób Sue-Ellen Case postrzega figurę wampirzycy, wskazując na charakterystyczne dla niej: transgresyjny seks, prześladowanie i nocny tryb życia jako odzwierciedlenie lesbijskiego erotyzmu²⁴.

Innym świadectwem nierozzerwalności gotycyzmu i kobiecej nieheteronormatywności jest polityczno-kulturowa koncepcja „nadmiaru”. Podobnie jak nadnaturalność i ponadnormatywność świata gotyckiej fikcji zakłócają racjonalność rzeczywistości, tak lesbijskie tożsamości i pragnienia przekraczają konwencjonalne role przypisane kobietom przez heteropatriarchalną kulturę, a zatem stanowią nadmiar²⁵.

²² Wspomniała o tym Paulina Palmer na wystąpieniu konferencyjnym: *Lesbian gothic: transgressive fictions*, *Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, Universidade Federal de Santa Catarina 23–26 sierpnia 2010.

²³ Zob. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion...*, s. 69. Por. również: T. Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, Nowy Jork 1993.

²⁴ S.E. Case, *Tracking the Vampire*, „Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies” 1991, nr 3(2).

²⁵ Zob. B. Zimmerman, *Lesbians like this and that [w:] New Lesbian Criticism*, red. S. Munt, Brighton 1992. Zarazem niektóre badaczki są zdania, iż gotycyzm stanowi zagrożenie dla feminizmu

Zdaniem Maxa Finchera już sama zawiałość narracyjna opowieści gotyckich czyni je queerowymi²⁶. Podkreśliła to również Eve Kosofsky Sedgwick, nazywająca gotycyzm otwartą siatką możliwości, różnic i nadmiaru znaczeń, w której komponenty płci społecznej i seksualności nie są i wręcz nie mogą być definiowane jednoznacznie²⁷. Gotyckie motywy „ewokują queerowy świat będący próbą przekroczenia binarności seksualnego *decorum*, a relacje socjoseksualne są głównym wspólnym mianownikiem gotyckiego pisarstwa”²⁸.

Gotycyzm stał się nie tylko sposobem na opowiadanie o nieheteronormatywności, ale również o obawach i trudnościach związanych z życiem w nieakceptującym jej społeczeństwie. Jak wskazuje Laura Westengard:

skupienie się na szczelinach i pęknięciach gotycyzmu oznacza nowe podejście do traumy – większość dyskusji o niej koncentruje się na wywołujących ją przerażających wydarzeniach bez badania stopniowo kumulujących się, regularnych napastowań uprawomocnionych zaprzeczeniami i nieprawidłowościami

objawiające się w utrwalaniu kulturowych stereotypów ofiary, *femme fatale* lub potworzycy; C. Spooner, *Unsettling Feminism: The Savagery of Gothic* [w:] *The Gothic and Theory*, red. J.E. Hogle, R. Miles, Edynburg 2019, s. 129.

²⁶ „Gothic stories never follow a «straight» course, a fact that in itself makes them queer”. Użyta przez badacza gra słów zaniżaby w polskim przekładzie, gdyż „straight” należy rozumieć jako „prosty”, ale może oznaczać także „heteroseksualny”. Zob. M. Fincher, *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*, Nowy Jork 2007, s. 4.

²⁷ E.K. Sedgwick, *Tendencies*, Londyn 1994, s. 7.

²⁸ G.E. Haggerty, *Queer Gothic...*, s. 2.

systemowej natury. Twierdę, że gotycyzm pozwala na wyrażanie tych powszechnych doświadczeń – często niezauważanych podczas tradycyjnego omawiania traumy – w szczególnie dobitny sposób. W tej książce rozważam, co oznaczałoby odczytanie gotycyzmu na nowo, zorientowane nie na jego prowokującym szokowaniu i satysfakcjonujących rozwiązaniach, lecz tym, co między nimi, jako wyrazie podstępnej traumy, szczególnie bycia innym w społeczeństwie stworzonym w celu unieważnienia i zniszczenia każdego, kto odbiega od normy²⁹.

Gotycyzm jest zatem także strategią opowiadania o dramatycznych doświadczeniach osób queerowych. Takie narracje, nawet jeśli ich autorzy i autorki proponują sposób na przezwyciężenie lęków i obsesji, zawierają ukrytą niespójność, niepokój stanowiący przestrzeń dla oddania traumatycznego queerowego doświadczenia często będącego odrzuceniem tradycyjnych norm³⁰. Queer natomiast, rozumiany przez nas jako forma buntu wobec przemocy normatywnej związanej z wymuszaniem jednoznacznej identyfikacji płciowej i seksualnej oraz przyjmowaniem wynikających z nich stereotypów³¹, to narzędzie eksploracji

²⁹ L. Westengard, *Gothic Queer Culture. Marginalized Communities and the Ghosts of Insidious Trauma*, Lincoln 2019, s. 2–3.

³⁰ L. Brown, *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma* [w:] *Trauma: Explorations in Memory*, red. C. Caruth, Baltimore 1995, s. 100–112.

³¹ Por. J. Kochanowski, J. Mizelińska, *Queer studies* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014, s. 461–464; T. de Laurentis, *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities*, „Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies” 1991, nr 2(3).

nakładających się tożsamości – rasy i pochodzenia etnicznego, płci i orientacji seksualnej, statusu społecznego i ekonomicznego³².

W tym kontekście nie sposób nie wspomnieć o obecności postfeminizmu w literaturze postgotyckiej³³. Nurt ten należy rozumieć m.in. jako włączenie tematyki feministycznej w popkulturę i uczynienie jej przystępniejszą dla niewyspecjalizowanych odbiorców i odbiorczyń. Dyskurs ten spotyka się zarówno z aprobatą, jak i sprzeciwem, wartościuje się go pozytywnie i negatywnie³⁴. Wśród wad wymienia się jego zorientowanie na

warstwę społeczną, wiek i wykluczenie rasowe; obsesję młodości i uznawanie przynależności do białej klasy średniej za standard. Postfeministyczne środki masowego przekazu, zakotwiczone w strategii konsumpcjonizmu i rozrywce jako sposobach tworzenia własnej tożsamości, promują przekaz, że style życia oparte na przyjemności są w jakiś sposób dostępne i uniwersalne dla wszystkich³⁵.

³² A. Haefele-Thomas, *Introduction to Queer Gothic: 'I would like, if I may, to take you on a strange journey'* [w:] *Queer Gothic. An Edinburgh Companion*, red. taż, Edynburg 2023, s. 2.

³³ Zob. B.A. Brabon, S. Genz, *Postfeminist Gothic: Critical Interventions in Contemporary Culture*, Basingstoke 2007.

³⁴ Por. E.J. Hall, M. Salupo Rodriguez, *The Myth of Postfeminism*, „Gender & Society” 2003, nr 17; E. Merrick, *Introduction: Why Chick Lit Matters* [w:] *This Is Not Chick Lit: Original Stories by America's Best Women Writers*, red. taż, Nowy Jork 2006.

³⁵ Y. Tasker, D. Negra, *Introduction: Feminist Politics And Postfeminist Culture* [w:] *Interrogating Postfeminism*, red. też, Durham 2007, s. 2.

Z drugiej strony eksponuje się jego zalety, ponieważ

w wielu postfeministycznych tekstach powracają znane pytania i żądania – bardziej zniuansowane, pilniejsze, będące oskarżycielskim palcem wycelowanym w to, co uległo pogorszeniu, a zatem odsłaniające nowe potworności. Takie teksty kwestionują utowarowienie życia i wartości kobiet oraz osiągnięcie równouprawnienia w życiu społecznym, politycznym, kulturalnym, osobistym i ekonomicznym, a także podkopują elementy utopijnych feministycznych wizji. Najwyraźniej równość płciowa i seksualne wyzwolenie są niedostatecznie widoczne w miękkiej i twardej pornografii, na przykład zamaskowanej jako „czego pragną kobiety” w filmach i literaturze takich jak *Pięćdziesiąt twarzy Greya*³⁶.

Zdaniem Rosi Braidotti tak rozumiane postmodernistyczny gotycyzm i postpłciowa seksualność „nawiedzają” imaginariusz postindustrialnych społeczeństw³⁷. Gina Wisker dodaje, że postfeministyczny gotycyzm ożywia złożoną problematykę feministyczną, włączając w nią równość płciową, inkluzywność i różnorodność. Ujawnia przemoc i opresyjność w różnych narracjach, a także przekształca postaci budzące lęk, takie jak wiedźma, syrena, marionetka, wampirzyca, potworzyca, zombie lub zwierzołaczka³⁸ w celu ukazania uprzedmiotowienia kobiecych

³⁶ G. Wisker, *Postfeminist Gothic* [w:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion...*, s. 49.

³⁷ Zob. R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*, Cambridge 2022, s. 87.

³⁸ Użyte w oryginale „wercreature” odnosi się do zmiennokształtnych mogących przybierać formy różnych zwierząt.

ciał i nowych zagrożeń dla ich egzystencji. Połączenie postfeminizmu z gotycyzmem skutkuje podważeniem stereotypowo pojmowanych pojęć, takich jak tożsamość, miłość, romans, dom, rodzina, bezpieczeństwo i zdrowie; podaje w wątpliwość zdolność feminizmu do poprawy życia kobiet i promowania idei siostrzeństwa³⁹. Postfeministyczne narracje o takim charakterze „gwałtownie wdzierają się w dobrze skonstruowaną fantazję o sprawiedliwym i bezpiecznym świecie. Zawierają obrazy nieszczęśliwych bohaterek, które są społecznie niewidzialne, chore lub skrzywdzone fizycznie, albo przemawiają «zza grobu»”⁴⁰. To także świadectwo kobiecej niemocy przeciwstawione idei ich upodmiotowienia i wzmocnienia.

Współcześnie symbolika imaginarium postgotycyzmu jest wykorzystywana nie tylko do mówienia o problemach osób queerowych, lecz również do podejmowania tematu traum, szczególnie związanych z wchodzeniem w dorosłość i wynikającymi z tego trudnościami. Podobne wątki są charakterystyczne dla literatury określanej jako *new adult*.

Termin został użyty po raz pierwszy w 2009 r., gdy wydawnictwo St. Martin's Press wystosowało specjalne zaproszenie dla pisarzy i pisarek, zachęcające do tworzenia prozy podobnej do literatury *young adult* (dla tzw. „młodych dorosłych”), ale jednocześnie przekraczającej jej granice i atrakcyjnej także dla starszych (dojrzałych) czytelników

³⁹ Zob. G. Wisker, *Postfeminist Gothic...*, s. 52–53.

⁴⁰ S.E. Whitney, *Spattered Ink: Postfeminist Gothic Fiction and Gendered Violence*, Urbana-Chicago-Springfeld 2016, s. 2.

i czytelniczek⁴¹. Wiek bohaterów i bohaterek tego typu literatury mieści się w przedziale 18–30 lat, a ich problemy obejmują nie tyle inicjację w świat dorosłych, ile są pewnego rodzaju afirmacją niezależności i samodzielności – począwszy od opisów starań o (zazwyczaj) pierwszą pracę, konfliktów rodzinnych, a skończywszy na kwestiach związanych z depresją, uzależnieniami, znęcaniem się i agresją, zaręczynami i małżeństwem, założeniem nowej rodziny oraz z seksem i odkrywaniem swojej tożsamości płciowej, która w przypadku niektórych powieści jest sprawą najważniejszą⁴².

Powyższe zjawiska są konstytutywne dla rozważań pomieszczonych w książce. Naszym głównym celem jest bowiem dokonanie wstępnych rozpoznań dotyczących form obecności i roli postgotycyzmu we współczesnej literaturze amerykańskiej i angielskiej kategorii new adult. Nurt ten ma globalny zasięg, jest poczytny na całym świecie i charakterystyczny głównie dla popkultury, a fakt, że powieści te powstają (głównie) w języku angielskim, nie stanowi przeszkody w ich szerokiej recepcji ze względu na znajomość tego języka wśród młodszego pokolenia, które współcześnie szuka inspiracji głównie w przestrzeni globalnej. Część wybranych utworów została już przełożona na język polski.

⁴¹ B. Chappell, *Would you read novels aimed at 'new adults'?*, „The Guardian” 10.09.2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/sep/10/new-adult-fiction> [dostęp: 30.03.2024]. Zob. też: J. McAlister, *New Adult Fiction*, Cambridge 2021; A. Pattee, *Between Youth and Adulthood: Young Adult and New Adult Literature*, „Children's Literature Association Quarterly” 2017, nr 2.

⁴² L.S. Beckett, *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, Routledge 2009, s. 119–126.

Podstawowe pytania badawcze będą koncentrowały się wokół dwóch zagadnień: w jakim celu w powieściach new adult wykorzystywane jest instrumentarium grozy oraz czy postgotycyzm stanowi nie tylko atrakcyjny kostium, ale także ważne narzędzie interpretacyjne i artystyczne umożliwiające mówienie o traumach i problemach ludzi stojących na progu dorosłości⁴³ – nie tylko prywatnych (choroby, sytuacja rodzinna, orientacja seksualna i tożsamość płciowa), lecz również społecznych (nierówności klasowe, walka z patriachatem, społeczno-kulturowe role genderowe i ich przemiany, relacje pokoleniowe). Centralnym pojęciem w tej refleksji staje się trauma, którą postrzegamy jako następstwo szczególnie intensywnego, niezapowiedzianego i gwałtownego zdarzenia przekraczającego zdolności percepcyjne jednostki do jego poznawczego i emocjonalnego przetworzenia. Jak precyzuje Katarzyna Bojarska, traumę powoduje „nadmierna ilość bodźców, nad którymi dana osoba nie jest w stanie zapanować ani ich psychicznie opracować, włączyć w porządek doświadczenia i rozumienia”⁴⁴. Wynikiem tej konfrontacji są dezorientacja i wstrząs trwale dezintegrujące życie psychiczne jednostki. Patogenne konsekwencje traumy znane są również w kontekście psychologii i psychiatrii, gdzie diagnozowane są jako zespół stresu pourazowego (PTSD)⁴⁵. Z perspektywy literaturoznawczej interesujące staje się więc pytanie, w jaki sposób literatura new adult

⁴³ Zob. A. Izdebska, *Gotycyzm/gotycyzmy – rekwizyty i metamorfozy...*, s. 328.

⁴⁴ K. Bojarska, *Trauma w kulturze* [w:] *Encyklopedia gender...*, s. 548.

⁴⁵ Zob. np. J. Herman, *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence – from Domestic to Political Terror*, Cambridge 1992.

- za pośrednictwem postgotyckiej poetyki grozy - przekształca indywidualne i zbiorowe traumy w formę narracyjną, umożliwiającą ich symboliczne przepracowanie.

Materiałem badawczym będą popularne i dyskutowane przez czytelników i czytelniczki (szczególnie w blogosferze⁴⁶) anglosaskie powieści autorstwa kobiet wydane w ostatnim dziesięcioleciu - przełożone na język polski oraz te jeszcze niewydane w Polsce, które wpisują się w genologiczne założenia horroru i/lub prozy gotyckiej (na potrzeby publikacji traktujemy je synonimicznie). We wszystkich analizowanych przez nas utworach pojawiają ich elementy. Są to głównie motywy i figury literackie (np. tajemnica, morderstwo, śmierć, wampiry, duchy, wiedźmy) oraz struktura narracyjna, która opiera się na budowaniu narastającego napięcia i grozy. W tym celu pisarki bardzo często sięgają po wątki detektywistyczne. Głównym motywem fabularnym staje się wówczas śledztwo - bohaterowie i bohaterki podejmują próbę rozwiązania tajemnicy stanowiącej oś narracyjną utworu, najczęściej związanej ze zbrodnią, śmiercią lub niewyjaśnionym wydarzeniem z przeszłości. Ten proces odkrywania prawdy prowadzi do kulminacyjnego momentu - objawienia lub konfrontacji z tym, co ukryte, wypierane lub przerażające. To właśnie w tym punkcie groza osiąga swoje apogeum, odsłaniając jednocześnie prawdę o bohaterach i świecie

⁴⁶ Mamy na myśli popularność tych powieści wśród użytkowników i użytkowniczek tzw. Book Tube'a, Bookstagrama i BookToka, czyli książkowych „przestrzeni” serwisów YouTube, Instagram i TikTok.

przedstawionym⁴⁷. Cechami wspólnymi wszystkich utworów jest wiek głównych bohaterek (późny okres nastoletni, wczesne lata dwudzieste), ich płeć oraz podobne problemy i traumy. Z racji tego, że na rynku wydawniczym pojawia się coraz więcej tego typu utworów, dokonaliśmy ścisłej selekcji materiału.

Rozdział pierwszy dotyczy różnych realizacji motywu nawiedzonego domu. Składa się z dwóch części analitycznych – w pierwszym zajmują nas kwestie związane z domem jako przestrzenią *sensu stricto* na podstawie *Hacjendy* (2023)⁴⁸ Isabel Cañas i *Mexican Gothic* (2021) Silvii Moreno-Garci, nawiązujących do takich klasycznych przedstawień, jak np. *Rebeka* Daphne du Maurier, w drugim zaś skupiamy się na domu jako emblemacie relacji rodzinnych w *Domu sióstr marnotrawnych* (2023) Krystal Sutherland oraz *All the Dead Lie Down* (2023) Kyrie McCauley.

W rozdziale drugim analizujemy przetworzenia konwencji (którą w tym kontekście rozumiemy synonimicznie do nurtu i estetyki, wyraża się bowiem przede wszystkim jako kostium, nie kwestie formalne) dark academia. W ostatnich latach ukazuje się coraz więcej reprezentujących ją powieści, zatem zdecydowaliśmy się na wybór tych, które w wyraźny sposób nawiązują do utworów formatywnych dla mrocznej akademii (*Stowarzyszenia umarłych poetów* Nancy H. Kleinbaum i *Tajemnej historii Donny Tartt*) bądź zawierają elementy horroru. Są to: *Klub bezdusznych dziewczyn*

⁴⁷ Zob. D. Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, vol. I: *The Gothic Tradition*, Londyn 1996; C. Spooner, *Contemporary Gothic*, Londyn 2006.

⁴⁸ W przypadku powieści przełożonych na język polski podajemy datę polskiego wydania.

czyn (2025) i *Every Exquisite Thing* (2023) Laury Steven (omawiane w podrozdziale poruszającym zagadnienie kwestii tożsamościowych), *All That Consumes Us* (2023) Eriki Waters i *A Lesson in Vengeance* (2022) Victorii Lee (opisywane w drugim segmencie, dotyczącym moralnych dylematów wyróżniających się jednostek).

Trzecia część książki zawiera analizę obrazów kobiecego wampiryzmu i miłości saficznej między krwiopijczynią a śmiertelniczką. Do tej pory ukazało się niewiele powieści o podobnych relacjach (częściej eksplorowanym wątkiem jest romans heteroseksualny) – spośród nich wybraliśmy te, w których postaci nieumarłych nawiązują do wampiryzm znanych z kulturowego uniwersum. W pierwszym podrozdziale omawiamy zatem retellingi *Carmilli* Josepha Sheridana Le Fanu – *Carmilla and Laura* (2018) S.D. Simper oraz *An Education in Malice* (2023) S.T. Gibson, w drugim zaś powieść inspirowaną czarną legendą Elżbiety Batory – *Dom pożądania* (2024) Alexis Henderson.

Ostatni rozdział dotyczy współczesnych przetworzeń figury wiedźmy. Te, w interesującej nas postaci, pojawiają się jeszcze rzadziej niż wampiryzm. W momencie powstawania publikacji w te kryteria wpisują się jedynie dwa utwory – *Godzina wiedźm* (2020) Alexis Henderson i *Extasia* (2022) Claire Legrand. Zagadnieniem, któremu poświęcimy szczególną uwagę, jest czarownictwo jako metafora kobiecego gniewu.

Wszystkie wnioski zebraliśmy w wieńczącym pracę zakończeniu. Mamy nadzieję, że zawarte w tej publikacji rozważania będą inspiracją dla dalszych analiz postgoty-cyzmu – zwłaszcza w popkulturze – dla badaczy i badaczek nie tylko związanych z literaturoznawstwem.

ROZDZIAŁ 1

W nawiedzonym domu –
traumy życia (nie tylko) rodzinnego

1.1. Trupy w szafie i duchy na strychu – estetyka nawiedzonego domu

Źródłem grozy w większości utworów dotyczących nawiedzeń jest figura ducha⁴⁹, wyrażona zarówno dosłownie (wizualnie), jak i metafizycznie, np. w formie opętania. Zjawia bowiem „ni żywa, ni martwa, ani obecna, ani nieobecna funkcjonuje jako paradygmatyczny gest konstrukcyjny, «cienista trzecia» lub ślad nieobecności, który podważa trwałość opozycji binarnych. Widmo, jako byt poza miejscem i czasem, coś z przeszłości wyłaniające się w teraźniejszości, kwestionuje linearność historii”⁵⁰.

Fantomy pojawiają się najczęściej w przestrzeniach domowych, funkcjonujących w kulturze jako bezpieczne miejsca, azyl od życia społecznego⁵¹. Dom jest ponadto

⁴⁹ Zob. D. Bailey, *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Bowling Green 1999.

⁵⁰ J.A. Weinstock, *Introduction: The Spectral Turn* [w:] *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, red. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, Nowy Jork – Londyn 2013, s. 62.

⁵¹ Zob. np.: P.L. Berger, B. Berger, H. Kellner, *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness*, Harmondsworth 1974; W. Rybczynski, *Home: A short history of an idea*, Nowy Jork 1987; T.K. Hareven, *The Home and the Family in Historical Perspective*, „Social Research” 1991, nr 1; J. Flanders, *The Making of Home*, Londyn 2014; P. O’Connor, *Home: The Foundations of Belonging*, Londyn 2018.

„centrum tożsamości jednostki i intymnych relacji nie w pełni wchłoniętych przez zracjonalizowane struktury rządzące współczesnym życiem. Zapewnia odpowiednią oprawę dla narracji zbudowanych wokół odradzania się wierzeń w zjawiska nadprzyrodzone i lęki egzystencjalne”⁵².

Nawiedzony dom ucieleśnienia dwuznaczność współczesnej kultury – tęsknotę za transcendencją zracjonalizowanych struktur społecznych i pragnienia grozy oraz doświadczeń egzystencjalnych⁵³. Historie o duchach umożliwiają wgląd w ludzką podświadomość, gdyż „ujawniają zarys naszych obaw, naturę naszych wspólnych lęków i pragnień, rzeczy, o których nie umiemy mówić w żaden inny sposób”⁵⁴. To nie tylko wyjście poza ramy współczesnego myślenia⁵⁵, ale także sięganie do rejestru doświadczeń nieakceptowanych przez społeczeństwo lub ukrywanych przez jednostki i zbiorowości⁵⁶, a także

⁵² P. O'Connor, *The Terror of Home: The Haunted House Formula in Contemporary Culture*, „International Political Anthropology Journal” 2022, nr 1, s. 38. Zob. także: N. Elias, *The Civilizing Process: the History of Manners*, tłum. E. Jephcott, Oksford 1978.

⁵³ P. O'Connor, *The Terror of Home...*, s. 38.

⁵⁴ C. Dickey, *Ghostland: An American History in Haunted Places*, Nowy Jork 2016, s. 2.

⁵⁵ Zgodnie z tym myśleniem wiara w zjawiska nadprzyrodzone jest pozostałością po naiwności dawnych społeczeństw i powinna zniknąć wraz z ich rozwojem. Zob. D.E. Goldstein, S.A. Grider, J.B. Thomas, *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*, Colorado 2007, s. 60.

⁵⁶ Zob. A. Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge 1991.

„przeżywanie tych aspektów rzeczywistości, które jeszcze nie zostały wpisane w żaden kulturowy schemat”⁵⁷. Jak zauważa Arnold van Gennep, są również nieświadomie oparte na liminalności⁵⁸. Jedynie protagonista/-ka izolujący/izolująca się od społeczeństwa bądź przez nie odrzucony/odrzucona może w taki sposób przekraczać ontologiczne (między światem żywych a umarłych, racjonalnym a nadprzyrodzonym), społeczne (związane z odrzuceniem społecznym) i psychologiczne (dotyczące własnej podświadomości i ukrytej w niej lęków) granice. Czyni to poprzez doświadczanie nadnaturalności, naruszenie struktur rzeczywistości i konfrontację z tłumionymi aspektami własnej psychiki.

Warto nadmienić, że sytuowanie akcji utworów w niewiedzonym domu jest symptomatyczne i szczególnie znaczące dla pisarstwa kobiet, ponieważ odzwierciedla ich identyfikację z przestrzenią domową⁵⁹. Twórczynie „odziedziczyły zestaw tematów i motywów dotyczących przemocy domowej wobec kobiet”⁶⁰ i używają tej metafory,

⁵⁷ P. Santilli, *Culture, Evil, and Horror*, „American Journal of Economics and Sociology” 2007, nr 1, s. 184.

⁵⁸ Zob. A. van Gennep, *The Rites of Passage*, tłum. M.B. Vizedom, G.L. Caffie, Chicago 1992.

⁵⁹ V. Pflaumer, *Haunted Houses, Haunted Selves Feminist Readings of Uncanny Domesticity: Charlotte Perkins Gilman, Shirley Jackson and Francesca Woodman*, praca dyplomowa, Poczdam 2022, s. 24, https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/57566/file/pflaumer_masterarbeit.pdf [dostęp: 31.01.2025].

⁶⁰ L. Carpenter, W.K. Kolmar, *Introduction [w:] Haunting the House of Fiction: Feminist Perspectives on Ghost Stories by American Women*, red. też, Knoxville 1991, s. 14.

by oznaczyć dom jako miejsce niebezpieczne, niekiedy wręcz przerażające dla osób niebędących mężczyźnami⁶¹.

Motyw ten zyskuje rozwinięcie w tworzonych przez kobiety powieściach new adult, w których pojawia się problematyka dotycząca dojrzewania bohaterek i ich inicjacji w świat dorosłych. Dom, inaczej niż w wielu przedstawieniach utrwalonych w kulturze⁶², w tego typu prozie nie jest miejscem pozwalającym na harmonijny rozwój dziecka, lecz jawi się jako siedlisko zagrożeń, zarówno tych nadnaturalnych, jak i rzeczywistych. Dzieje się tak dlatego, że groza staje się tu nie tylko komponentem stylistycznym, ale i narzędziem narracyjnym służącym podkreśleniu wyalienowania i niepewności bohaterek. Ponadto nie zawsze ujawnia się ona poprzez figurę ducha – mogą to być także inne paranormalne zjawiska. Domostwo w takich utworach to labirynt pełen niebezpieczeństw⁶³, a jego eksploracja oznacza chęć uwolnienia się i opuszczenia go – zarówno w sensie fizycznym, jak i emocjonalnym – aby zbudować własną przeszłość poza opresyjnymi strukturami rodzinnymi i odziedziczonymi traumami⁶⁴.

⁶¹ A. Edward-Boons, *Journeys Through the English Haunted House* [w:] *The Palgrave Handbook of Steam Age Gothic*, red. C. Bloom, Londyn 2021, s. 126.

⁶² Por. D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Symbolika domu. Literatura i etnografia*, Kraków 2023, s. 217–241.

⁶³ Jak zauważa Agnieszka Izdebska, „gotyckie labirynty zatem to nie miejsca «utrudnionej» wędrówki ku centrum (czykolwiek by ono nie było), ale obrazy uwięzienia i zakleszczenia w pułapce, «ucieleśnione» doświadczenia klaustrofobii; to przestrzenie, w których nie ma Tezeusza i Minotaura, ale myśliwi i ofiara, ścigany i ścigający”. *Taż, Gotyckie labirynty...*, s. 35.

⁶⁴ Nawiedzony dom jest motywem często pojawiającym się w literaturze i filmie. Nie sposób wskazać jego wszystkich realizacji,

Przedmiotem refleksji w tej części książki są powieści: *Mexican Gothic* Silvii Moreno-Garcii, *Hacjenda* Isabel Cañas, *All the Dead Lie Down* Kyrie McCauley i *Dom siostr marnotrawnych* Krystal Sutherland. W dwóch pierwszych sposoby prezentowania nawiedzonego domu nie odbiegają od jego kanonicznych literackich przedstawień. Rezydencje, do których wprowadzają się główne bohaterki, przywodzą na myśl posiadłości z *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotte Brontë lub *Rebeki* Daphne du Maurier. Okazałe domostwa będące spełnieniem marzeń protagonistek, kojarzących je z szansą na lepsze życie, stabilnością, poprawą statusu materialnego, okazują się pełne przerażających tajemnic. Niezwykłe zjawiska (np. nienaturalnie niska temperatura w pomieszczeniach, dziwne odgłosy, majaki i omamy dręczące mieszkańców i mieszkańców itp.) są metaforą problemów, z jakimi muszą zmierzyć się nowe właścicielki lub lokatorki. Dom w przypadku tych powieści przypomina pełen zagrożeń labirynt, którego przejście implikuje zmianę – dojrzewanie wchodzącej do niego postaci.

Inaczej do opisywanej konwencji podchodzą dwie pozostałe pisarki. W obu utworach „dom” nie będzie rozumiany *stricte* jako budynek (choć fabuła pierwszej powieści faktycznie rozgrywa się w neogotyckiej rezydencji usytuowanej na klifie), lecz łączące bohaterki więzi rodzinne. To nieklasyczne przedstawienie omawianego motywu (jako

a wśród najnowszych, reprezentujących interesujący nas nurt, można wymienić np. *The Silent Companions* (2017) Laury Purcell, *Nothing But Blackened Teeth* (2021) Cassandry Khaw, *The Death of Jane Lawrence* (2021) Caitlin Starling, *This Cursed House* (2024) Del Sandeen, *My Darling Dreadful Thing* (2024) Johanny van Veen, *Diavola* (2025) Jennifer Thorne oraz *Nakarmię cię strachem* (2025) Trang Thanh Tran.

klasyczną realizację rozumiemy historię, w której rodzina wprowadza się do pozornie przytulnego budynku, który wraz z rozwojem fabuły okazuje się być siedliskiem złych mocy i śmiertelnie niebezpiecznym miejscem), lęk bowiem nie jest ewokowany przez dom *per se*, lecz doświadczenia jego lokatorek. Nie pojawia się w nich również konflikt z patriarchatem, a autorki nie odnoszą się do kwestii (nie)widzialności kobiet w przestrzeni mieszkalnej oraz opresji wobec nich. W obu historiach niemal brak postaci męskich, a na pierwszy plan wysuwa się siostrzeństwo – rozumiane zarówno dosłownie jako pokrewieństwo, jak i metaforycznie jako więź między wszystkimi kobietami⁶⁵.

Najistotniejsze w tym kontekście wydają się nam traumy generacyjne lub związane z relacjami rodzinnymi, skutkujące nadnaturalnymi wydarzeniami. Przyjrzymy się zatem temu, w jaki sposób metafora „nawiedzonego domu” może dziś służyć do opowiadania o problemach młodych ludzi i z jaką symboliką jest związana.

1.2. Mury, które szepczą

Powieść *Hacienda* wydana w 2022 r. jest literackim *entrée* meksykańsko-amerykańskiej pisarki Isabel Cañas. Łączą się w niej elementy horroru gotyckiego, powieści historycznej

⁶⁵ Relacje między kobietami można badać w dwóch kierunkach: wertykalnym (wówczas opisywana jest relacja matek i córek) oraz horyzontalnym, który zakłada istnienie idei międzypokoleniowego siostrzeństwa. Zob. L. Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paryż 1984, s. 86–87.

oraz romansu⁶⁶. Akcja rozgrywa się w realiach XIX-wiecznego Meksyku, tuż po wojnie o niepodległość (która zakończyła się w 1821 r.). Główną bohaterką jest Beatriz Hernández Valenzuela, która, po egzekucji ojca – meksykańskiego generała stojącego po stronie obalonego rządu i utracie rodzinnego majątku w wyniku porewolucyjnych przemian, decyduje się poślubić don Rodolfo Solórzana, bogatego i ustosunkowanego polityka, z nadzieją, że wraz z matką będzie mogła opuścić dom znienawidzonego wujostwa i zamieszkać w okazałej rezydencji na wsi.

Przemiany będące efektem wojny wyznaczają nowy etap w życiu bohaterki, która musi dorosnąć w przyspieszonym tempie. Przypomnijmy, że akcja powieści rozgrywa się w pierwszej połowie XIX w., gdy celem egzystencji kobiety było odpowiednie dla jej statusu małżeństwo. Proces wychowania i edukacji dziewcząt sprowadzał się zatem do przygotowania ich do roli przyszłej żony. Protagonistka *Hacjendy* jest ofiarą takiego systemu – pozbawiona jakichkolwiek praw nie może decydować o sobie, a ponadto zostaje uznana za córkę zdrajcy, co nie tylko przekreśla ją w kręgach towarzyskich, ale wręcz czyni niewidzialną:

nie mogłam odziedziczyć majątku po ojcu. Nie mogłam pracować. Nie mogłam zatroszczyć się o Mamę, której twarz poszarzała i zmizerniała. Zależna od miłosierdzia wuja i strzępów dobrej woli zgorzkniałej ciotki, nie miałam nic. Donosiłam ubrania po kuzynkach, nie pozwalano mi się uczyć ani wychodzić

⁶⁶ Zob. E. Dumpleton, I. Cañas, *Q&A: Isabel Cañas, Author of 'The Hacienda'*, „The Nerd Daily” 15.06.2022, <https://thenerddaily.com/isabel-canas-author-interview/> [dostęp: 31.01.2025].

z domu z obawy, że moja obecność obniży estymę, jaką cieszyło się nazwisko Valenzuela [...]. Byłam ciałem pozbawionym głosu, cieniem wtapiającym się w ściany zatłoczonego domu⁶⁷.

Punktem zwrotnym dla Beatriz staje się spotkanie Rodolfa Solórzany. Co warte podkreślenia, mężczyzna również znajdował się na towarzyskim marginesie, był przedmiotem plotek dotyczących jego reputacji i tajemniczej śmierci pierwszej żony. Priorytetem dla bohaterki staje się zapewnienie sobie i matce azylu i środków do życia: „Rodolfo był moim wybawieniem. Chwyciłam się go, jak tonący chwyta się dryfującego drewna [...]. Jego stabilności. Nazwiska. Tytułu. [...] Modliłam się tylko, aby pewnego dnia Mamá dostrzegła w tej decyzji to, czym w istocie była: klucz do nowego życia”⁶⁸.

Czyni to za pomocą dostępnych sobie środków – odgrywanie roli uległej i delikatnej damy przynosi oczekiwane skutki w postaci oświadczyń. Jednakże dziewczyna nie może w pełni cieszyć się perspektywą rychłego małżeństwa, ponieważ związku nie akceptuje jej matka, która woli zostać na łasce krewnych, niż zamieszkać z politycznym przeciwnikiem jej zmarłego męża. Beatriz sprzeciwia się matce, poślubia Solórzaną i przybywa do hacjendy San Isidro. W tym momencie dochodzi do konfrontacji wyobrażeń o nowym domu z rzeczywistością:

przesunęłam wzrokiem po ciężkich drzwiach, akcentach z kutego żelaza, wysokich, ciemnych kolcach na frontach murów oraz wyzierającej zza nich przywię-

⁶⁷ I. Cañas, *Hacienda*, tłum. R. Oślizło, Białystok 2023, s. 26.

⁶⁸ Tamże, s. 28.

dłej bugenwilli, której i kwiaty, i ciernie były jednako wyzute z koloru, obumierające. Nie tego się spodziewałam, wychowana wśród zielonych, bujnych ogrodów hacjendy w Cuernavace, ale to był mój nowy podbój. Moje zbawienie. Moje miejsce⁶⁹.

Estetyka rezydencji jest manifestacją gotyckiego przesytu. Hacjenda nie przypomina wprawdzie modelowych realizacji z powieści, w których akcja jest osadzona w mrocznych wiktoriańskich dworach, jednakże autorka stara się zaadaptować niektóre kluczowe elementy konwencji, by zaakcentować atmosferę grozy. Najbardziej emblematyczne są obumierające kolczaste rośliny, nie tyle przywodzące na myśl fizyczne zaniedbanie budynku, ile świadczące o mieszkającym w nim złu. Dostrzega to także Beatriz, zestawiając stan ogrodu z tym, który otaczał jej dom rodzinny, ewokującym wspomnienia szczęśliwego dzieciństwa. Zmizerniałe rabaty są dla niej niepokojącym znakiem: poślubienie Rodolfa miało rozwiązać wszystkie problemy i zapewnić jej stabilizację. Jednakże nowy dom, z którym wiązała wielkie oczekiwania („moje zbawienie. Moje miejsce”), nie przypomina tego, który bezpowrotnie utraciła. Dalsza eksploracja hacjendy nie uspokaja bohaterki:

dlaczego więc nie poczułam się bezpiecznie, kiedy ogromne drzwi hacjendy San Isidro otworzyły się z jękiem i weszliśmy z Rodolfem na pierwszy dziedziniec [...]? Głęboko w gardle czułam delikatne drżenie, trzepot skrzydeł motyla, gdy przyglądałam się hacjendzie. Jej budynki były okazałe i niezgrabne, niczym bezładnie rozrzucone kończyny bestii, która zastygła, nie osiągnąwszy dojrzałej postaci. [...] Po-

⁶⁹ Tamże, s. 11.

wietrze zdawało się w murach San Isidro cięższe,
gęstsze, jakbym wkroczyła w dziwny, bezgłośny sen,
w którym stiuk pochłonał nawet ptasi śpiew⁷⁰.

Uczucie niepokoju spowodowane bliskością obiektu zaskakuje ją. Świadczą o tym reakcje jej ciała, które, kierowane instynktami, zdaje się ostrzegać ją przed bliżej nieokreślonym niebezpieczeństwem czyhającym u wrót hacjendy.

Posiadłość oddziałuje na wszystkie zmysły kobiety i jest pewnego rodzaju enklawą wyraźnie odcinającą się od reszty otoczenia. Nawet natura zdaje się reagować na jej obecność – powietrze staje się bardziej gęste, zmienia się temperatura, a dźwięki z zewnątrz milkną. Wspomniany przez bohaterkę brak śpiewu ptaków, które w kulturze często kojarzone są z życiem, nadzieją i harmonią⁷¹, nabiera tutaj symbolicznego znaczenia – San Isidro jawi się jako miejsce śmierci, tajemnicy, zatrzymanego czasu. Ponadto bohaterka porównuje rodzinną siedzibę męża do ciała potwora. W takim ujęciu dom zyskuje indywidualną tożsamość: staje się autonomicznym organizmem – być może uśpionym, ale czujnym, obserwującym i potencjalnie groźnym.

Dezorientację Beatriz wzmacnia chłodne przyjęcie przez pozostałych mieszkańców i mieszkanki hacjendy: służących, zarządczynię Anę Luisę, jej córkę Palomę oraz siostrę

⁷⁰ Tamże, s. 12–13.

⁷¹ Zob. E.M. Kur, *Nieobecni mają głos. „Forgotten Songs” – niezwykły pomnik ptasiego śpiewu, czyli o spotkaniu sztuki i ornitologii w przestrzeni publicznej* [w:] *Ptaki w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski, M. Długołęcka-Pietrzak, B. Stelingowska, t. III, Siedlce 2020, s. 73–88.

Rodolfa, Juanę, wciąż przebywającą w domu rodzinnym, mimo że wedle standardów epoki powinna być już mężatką (ma dwadzieścia osiem lat).

Nadnaturalne siły zamieszkujące posiadłość zdają się wyczuwać nastrój bohaterki, pragnącej uczynić hacjendę swoim miejscem („mój podbój”). Przed symbolicznym przekroczeniem progu po raz pierwszy dostrzega kolejny omen: „weszłam na pierwszy stopień i zastygłam na widok, który odebrał mi dech. Na trzecim stopniu leżało truchło szczura z przekrzywionym łepkiem i skrzywionym karkiem; zza poślonych zębów wystawał sztywny język. Być może gryzoń spadł z dachu, ale czaszkę miał pękniętą, jakby ktoś cisnął nim o schody z niewiarygodną siłą”⁷². W wielu kulturach szczur postrzegany jest jako symbol niebezpieczeństwa, zła, towarzysz osób parających się czarną magią, bywa też uznawany za jedno z wcieleni demonicznych istot⁷³. Umieszczenie go przed drzwiami wejściowymi jest zatem wyraźnym sygnałem dla bohaterki – to ostrzeżenie, wręcz groźba.

Gdy Rodolfo zostaje wezwany do stolicy, w rezydencji dochodzi do serii nawiedzeń, których doświadcza Beatriz. Są one niemalże kliszowe dla popkultury, a szczególnie wyraźne wydają się nawiązania do powieści *Nawiedzony domu na wzgórzu* Shirley Jackson. Można tu wymienić gwałtowne zmiany temperatury i przerażające dźwięki, pojawiającą się nagle na ubraniach krew, wrażenie bycia nieustannie obserwowaną i dotykaną w ciemnościach.

⁷² Tamże, s. 17.

⁷³ Zob. *Szczur* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 409.

Służba i Juana ignorują pytania bohaterki o przeszłość domu i jego poprzednią panią, a zwłaszcza o jej śmierć. Nie sposób nie dostrzec tu analogii do *Rebeki* Daphne du Maurier. Beatriz, niczym bezimienna bohaterka wspomnianej powieści, musi zmierzyć się – w tym przypadku dosłownie⁷⁴ – z duchem Marii Cataliny, pierwszej doñi Solórzano zamordowanej i zamurowanej w północnym skrzydle domu. Im śmieiej Beatriz zagłębia się w historię posiadłości, tym dobitniej uświadamia sobie, że objawiająca się jej poprzedniczka nie jest jedynie ofiarą, lecz inicjatorką koszmaru, który rozgrywa(ł) się w murach San Isidro. María Catalina nie jest tylko wspomnieniem żyjącym w pamięci domowników i domowniczek – jej wpływy zyskują niemal fizyczny wymiar, który manifestuje się poprzez nawiedzenia. Przerażające wizje, upiorne znaki i coraz bardziej agresywne ataki sprawiają, że protagonistka znajduje się na granicy załamania nerwowego. Życie w nieustannym strachu odbija się na jej zdrowiu, lecz kobieta nie chce ulec nękającym ją koszmarom. Powraca jej początkowa determinacja i chęć walki o San Isidro (co być może wynika

⁷⁴ Choć tytułowa Rebeka jest martwa, podobnie jak pierwsza żona Rodolfa, to jej legenda jest ciągle żywa w świadomości mieszkańców i mieszkanek posiadłości Manderley. Nowa pani de Winter, trapiąca niską samooceną i wyraźnie przytłoczona nie tyle samą rezydencją, co postacią swojej poprzedniczki, będzie musiała zmierzyć się z metaforycznym duchem Rebeki. Konfrontacja ta – pomimo licznych podobieństw do tego wątku z *Hacjendy* – ma wymiar jedynie symboliczny. W powieści brak wątków paranormalnych (aczkolwiek nastroj grozy i tajemnicy zostaje utrzymany). Odkrywanie tajemnicy z przeszłości staje się w *Rebecce* procesem inicjacji głównej bohaterki, w którym odkrywa swoją prawdziwą tożsamość.

z jej bliskiej relacji z ojcem-generałem, który stanowił dla niej wzorzec): „ta hacjenda była moja. Nie zamierzałam wzdrygać się ze strachu przed nią jak Juana i Ana Luisa ani podskakiwać przy każdym skrzygnięciu deski pod stopą. Zamierzałam oczyścić ją z plam sadzy [...], choćbym musiała połamać i ponownie poskładać jej źle zrośnięte kości”⁷⁵.

Pomocy udziela jej młody ksiądz Andrés, krewniak Any Luisy, dawny mieszkaniec hacjendy. Posiada on magiczne zdolności, odziedziczone po babce, lokalnej uzdrowicielce wielokrotnie posądzanej o czary. Dzięki nim dostrzega cienie i postanawia przeprowadzić egzorcyzm. Rytuał nie przynosi jednak zamierzonego rezultatu, a duch zyskuje na sile. Jego kolejną ofiarą pada Ana Luisa. Wówczas córka zmarłej wyjawia sekrety pierwszej żony Rodolfa – kobieta miała znęcać się nad żeńskim personelem, szczególnie nad dziewczętami, które podejrzewała o uwodzenie męża (choć w istocie były one napastowane seksualnie przez właściciela hacjendy). Beatriz rozpoznaje swoją sytuację: jest przekonana, że poślubiła mordercę i gwałticiela, została uwięziona w San Isidro i znalazła się w śmiertelnym niebezpieczeństwie.

Punktem kulminacyjnym fabuły jest kłótnia Rodolfa i Juany. Mężczyzna nazywa siostrę „pijaczką i ladaczną”⁷⁶ i odmawia jej udziału w rodzinnym dziedzictwie i wyjawia, że jest nieślubną córką ich matki. Kobieta morduje brata, a następnie próbuje zrzucić podejrzenia na Beatriz i przejąć posiadłość:

⁷⁵ I. Cañas, *Hacjenda...*, s. 79–80.

⁷⁶ Tamże, s. 267.

Juana mnie nienawidziła, bo zagrażałam jej pozycji. Byłam żoną jej brata, sprawdzianem jej władzy w królestwie San Isidro. Tak samo musiała nienawidzić Marii Cataliny, bo ona też była symbolem Rodolfa przypominającym Juanie, że całe jej uprzywilejowane życie jest tylko kłamstwem. I że może zostać jej odebrane w jednej chwili. Ponieważ Juana była bękartem. [...] To nie dom zabił Rodolfa. [...] Juana go zabiła. Zapewne zamordowała też Marię Catalinę, z tych samych powodów⁷⁷.

W zakończeniu powieści dochodzi do konfrontacji pomiędzy Beatriz a Juaną, która pragnie spalić San Isidro razem z uwięzioną w nim wdową. W kluczowym momencie interweniuje duch Marii Cataliny, który popycha podpalaczkę w płomienie. Oczyszczona z zarzutów Beatriz postanawia opuścić hacjendę i wrócić do matki. Rezydencja, postrzegana pierwotnie jako bezpieczna przystań, stała się dla niej symbolem udręki i koszmaru:

kiedyś nazywałam ten dom moim. Stałam u jego progu z pewnością zdobywcy albo generała, gotowa stłumić jego bunt i zmusić go do poddania swojej woli. Myliłam się. San Isidro nigdy nie mógł być mój. I nigdy nie będzie. Nigdy też nie należał do Juany. Ani do Rodolfa, ani do nikogo innego z Solórzanów. [...] Wiedziałam, że jeśli tu zostanę, uduszę się pod jego ciężarem⁷⁸.

Finałowa scena jest symbolicznym zakończeniem przemiany głównej bohaterki. Z zagubionej i desperacko poszukującej stabilizacji dziewczyny stała się dorosłą, samo-

⁷⁷ Tamże, s. 321–323.

⁷⁸ Tamże, s. 373.

świadomą kobietą, która wie, że szczęście i prawdziwy dom tworzą ludzie, nie majątek. Realizacja motywu nawiedzonego domu w *Hacjendzie* nie odbiega od najbardziej znanych jego przedstawień, ale autorka osadza go w innych realiach, pokazując tym samym jego uniwersalność. Świadczy o tym chociażby zakończenie powieści, w którym ogień pochłania San Isidro – to wyraźne nawiązanie do takich utworów, jak *Rebeka* czy *Dziwne losy Jane Eyre* (są nimi także odniesienia do postaci poprzedniej właścicielki, silne piętno, jakie odciska ona na teraźniejszości, obecność kobiet, które były z nią związane, niejednoznaczna postać męska, pragnienie głównej bohaterki). Pożar prowadzi do katharsis – zniszczenie budynku, który symbolicznie więził bohaterów i bohaterki w przeszłości, daje im szansę na nowy początek i definitywne odcięcie się od dawnych problemów. To także nawiązanie do pewnych przekonań charakterystycznych dla współczesnej kultury terapeutycznej.

Kreowana przez Cañas przestrzeń – pomimo szczegółowych opisów – przedstawia się bardzo ubogo. Choć pisarka wykorzystwała bardzo ciekawą konwencję, w której dom zostaje upersonifikowany i staje się niejako „przedłużeniem” woli swoich mieszkańców i mieszkańek⁷⁹ (np. jest jawnie sprzymierzony z zamordowaną Marią Cataliną

⁷⁹ Jest on także wykorzystywany w kinematografii. Spośród licznych przykładów warto wymienić nominowany do Oscara animowany film *Straszny dom* (2006, reż. G. Kenan), w którym pozornie opuszczony dom jest głównym antagonistą wabiącym i – dosłownie – pożerającym niczego nieświadomych ludzi z sąsiedztwa. Należy jednak podkreślić, że – podobnie jak w *Hacjendzie* – przyczyną jego przemiany było morderstwo właścicielki, która – niczym María Catalina – została zamurowana w jego ścianach.

i pomaga w zemście z za grobu), to zdecydowanie bardziej zależało jej na eksploracji rodzinnych sekretów manifestujących się pod postacią licznych paranormalnych zjawisk. Nawiedzony dom został potraktowany dosłownie – jako przeklęta i niebezpieczna przestrzeń, a dojrzewanie protagonistki jest nie tyle związane z zagłębieniem się we własną (nie)świadomość i odkrywaniem źródła lęków, ile rzeczywistym pokonaniem przeciwniczki odpowiedzialnej za dramatyczne wydarzenia. W takiej interpretacji posiadłość staje się metaforą zarówno duchowego więzienia, w którym tkwią tajemnice przeszłości, jak i przestrzeni konfrontacji z lękami, które bohaterowie i bohaterki muszą przezwyciężyć.

W podobny sposób omawiany motyw przekształciła Silvia Moreno-Garcia w *Mexican Gothic*. Powieść ta, porównywana przez krytyków i krytyczki do twórczości Anne Radcliffe (zwłaszcza do *Tajemnic zamku Udolpho*) i filmów Guillerma del Toro⁸⁰, również przenosi czytelników i czytelniczki do Meksyku, tym razem lat 50. ubiegłego wieku. Główną bohaterką jest dwudziestodwuletnia Noemí Taboada, córka bogatego i wpływowego producenta barwników. Jej ojciec otrzymuje list od bliskiej krewnej, Cataliny Doyle, z prośbą o pomoc i wysyła pierworodną do posiadłości rodziny, w którą wżeniła się Catalina, nazywanej Wysokim Dworem, znajdującej się u podnóża gór za małym miasteczkiem El Triunfo. Wyprawa na zubożałą prowincję szybko przeradza się w koszmar. Gdy Noemí

⁸⁰ Por. L. Miller, *This Haunting New Bestseller Is Part du Maurier, Part del Toro*, „Slate Magazine” 27.07.2020, <https://slate.com/culture/2020/07/mexican-gothic-book-review-silvia-moreno-garcia-novel.html> [dostęp: 10.02.2024].

stopniowo odkrywa tajemnice mieszkańców i mieszkańek Wysokiego Dworu, zaczyna rozumieć, że teraz także ona będzie musiała stoczyć walkę o swoje życie i niezależność.

Podobnie jak Cañas, Moreno-Garcia porusza problemy charakterystyczne dla literatury new adult i łączy je z postgotyckim imaginariem. Uwidacznia się to przede wszystkim w kreacji protagonistki i jej drogi do samopoznania, która wiedzie przez konfrontację z przerażającym dziedzictwem Doyle'ów. Warto zatem przyrzeć się jej przed wyjazdem do El Triunfo, aby zrozumieć skalę jej przemiany oraz znaczenie obecnych w powieści modyfikacji motywu nawiedzonego domu.

Pochodzenie z dobrze sytuowanej rodziny determinuje codzienność Noemí. Bohaterka niczym „każda szanująca się gwiazda socjety, robiła zakupy w El Palacio de Hierro, malowała usta szminką Elizabeth Arden, posiadała kilka wytwornych futer, [...] mówiła po angielsku z niezwykłą swobodą”⁸¹. Ojciec nie aprobuje jej zachowania, zarzuca jej lekkomyślność i niedojrzałość:

jesteś kapryśna. Ciągłe zmieniasz zdanie na każdy temat. Najpierw chciałaś studiować historię, potem teatr, teraz antropologię. Próbowалаś wszystkich możliwych sportów i przy żadnym nie wytrwałaś. Umawiasz się z chłopakiem dwa razy, a potem przestajesz oddzwaniać. [...] „Ale przecież w wieku dwudziestu dwóch lat nie musisz mieć wyrobionego zdania na każdy temat”, pomyślała. Nie było jednak sensu mówić tego ojcu. On przejął rodzinne interesy, gdy miał dziewiętnaście lat. Mierząc jego miarą, Noemí powoli dążyła donikąd⁸².

⁸¹ S. Moreno-Garcia, *Mexican Gothic*, tłum. R. Oślizło, Białystok 2022, s. 10.

⁸² Tamże, s. 16–17.

Oczekuje się od niej wyboru odpowiedniej ścieżki zawodowej i kierunku edukacji oraz znalezienia odpowiedniego kandydata na męża. Głowa rodziny Taboada nie jest stereotypowym reprezentantem patriarchy. Nie akceptuje postępowania córki, ale pozwala jej na aktywność sportową, zachęca do kształcenia się, nie czyni też małżeństwa priorytetem. Jawi się jako pragmatyk – apel o rozwagę w flirtowaniu to wyraz rodzicielskiej troski i obaw przedsiębiorcy, że dziewczyna zniszczy reputację rodziny, co mogłoby odbić się na jego interesach i pozycji. Z kolei matka krytykuje nie tylko styl życia córki, lecz także pragnienie kształcenia się. To ona reprezentuje światopogląd konserwatywny, uważa, że dziewczęta powinny rozwijać się „zgodnie z prostym cyklem życiowym, od debutantki do żony. Dalsze studia oznaczałyby opóźnienie tego cyklu, pozostanie poczwarką w kokonie. Sprzeczały się o to nieraz, a matka zawsze przebiegle stwierdzała, że ostateczna decyzja należy do ojca, który jednak nie był skory do jej wydania”⁸³. Dochodzi tutaj zatem do zabiegu odwrócenia schematu charakterystycznego dla powieści new adult dotyczącego figur rodziców: nie ojciec, lecz matka jest nieprzychylna planom protagonistki. Decyzja ojca staje się katalizatorem procesu dojrzewania córki. Nakazując jej wyjechać, wymusza na niej rezygnację z dotychczasowego stylu życia i udowodnienie samodzielności i dojrzałości.

Podróż bohaterki składa się z kilku etapów: najpierw koleją do El Triunfo, a następnie samochodem do Wysokiego Dworu. Wraz ze zmianą lokacji i środka komunikacji następuje stopniowa zmiana klimatu powieści.

⁸³ Tamże, s. 18.

Tętniące życiem miasto przechodzi w idylliczną, pełną zieleni wieś, aby po chwili stać się mroczną i dziką okolicą, która sprawia wrażenie jakby znajdowała się poza cywilizacją:

jednak im wyżej wjeżdżał pociąg, zbliżając się do El Triunfo, tym bardziej zmieniał się ten bukoliczny krajobraz i opinia Noemí o nim. Głębokie wąwozy przecinały okolicę, a za oknem majaczyły poszarpane grzbiety górskie. Czarujące strumyki przeobraziły się w spienione rzeki, wieszczące zgubę tym, których porwałby ich nurt. U podnóża gór rolnicy uprawiali gaje i pola lucerny, ale tutaj nie było takich upraw, jedynie kozy wspinające się po skałach. Ziemia kryła swe bogactwa w mroku, drzewa owocowe tu nie rodziły. Powietrze stawało się coraz rzadsze, gdy pociąg piał się wyżej, aż w końcu szarpnął i się zatrzymał⁸⁴.

Protagonistka stwierdza, że w powietrzu „czuło się stęchliznę wymarłego miasta. Domy były kolorowe, owszem, ale farba odłaziła z większości ścian [...], a sama miejscina wykazywała nieliczne oznaki życia”⁸⁵. Założone i prężnie rozwijające się w erze kolonialnej El Triunfo zamarło wraz z wybuchem meksykańskiej wojny o niepodległość. Takie „zawieszenie” w czasie czyni z tej górskiej miejscowości metaforyczną krainę śmierci⁸⁶, w której wciąż istnieją relikty hierarchicznego ustroju społecznego. Jednym

⁸⁴ Tamże, s. 22.

⁸⁵ Tamże, s. 24.

⁸⁶ Taki sposób kreowania przestrzeni pojawia się również m.in. w powieści *Empuzjon* Olgi Tokarczuk. Zob. M. Głos, *Kobiety i inne potworności. Mityzacja i female queer gothic w „Empuzjonie” Olgi Tokarczuk*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2023, nr 9.

z nich jest ród Doyle'ów, który pomnażał swój majątek dzięki eksploatacji okolicznych złóż srebra. Co warte podkreślenia, z tego powodu pełni w powieści rolę kolonizatorów – to rodzina napływowa, separująca się i niewyróżniająca chęci do jakiegokolwiek formy integracji z miejscową ludnością, a wręcz podkreślająca swoją wyższość i obcość (w tym przypadku „angielskość”, co przejawiało się w wielu aspektach, m.in. Howard, senior rodu, sprowadzał do El Triunfo skrzynie z ziemią z Wielkiej Brytanii, aby móc mieć namiastkę ojczyzny w nowym domu) nad innymi nawet w obliczu finansowej katastrofy. O ich niegdysiejszej potędze świadczy przede wszystkim okazała posiadłość:

wjechali na polanę, a dom jakby wyskoczył z mgły [...]. Zbudowany w stylu absolutnie wiktoriańskim: połamane gonty, misterna ornamentacja i brudne okna wykuszowe. [...] Jeszcze nigdy nie widziała czegoś takiego na własne oczy [...]. Budynek piętrzył się [...] niczym wielki milczący gargulec. Mógłby robić złowieszcze wrażenie, przywodzić na myśl duchy lub nawiedzone domy, gdyby nie wydawał się taki sfatygowany [...] „To porzucona muszla ślimaka”, powiedziała do siebie⁸⁷.

Wnętrza również stanowią świadectwo minionej świetności wydobywczego imperium:

szły wyłożonym wykładziną korytarzem, którego ściany zdobiły owalne i podłużne portrety olejne. Dawno nieżyjący Doyle'owie wpatrywali się w Noemí z zaślony czasu, kobiety w czepkach i ciężkich sukniach, srogie oblicza mężczyzn w cylindrach i rękawiczkach.

⁸⁷ S. Moreno-Garcia, *Mexican Gothic...*, s. 28.

Ludzie, którzy mogliby rościć sobie prawo do herbu rodowego. Błdzi, jasnowłosi [...]. Jedna twarz zlewała się z drugą. Nie byłaby w stanie ich rozróżnić, nawet gdyby przyjrzała się im bardzo dobrze⁸⁸.

Autorka *Mexican Gothic* przetworzyła motyw nawiedzzonego domu nie tak dosłownie, jak miało to miejsce w *Hacjendzie*. Brak tutaj wyraźnych przesłanek świadczących o obecności sił nadprzyrodzonych – Noemí nie zostaje w żaden sposób „ostrzeżona” przed niebezpieczeństwem znajdującym się w Wysokim Dworze. Kluczowy jest jego stan, podobne do górskiej miejscowości zatrzymanie w czasie. Ta wiekowa, zaniedbana i nieprzystosowana do realiów drugiej połowy XX w. rezydencja odzwierciedla mentalność i sposób życia swoich mieszkańców i mieszanek. Głową rodu Doyle’ów jest Howard. Mężczyzna cierpi na bliżej nieokreśloną chorobę, jego ciało pokrywają wrzody: „«stary» nie byłoby odpowiednim słowem, aby go opisać. Był wiekowy, twarz miał poorly zmarszczkami, a kilka rzadkich włosów uparcie trzymało się czaszki. On również był bardzo błądy niczym jakieś podziemne stworzenie. Może ślimak. Żył kontrastowały z tą błądością – fioletowo-niebieskie, cienkie jak pajęczyna”⁸⁹. Mimo tej przypadłości, która znacząco ogranicza sprawność ruchową, zachowuje nadzwyczajną przytomność i przenikliwość umysłu.

Noemí poznaje także jego dzieci – syna Virgila, męża Cataliny, starszą córkę, Florence, sprawującą funkcję zarządzczyni służby, oraz jej jedyne potomka, Francisca,

⁸⁸ Tamże, s. 30.

⁸⁹ Tamże, s. 39.

równolatka bohaterki, który zostanie jej partnerem. Są konserwatywną, patriarchalną rodziną – wola Howarda jest niekwestionowana, a życie domowe odbywa się według ściśle ustalonego harmonogramu, uzupełnianego etykietą i szeregiem zakazów.

Nie dziwi zatem fakt, że Noemí, buntownicza i wyznaczająca inny system wartości, nieustannie odnosi wrażenie, że przeniosła się do innego, obcego i wrogiego jej świata. Ponadto rodzina nie tyle traktuje ją jak intruzkę, co patrzy na nią z góry ze względu na jej pochodzenie i wychowanie. Howard nie szczędzi jej rasistowskich komentarzy, stwierdzając m.in., że jest „znacznie ciemniejsza niż [...] kuzynka”⁹⁰ oraz wygłaszając liczne teorie dotyczące mieszania się ras wyższych i niższych. Głównym źródłem konfliktu jest to, że Doyle’owie utrudniają Noemí kontakt z jej krewną, zasłaniając się jej rzekomą chorobą – gruźlicą. W trakcie jednej z nielicznych swobodnych rozmów Catalina przekazuje protagonistce, że z Wysokiego Dworu „nie można się wydostać”⁹¹. Te enigmatyczne słowa stają się niejako zapowiedzią tego, z czym Noemí będzie musiała się zmierzyć.

Pobyty w posiadłości, początkowo monotony i nieciekawym dla gustującej w wielkomijskich rozrywkach młodej kobiety, zaczyna ją przytłaczać. Najsilniej oddziałują na nią koszmary – śni o byciu wykorzystywaną seksualnie przez Howarda i Virgila. Ich stałymi elementami są także grzyby⁹² i pleśń. Obecność tych organizmów

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże, s. 34.

⁹² Obecność grzybów może stanowić także nawiązanie do ekogotycyzmu i ekohorroru. Współczesnymi powieściami tego typu są np. *They Bloom at Night* (2025) Trang Thanh Tran oraz *Girl in the*

w zestawieniu z najważniejszymi członkami rodu Doyle'ów – seniorem rodu i jego dziedzicem – podkreśla patriarchalny porządek panujący w posiadłości. Szczególnie istotna jest symbolika grzyba, który ze względu na swój falliczny kształt konotuje takie kategorie, jak potencja, wigor i płodność, stając się tym samym wyraźnym znakiem męskości⁹³. Symbolika ta przekłada się bezpośrednio na fabułę i dotyczy sekretu Doyle'ów – Noemí odkrywa, że cała rodzina żyje w symbiozie z grzybnią⁹⁴, która znajduje się pod Wysokim Dworem. Centralną postacią w tej sieci powiązań jest Howard – stanowi on swego rodzaju owocnik, nadziemną część hierarchii. Istotną rolę odegrała również jego pierwsza żona, Agnes, którą mężczyzna złożył w ofierze, aby w jej ciele mogła rozwinąć się plecha. To poświęcenie umożliwia rozwój grzybni, która stanowi fundament organizmu mającego w przyszłości rozprzestrzenić się na terenie całej posiadłości i w jej najbliższych okolicach. Taki rodzaj mikoryzy zapewnia Howardowi hegemonię nad domowni(cz)kami i służbą (mieszkańcy i mieszkanki Wysokiego Dworu wdychają znajdujące się w powietrzu zarodniki, które powodują halucynacje i ułatwiają seniorowi rodu kontrolowanie ich

Creek (2025) Wendy N. Wagner. Zob. także: *EcoGothic*, red. A. Smith, W. Hughes, Manchester 2013.

⁹³ Grzybnia uważana jest za symbol kobiecości. Również oznacza płodność, ale także uległość, ponieważ znajduje się pod powierzchnią ziemi. Zob. H. Bidermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubiniwicz, Warszawa 2001, s. 103.

⁹⁴ Motyw rodziny będącej pod kontrolą grzyba pojawia się również w powieści *Co porusza martwych* (2024) T. Kingfisher (pseudonim Ursuli Vernon), retellingu opowiadania *Zagłada domu Usherów* Edgara Allana Poeego.

umysłów), a przede wszystkim – nieśmiertelność. Mężczyzna może „przenieść swoją świadomość [...], a potem może stamtąd wrócić i żyć dalej w ciele jednego ze swoich dzieci”⁹⁵. W ten sposób od wieków odradza się i terroryzuje swoje potomstwo. Jednakże pozycja autokraty nie jest wystarczająca, dąży bowiem do przejęcia kontroli nad pulą genetyczną Doyle’ów. Kluczowe w tym aspekcie są jego eugeniczne plany. Tak łączy pary krewnych, żeby zachować czystości krwi, ale przede wszystkim przygotować sobie idealne „naczynie” w każdym pokoleniu – gdy osiągnie pełnoletność, ma stać się jego „nowym” ciałem. Tylko mężczyzna może być „naczyniem”, co odzwierciedla patriarchalne przekonanie o niższości kobiet.

Kiedy Noemí dowiaduje się o prawdziwej naturze Doyle’ów, postanawia wyjechać. Nie może jednak opuścić Wysokiego Dworu, ponieważ została włączona w eugeniczny plan. Uprzedzenia wobec pochodzenia bohaterki ustępują wobec konieczności przetrwania – to sposób na „odświeżenie” puli genetycznej Doyle’ów i zapewnienie ciągłości rodu, który, poprzez incestowe praktyki, znalazł się na skraju wymarcia. Bohaterka ma zostać żoną Howarda, kiedy tylko przeszczepi on swoją świadomość do nowego „naczynia”, którym ma zostać Francis.

Pobyt w Wysokim Dworze przeradza się w prawdziwy koszmar na jawie. Należy zauważyć, że odkrywanie tajemnic rezydencji jest sprzężone z procesem usamodzielniania się bohaterki, która walczy o własne przetrwanie, a także Cataliny i Francisa. Z rozpieszczonej i beztroskiej dziewczyny stopniowo przeobraża się w osobę sprawczą,

⁹⁵ S. Moreno-Garcia, *Mexican Gothic...*, s. 267.

zdeterminowaną i świadomą swojej siły. Warto również zwrócić uwagę na samą rolę posiadłości Doyle'ów – w przeciwieństwie do *Hacjendy* nie funkcjonuje ona jako autonomiczny byt pochłaniający wspomnienia swoich domowników i domowniczek, lecz stanowi symbol patriarchalnego porządku i konserwatyzmu. Członkowie i członkinie rodziny Howarda w celu podkreślenia swojej „wyższości” nad pozostałymi decydują się na dobrowolną alienację – nie wyrażają żadnej inicjatywy w celu zintegrowania się z miejscową ludnością, traktują ich czysto instrumentalnie (senior rodu dehumanizuje górników pracujących przy wydobywaniu srebra, określając ich mianem „wyściółki”) jako narzędzia mające służyć dobru rodziny.

Warunkiem pełnej redefinicji tożsamości Noemí jest konfrontacja z Howardem. Jego śmierć oznacza nie tylko unicestwienie fizycznego zagrożenia, ale również zburzenie struktury, której rdzeniem była dominacja mężczyzny nad kolejnymi pokoleniami. Dziewczyna zmienia się z biernej obserwatorki i ofiary w wyzwolicielkę, która (dosłownie) podkłada ogień pod fundamenty patriarchalnej władzy. Ponownie kluczowym elementem w zakończeniu powieści jest pożar – Wysoki Dwór staje w płomieniach, metaforycznie grzebiąc dziedzictwo Doyle'ów.

W omawianym utworze, podobnie jak w *Hacjendzie*, doświadczenie traumy przyjmuje formę zjawiska generacyjnego, zwłaszcza dla Francisa. Doświadczenie Noemí, choć centralne, nie okazuje się najważniejsze w kontekście fabuły, ponieważ jej rola jest symboliczna. Jako osoba z „zewnątrz”, niepoddana działaniu grzyba, może sprzeciwić się tyranii Howarda Doyle'a. W tym kontekście

jest katalizatorką zmiany, która doprowadza do wyzwolenia pozostałych bohaterów i bohaterek.

Należy podkreślić, że Noemí, podobnie jak bohaterka wcześniej omawianego utworu, zawiązuje sojusze z Cataliną i Francisem, które są charakterystyczne dla prozy new adult. Ich więź opiera się nie tylko na wspólnej historii, traumatycznych przeżyciach i doświadczeniu przemocy, ale także na dążeniu do wspólnego celu. Porozumienie, które się między nimi rodzi, staje się motywacją do podjęcia starań o przyszłość, w której sami będą mogli decydować o swoim życiu, zamiast biernie uczestniczyć w rodzinnej grze podporządkowanej patriarchalnym i rasistowskim zasadom. Co istotne, ich sojusz ponownie ujawnia opresyjny charakter dominującej męskości – Francis, podobnie jak Catalina i Noemí, również okazuje się ofiarą Howarda, który zamierza go wykorzystać i przejąć jego ciało. To zmagania o odzyskanie autonomii, a także o zerwanie z tradycją, która przez wieki kształtowała ich życie, prowadząc ostatecznie do jego zniszczenia.

1.3. Siostrzeństwo w obliczu grozy

Imaginarium grozy w dotychczas omawianych powieściach było nierozzerwalnie związane z domem i jego okolicami (dalszymi – jak miasto oraz bliższymi – rodzinny cmentarz czy ogród). Jak pokazują przykłady *Hacjendy* i *Mexican Gothic*, przybycie bohaterek do rezydencji implikuje zdarzenia paranormalne, które wiążą się z mroczną przeszłością zamieszkujących je rodzin. Protagonistki wychodzą poza schemat ofiary – konfrontują się z traumą

(niekoniecznie własną), a ich zmagania inicjują proces głębokiej przemiany wewnętrznej. O ile takie wykorzystanie motywu nawiedzonego domu ma wiele (pop)kulturowych realizacji, o tyle zdecydowanie mniej liczne są powieści, w których obecność wiekowej, zniszczonej i monumentalnej posiadłości nie jest obligatoryjna. Dom w takich utworach staje się metaforą więzi rodzinnych (lub ich braku) i wynikających z nich problemów, z którymi będą musiały zmierzyć się bohaterki. Kluczową kwestią będzie także siostrzeństwo i jego rola w przezwyciężaniu trudnych doświadczeń.

Fabula *All the Dead Lie Down*⁹⁶ Kyrie McCauley rozpoczyna się w sposób niemal typowy dla wytworów współczesnej (zwłaszcza amerykańskiej) popkultury spod znaku grozy⁹⁷. Główna bohaterka, siedemnastoletnia Marin Blythe, po śmierci matki przyjeżdża jako opiekunka do dzieci do neogotyckiej posiadłości w amerykańskim stanie Maine⁹⁸. Po raz pierwszy widziana rezydencja nie wzbudza przerażenia ani negatywnych skojarzeń: „Marin podobał się bluszcz pnący się po jednej ze ścian budynku,

⁹⁶ Trudno przetłumaczyć ten tytuł na język polski – dosłownie oznacza: „Wszyscy zmarli/martwi leżą w dole”, jednakże zwrot „lie-down” może oznaczać także „odpoczynek”. Nawiązywałoby to do stanu niepełnej, tymczasowej śmierci, w której znajdują się tytułowi martwi; możliwości ich „ożycia”.

⁹⁷ Przykładami takich utworów są m.in.: *Zawsze mieszkaliśmy w zamku* Shirley Jackson (1998) oraz nowsze realizacje, takie jak *Pod kluczem* (2020) Ruth Ware.

⁹⁸ To odwołanie do powieści *W kleszczach lęku* (1898) Henry’ego Jamesa, w której bohaterka rozpoczyna pracę jako guvernantka w posiadłości Bly.

w górę aż do okrągłej wieżyczki, wytarty przez wiatr szary kamień wyglądający spod zieleni, frontowe schody – szerokie, okazałe i zapraszające. A także mnogość okien, które za dnia rozświetlały wnętrza promieniami słońca”⁹⁹.

„To miejsce jest przekłete”¹⁰⁰ – wspomina taksówkarz, który przywozi ją na miejsce. Ten sposób ostrzeżenia głównej bohaterki przed jej destynacją jest symptomatyczny dla tego typu powieści. O ile wcześniej przyjmował on formę wymownego rekwizytu o głębszym znaczeniu (np. martwy szczur przed progiem w *Hacjendzie*), tak tutaj został dostosowany do konwencji, w której groza budowana jest stopniowo, a początkowe sygnały zagrożenia przybierają bardziej subtelną formę. Przystroga nieznanego, epizodycznej postaci miejscowego pełni funkcję narracyjnej zapowiedzi, wzmacniającej poczucie nieuchronności nadchodzących wydarzeń, wzbudzającej dezorientację oraz sugerującej istnienie tajemnicy głęboko zakorzenionej w historii danego miejsca.

Dom zamieszkują uznana autorka horrorów, Alice Lovelace, i jej trzy córki: rówieśniczka protagonistki, Evie (Evangeline), obecnie przebywająca w szkole z internatem, oraz kilkulatki Wren (Rowena) i Thea (Theodora), noszące po ojcu nazwisko Hallowell.

W konwencję gotycką wpisują się imiona i nazwiska bohaterek, charakterystyczne dla – szczególnie współczesnej – literatury grozy (pojawiają się także w innych omawianych przez nas książkach), staromodne i mające kojarzyć się z wyjątkowością, kontrastujące z pospolicymi

⁹⁹ K. McCauley, *All The Dead Lie Down*, Nowy Jork 2023, s. 4.

¹⁰⁰ Tamże, s. 3.

personaliami protagonistki. Odmienność rodu Lovelace-Hallowell widoczna jest również w odzieży – zarówno dziewczęta, jak i ich matka ubierają się w powłóczyste suknie oraz „białe koszule i niebieskie kardigany, spodnie chino i lśniące od pasty buty”¹⁰¹ w przeciwieństwie do Marin noszącej „tanie, gryzące rajstopy z poliestru”¹⁰², preferującej „dżinsy, t-shirty i sneakersy”¹⁰³. Uwidaczniający się w tym momencie kontrast służy przede wszystkim zaakcentowaniu różnic społecznych pomiędzy bohaterkami. Marin nie jest przedstawicielką majątnego rodu, lecz przeciętną, stojącą na progu dorosłości kobietą.

Gotyckość powieści ujawnia się również w jej kompozycji. Autorka podzieliła książkę na części – każdą rozpoczynając od budującego nastrój cytatu z horrorów pisanych przez Alice Lovelace (jak okaże się w trakcie fabuły – autobiograficznych):

w tym miejscu, dawno zapomnianym przez Boga lub inne łaskawsze bóstwo, granica między żywymi a zmarłymi była rozmyta. W nocy błąkała się nad brzegiem, wpatrzona w ciemne morze o północy, szukając czegoś nienazwanego. To było właśnie tam – na skraju jej widzenia. Właśnie tam, na końcu jej snów, w tym ostatnim momencie przed obudzeniem. Lecz kiedy wzięła drobną rękę swej córki we własną dłoń i poprowadziła dziewczynkę przez omszałe nagrobki, dziecięce oczy zajaśniały z ciekawości. Wyrwała się z bezpiecznego uścisku matki, szczęśliwa pośród duchów swych przodków¹⁰⁴.

¹⁰¹ Tamże, s. 9.

¹⁰² Tamże, s. 4.

¹⁰³ Tamże, s. 6.

¹⁰⁴ Tamże, s. 123.

Rezydencja mieści się tuż przy rodzinnej nekropolii (co jest wyrazem elitaryzmu i szczególnego przywiązania do miejsca), nad brzegiem klifu, z drugiej strony otacza ją las. Autorka pieczołowicie konstruuje wokół posiadłości atmosferę strachu, o czym świadczą liczne opisy jej otoczenia, np. rozciągającego się dookoła lasu:

las Winterthur był niemalże pierwotny. Baldachim gałęzi oplatały grube pnącza. Pnie drzew były pokryte warstwami porostów, przylegającymi do nich niczym miękkie płaszcze. Ciemny mech rósł wzdłuż korzeni, a następnie rozkwitał na ziemi; pikowany patchwork zieleni pokrywający wszystko, czego mógł dosięgnąć. Czasami wydawało się, że się porusza, delikatnie się rozszerza, jakby sam las żył, spał i oddychał głęboko. [...] Były tam cętkowane brzozy i nakrapiane muchomory, co przypomniało Marin tę straszną bajkę o domu z cukierków, który miał zwabić dzieci do swego wnętrza¹⁰⁵.

W podobny sposób przedstawiono liczne wnętrza rezydencji:

szklarnia była dziś poszarzała, wypełniona cieniami między paprociami i innymi roślinami. W pewnym momencie poranka na zewnątrz rozpętała się burza. Ale Marin nawet nie zauważyła deszczu, dopóki nie weszły do środka i nie usłyszały kropli dzwoniących o szybę. Przez szklany sufit widziała nad sobą ciemne burzowe chmury. [...] Błyskawica na krótko oświetliła każdy cień w szklarni, a w tym upiornym świetle największe rośliny wyglądały jak stworzenia wychodzące z ziemi, ich gałęzie i liście sięgały po nią

¹⁰⁵ Tamże, s. 151.

niczym wyciągnięte ramiona. Chwilę później rozległ się grzmot, wstrząsając ziemią, szybami, samą Marin, a ona zadrżała, mimo że nie było zimno¹⁰⁶.

Taka kreacja przestrzeni wzmagając poczucie alienacji – posiadłość wydaje się zawieszona pomiędzy światami, zatrzymana w czasie, odcięta od rzeczywistości i hermetyczna. Izolacja bohaterki od świata zewnętrznego (wyrażana również przez strój sióstr Lovelace) pozwala im na zawieszenie racjonalnego myślenia charakterystycznego dla współczesnego świata. Rozgrywające się w domu nadnaturalne wydarzenia to nie tylko sekwencja przerażających scen, lecz zmiana pojmowania rzeczywistości, wobec której musi określić się protagonista.

W centrum *All the Dead Lie Down* znajdują się więzi międzyludzkie, ukazane na trzech płaszczyznach: relacji dziewcząt z matką, miłości siostrzanej i relacji romantycznej. Punktem kulminacyjnym jest moment, w którym Evie dowiaduje się, że „dziedzictwem” jej rodu przekazywanym w linii żeńskiej jest zdolność do nekromancji. Postępujący brak kontroli dziewczyny nad ożywianiem zmarłych – spowodowany głęboko zakorzenionym urazem psychicznym – nie tylko rozpoczyna łańcuch zdarzeń wyjętych wprost z horroru klasy B (np. krążących po ogrodzie szkieletów pupili należących do rodziny), ale i eksplorowanie własnego wnętrza w poszukiwaniu źródeł traumy.

Trauma związana jest głównie z odrzuceniem przez matkę. W klasycznej literaturze gotyckiej „figura matki, czyli Innej¹⁰⁷, została zidentyfikowana jako miejsce pęknięcia,

¹⁰⁶ Tamże, s. 194.

¹⁰⁷ W oryginale występuje gra słów „m/Other”, nieprzetłumaczalna na język polski.

które pełni podwójną funkcję: wyrażania zaciemnionych doświadczeń macierzyństwa przy jednoczesnym ponownym wpisywaniu fikcji podtrzymujących okluzję¹⁰⁸, rozumianą jako proces, w wyniku którego coś jest ukrywane. Alice, po tragicznej śmierci męża na morzu, zmusza córkę do przywrócenia mu życia. Evangeline odmawia, szanując wolę ojca, co prowadzi do rozpadu relacji między kobietami i postępującej nienawiści matki do córki. Sprawę komplikuje skrywany przed siostrami sekret Evie – matka również jest martwa (podczas żałoby zmarła na tętniaka mózgu), a przy „pseudożyciu” podtrzymuje ją moc bohaterki, stopniowo degenerująca jej umysł.

Zastosowany przez autorkę zabieg jest swego rodzaju odwróceniem motywów znanych z historii o nawiedzonym domu. Pojawienie się zmarłych pod postacią istot zmartwychwstałych to nie wynik działań złych sił zamieszkujących posiadłość, lecz nadnaturalnej zdolności młodej kobiety. Źródłem grozy i zła nie jest także dom *sensu stricto*, lecz nieprzepracowane traumy, z którymi musi borykać się osoba wchodząca w dorosłość.

Evangeline, osierocona przez matkę, stara się przejąć jej rolę wobec sióstr. Nie tylko opiekuje się nimi, lecz chroni je przed popadającą w obłąd rodzicielką. Pozostaje pozbawiona wsparcia ze strony dorosłych podczas tak istotnego momentu w życiu, jakim jest ostatni etap dorastania. Jedyną pełnoletnią powierniczką dziewczyny jest służąca Lovelace'ów, pamiętająca jeszcze jej babkę. Przełomowym momentem dojrzewania Evie jest porwanie

¹⁰⁸ G. Carpenter, *Mothers and Others* [w:] *Women and the Gothic. An Edinburgh Companion*, red. A. Horner, S. Zlosnik, Edynburg 2016, s. 46.

Thei przez Alice i zmuszenie dziewczynki do ożwiwienia ojca. Przydomowy cmentarz wypełniają żywe trupy, a najstarsza z rodzeństwa wraz z Marin muszą pomóc uprowadzonej. Stawienie czoła matce, a także zagłębienie się we własne emocje i przepracowanie żałoby pozwala Evangeline odzyskać kontrolę nad swoją mocą, co w rezultacie umożliwia odejście wszystkim zmarłym. Przejście przez zasłonę życia i śmierci jest zatem nie tylko postgotyckim zabiegiem obliczonym na zaangażowanie czytelników i czytelniczek w fabułę, lecz również emanacją problemów wchodzącej w dorosłość nastolatki pozbawionej wsparcia, porzuconej przez rodzicielkę, ukrywającej sekret i obciążonej wychowaniem młodszych sióstr. Ten schemat jest charakterystyczny dla prozy new adult. Evie, znajdująca się w decydującym momencie formowania się tożsamości, musi stawić czoła dominującej matce, która próbuje wymusić na niej uległość i podporządkowanie. Odmowa wskrzeszenia ojca staje się symbolem zarówno jej buntu przeciw matczynej kontroli, jak i pragnienia przywrócenia stabilności, której została pozbawiona. Konwencja grozy pozwala uwypuklić dramat psychologiczny bohaterki, której nadnaturalne zdolności stają się jednocześnie błogosławieństwem i przekleństwem. Ostateczne odejście rodziców jest otwarciem nowej drogi i zamknięciem etapu dorastania – Evie przejmuje prawną opiekę nad dziewczynkami i posyła je do publicznych szkół, by mogły socjalizować się z innymi dziećmi.

Znacząca w tym kontekście jest rola głównej bohaterki – sieroty pozbawionej środków do życia. Autorka akcentuje jej trudną sytuację choćby w kwestiach związanych z odzieżą i innymi rzeczami materialnymi: gorsze jakościowo

ubrania są dla niej powodem do wstydu przed nową pracodawczynią. Jej przybycie do rezydencji – tak jak w przypadku poprzednich powieści – jest momentem przełomowym w życiu kobiet Lovelace. Jednakże odkrycie przerażającej tajemnicy i konfrontacja z przeklętym dziedzictwem nie stanowią dla niej powodu do ucieczki. Motyw nawiedzonego domu został w tym przypadku zrealizowany inaczej: Evie i Marin zakochują się w sobie i decydują rozpocząć „nowe”, dorosłe, życie w starej posiadłości. Brak tutaj symbolicznej sceny „oczyszczenia” związanej z podpaleniem i zniszczeniem domu będącego siedliskiem zła. Bohaterki postanawiają pozostać w rezydencji, stworzyć rodzinę i zająć się wychowaniem sióstr Evie. Największe znaczenie ma tutaj deklaracja służącej, która zapewnia Marin o swoim oddaniu i akceptacji: „nie jesteś outsiderką, która tylko przygląda się tej rodzinie z boku. Chcesz tego czy nie – a podejrzewam, że w tej chwili raczej nie – ale już jesteś częścią tej rodziny. Możesz odejść, kiedy tylko zechcesz. Pomogłybyśmy ci stanąć na nogi. Ale jeśli to coś dla ciebie znaczy, uważam, że twoje miejsce jest tutaj, z nami”¹⁰⁹.

Motyw tzw. *found family* (także *family of choice* lub *chosen family*, czyli wybranej lub odnalezionej rodziny) stanowi kolejny charakterystyczny element prozy new adult, nierzadko powiązany z wątkiem LGBTQ+. Termin ten służy do określenia relacji osób niespokrewnionych ze sobą, ale traktujących siebie jak rodzinę „z wyboru”. Dotyczy to szczególnie osób homoseksualnych, które muszą opuścić rodzinny dom, ponieważ nie są w nim akceptowane

¹⁰⁹ K. McCauley, *All The Dead Lie Down...*, s. 313.

z powodu swojej orientacji¹¹⁰. Wprawdzie w *All the Dead Lie Down* trudno doszukiwać się sugestii, że Marin była dyskryminowana przez otoczenie – do przeprowadzki zmusiła ją sytuacja finansowa – jednak jej relacja z Evie wyraźnie odbiega od tradycyjnego modelu rodziny. Związek ten zrywa z wzorcami, które odrzuciła młoda Lovelace (elitaryzm, tradycjonalizm), i stanowi formę meza-liansu, przekroczenia granic klasowych. Postać Evie można odczytać jako przetworzenie motywu syna zamożnej, elitarniej rodziny, który poślubia dziewczynę znikąd.

Inną realizacją motywu nawiedzonego domu jest *Dom siostr marnotrawnych*¹¹¹ Krystal Sutherland. W przypadku tej powieści „dom” można rozumieć metaforycznie – nie jako przestrzeń mieszkalną, lecz relacje rodzinne, szczególnie pomiędzy siostrami. Protagonistkami są trzy siostry: Grey, Vivi i Iris, których udziałem stały się dwie traumy. Pierwsza wiązała się z ich tajemniczym zniknięciem w sylwestrową noc w Edynburgu. Po miesiącu odnaleziono nagie dziewczynki z sierpowatymi bliznami pod gardłem. Siostry nie zachowały żadnych wspomnień z czasu zaginięcia poza jednym: „pamiętam białe płatki dryfujące w powietrzu jak jesienne liście. I dym. I zmierzch”¹¹². Powoli przeobrażały się również

¹¹⁰ Zob. A. Stitt, *ACT for Gender Identity: The Comprehensive Guide*, Londyn 2020, s. 372–376.

¹¹¹ Woryginalne *House of Hollow* – „hollow” oznacza „pusty”, „próżny”; jest to również nazwisko głównych bohaterek. Najprawdopodobniej odnosi się do faktu, że bohaterki przyjęły tożsamość – a także ciała – innych dziewczynek, do czego jeszcze powrócimy.

¹¹² K. Sutherland, *Dom siostr marnotrawnych*, tłum. K. Makowska, Poznań 2023, s. 114.

pod względem fizycznym, aż w końcu przestały przypominać ludzi: „nasze oczy stały się czarne. Nasze włosy – białe. Nasza skóra pachniała jak mleko i ziemia po deszczu. Byłyśmy wiecznie głodne, ale nie mogłyśmy przybrać na wadze. Ciągłe jadłyśmy. Żułyśmy nawet we śnie, zgrzytając dziecięcymi zębami, czasami przygryzając sobie języki i policzki, tak że budziłyśmy się z krwią na ustach”¹¹³. Posiadły także zdolność podporządkowywania ludzi własnej woli:

przez chwilę powietrze pachniało słodko i niewłaściwie, jak mieszanka miodu z czymś zgniłym. Grey się odsunęła i ujęła głowę kobiety, uważnie obserwując. Czekając. Jej czarne oczy wyglądały jak wypolerowane kamienie rzeczne. W wieku czternastu lat już była najpiękniejszą istotą, jaką mogłam sobie wyobrazić. Chciałam zderzyć jej skórę z ciała i narzucić ją na siebie. Kobieta zadrżała pod dotykiem Grey, a potem po prostu... zamarła. [...] Zastanawiam się, czy Grey już wtedy wiedziała, czym jesteśmy¹¹⁴.

Drugim tragicznym wydarzeniem było samobójstwo ojca, który nie potrafił zaakceptować procesu „potworzenia” swoich córek („Gabe Hollow uparcie twierdzi, że oczy całej trójki się zmieniły, a zęby mleczne wyrosły w miejscach, z których wcześniej wypadły”)¹¹⁵ i twierdził, że zostały zastąpione przez oszustki: „coś jest nie tak z nimi wszystkimi, ale zwłaszcza z tą, która wygląda jak Grey. Boję się ich. Boję się jej. Gdzie są moje dzieci?

¹¹³ Tamże, s. 24.

¹¹⁴ Tamże, s. 8.

¹¹⁵ Tamże, s. 28.

Jeśli te istoty nie są moimi dziećmi, to co się stało z moimi dziewczynkami”¹¹⁶. Próbował nawet pozbawić je życia, jednak najstarsza z sióstr, Grey, przewidziała jego plany i wykorzystała swoją moc, aby mu przeszkodzić:

tak jak mówiłam: obiecałam, że zawsze będę was chronić, Vivi. Gabe Hollow stanowił zagrożenie. Wiesz o tym. Tata oszalał. Pamiętasz, jak rano wsadził nas do samochodu. Zjechałby z klifu i zamordował nas wszystkich, gdybym nie zainterweniowała. Więc mu coś zasugerowałam. Dopiero zaczynałam pojmować, jaką władzę mamy nad ludźmi. Nawet nie chciałam go zabić¹¹⁷.

Przyczynienie się do samobójstwa Gabe’a tłumaczy się zatem jako wyraz siostrzanej solidarności – Grey od samego początku czuła się odpowiedzialna za młodsze, a przez to mniej świadome, dziewczynki. Interesujący jest także moment, gdy wyjawia matce prawdę o śmierci ojca – w odpowiedzi kobieta odtrąca dwie starsze córki, wyrzuca je z domu i zabrania im nazywać siebie „mamą”, zmuszając do zwracania się do niej po imieniu. Zdaje sobie sprawę, że mieszkające z nią dziewczęta mają jedynie ciała jej dzieci, ale dusze zostały w jakiś sposób zamienione. Te sytuacje przedstawiają obraz głęboko dysfunkcyjnej rodziny, w której tragiczne wydarzenia doprowadziły do wzajemnej podejrzliwości i odrzucenia dzieci przez rodziców. Trudne doświadczenia bohaterek nie tylko je definiują, ale także prowadzą do dalszej destrukcji relacji rodzinnych w ich dorosłym życiu.

¹¹⁶ Tamże, s. 107.

¹¹⁷ Tamże, s. 291.

Autorka, budując nastrój grozy i tajemnicy, sięga do ornamentyki floralnej, nawiązuje także do słodkawego odoru zgnilizny lub dymnej woni wędzenia. Zapachy te, zestawione z delikatnością i eterycznością roślin, ich przyjemną wonią, są kolejnymi elementami postgotyckiego imaginarium, w którym granice między życiem a śmiercią, prawdą a fałszem, pięknem a zepsuciem są rozmyte. Kwiaty, kojarzące się z czystą, naturalną urodą, w tym kontekście noszą w sobie zarodek zniszczenia, a cała przestrzeń nabiera cech zakłętego, martwego świata.

Na uwagę zasługują także twórcza aktywność Grey. Bohaterka projektuje suknie, które „ociekają liśćmi i gnijącymi płatkami, jej modelki na wybiegu noszą poroze pozyskane z tuszy jelenia oraz skóry myszy, a ona nalega na wędzenie tkanin przed pocięciem, żeby jej pokazy pachniały jak leśne pożary. [...] Wyobraźcie sobie genetyczne krzyżówki kwiatów i szkieletowych Minotaurów z twarzami obdartymi ze skóry”¹¹⁸. Perfumy skomponowane przez najstarszą siostrę Hollow pachniały „dymem i lasem, z nutą czegoś dzikiego i zgniłego”¹¹⁹. Nowatorskie projekty Grey warto rozpatrywać w perspektywie obecnych w dzisiejszej (pop)kulturze trendów modowych¹²⁰. Oryginalne projekty sukien, w których uwidacznia się charakterystyczny dla postgotyckiego instrumentarium przesyt, to wyraźne nawiązania do działalności taki projektantów i projektantek *haute couture*, jak Alexander McQueen, Manfred Thierry Mugler, Vera Wang czy Elie Saab. Co

¹¹⁸ Tamże, s. 14.

¹¹⁹ Tamże, s. 39.

¹²⁰ C. Spooner, *Fashioning Gothic bodies*, Manchester 2004.

ciekawe, wykorzystanie elementów pochodzenia zwierzęcego znajduje swoje odzwierciedlenie m.in. w takich realizacjach jak sukienka uszyta z mięsa, którą Lady Gaga założyła w 2010 r.¹²¹

Wspomniane motywy roślinne pojawiają się w powieści wielokrotnie. We włosach odnalezionych dziewczynek znajdowały się „niezidentyfikowane hybrydy – może pirofity [kwiaty, które do zapylenia potrzebują ognia – przyp. autorski]”¹²². Żywe kwiaty wyrastają nawet ze zdjęć protagonistek: „przed wyjściem wyrwałam jeden z nich z oka mojej siostry. [...] Przytknęłam go do nosa i westchnęłam, spodziewając się słodkiego zapachu gardenii, lecz odór surowego mięsa i śmieci niemal przyprawił mnie o wymioty”¹²³. „Mroczny” wystrój dominuje także w mieszkaniu Grey: „najbardziej upiorne miejsce, jakie w życiu widziałem. Pełne jakiegoś dziwnego szajsu. Martwych rzeczy, czarnej magii. Grey myśli, że jest czarownicą”¹²⁴.

Dorośle dziewczęta są śledzone przez półnagiego mężczyznę z rogatą czaszką na głowie, który roztacza woń „dymu i mokrego zwierzęcia”¹²⁵. Pojawienie się tajemniczego prześladowcy zbiega się w czasie z zaginięciem najstarszej siostry. Vivi i Iris rozpoczynają poszukiwania

¹²¹ Zob. N. Grzech, *Lady Gaga komentuje swoją kontrowersyjną kreację z mięsa po ponad 10 latach: „Nic dziwnego, że pachniała mięsem”*, „Elle” 2021, <https://www.elle.pl/lifestyle/ludzie/lady-gaga-komentuje-swoja-kontrowersyjna-kreacje-z-miesa-po-ponad-10-latach-nic-dziwnego-ze-pachniała-miesem/> [dostęp: 8.04.2025].

¹²² K. Sutherland, *Dom siostr marnotrawnych...*, s. 27.

¹²³ Tamże, s. 30.

¹²⁴ Tamże, s. 65.

¹²⁵ Tamże, s. 37.

dziewczyny, a śledztwo doprowadza je do jej mieszkania. W jego opisie autorka sięga do rekwizytorni związanej z motywem opuszczonego, nawiedzonego domu:

najpierw uderzył nas zapach. Mokry, ciężki smród sfermentowanego gówna z nutą mdłej słodyczy. [...] Wiedziałyśmy, jak pachnie trup, bo kiedyś go wąchałyśmy. Chłodna przestrzeń z zaciągniętymi zasłonami przypominała las. Ciemność była ciasna i wilgotna, brnęło się przez nią jak przez podszycie. [...] Ściany pomalowane na gangrenowatą zieleń. [...] Naszym oczom ukazały się terraria z mięsożernymi roślinami i tacami pełnymi przeróżnych kryształków i delikatnych zwierzęcych kości; wazony z piórami i słoiki z małymi stworzeniami w formaldehydzie; spiętrzone szkatułki kadzidel z jodły oraz cedru; butelki ginu i absyntu; książki o botanice i taksydermii oraz komunikacji ze zmarłymi; szkice przyszpilone do niemal każdej powierzchni, a wśród nich kreacje couture Grey, ale również rysunki dziwnych istot i zniszczonych domów; zasuszone bukiety kwiatów i jesiennych liści zwisające z sufitu. Jednak najdziwniejsze z tego wszystkiego były wypchane zwierzęta – wąż wystrzelający z paszczy szczura, lis wychodzący ze skóry królika¹²⁶.

W suficie garderoby odkrywają właz skrywający ludzkie zwłoki, z których wyrastają białe kwiaty. Wyrastają one również z ran protagonistek:

kwiat pączkował w Vivi, żywiąc się jej krwią i kwitnąc w rozplatanym ciebie; zobaczyłam coś zielonego i śmierdzącego w dole gardła Grey. Wetknęłam palce do środka i spróbowałam to wyciągnąć: papkę zgniłych liści

¹²⁶ Tamże, s. 91, 92–93.

pokrytych warstwą mączniaka. Od metalicznego smrodu łzawiły mi oczy. [...] zjrzałam do buzi Grey. [...] Kupka zgniłych liści, brudnoty i mrówki. Wszystko to kłębiło się w środku. Napęczniało od jej krwi. Wyrastało z jej gardła¹²⁷.

Tego rodzaju sceneria przywodzi na myśl rozkład martwej materii – jakby rośliny wyrastały wprost ze zwłok. W przypadku sióstr Hollow to też metafora ich prawdziwej, niemalże pasożytniczej, natury: bohaterki już raz umarły, ale powróciły do świata żywych, skrywając się w ciałach zaginionych dziewczynek.

Przeziąknięte śmiercią mieszkanie budzi w protagonistkach wspomnienie Półdroża – mrocznej krainy „gdzieś między życiem a śmiercią. [...] Przypominało raczej wersję życia pozagrobowego z mrocznej baśni: wszyscy utknęli w pół drogi. Jednocześnie trwał zmierzch i świt. Wszystkie drzewa gniły, ale nigdy nie umierały. Człowiek najadał się zawsze tylko do połowy”¹²⁸. Gotyckie motywy wiążą się z postacią najstarszej siostry i jej sekretnym życiem. Bohaterka posiada niezwykły dar „znikania” z miejsc, w których się znajduje:

dziwne wspomnienie szarpało krawędzie moich myśli. Coś utraconego, a potem odnalezionego. Kolejny kościół, tym razem zniszczony i w połowie pochłonięty przez las. Natknęliśmy się na niego pierwszego dnia w tym miejscu, nad rzeką. Cate ostrzegła nas, żebyśmy się nie zbliżyły. Był opuszczony. Ale Grey tam poszła. Tak. Poszła dokądś, gdzie nie mogłam podążać. Nie dlatego, że się bałam, ale dlatego, że jej

¹²⁷ Tamże, s. 115, 192.

¹²⁸ Tamże, s. 98-99.

ślad po prostu się urwał. Bo przeszła przez drzwi i nie wyszła po drugiej stronie. Godzinami błądziłam wokół starego kościoła, próbując odkryć, dokąd poszła. W końcu się pojawiła, cała i zdrowa. Pachniała spalenizną i miała kwiaty we włosach¹²⁹.

Potrafi także zabierać inne osoby do krainy martwych: „wiem, co mi się stało. Poszłam za twoją siostrą gdzieś, gdzie nie powinnam, i za to zapłaciłam. Kiedy wróciłam... było ze mną coś nie tak. To mnie zniszczyło. Śnię tylko o martwych ludziach. Kiedy się budzę, wciąż słyszę ich szepty. [...] Kiedy znaleźli mnie na ulicy, byłam naga, a na ciele miałam runy wypisane krwią. To była krew Grey”¹³⁰.

Poszukiwania prowadzą do kolejnego opuszczonego mieszkania. Protagonistki rozbijają rozmokłą ścianę, czując tętniącą za nią energię, by odkryć, że spod warstwy tynku wydobywa się zapach zgnilizny, a wewnątrz porośnięte jest brudnotami, kwiatami wydzielającymi odór zepsutego mięsa, w których „pełzały mrówki, muchy i robaki”¹³¹. Właśnie przez ten otwór z Półdroża wraca Grey i ostrzega siostry przed niebezpieczeństwem w postaci rogatego mężczyzny, po czym mdleje, zmożona tajemniczą chorobą. Bohaterki, próbując rozwiązać zagadkę swojego niegdyś zniknięcia i metamorfozy oraz chcąc wybudzić siostrę, udają się do Edynburga, gdzie Grey zostaje porwana. Tam odkrywają portal do Półdroża, w którym znalazły się jako kilkulatki:

¹²⁹ Tamże, s. 91.

¹³⁰ Tamże, s. 140–141.

¹³¹ Tamże, s. 147.

mgliste światło padało przez korony drzew na trawiastą ziemię pokrytą gnijącymi liśćmi i białymi płatkami. [...] Rzeczywiście śmierdziało. Śmierdziało zgnilizną i dymem, a każdy oddech kleił się żółcią na języku. Cuchnęło moimi najgorszymi wspomnieniami i najgorszymi koszmarami. Znałam ten zapach, bo już tu byłam. [...] Las wokół był gęsty, ale gnijący i zniekształcony, grzęsnący w stanie wiecznego rozkładu. Drzewo najbliżej mnie zmiękło od zgnilizny. Miało artretyczne korzenie i rozszczepiony pień, z którego sączyła się jakby ropa. Garstka postrzępionych liści wyrastała z opadających gałęzi, lecz pożerała je pleśń, a kiedy spadały, lądowały w zakażonym bagnie leśnego podłoża¹³².

Ponowne odkrycie krainy jest metaforą powrotu do początku. To nie tylko podróż *sensu stricto*, lecz introspektywna wędrówka w poszukiwaniu własnej tożsamości i swego miejsca w świecie, a także próba rozwiązania zagadki z przeszłości. W tym kontekście Półdroże staje się przestrzenią nie tylko fizyczną, ale i emblematyczną, miejscem liminalnym, w którym bohaterki mogą zmierzyć się z własnym pochodzeniem. Kluczowa jest postać Grey, która przed laty zamordowała prawdziwe siostry Hollow i przejęła ich tożsamość (dosłownie oskórowała je – co tłumaczy jej późniejsze zainteresowania taksydermią – po czym nałożyła powłoki na dusze Iris i Vivi), dając im szansę na zmartwychwstanie i nowe życie.

Wątek ten, w odróżnieniu od przedstawianego w *All the Dead Lie Down*, nie implikuje innych odczytań. Głównym tematem *Domu siostr marnotrawnych* jest bowiem

¹³² Tamże, s. 236–237.

tożsamość, jej dezintegracja i restytucja. Pojawiające się tutaj postgotyckie instrumentarium – kraina Półdroża, zapach zgnilizny połączony z kwiatami – ma na celu podkreślenie mrocznej atmosfery tajemnicy i niepokoju, aczkolwiek nie niesie za sobą szczególnej symboliki. W finale Iris i Vivi, po odkryciu swej przeszłości i poznaniu prawdy o Grey, zbliżają się do siebie, dokonują rekonsolidacji tożsamości i – po opuszczeniu Półdroża – jedną z matką oraz rozpoczynają nowe życie. Autorka koncentruje się nie na sensacyjnych rozwiązaniach fabularnych, lecz na analizie więzi rodzinnych i konfrontacji bohaterek z ich trudną przeszłością.

ROZDZIAŁ 2

*Magni animi numquam moriuntur*¹³³ –
o nurcie dark academia

¹³³ Pol. „genialne umysły nigdy nie umierają” – to nawiązanie do odmienności i poczucia wyjątkowości bohaterów i bohaterek powieści dark academia.

2.1. *Ex scientia ultio*¹³⁴ – od powieści kampusowej do mrocznej akademii

Nurt dark academia/dark academy¹³⁵ (w dosłownym tłumaczeniu mroczna akademii) został zapoczątkowany jako internetowa estetyka¹³⁶ na platformie Tumblr około

¹³⁴ Pol. „wiedza rodzi zemstę”. Oba aspekty są ważne dla omawianego nurtu i nierzadko stanowią motywację dla bohaterów i bohatererek.

¹³⁵ Obie wersje funkcjonują równorzędnie, choć częściej spotykana jest „academia” niż „academy”. Być może wynika to z subtelnej różnicy między oboma terminami, o ile bowiem „academy” oznacza instytucję edukacyjną *per se*, o tyle „academia” odnosi się do środowiska naukowego szkolnictwa wyższego i kultury akademickiej *sensu largo*. Będziemy stosować je wymiennie z polskim odpowiednikiem i ze względu na ich rozpowszechnienie w przestrzeni internetowej nie zapisujemy ich kursywą. Zob. M. Głos, K. Matuszko, [hasło] dark academia, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025, nr 2.

¹³⁶ Termin „estetyka” odnosi się do stylów występujących w przestrzeni internetowej i social mediach (np. Instagram czy TikTok), które „odzwierciedlają emocje oraz przeżycia wybranych grup społecznych. Ta forma komunikacji funkcjonuje na zasadzie memu pod postacią obrazu, filmu lub dźwięku”. Z. Pawluc, *Motyw męskości w estetyce cottagecore. Badania memetyczne* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024, s. 72. Wpisują się w to również takie nurty, jak np. cottagecore

2015 r., a następnie spopularyzowany w przestrzeni internetowej podczas pandemii Covid-19¹³⁷. Nawiązuje on do kulturowego obrazu szkolnictwa wyższego z okresu od końca XIX w. do lat 40. ubiegłego stulecia, zakorzenionego szczególnie w kulturze anglosaskiej, a także takich elementów tego imaginarium, jak obrośnięte bluszczem mury uniwersytetów (budowanych głównie w stylach wiktoriańskim bądź edwardiańskim), tajemnicze biblioteki, stare kampusy, sekretne stowarzyszenia studenckie i spotkania dla wtajemniczonych odbywające się w akademikach lub na porośniętych mchem mrocznych cmentarzach. Co również warte odnotowania, istotną rolę odgrywają tutaj elementy świata przyrody, takie jak pora roku (związana z początkiem roku akademickiego jesień), charakterystyka krajobrazu (lasy) lub warunki pogodowe (mgły). Ich występowanie ma na celu wykreowanie klimatu tajemnicy, mroku i grozy, który jest swego rodzaju zapowiedzią przyszłych wydarzeń. Dark academia jest idealizacją czasu, w którym „członkowie i członkinie klasy wyższej faworyzowali edukację w zakresie sztuk wyzwolonych; kiedy

(nawiązanie do stylistyki wiejskiej), witchcore (czarownictwa), fairycore (wróżek). W samym dark academia – głównie w aspektach wizualnych – niektórzy wyróżniają „podnurty”, np. light academia, darkest academia, classic academia, witchy academia, romantic academia, scholarly academia, theatre academia. Zob. L. López Milán, *The Dark Academia aesthetic: nostalgia for the past in social networks*, „The International Journal of Creative Media Research” 2023, nr 10.

¹³⁷ P. Elan, *TikTok's Dark Academia trend criticised for 'whiteness'*, „The Guardian” 10.02.2021, <https://www.theguardian.com/fashion/2021/feb/10/tik-toks-dark-academia-trend-criticised-for-whiteness> [dostęp: 8.08.2024].

głównymi zainteresowaniami naukowymi były filologia klasyczna, retoryka i literatura¹³⁸; kiedy motywy irracjonalne, ezoteryczne i tajemnicze nie były spowite całunem milczenia i okryte tajemnicą¹³⁹. Ponadto stanowi celebrację nostalgii i eskapizmu, a także „popularyzuje zakazaną literaturę, tajne bractwa i dekadenski styl życia”¹⁴⁰. Mroczna akademica prezentuje „przeszłość «uwspólnioną», mieszanie elementów ówczesnych, jak i współczesnych, istotnych z punktu widzenia odbiorcy XXI wieku”¹⁴¹ i jest coraz bardziej obecna w mainstreamie¹⁴².

Przedstawiciele i przedstawicielki tej estetyki ubierają się w sposób nawiązujący do stylistyki brytyjskich akademii lat 30., 40. i 50. XX w.¹⁴³ (m.in. „blezery, klasyczne

¹³⁸ Szczególnie klasyczna oraz powieść gotycka. Zob. A. Abdi, *Meet Dark Academia, The Bookish Fashion Trend That's All Over TikTok*, „Refinery29” 5.08.2020, <https://www.refinery29.com/en-gb/dark-academia-aesthetic-tiktok-trend> [dostęp: 8.08.2024].

¹³⁹ R.J. Adriaansen, *Dark Academia: Curating Affective History in a COVID-Era Internet Aesthetic*, „International Public History” 2022, nr 2, s. 105.

¹⁴⁰ P.J. Ranasinghe, *An Exploration of the Dissemination of Knowledge through the Dark Academia aesthetic*, „University of Colombo Review” 2022, nr 2, s. 82–83.

¹⁴¹ K. Krotos, *Ewolucja postaci kobiecych w dark academia – od całkowitego podporządkowania do indywidualizmu i niezależności* [w:] *Obszary polonistyki 8. Narracje (o) kobiet(ach) we współczesnej literaturze i kulturze*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Gielarek-Gorczyca, Rzeszów 2024, s. 20.

¹⁴² Zob. O. Gersz, *Udawaj, że jesteś bogatym dzieciakiem z Harvardu. Dark academia – nowa subkultura zawładnęła siecią*, „Na Temat”, 9.10.2022, <https://natemat.pl/440071,dark-academia-estetyka-ktora-podbila-tik-toka> [dostęp: 28.03.2025].

¹⁴³ Por. J. Drozdowicz, *Dark Academia: How Old Inequalities Are Being Retold in a Global Youtube Learning Phenomenon*, <https://www>.

płaszcz, spodnie w kratę, kamizelki i plisowane spódnice [...] skórzana torba”¹⁴⁴), a ich fascynacje czytelnicze obejmują takich twórców i twórczynie, jak np. siostry Brontë, Mary i Percy Shelley, Shirley Jackson, Daphne du Maurier, Oscar Wilde czy Donna Tartt (to metatematyczne, gdyż debiut pisarki, *Tajemna historia*, jest powieścią konstytutywną dla tego nurtu). Należy dodać, że uwidaczniają się tu inspiracje romantyczną spuścizną, takie jak kult indywidualizmu, fascynacja śmiercią, melancholią i przemijaniem, a także silne przywiązanie do idei autentyczności przeżycia i intelektualnej kontemplacji. Dark academia, choć osadzona we współczesnych realiach kulturowych i komunikacyjnych, nawiązuje do romantycznej wizji świata jako przestrzeni pełnej tajemnicy, emocjonalnej głębi oraz napięcia między racjonalizmem a duchowością.

W centrum tej estetyki znajdują się postaci młodych intelektualistów i intelektualistek – często outsiderów/outsiderek – którzy, podobnie jak romantyczni bohaterowie i bohaterki, poszukują sensu życia poprzez kontakt z literaturą, filozofią i sztuką, a ich tożsamość kształtowana jest przez doświadczenie alienacji, buntu oraz wewnętrznego rozdarcia. Szczególnie istotna jest tu również romantyczna koncepcja geniuszu i twórczego cierpienia, obecna w idealizacji postaci artysty-nonkonformisty, który swoją egzysten-

academia.edu/111895525/Dark_Academia_How_Old_Inequalities_Are_Being_Retold_in_a_Global_Youtube_Learning_Phenomenon [dostęp: 11.08.2024].

¹⁴⁴ [b.a.], *Dark Academia: ten trend wziął szturmem świat mody. Na czym polega?*, „Rzeczpospolita”, 20.01.2022, <https://sukces.rp.pl/moda/art19307781-dark-academia-ten-trend-wzial-szturmem-swiat-mody-na-czym-polega> [dostęp: 28.03.2025].

cję podporządkowuje wyższemu, często niedefiniowalnym wartościom.

Współczesna reinterpretacja tych romantycznych wzorców w dark academia dokonuje się także na poziomie wizualnym i stylistycznym: umiłowanie dla klasycznych tekstów, architektury akademickiej, mrocznej kolorystyki czy analogowych form komunikacji (np. ręcznego pisma) tworzy przestrzeń symboliczną, w której kultura wysokiego modernizmu łączy się z postromantycznym etosem duchowej intensywności i intelektualnego elitaryzmu.

Konieczne jest także odróżnienie wspomnianej „edukacji w zakresie sztuk wyzwolonych” (*liberal arts education*) od współczesnego rozumienia nauk humanistycznych. Choć terminy te bywają stosowane zamiennie w potocznym dyskursie, w rzeczywistości odnoszą się do odmiennych koncepcji kształcenia, zarówno pod względem zakresu treści, jak i założeń epistemologicznych. Idea tego modelu edukacji wywodzi się z tradycji klasycznej, sięgającej starożytnej Grecji i Rzymu, gdzie opierała się na siedmiu sztukach wyzwolonych (*septem artes liberales*), podzielonych na trywium (gramatyka, logika, retoryka) i kwadrywium (arytmetyka, geometria, muzyka, astronomia). Jej celem było nie tylko przekazanie wiedzy, lecz przede wszystkim kształtowanie umysłu, rozwijanie zdolności logicznego myślenia, umiejętności argumentacji oraz szeroko pojętej elokwencji. Współcześnie edukacja tego typu, szczególnie w modelu anglosaskim, zakłada interdyscyplinarność, elastyczność programu nauczania oraz nacisk na rozwój kompetencji ogólnych, takich jak krytyczne myślenie, komunikacja czy etyka¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Zob. G. Bonvillian, R. Murphy, *The Liberal Arts College Adapting to Change: The Survival of Small Schools*, Routledge 1996, s. 21–23.

Literacka gałąź dark academy ma źródło w powieści kampusowej, zwanej również akademicką lub uniwersytecką. Początki tego gatunku, mającego charakter powieści środowiskowej, sięgają lat 50. XX w. w kulturze anglosaskiej¹⁴⁶. O jego przemianach w kolejnych dekadach XX stulecia obszernie pisała Elaine Showalter¹⁴⁷. Pierwotnie powieści uniwersyteckie dotyczyły nie tyle losów studentów i studentek, ile realiów życia profesorów i profeserek. Według Stevena Connora:

uniwersytet jest zamkniętym światem, z własnymi normami i wartościami, w którym aż gęsto od możliwości różnych intryg. W istocie, bardzo ograniczona ilość elementów, z jakich składa się akademicki świat, szablonowe postaci, ich wygodna sytuacja rodzinna,

¹⁴⁶ R. Rustamov, N.M. Myshyakova, „*Dark Academia*” as a Cultural Phenomenon [w:] *Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference in English „Theory And Practice Of Modern Science: The View Oh Youth”*, Sankt Petersburg 2023, s. 271. Zob. także: J.J. Williams, *The Rise of the Academic Novel*, „*American Literary History*” 2012, nr 3.

¹⁴⁷ Zob. E. Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)*, tłum. J. Askutja, A. Białek i in., Poznań 2015. O powieści kampusowej zob. także m.in.: W. Nowicki, *Campus novel* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006; Ch.K. Anderson, J.R. Thelin, *Campus Life Revealed: Tracking Down the Rich Resources of American Collegiate Fiction*, „*Journal of Higher Education*” 2009, nr 1; K. Womack, *Academic Satire: The Campus Novel in Context* [w:] *A Companion to the British and Irish Novel 1945–2000*, New Jersey 2005; C. Selejan, *Campus/Academic Novels and „Built-In” Nostalgia*, „*East-West Cultural Passage*” 2023, nr 1; A.I.M. Zidan, *Academics and Novel: A Study of Malcolm Bradbury and David Lodge’s Campus Fiction*, Londyn 2024.

oparta na strategii uników i roztargnienia, ich ewidentna, choć zawsze niepewna, struktura hierarchiczna, dobrze znane perypetie i wątki, zdają się wytwarzać wrażenie powtarzalnego nadmiaru¹⁴⁸.

John Updike wskazał, że głównymi motywami powieści kampusowej są „niezadowolenie, konflikt, marnotrawstwo, żal, strach”¹⁴⁹. Ian Carter natomiast zarzucił nurtowi przewidywalność i wtórność:

mógłbym sięgnąć po jakąś powieść świeżo odkrytą w magazynie bibliotecznym albo sfatygowany egzemplarz z antykwariatu. [Książka ta – przyp. E.S.] mogłaby należeć do jednego z wielu gatunków: komedii obyczajowej, thrillera, kryminału czy romansu. Po paru stronach odkryłbym okropną prawdę. Już to czytałem. Po paru latach stwierdziłbym, że wszystko to przeczytałem już wcześniej¹⁵⁰.

Obie diagnozy okazują się nadmiernie rygorystyczne w swoim ujęciu. Z kolei Jay Parini podkreśla, że kampus to „miejsce, gdzie ludzkość odkrywa i rozgrywa swoje obsesje, co sprawia, że życie wydaje się znośniejsze”¹⁵¹.

¹⁴⁸ S. Connor, *The English Novel in History, 1950–1995*, Londyn – Nowy Jork 1995, s. 69; cyt. za: E. Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)...*, s. 14.

¹⁴⁹ J. Updike, *Foreword* [w:] *The Early Stories*, Nowy Jork 2003, s. XIV; cyt. za: E. Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)...*, s. 13.

¹⁵⁰ I. Carter, *Ancient Culture of Conceit: British University Fiction in the Post-War Years*, Londyn 1999, s. 15; cyt. za: E. Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)...*, s. 13.

¹⁵¹ J. Parini, *The Fictional Campus: Sex, Power and Despair*, „Chronicle of Higher Education” 22.09.2000, s. B12; cyt. za: E. Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)...*, s. 14.

Do ciekawych wniosków doszła także Janice Rossen – jej zdaniem powieść akademicka dotyczy przede wszystkim władzy, rywalizacji i wykluczenia:

nauczyciele akademicy rozkoszują się umacnianiem swojego wizerunku jako osób skupionych w kręgu zamkniętym dla niewtajemniczonych. Mają także w zwyczaju rywalizować ze sobą na polu władzy. Proza akademicka prawie zawsze obiera tę rywalizację za swój punkt wyjścia. [...] [Powieści składają się – przyp. E.S.] z kilku całkowicie odmiennych, ale powiązanych wątków: oddziaływania struktury władzy w obrębie uczelni i w relacji ze światem zewnętrznym, stałej dialektyki pomiędzy rywalizacją a idealizmem – stypendium naukowe jako środek do celu albo cel sam w sobie – oraz konsekwencji, jakimi dla procesu twórczego skutkuje wybór tak potencjalnie ograniczającego i problematycznego tematu¹⁵².

W optyce Showalter utwory należące do tego nurtu „eksperymentują, prowadzą grę ze swoim gatunkiem literackim, wygłaszają opinie na aktualne tematy, ośmieszają profesorskie stereotypy i dydaktyczne mody, a ponadto wyrażają cierpienie intelektualistów zmuszanych do ciągłej konfrontacji z innymi intelektualistami oraz z własnymi uwewnętrznionymi wzorcami wybitności”¹⁵³. Ta tematyka jest nadal aktualna w najnowszych powieściach kampusowych, także tych określanych jako dark academia.

Główna różnica genologiczna miałyby leżeć w prefiksie „dark” „obejmującym «mroczne» aspekty – zazwyczaj

¹⁵² J. Rossen, *The University in Modern Fiction*, Nowy Jork 1993, s. 3, 9; cyt. za: E. Showalter, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)...*, s. 14–15.

¹⁵³ Tamże.

śmierć lub niemoralność”¹⁵⁴. Ponadto większość utworów kwalifikowanych jako dark academy dotyczy wiedzy jako sposobu na rozwikłanie nadnaturalnych tajemnic¹⁵⁵. Ich autorzy i autorki nierzadko korzystają nie tylko z tradycji powieści kampusowej, lecz także z estetycznych założeń powieści gotyckiej bądź horroru i elementów formatywnych dla nurtu gotycyzmu *sensu largo*. Bardzo często te utwory można uznać za fantasy, a przestrzeń akademii stanowi jedynie ozdobnik, niemający na fabułę większego wpływu¹⁵⁶.

Interesującej nas estetyce zarzuca się europocentryczność, elitarność¹⁵⁷ i brak różnorodności kulturowej ze względu na sięganie głównie do sztuki i mitologii grecko-rzymskiej, a także kanonu literatury zachodnioeuropejskiej oraz promowanie szkodliwych nawyków¹⁵⁸, takich jak uzależnienie od alkoholu i substancji psychotropowych lub –

¹⁵⁴ K. Mechaley, *Dark Academia: Promotion Equality or Elitism?*, „The Mayfield Crier” 27.09.2021, <https://mayfieldcrier.org/3033/op-ed/dark-academia-promoting-equality-or-elitism/> [dostęp: 10.08.2024].

¹⁵⁵ Zob. N. Carroll, *The Nature of Horror*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1987, nr 1, s. 57; M. Tatar, *The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny*, „Comparative Literature” 1981, nr 2, s. 182.

¹⁵⁶ Przykładem takich powieści są np. *Atlas Six* (2020) Olivie Blake lub erotyk zatytułowany *Gothikana* (2021) RuNyx – ta druga stanowi również doskonale *exemplum* (post)gotyckiego kiczu. Akcja obu utworów mogłaby rozgrywać się w zupełnie innych realiach przestrzennych; kategorie spacjealne są w nich drugorzędne.

¹⁵⁷ T. Krishnakumar, *Dark Academia: The Toxic Cultural Paradigms promoted by a Dark Academic Aesthetic*, „Her Campus” 21.09.2020, <https://www.hercampus.com/school/ashoka/dark-academia-toxic-cultural-paradigms-promoted-dark-academic-aesthetic/> [dostęp: 10.08.2024].

¹⁵⁸ D. Facca i in., *Academic TikTok*, Toronto 2022, s. 30.

powodowany intensywną nauką i poszerzaniem intelektualnych horyzontów – brak snu. Wskazuje się także, że bohaterowie i bohaterki tego typu literatury zazwyczaj są biali, należą do elit społecznych, a zatem nie ma w niej miejsca dla biednych¹⁵⁹ i ludzi koloru. W toku dalszych analiz postaramy się udowodnić, że nie jest to do końca zgodne z prawdą, natomiast konwencja dark academia staje się coraz pojemniejsza i bardziej zróżnicowana. Współcześnie pojawiają się bowiem utwory, w których postaci pochodzą z niemających rodzin (np. muszą pracować, aby opłacić czesne) lub nie są białe¹⁶⁰ – sztandarowym przykładem jest wydana oryginalnie w 2022 r. powieść Rebeki Kuang

¹⁵⁹ I. Dudley-Flores, *The Dark Side of Dark Academia: a Critique of the Aesthetic*, „The Teen Mag” 24.04.2021, <https://www.theteenmagazine.com/the-dark-side-of-dark-academia-a-critique-of-the-aesthetic> [dostęp: 8.08.2024]. Por. Ch.P. D’Aniello, *The pursuit of beauty in Donna Tartt’s „The secret history”*, praca dyplomowa, Södertörn University, Huddinge 2021.

¹⁶⁰ W artykule dotyczącym *white-washingu*, czyli wybielania, w estetyce dark academia możemy znaleźć wzmiankę, że „zarówno w książce, jak i filmowej adaptacji *Małych kobietek* w głównych rolach występują biali. Powieść i film *Portret Doriany Graya* również skupiają się tylko na nich. Podobny los spotkał *Draculę*”. E. Jewett, *Dark Academia Has a ‘White’ Problem. The classical literature aesthetic is far too Eurocentric and lacks diversity. So how can we change that?*, „Study Breaks Magazine” 18.01.2021, <https://studybreaks.com/culture/reads/dark-academia-diversity/> [dostęp: 8.08.2024]. O ile przywracanie głosu osobom do tej pory marginalizowanym ze względu na kolor skóry i pochodzenie etniczne jest ważną tendencją we współczesnej kulturze, o tyle zarzucanie „wybielania” powieściom powstałym końcem XIX / początkiem XX wieku można uznać za wyraz bezrefleksyjnego przenoszenia w przeszłość współczesnych kategorii światopoglądowych.

Babel, czyli o konieczności przemocy. Tajemna historia rewolucji oksfordzkich tłumaczy, rozgrywająca się w XIX-wiecznej Anglii. Głównymi bohater(k)ami są osoby pochodzące z dawnych brytyjskich kolonii, a tematem wiodącym jest wyzyskiwanie ludności niebiałej przez Imperium Brytyjskie oraz systematyczne pozbawianie ich tożsamości. Kuang dekonstruuje akademicki mit o uniwersytecie jako przestrzeni swobodnej wymiany myśli i przedstawia go jako arenę walki ideologicznej, w której wiedza może być zarówno narzędziem wyzwolenia, jak i opresji. Kluczowa w tym aspekcie jest także krytyka elitaryzmu białych uczonych, która zostaje wyrażona poprzez włączenie w studenckie szeregi adeptów i adeptek różnych narodowości i klas społecznych.

Zanim przystąpimy do analizy, warto przyrzeć się utworom „kanonicznym” dla mrocznej akademii, uznawanym za jej najwybitniejsze realizacje¹⁶¹.

Entuzjaści i entuzjastki nurtu jako książkę prekursorską często wskazują *Stowarzyszenie umarłych poetów*¹⁶² (1989)¹⁶³ Nancy H. Kleinbaum – powieść opartą na scenariuszu do filmu o tym samym tytule w reżyserii Petera Weira. To

¹⁶¹ Wymienia się w tym kontekście również *Dziewiąty dom* (2020) Leigh Bardugo. Zob. M. Nguyen, *Nostalgia in Dark Academia*, „East-West Cultural Passage” 2022, nr 1.

¹⁶² Historia ta w świadomości Amerykanów i Amerykanek ma status niemalże kultowej, a nawiązania do niej odnajdziemy w wielu obszarach współczesnej kultury. Swobodną inspirację stanowi tytuł jedenastego albumu amerykańskiej piosenkarki, Taylor Swift, *The Tortured Poets Department* [pol. „Wydział Torturowanych Poetów”] (2024). Ponadto aktorzy *Stowarzyszenia...* – Ethan Hawke i Josh Charles – wystąpili gościnnie w *Fortnight*, teledysku promującym płytę.

¹⁶³ Wyjątkowo, dla celów historycznoliterackich, podajemy daty wydań oryginalnych.

historia uczniów męskiej akademii Welton, elitarnej szkoły średniej, w której kładziony jest nacisk na cztery wartości: tradycję, honor, dyscyplinę i doskonałość. Bohaterowie pod wpływem nowego nauczyciela literatury, Johna Keatinga, zaczynają odkrywać piękno poezji, niezależności myślenia i wartość podążania za własnymi marzeniami, życia według zasady *carpe diem*. Wskrzeszają też tajne „Stowarzyszenie Umarłych Poetów”, gdzie celebrują sztukę i rozwijają swoje pasje. Prowadzi to do konfliktów z konserwatywnymi zasadami szkoły, co kończy się śmiercią jednego z uczniów. Obwiniony za tragedię Keating zostaje zmuszony do odejścia.

Utwór, choć wpisuje się w gatunek powieści kampsowej, ma niewiele wspólnego z estetyką *dark academia*. Zarówno film, jak i książka stały się fundamentem dla współczesnych wersji wielu kulturowych obrazów związanych z edukacją *sensu largo*. Od wzoru nauczyciela-mistrza, który niczym Dantejski Wergiliusz prowadzi uczniów nie tylko przez meandry nauki, lecz również przez wyzwania dorastania, po obecność paradygmatu sztuk wyzwolonych – postrzeganych nie jako zwykły szkolny przedmiot, ale źródło odpowiedzi na egzystencjalne pytania – *Stowarzyszenie umarłych poetów* to utopijna wizja triumfu humanistyki. W opowieści pojawiają się także – charakterystyczne dla utworów konsekwentnych – problemy, takie jak: ograniczenia narzucane młodym ludziom przez system edukacji, konflikt między oczekiwaniami rodziny i społeczeństwa a własnymi marzeniami i pragnieniami oraz ich dramatyczne konsekwencje. Ponadto *Stowarzyszenie...* bywa krytykowane za przedmiotowe i stereotypowe przedstawienie kobiet.

Utworem formatywnym dla nurtu *dark academia* niekwestionowanie pozostaje *Tajemna historia* (1992) Donny

Tartt, wydana długo po premierze filmu i książki o losach uczniów Akademii Welton, lecz powstająca równolegle. Początkowo opowieść miała nosić tytuł *The God of Illusion*¹⁶⁴ [pol. *Bóg złudzeń*], być może nawiązujący do zainteresowania bohaterów i bohaterki dionizyjskim szaleństwem. Utwór dotyczy losów kilkorga studentów elitarnego uniwersytetu Hampden w Vermont, którzy, pod wpływem charyzmatycznego profesora greki, Juliusza Morrowa, wkraczają w świat intelektualnych poszukiwań, a także niebezpiecznych, mrocznych pasji. Historia zaczyna się od retrospekcji – protagonista opowiada o okolicznościach poznania przyjaciół. Jeden z nich został zamordowany, co stanowi punkt węzłowy dla całej narracji.

Towarzystwo tworzy szóstka studentów filologii klasycznej: Henry Winter, genialny i charyzmatyczny lider, Emund „Bunny” Corcoran, ekscentryczny i pełen uroku, ale naiwny i słabego charakteru, skryte bliźnięta Charles i Camilla Macaulay, ekstrawagancki Francis Abernathy, jedyny bohater otwarcie nieheteronormatywny, oraz Richard Papan, główny narrator powieści, były student medycyny, który jako ostatni dołącza do tego grona. Jest najbiedniejszy spośród nich, a jego ojciec nie rozumie fascynacji syna humanistyką, uważając ją za kierunek bezużyteczny, bo niegwarantujący stabilizacji finansowej ani konkretnego zawodu. Jego obecność w grupie nie jest więc tylko wynikiem zabiegów narracyjnych, ale przede wszystkim stanowi asumpt do refleksji nad nierównościami

¹⁶⁴ Zob. E.B. Fein, *The Media Business; The Marketing of a Cause Celebre*, „The New York Times” 16.11.1992, <https://www.nytimes.com/1992/11/16/business/the-media-business-the-marketing-of-a-cause-celebre.html> [dostęp: 27.01.2025].

ekonomicznymi w obrębie przestrzeni akademickiej i samej idei humanistycznego kształcenia.

Bohaterowie i bohaterka pasjonują się językiem i kulturą starożytnej Grecji, filozofią i sztukami wyzwolonymi; zamiłowanie do klasycznych nauk staje się głównym filarem ich przyjaźni. Stanowi też pretekst do poszukiwania wyższych stanów świadomości oraz dążenia do przełamywania norm i granic. Młodzi ludzie, pochłonięci ideą dionizyjskiego szału, eksperymentują z różnymi sposobami sięgnięcia do swojego *id*. W końcu wprowadzają się w stan ekstazy i przypadkowo dopuszczają się zabójstwa. Zbrodnia jest symbolicznym „przejściem” do kolejnego etapu ich psychologicznych i moralnych zmagania, stanowi też przełomowy moment w relacjach między przyjaciółmi.

Wkrótce po tym Bunny (on i Richard nie brali udziału w bachanaliach) dowiaduje się o morderstwie, a jego osobowość ulega dysocjacji. Gdy jego zachowanie zaczyna stanowić zagrożenie, przyjaciele podejmują decyzję o jego zabiciu i podczas spaceru spychają go do wąwozu w pobliskim lesie. Zabójstwo jest kolejnym momentem liminalnym w ich życiu. Początkowa ulga przeradza się w poczucie winy, paranoję i obsesję, potęgowane podczas śledztwa i notorycznych przesłuchań. Grono rozpada się, a Henry popełnia samobójstwo, by ocalić pozostałych od poczucia winy i dać im szansę na nowe życie.

Tajemna historia to opowieść o młodzięcej ambicji i intelektualnych poszukiwaniach, ale także o przekraczaniu granic moralności i odpowiedzialności – granic, których naruszenie prowadzi do nieuchronnej katastrofy. Nie będzie nadużyciem uznać jej za klasyczną realizację nurtu dark academia zarówno pod względem estetycznym (zainte-

resowanie literaturą klasyczną, martwymi językami, filozofią i sztuką; nauka w elitarnym uniwersytecie, zamknięty krąg przyjaciół, mroczne i często niebezpieczne aspekty życia studenckiego, takie jak uzależnienie od alkoholu i narkotyków), jak i intelektualnym oraz moralnym. Autorka ukazuje bowiem cienką granicę między pragnieniem wiedzy a obsesją, a także egzystencjalne trudności młodych ludzi stojących u progu dojrzałości – wyróżniających się, przekonanych o swojej wyjątkowości, lecz moralnie chwiejnych. Przedstawia również ich złożone doświadczenia seksualne (w grupie dochodziło do zbliżeń, również incestowych oraz homoerotycznych). Wszystko to wpisuje się w mroczny klimat dark academia, gdzie piękno sztuki i nauki splata się z niebezpieczeństwem, tajemnicą i zbrodnią.

Można się zastanawiać, dlaczego tak szczegółowo omówiliśmy debiut Tartt. Odpowiedź jest prosta – *Tajemna historia*, a także jej swoista „córka”¹⁶⁵, do której zaraz przejdziemy, rezonują – jako inspiracja – niemal we wszystkich utworach wybranych do analizy. Ową „córką” jest powieść *A jeśli jesteśmy złoczyńcami* (2017) M.L. Rio (pierwsze polskie wydanie nosiło tytuł *Teatr złoczyńców*). Rio „korzysta” z problematyki, rozwiązań formalnych i estetyki powieści Tartt, tworząc własną wariację o zabójstwie i moralnych dylematach grupy przyjaciół studiujących aktorstwo w prestiżowym konserwatorium Dellecher. W skład grona wchodzi: Oliver Marks, narrator, James Farrow, jego najlepszy przyjaciel i ukochany, Richard Stirling, lider grupy zazwyczaj otrzymujący pierwszoplanowe role, wykazujący

¹⁶⁵ Obecnie tym mianem określane są również takie powieści, jak *Vita nostra* (2008) Mariny i Siergieja Diaczenków oraz *Te brutalne rozkosze* (2025) Micaha Nemerevera.

zachowania agresywne wobec kolegów i koleżanek, Meredith Dardenne, *femme fatale* odgrywająca uwodzicielki, Wren Stirling, kuzynka Richarda, obsadzana jako *ingénue*, Filippa Kosta, ze względu na androgeniczną urodę nie rzadko wcielająca się w role męskie, oraz Alexander Vass, jedyny otwarcie nieheteronormatywny członek grupy.

Ten utwór również rozpoczyna się od retrospekcji – dowiadujemy się o zabójstwie jednego z przyjaciół. Narracja prowadzona jest na dwóch płaszczyznach czasowych: w teraźniejszości, gdy Oliver oskarżony o morderstwo po dziesięciu latach wychodzi z więzienia, oraz przeszłości. Rio ukazuje, jak rywalizacja o główne role i obsesja na punkcie sztuki – w tym przypadku na punkcie twórczości Szekspira – prowadzi do konfliktów w grupie, a ostatecznie do jej rozpadu. Napięcie osiąga punkt kulminacyjny podczas przygotowań do wystawienia *Makbeta*. Podczas imprezy na brzegu jeziora bohaterowie wdają się w bójkę, a następnego dnia Richard zostaje znaleziony martwy. Według oficjalnej wersji utonął, lecz nie wiadomo, co tak naprawdę się stało. Po śmierci Richarda, choć jego zniknięcie przynosi ulgę, napięcia w grupie stają się jeszcze bardziej odczuwalne. Protagonisci i protagonistki zaczynają wzajemnie podejrzewać się o udział w jego śmierci, są nieufni, zmagają się z poczuciem winy i próbują chronić swoje sekrety. Okazuje się, że Richarda zabił James w obronie własnej, a winę bierze na siebie zakochany w nim Oliver, natomiast Farrow popełnia samobójstwo – lub finguje własną śmierć. Pomimo czytelnych nawiązań do powieści Tartt, Rio odchodzi od „akademickości”, gdyż brak tutaj fascynacji nauką *per se* i intelektualnej elitarności. Teatr stanowi fundament tożsamości bohaterów i bohaterek,

natomiast aktorstwo nie jest jedynie dziedziną studiów, ale sensem życia. Fascynacja sztukami Szekspira pełni funkcję zwierciadła, w którym odbijają się osobiste dramaty i konflikty studentów i studentek, a ich egzystencja zaczyna przypominać nieustannie odgrywaną tragedię.

Mimo przywołanych wcześniej oskarżeń o brak różnorodności, w powieściach nurtu dark academia bohater(k)ami nierzadko są studenci i studentki z niezamożnych rodzin, a coraz częściej ludzie koloru o różnym pochodzeniu etnicznym, nieheteronormatywni, a także niecisplściowi. Obiektem naszej refleksji w tym rozdziale będą powieści: *All That Consumes Us* Eriki Waters, *Klub bezdusznych dziewczyn* i *Every Exquisite Thing* Laury Steven oraz *A Lesson in Vengeance* Victorii Lee. Zwrócimy uwagę, czy utwory nawiązujące do estetyki dark academia rzeczywiście przedstawiają (nie tylko) moralne transgresje, poszukamy odpowiedzi na pytania o symbolikę traum, które skrywają mroczne akademickie mury, i przyjrzymy się temu, jakie problemy związane z dorastaniem są najczęściej eksplorowane.

2.2. *Ars longa, vita brevis*¹⁶⁶ – w poszukiwaniu swej tożsamości

W tej części pracy poddamy badawczemu oglądowi utwory, w których głównym tematem jest odkrywanie

¹⁶⁶ Pol. „życie przemija, sztuka trwa” – to nawiązanie do fascynacji powieściowych studentek mrocznych akademii przeciwstawionych tajemniczym wydarzeniom rozgrywającym się w ich murach. Jest to szczególnie widoczne w *Every Exquisite Thing*, retellingu *Portretu Doriana Greya* Oscara Wilde’a.

własnej tożsamości przejawiające się w takich aspektach dorastania, jak trudności w nawiązywaniu relacji, konieczność opuszczenia rodzinnego domu w związku z podjęciem nauki i łącząca się z tym niemożność zaaklimatyzowania w nowym środowisku. Będą to *Klub bezdusznych dziewczyn* oraz *Every Exquisite Thing* Laury Steven.

Głównymi bohaterkami *Klubu bezdusznych dziewczyn*¹⁶⁷ są towarzyska i dobrze zorganizowana Lottie oraz buntownicza outsiderka Alice, rozpoczynające naukę w prestiżowej uczelni Carvell, otoczonej wiejskimi pejzażami Northumberlandu. Gotycka estetyka wyraźnie przejawia się w wyglądzie budynku i jego otoczenia:

na widok Wieży Północnej, wieńczącej rozległy podjazd, przeszył mnie zimny dreszcz. Jej blanki i iglice odcinały się ostro od szarości jesiennego nieba. Stary budynek klasztoru miał w sobie jakąś osobliwą żywotność, jakby pulsował niczym chmara lecących ptaków. Idealizowałam to miejsce wbrew jego historii. Kojarzyło mi się ono ze starym pergaminem i szeszczącymi stertami liści, dźwiękami wiolonczeli, [ciemnymi szybami okiennymi – przyp. autorski]¹⁶⁸

¹⁶⁷ W oryginale *The Society for Soulless Girls*, czyli nie klub, a stowarzyszenie. To określenie bardziej pasuje do klimatu dark academia, a zarazem może być nawiązaniem do *Stowarzyszenia umarłych poetów* (org. *Dead Poet Society*).

¹⁶⁸ Tłumaczenie jest kompilacją oficjalnego polskiego przekładu oraz autorskiej translacji. Ta „hybrydyczność” wymuszona jest koniecznością poprawy błędu polskiego tłumaczenia, np. w oryginale mamy „dark windowpanes” (dosłownie „ciemne szyby”), natomiast w polskim wydaniu „ciemny kraciasty wzór”, nijak mający się do terminu z pierwowzoru. Por. L. Steven, *The Society for Soulless Girls*, Londyn 2022, s. 3.

i śniegiem. [...] Kampus w kształcie koncentrycznych okręgów zbudowano na terenie dawnego klasztoru. Główny budynek był dumnie stojącą kamienną budowlą z witrażami, żebrowymi sklepieniami, strzelistymi przyporami, ostrymi łukami, wieżami i misterną ornamentyką. Wzdłuż wyłożonych kostką chodników stały czarne wiktoriańskie lampy uliczne oraz rosły drzewa o powykręcanych konarach i gałęziach przypominających zdeformowane kości. Przed budynkiem znajdowała się figura siostry Marii, jednej z ostatnich zakonnicy mieszkających w zakonie przed jego transformacją w instytucję edukacyjną. Stała tak, milcząca, z kamiennymi dłońmi złożonymi do modlitwy. Fałdy habitu opadały w nierównych falach aż do kostek, a twarz z rzeźbionymi rysami pochylała się sposobem, który sprawiał, że oczy skrywał cień. Paciorki różańców oplatających jej nadgarstki lśniły dużymi rubinami, przy których widać było płytkie zadrapania od dłut wielu zdesperowanych złodziei, usiłujących wykraść cenne kamienie. Próby okazywały się jednak bezowocne. Może i były warte fortunę, ale rubiny tkwiły w kamieniu jakby za sprawą jakiejś siły wyższej. Siostra Maria to pierwsza ofiara Wieży Północnej, która sto lat temu z niej spadła. Do dziś nie wiadomo, czy skoczyła, czy ktoś ją zepchnął¹⁶⁹.

Gotycki przesyt ujawnia się także w wyglądzie sali wykładowej. Na szczególną uwagę zasługują znajdujące się w niej dekoracje, przywodzące na myśl rekwizyty okultystyczne, co nie wpisuje się w stereotypową wizję akademickiej auli:

¹⁶⁹ Taż, *Klub bezdusznych dziewczyn*, tłum. A. Rewilak, Warszawa 2025, s. 11–17.

sala wypełniona była szkaradnymi bibelotami: czaszkami owiec i figurkami Bafometa, porzewiałymi pentagramami i maskami medycznymi przeciw dżumie, lustrami w kształcie trumien intrygującymi insektami zastygniętymi w bursztynie. Sanderson zbierał również przerażające efemerydy: akty zgonu i nekrologi, długie, smutne sonety i naddarte zdjęcia ślubne, pożółkłe listy do sierocińców z błaganiami o przyjęcie opętanego dziecka. Wszystkie te okropieństwa wisiały niczym kolaż w czarnej ramie na śnieżnobiałej ścianie, a wszelkie nawiązania do literatury zakreślono niebieskim atramentem¹⁷⁰.

Instrumentarium mrocznej akademii uwidacznia się także w stroju i literackich upodobaniach Alice, reprezentującej typ nonkonformistycznej myślicielki, czytającej pisma Jean-Paula Sartre'a, Michela Foucaulta i Friedricha Nietzschego, farbującej włosy na winną czerwień i noszącej „srebrny kolczyk w nosie, a na powiece przesadnie grubo pociągniętą kreskę w kształcie fali. Była wręcz bluźnierczo piękna, aczkolwiek w dość diaboliczny sposób”¹⁷¹.

Wzmianki o interesującym nas nurcie dopełnia tajemnicza przeszłość Carvell – dziesięć lat temu na terenie kampusu doszło do dwóch niewyjaśnionych wypadków, w których zginęli student i studentka. Chęć odkrycia prawdy staje się główną motywacją Lottie do podjęcia nauki w Carvell. Jedną z ofiar była jej sąsiadka – uzdolniona skrzypaczka Janie Kirsopp. Wieść o jej śmierci metaforycznie zakończyła dzieciństwo Lottie, ponieważ w tamtym momencie bohaterka uzmysłowiła sobie, „jak

¹⁷⁰ Tamże, s. 111.

¹⁷¹ Tamże, s. 26.

bardzo przerażający może być świat”¹⁷². Pomimo sprzeciwu rodziców rozpoczyna naukę w miejscu, które stało się jej obsesją. Z kolei Alice nie przejawia niezdrowej fascynacji przeszłością uczelni, ma natomiast problemy behawioralne związane z niekontrolowanymi napadami agresji; wielokrotnie mówiła, że miałyby ochotę „poderżnąć komuś gardło”¹⁷³.

Przybycie do placówki staje się katalizatorem przemian bohaterek – miejsce to, otoczone aurą tajemnicy, oddziałuje na ich podświadomość, czego przejawem są m.in. epizody lunatykowania. Szczególnie silnie doświadcza ich Lottie, obsesyjnie myśląca o zmarłej sąsiadce. Początkowo uznawane za reakcję na stres związany z przeprowadzką i rozpoczęciem roku akademickiego somnabuliczne epizody stopniowo przybierają na sile. Dziewczyna prawie każdej nocy budzi się w pobliżu Wieży Północnej – miejsca, gdzie odnaleziono zwłoki Janie. Sytuacja komplikuje się, gdy odkrywa na swojej szyi rubin z pomnika siostry Marii. Niecodzienne znalezisko potęguje jej paranoję i utwierdza w przekonaniu, że Wieża – lub to, co ją zamieszkuje – ponosi odpowiedzialność za morderstwa. Podobne doświadczenia stają się udziałem Alice – już pierwszego wieczoru angażuje się w bójkę z natarczywym chłopcem, który usiłuje zaprosić ją do tańca, lekceważąc odmowę:

kiedy adrenalina opadła, przepełnił mnie wstyd. Z powodu tego, co zrobiłam, ale co gorsza, dlatego, że tak dobrze się z tym czułam. [...] Jeśli próbowałam dołączyć do nich [bijących się braci – przyp. autorski], mama

¹⁷² Tamże, s. 9.

¹⁷³ Tamże, s. 14.

i tata odciągali mnie, tłumacząc, że dziewczynki się nie biją. Że chłopcy mają swoje chłopięce sprawy. Chłopcy byli silniejsi od dziewczynek, a rodzice nie chcieli, żeby stała mi się krzywda. Zachęcali mnie, żebym siedziała cichutko w kącie, malowała śliczne obrazki, czytała książki o jednoroźcach. Znad swoich zajęć przyglądałam się przepychankom braci ze skrywaną i wstydliwą zazdrością. Czułam też tę samą, głęboko skrytą, prymitywną żądzę, co oni. Tamtej nocy w Refektarzu poczułam się, jakby zardzewiały zawór ciśnieniowy w końcu się poluzował. Obawiałam się, co to mogło oznaczać¹⁷⁴.

Bohaterka, mimo dręczącego ją poczucia winy, odczuwa ulgę i swego rodzaju satysfakcję ze złamania pewnego tabu, przekroczenia stereotypu, wedle którego uciekanie się do rękoczynów jest tylko domeną mężczyzn. Alice nie tyle pragnie przemocy samej w sobie, ile doświadczenia sprawczości, które w jej dzieciństwie i procesie socjalizacji było jednoznacznie przypisane męskości (reprezentowanej przez jej braci). Zinternalizowane przekonanie, że agresja, fizyczność i ekspresja pierwotnych impulsów są „niekobiece”, skutkuje u niej nie tylko tłumieniem naturalnych emocji, lecz również powolnym narastaniem frustracji. Akt jest nie tylko formą samoobrony, lecz staje się symbolicznym gestem wyzwolenia – zarówno emocjonalnego, jak i społecznego. Przełamanie przypisanych jej ról („dziewczynki się nie biją”, „maluj obrazki”, „czytaj o jednoroźcach”) pozwala jej na chwilowe opuszczenie narzuconej tożsamości i wejście w przestrzeń zarezerwowaną dotąd dla chłopców – siły, działania i kontroli.

¹⁷⁴ Tamże, s. 52–53.

Niedługo później dziewczyna odkrywa w bibliotece enigmatyczną księgę zawierającą opis rytuału mającego pomóc pokonać agresję. Odprawienie go nie przynosi jednak pożądanego efektu – Alice traci świadomość i następnego dnia budzi się cała we krwi. Równocześnie w pobliżu Wieży Północnej zostaje odnalezione ciało jednej ze studentek.

Nieoczekiwane wydarzenia zbliżają do siebie bohaterki, które zawiązują sojusz w celu rozwiązania zagadki. Odkrywają istnienie tytułowego Klubu Bezdusznych Dziewczyn skupiającego dziewczęta mające problemy z agresją. Klub został założony przez dyrektorkę Carvell, która również cierpiała na zaburzenia behawioralne będące skutkiem traumy (była molestowana przez jednego z profesorów). Początkowo klub miał stanowić formę wsparcia. Kluczową rolę odgrywał wspomniany rytuał – członkinie klubu miały odprawiać go każdego wieczoru, aby uwolnić się od nagromadzonych emocji. Nie był on jednak skuteczny, o czym świadczą losy Janie, która popełniła samobójstwo pod wpływem zaburzeń emocjonalnych. Tajemne stowarzyszenie było także eksperymentem naukowym jednego z profesorów Carvell, Alistaira Dacre'a, który manipulował dziewczętami i obserwował ich reakcje związane z poziomem odporności na stres. W finale bohaterki odkrywają prawdę, a następnie wyznają sobie miłość.

Trudno doszukiwać się głębszych źródeł traum bohaterek, które bezpośrednio przekładałyby się na poruszane w powieści problemy. Co istotne, Lottie i Alice nie przechodzą znaczącej przemiany w toku narracji, a ich

poszukiwanie siebie dotyczy odkrywania tożsamości seksualnej. Cała fabuła wydaje się podporządkowana konwencji *enemies to lovers* (od rywalek do kochanek). W tej perspektywie obsesja Lottie na punkcie śmierci Janie oraz zaburzenia behawioralne Alice stanowią jedynie pretekst do zawiązania relacji, nie wpływając znacząco na ostateczną wymowę utworu.

Nieco inną realizację motywu de- i rekonstruowania własnej tożsamości stanowi druga powieść tej autorki, *Every Exquisite Thing*¹⁷⁵, w której nie tylko tytuł¹⁷⁶ nawiązuje do *Portretu Doriana Graya* Oscara Wilde'a – fabułę również oparto na jego motywach. Protagonistką jest osiemnastoletnia Penny Paxton, córka aktorki i modelki Peggy Paxton. Akcja rozpoczyna się w dniu przesłuchań do Dorian Drama Academy – znamienitej edynburskiej szkoły aktorskiej działającej przy Basil Hallward Theatre. Bohaterka, mimo wieloletnich przygotowań i matczynej protekcji, traci rolę Lady Makbet na rzecz utalentowanej Daviny Burns. Ten moment inicjuje rywalizację i niechęć między dziewczętami, które w realiach akademickich będą eskalować.

Estetyka *dark academia* nie przejawia się w tej powieści zbyt wyraźnie, brak bowiem szczegółowych opisów szkolnej przestrzeni. Poznajemy jedynie wystrój kuchni w akademiku („było to pomieszczenie z wysokim sufitem, dużymi, jasnymi oknami, białymi ścianami i wiktoriańskimi kafelkami w kolorze czarnym, kremowym

¹⁷⁵ Pol. „Każda cudowna rzecz”.

¹⁷⁶ To fragment cytatu: „poza każdą z cudownych istniejących rzeczy kryło się coś tragicznego”. O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Czerwonak 2015, s. 44.

i terakotowym¹⁷⁷), sali wykładowej („klasa była zarówno zacieniona, jak i jasna, kurz wirował w świetle słonecznym wlewającym się przez dramatyczne okno wykuszowe. Zielona tablica kredowa wisiała na przodzie sali, za masywnym biurkiem, na którym leżały oprawione w skórę księgi i przymocowana maska z *Upiora w operze*¹⁷⁸) oraz biblioteki. Ta ostatnia

mieściła się w kolejnym starym budynku z czerwonej cegły, z błyszczącą podłogą w szachownicę, mahoniowymi regałami ze złożonymi przesuwanymi drabinami i działającym jak afrodyzjak zapachem starego papieru i atramentu. Stały tam niezliczone gabloty wypełnione bibelotami i różnościami: stare programy teatralne i dziwne rekwizyty, złote kompasy i osobliwe klepsydry, w których piasek zastygł w połowie strużki. Na ścianach wyłożonych boazerią wisiało jeszcze więcej obrazów olejnych oraz rząd ozdobnych masek z pierwszej w historii szkoły inscenizacji *Kupca weneckiego* z 1894 roku¹⁷⁹.

Pojawia się również niezbyt szczegółowy, ale zawierający typowe dla dark academia elementy opisu otoczenia szkoły:

teren kampusu rozwijał się od Abernathy Hall niczym szmaragdowa jedwabna wstążka. U podnóża trawnika znajdowało się jezioro w kształcie nerki, patrolowane przez agresywnego łabędzia; tuż przy nim stała mała, gnijąca przystań dla łodzi pomalowana łuszczącą się farbą o barwie bieli i błękitnego

¹⁷⁷ L. Steven, *Every Exquisite Thing*, Londyn 2023, s. 14.

¹⁷⁸ Tamże, s. 32.

¹⁷⁹ Tamże, s. 30.

nieba. Za szklistą wodą rozciągał się gęsty zagajnik z brzoź, ostrokrzewów i głogów, ponad koronami drzew widniała panorama Edynburga otoczonego niską mgłą¹⁸⁰.

Z kolei styl ubierania się bohaterek nie licuje z omawianą estetyką – protagonistka nosi ubrania ze znanych domów mody, natomiast jej rywalka „była trupioblada, czarnowłosa z fryzurą typu pixie. Miała delikatny makijaż – trochę różowej szminki i czarnego tuszu do rzęs. [...] ubrana była na czarno, lecz bardziej jak motocyklistka niż gotka – skórzana kurtka, obcisłe dżinsy, krótki podkoszulek odsłaniający pasek białego brzucha”¹⁸¹.

Problematyka powieści dotyczy poszukiwania własnej tożsamości i zmagania się z piętnem pochodzenia z uprzywilejowanej artystowskiej rodziny¹⁸². Penny od dzieciństwa próbuje zwrócić uwagę nieobecnej matki, która poświęca się karierze. Jej sukcesy wywołują poczucie niewystarczalności, co sprawia, że bohaterka nadmiernie skupia się na urodzie (m.in. przestrzega rygorystycznej diety), a każde niepowodzenie przeżywa niezwykle silnie, przekonana, że to sława matki, a nie własny talent zapewnia jej uznanie. Chorobliwa troska o wygląd daje jej poczucie kontroli, którego nie zaznała w relacji z izolującą ją od społeczeństwa oraz rówieśnic i rówieśników rodzicielką: „twoje głodzenie się wynika z kontroli. Nie masz wpływu na zbyt wiele rzeczy, ale na swoje ciało owszem. I wywierasz

¹⁸⁰ Tamże, s. 13.

¹⁸¹ Tamże, s. 8.

¹⁸² Podobna tematyka pojawia się w powieści *What Feeds The Lake* (2024) J.C. Hemstreet.

go bezlitośnie”¹⁸³. Kierowana zazdrością szantażuje anonimowo nauczyciela, by usunął Davinę ze spektaklu. Wątek ten wydaje się być nawiązaniem do powieści *A jeśli jesteśmy złoczyńcami* – Penny, podobnie jak jej bohaterowie i bohaterki, nie waha się przekraczać granic, aby osiągnąć swoje cele. Otrzymuje główną rolę i możliwość nauki pod okiem Orlagh Camran – gwiazdy teatralnej. Przed jej kuratelą ostrzega ją matka, jednak Penny daje się uwieść osobowości Camran. Kobieta, alumna Dorian Drama Academy, wyjawia jej sposób na nieśmiertelność – uwiecznienie swego wizerunku na portrecie w Galerii Niesamowitości mieszczącej się w podziemiach Basil Hallward Theatre. Obraz, podobnie jak w *Portrecie Doriana Graya*, miał się starzeć zamiast osoby, którą przedstawiał. Protagonistka w obawie przed utratą młodości i urody, czyli jedynych przymiotów, które – jej zdaniem – świadczą o jej wartości, zgadza się zapozować do portretu stworzonego przez Zamaskowanego Malarza.

Stworzenie obrazu jest okupione ofiarą z własnej krwi i kości oraz zabiciem żywej istoty (myszy). To moment świadomej transgresji, w którym Penny odrzuca normy. Scena ta nawiązuje do mitu artystów i artystek, którzy płacą najwyższą cenę za swoje dzieła – czy to poprzez własne cierpienie, czy też poświęcenie innych¹⁸⁴. Protagonistka nie tylko oddaje część siebie, ale przekracza granicę między człowiekiem a demiurzką, udowadniając, że jej pragnienie jest silniejsze niż empatia czy etyka. Nowy „stan” nie daje jej upragnionego szczęścia – portrecista

¹⁸³ L. Steven, *Every Exquisite Thing...*, s. 68.

¹⁸⁴ Powieścią poruszającą analogiczny wątek jest *The Whispering Muse* (2023) Laury Purcell.

utrwalił ją taką, jaka była podczas malowania: głodną, oddając jej nienasycenie zarówno w aspekcie biologicznym, jak i ambicjonalnym. Niedługo później odkrywa powód oziębłości matki, której podobizna również wisi w Galerii Niesamowitości. Kobieta cierpi na depresję; próbowała dokonać aborcji, wiedząc, że nie zapewni dziecku odpowiednich emocjonalnych warunków do rozwoju. Bohaterka dowiaduje się także, że jej ojcem jest – znany z powieści Wilde’a – Basil Hallward – nieśmiertelny Zamaskowany Malarz, który zginął osiemnaście lat wcześniej z rąk jej matki. Tym samym tożsamość artysty, który stworzył wizerunek Penny, pozostaje zagadką.

Gdy zaczynają ginąć nieśmiertelni alumni i alumny akademii, a Davina – kolejna osoba skuszona zachowaniem młodości i piękna – w niewyjaśniony sposób traci oko, dziewczęta łączą siły, by przeprowadzić śledztwo. W międzyczasie dochodzi do zaginięcia przyjaciółki protagonistki, Cataliny. Poszukiwania prowadzą do jeziora, w odmętach którego zniknęła dziewczyna. Pod jego powierzchnią Penny odkrywa tajemne przejście do galerii portretów. Tam pojawia się jej sobowtórka, którą pokonuje (co można zinterpretować jako konfrontację z tłumionymi lękami, kompleksami. Zwycięstwo nad tą postacią nie jest więc jedynie triumfem nad zewnętrznym zagrożeniem, ale przede wszystkim własnymi lękami i postrzeganiem samej siebie), godzi się z matką – która okazuje się morderczynią – i ratuje przyjaciółkę. Peggy poświęca swoje życie, by osoby z portretów odzyskały śmiertelność i władzę nad swym losem.

Motyw ten ponownie odsyła do *Portretu Doriana Graya*, w którym nieśmiertelność stała się przekleństwem. Bohaterowie i bohaterki analizowanej powieści są uwikłani

w grę, w której piękno i wieczna młodość mają najwyższą cenę – duszę, wolność i człowieczeństwo. Przemijanie jest tutaj utożsamiane z dorastaniem, dojrzewaniem. Dobrowolna rezygnacja z tego procesu odbiera jednostce autonomię i poczucie odpowiedzialności za własne życie. Decyzja Penny to akt buntu przeciwko iluzorycznej perfekcji i dowód jej ostatecznej przemiany – bohaterka odrzuca fałszywy ideał wiecznego piękna, wybierając autentyczność, a wraz z nią zarówno możliwość popełniania błędów, jak i szansę na prawdziwe i pełne życie.

Warto także zwrócić uwagę na pochodzenie etniczne postaci, ich orientację seksualną i płeć, które są zdecydowanie bardziej różnorodne niż w kanonicznych powieściach należących do nurtu dark academia. Podobnie jak w *Klubie bezdusznych dziewczyn*, bohaterowie i bohaterki *Every Exquisite Thing* są biali (Penny jest Brytyjką, jej przyjaciółka Catalina prawdopodobnie Hiszpanką, natomiast pochodzenia Daviny nie da się wskazać), lecz nie wszyscy są Europejczykami i Europejkami – wśród przyjaciół Penny pojawia się Fraser o azjatyckich korzeniach, lecz nie odgrywa większej roli. Zdecydowanie większą reprezentację otrzymały osoby queerowe – trzy bohaterki (Penny, Davina i Catalina) są nieheteronormatywne. Ponadto w powieści pojawiają się wątki maladyczne¹⁸⁵ – Catalina

¹⁸⁵ Rozumienie dyskursu maladycznego przyjmujemy za Mateuszem Szubertem, który zauważa, że stanowi on sposób „porządkowania wypowiedzi o chorobie; jest sumą kontekstów społecznych oraz znaczeń budowanych wokół pojęcia choroby”. Tenże, *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze* [w:] *Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk 2019, s. 19.

choruje na cukrzycę, a protagonistka na łysienie plackowate i zaburzenia psychiczne związane z obsesyjnym kontrolowaniem wagi. Włączenie takich wątków stanowi *novum* – mimo że bohaterki są chore, nie rezygnują z aktywności i nie tracą podmiotowości ani atrakcyjności. Schorzenia nie przekreślają ich szans na nawiązanie relacji romantycznych. Szczególnie istotne są tutaj losy Cataliny i Penny. Pierwsza z nich, mimo że nie wpisuje się w kanon urody (jest gruba), otrzymuje komplementy od swojej partnerki: „szczerze? Nie uważam, by większe ciała były nieatrakcyjne. Są piękne”¹⁸⁶. Penny konfrontuje się z obawami dotyczącymi stygmatyzacji¹⁸⁷, gdy w finale powieści decyduje się całkowicie zgolić włosy. Gest ten jest znaczący, gdyż pierwsze i ostatnie obcięcie włosów można odczytać jako „społeczne narodziny i społeczną śmierć człowieka”¹⁸⁸. W ten sposób bohaterka metaforycznie odradza się i akceptuje swoją chorobę.

2.3. *Mortui vivos docent*¹⁸⁹ – o granicach moralności

Nieco inne wątki, bliższe tematyce *Stowarzyszenia umarłych poetów* i *Tajemnej historii*, pojawiają się w *A Lesson*

¹⁸⁶ L. Steven, *Every Exquisite Thing...*, s. 68.

¹⁸⁷ Zob. A. Piskorowska, *Zaburzona komunikacja wynikiem wykluczenia społecznego osób dotkniętych niepełnosprawnością* [w:] *Od samotności do osamotnienia*, red. J. Zimny, Stalowa Wola 2017, s. 257.

¹⁸⁸ R. Tomicki, *Poza społeczeństwem – w pobliżu boskości. Przyczynek do rozważań nad symboliką włosów*, „Konteksty” 1987, t. 41, nr 1–4, s. 172.

¹⁸⁹ Pol. „zmarli uczą żywych”. W kontekście powieści sentencja oznacza naukowe zainteresowania bohaterek zmarłymi osobami oraz konieczność hołdowania tradycji.

*in Vengeance*¹⁹⁰ oraz *All That Consumes Us*¹⁹¹. Akcja pierwszej powieści rozgrywa się w Stanach Zjednoczonych, w fikcyjnej żeńskiej szkole z internatem Dalloway¹⁹², położonej w rejonie gór Catskill. Placówka została założona przez Deliverance Lemont, córkę rzekomej wiedźmy z Salem, również praktykującą czary. Historia szkoły wpisuje się zatem w estetykę zwaną *witchcore*, związaną z czarownictwem i czarownicami. Z kolei estetyka dark academia ujawnia się w usytuowaniu szkoły, jej wyglądzie oraz organizacji. Akademiki (domy) noszą nazwiska znanych osób ze świata kultury i sztuki (choć nie tylko), m.in. Godwina, Boleyn, Chopina, Wharton, Atwood i Eliot. Utwór, podobnie jak kanoniczne dla tego nurtu powieści, rozpoczyna się od retrospekcji protagonistki przybliżającej okoliczności śmierci jednej z uczennic – Alex Haywood.

Główną bohaterką jest Felicity Morrow, która wraca do placówki po roku przerwy spowodowanym traumą po stracie przyjaciółki (oraz partnerki). Zostaje ulokowana w Domu Godwina, pierwszym budynku kampusu Dalloway powstałym w XVIII w., opisywanym jako „oddzielony od reszty kampusu zagajnikiem jodły balsamicznej, położony przy ostro nachylonej drodze i wzniesiony na szczycie niewielkiego grzbietu – nierówno, ponieważ został zbudowany trzysta lat temu na pozostałościach

¹⁹⁰ Pol. „Lekcja zemsty”.

¹⁹¹ Pol. „Wszystko, co nas pochłania”. W kontekście powieści poprawne byłoby również tłumaczenie „consume” jako „zżera”, „pożera” czy „trawi”.

¹⁹² Jest określona jako „prep school”, czyli amerykański odpowiednik prywatnego liceum.

starożytnej lawiny”¹⁹³. W pokoju wspólnym „masywne okna wychodzą na las, dlatego nawet po południu jest ciemno. Cienie zwisają z sufitu jak zasłony, dopóki nie zapalę kilku lamp i bursztynowe światło nie rozjaśni głębokich zakamarków”¹⁹⁴.

Bohaterka interesuje się magią i tarotem, pisze pracę dyplomową o związkach między czarami, kobiecą emocjonalnością a mizoginią w literaturze. Inspiruje ją historia dawnych mieszanek Domu Goodwina, które w XVIII w. zostały oskarżone o czary i zmarły w niewyjaśnionych okolicznościach w murach szkoły. Pierwszą z nich była Flora Grayfriar, zamordowana podczas rytuału przez swoje przyjaciółki. Kilka lat później zginęły jej koleżanki-morderczynie – Tamsyn Penhaligon została odnaleziona powieszona na najwyższej gałęzi dębu (tego samego, który rośnie za oknem pokoju Felicity), Cordelię Darling utopiono w przyszkolnym jeziorze, Beatrix Walker miała połamane kości, a Margery Lemont, córka założycielki szkoły, została zakopana żywcem. Społeczność Dalloway stworzyła wokół domniemych wiedźm wiele legend¹⁹⁵:

wszystkie słyszałyśmy historie o duchach. Są opowiadane podczas rytuałów inicjacyjnych kowenu Margery, przekazywane przez starsze siostry młodszym niczym rodzinna pamiątka: Tamsyn Penhaligon widziana za oknem ze skręconym karkiem, Cordelia

¹⁹³ V. Lee, *A Lesson in Vengeance*, Londyn 2022, s. 12.

¹⁹⁴ Tamże, s. 16.

¹⁹⁵ Przerazające istoty zamieszkujące przyszkolny las pojawiają się także w powieści *The Forest Demands Its Due* (2023) Kosoko Jacksona.

Darling w przemoczonych ubraniach, z których woda ścieka na podłogę w kuchni, Beatrix Walker mruczająca w ciemności tajemnicze słowa¹⁹⁶.

Atmosfera grozy jest konsekwentnie budowana przez całą fabułę, ale w powieściowym świecie magia nie istnieje. Problematyka „polowania na czarownice” pojawia się w utworze wielokrotnie, choć autorka nie rozwija tego wątku. Śmierć dziewcząt była efektem samosądu przesądnego, XVIII-wiecznego społeczeństwa postrzegającego wszelkie przejawy kobiecego gniewu, samodzielności i inności jako wynik konszachtów z diabłem. Warto dodać, że społeczne napiętnowanie kobiet przypomina wątek agresji z *Klubu bezdusznych dziewczyn*. Podobnie jak w powieści Steven, dziewczęta, które nie wpisywały się w płciowe stereotypy, były wykluczane i postrzegane jako niebezpieczne.

Protagonistka, tuż przed rozpoczęciem semestru, poznaje Ellis Haley, wybitną pisarkę młodego pokolenia, nagrodzoną Pulitzerem i obecnie pracującą nad nową powieścią, którą opisuje jako

studium charakteru [...]. Chcę zbadać degradację ludzkiej moralności: jak obojętność może przerodzić się w zło, co popycha człowieka do morderstwa. Chcę też zadać pytanie dotyczące koncepcji psychopaty: czy nikczemność istnieje w najprawdziwszej formie, czy też jest po prostu przejawem jakiegoś ludzkiego popędu, który czai się w każdym z nas. [...] Śmierci w tej historii są inspirowane Piątką z Dalloway. [...] A konkretnie Margery Lemont. Opowieść jest prowadzona z wielu perspektyw, ale ostatecznie pojawia się py-

¹⁹⁶ V. Lee, *A Lesson in Vengeance...*, s. 40.

tanie, czy Margery naprawdę była czarownicą, jak twierdzili jej oskarżyciele, czy też zarzuty o czary jedynie patologizowały kobiecy gniew¹⁹⁷.

Te rozważania można odczytać jako nawiązania do moralnych dylematów z *Tajemnej historii* bądź *A jeśli jesteśmy złoczyńcami*. Pisarka w ten sposób niejako sygnalizuje filozoficzny charakter swojej powieści, który odgrywa istotną rolę w kontekście dalszych wydarzeń.

Wkrótce do grona uczennic dołączają czarnoskóra Leonie Schuyler, Kajal Mehta o brązowej karnacji (której praca dyplomowa dotyczy myślicielek i filozofek oświeceniowych) i biała Clara Kennedy (szachistka). Kolor skóry postaci jest istotny, gdyż, jak podkreślaliśmy, nurt dark academia pierwotnie kojarzony był tylko z białymi bohater(k)ami z dobrze sytuowanych rodzin. Reprezentanci i reprezentantki mniejszości byli pomijani lub marginalizowani. Ponadto babka Leonie była pierwszą niebiałą absolwentką Dalloway. Wszystkie uczennice, co znamienne dla nurtu, pochodzą z uprzywilejowanych bogatych rodzin.

Bohaterki uczęszczają nie tylko na zajęcia związane z literaturą, ale również historią sztuki. Czytają powieści Mary Shelley, Louisy May Alcott, Isabel Allende, Daphne du Maurier (*Rebeke*), Shirley Jackson (*Nawiedzony dom na wzgórzu* i *Zawsze mieszkaliśmy w zamku*), Elizabeth von Arnim (*The Enchanted April*), Dorothy L. Sayers, Joyce Carol Oates, Margaret Atwood (*Oryx and Crake*). Wśród uczennic Dalloway „są takie, które spędzają większość roku na stażach w pobliskim laboratorium lotniczym; takie, które śpią w akademiku klasycek i mówią tylko starożytną

¹⁹⁷ Tamże, s. 46–47.

greką. I jesteśmy też my: literatki, inteligencja z zamiłowaniem do okularów w rogowych oprawkach i stron pachnących kurzem”¹⁹⁸, co wskazuje na to, że interesowały je nie tylko dyscypliny humanistyczne.

W estetykę dark academia wpisują się również modowe preferencje bohaterek. Ellis jest „szczupła i czarnowłosa, w rękę trzyma wieczne pióro. Ma na sobie za dużą marynarkę w kratę ze srebrnymi spinkami do mankietów”¹⁹⁹. Innym razem zaś „tweedową kamizelkę i krawat”²⁰⁰ i buty oksfordy. Natomiast pozostałe dziewczęta „są ubrane, jakby właśnie wyszły z lat 60. – tweedowe spódnice, zaokrąglone kołnierzyki i szkarłatna szminka”²⁰¹.

Pojawiają się też tajne stowarzyszenia uczennic i, mające okultystyczny charakter, rytuały, podczas których uczestniczki śpiewają po grecku, łacinie i aramejsku oraz smarują się kozią krwią:

sekretem Domu Boleyn jest stary rytuał będący ukłonem współczesności w stronę czasów, gdy złe kobiety były wiedźmami i przekazywały swą magię córkom z pokolenia na pokolenie. A jeśli nawet magia odeszła, osłabiona wpływem lat, technologią i cynizmem, mieszkanki niektórych akademików w Dalloway nadal dbają o nasze krwawe dziedzictwo. Dom Boleyn. Dom Befany. Godwina. Kiedy zostałam wprowadzona do kowenu Margery, przysięgam na swoją krew wierność kościom córki Deliverance, zmarłej wiedźmy Margery Lemont. Choć nie należę do Domu Boleyn,

¹⁹⁸ Tamże, s. 53.

¹⁹⁹ Tamże, s. 19.

²⁰⁰ Tamże, s. 163.

²⁰¹ Tamże, s. 31.

rytuał inicjacyjny wiązał mnie z pięcioma dziewczętami z tych trzech akademików [Boleyn, Godwina, Befany – przyp. autorski] każdego roku, wybranymi do przekazywania dziedzictwa Margery. [...] w zeszłym roku widziałam, jak jedna z nowicjuszek z Boleyn piła tequilę z oczodołu czaszki Margery, jak z wyjątkowo makabrycznego kubka-niekapka. Czaszka powinna znajdować się tutaj, przy ołtarzu Domu Boleyn. Mogłabym sunąć korytarzem z ginem płynącym w żyłach, znaleźć dziewczynę w czerwieni stojącą na straży przy drzwiach krypty i wyszeptać hasło: *Ex scientia ultio*. Wiedza rodzi zemstę. Zamkam oczy i przez chwilę to widzę: pojedynczy wąski stolik okryty udrapowanym czarnym materiałem i dźwigający trzynaście czarnych świec. Ostatnia stoi na szczycie czaszki Margery, wosk topnieje na niej niczym ciemna dłoń chwytająca kość²⁰².

Na fabułę składają się dwa główne wątki. Pierwszy koncentruje się na podejmowanych przez Felicity próbach poradzenia sobie z traumą po śmierci Alex, wynikającą przede wszystkim z poczucia winy. Dziewczyna w wyniku nieszczęśliwego splotu zdarzeń spadła ze skarp i utopiła się w przyszkolnym jeziorze, a jej ciała nigdy nie odnaleziono. Felicity za radą terapeutki wyparła wspomnienia i uwierzyła w przetworzoną wersję wydarzeń – wydaje jej się, że podczas górskiej wspinaczki, by ratować siebie, przecięła liny podtrzymujące Alex. Przypomina sobie prawdziwą wersję w rozmowie z Ellis. Boi się też, że jest nawiedzona przez ducha Margery Lemont, którego przywołały z Alex podczas seansu spirytystycznego. Rozgniewana zjawa miała rzucić na nie kłatwę. Sugestia prze-

²⁰² Tamże, s. 39.

śladowania przez nadprzyrodzoną siłę jest obecna niemal do finalnych scen powieści – protagonistce wydaje się też, że widzi zmarłą ukochaną, która powróciła zza grobu, by dokonać zemsty.

Drugi wątek dotyczy pisarskiego wyzwania Ellis, która – nie potrafiąc wczuć się w narratorkę swojej powieści bez przeżycia jej doświadczeń – planuje performować przychyny śmierci Piątki z Dalloway z pomocą koleżanek – tak, by żadna z nich nie ucierpiała, lecz odczuła strach o własne życie. W tym celu dziewczęta zakładają tajne stowarzyszenie „Nocne wędrówki” (którego nazwa stanowi nawiązanie do wiersza *The Night Migrations* Louise Glück).

W punkcie kulminacyjnym powieści obsesje obu bohatererek intensyfikują się, co uwidacznia się zwłaszcza w scenie rozkopania symbolicznego grobu Alex przez Felicity. W mogile spoczywa jednak jedna z jej przyjaciółek – Clara:

ciało w grobie Alex ma kulę w brzuchu. Jej gardło jest poderżnięte. Liście piołunu owijają jej włosy, a tam, gdzie powinny znajdować się jej oczy, kwitną ciemierniki. Stanowi idealne odwzorowanie zwłok Flory Grayfriar. Przez cały ten czas... podejrzewałam to w głębi duszy. Jakaś część mnie wiedziała, jak to się skończy, ale mimo to szłam dalej. Nawet gdy mam zamknięte oczy, prawda na mnie spogląda. Dla Ellis to nigdy nie była gra²⁰³.

Felicity konfrontuje się z Ellis, która szantażuje ją i przyznaje, że manipulowała nią, by uwierzyła w magię i opętanie przez widma zmarłych kobiet. Protagonistka spycha

²⁰³ Tamże, s. 319.

byłą przyjaciółkę z dachu i pisze w jej imieniu list, w którym Haley przyznaje się do zabójstwa Clary i wyjaśnia przyczyny „samobójstwa”. Okazuje się, że obsesja Ellis nie wynikała z *furor poeticus*, lecz dramatycznych przeżyć w dzieciństwie: „kiedy miała dziesięć lat, nasi rodzice wyjechali na zimę za granicę. Miało ich nie być kilka miesięcy, więc zostawili Ellis pod opieką naszej babci w Vermont. Wtedy rozpętała się straszna zamieć... Spadł śnieg, wyłączono prąd, a babcia zmarła. [...] Ellis była sama przez cztery tygodnie. [...] Skończyło się na tym, że udusiła i zjadła swojego królika”²⁰⁴. Traumatyczne doświadczenia z przeszłości rzutują na charakterystyczne dla dark academia próby przekroczenia obowiązujących zasad, które podejmują osoby uważające się za wyjątkowe. W sytuacjach tak skrajnych jak perspektywa śmierci głodowej, a przede wszystkim przebywania ze zwłokami bliskiej osoby, wola przetrwania okazuje się silniejsza od konieczności zachowywania ustalonych norm. Wprawdzie nie można określić, która ze wspomnianych tragedii – zabójstwo pupila czy śmierć babci – miała wpływ na psychikę bohaterki, wywołując pewnego rodzaju dysfunkcje w percepcji rzeczywistości, aczkolwiek to właśnie w tych wydarzeniach z dzieciństwa należy upatrywać początków jej sadystycznych fascynacji.

Podczas przesłuchania głównej bohaterki przez policję badającą sprawę tajemniczego zaginięcia Clary (wątek podobny do śledztwa w *Tajemnej historii*) okazuje się, że Alex została zamordowana przez Felicity – podczas kłótni zepchnęła ją ze skarpy do jeziora. Okoliczności tej

²⁰⁴ Tamże, s. 270, 271, 272.

śmierci ponownie odsyłają do powieści Tartt i Rio: nie-szczęśliwe wypadki w rzeczywistości są morderstwami. Warte odnotowania jest także podobieństwo okoliczności zgonu Alex do śmierci Richarda z *A jeśli jesteśmy zło-czyńcami*, który także utonął. Protagonistka wyjawia tę informację jedynie czytelnikom i czytelniczkom. Ciało nigdy nie zostało odnalezione, gdyż Morrow wyciągnęła je z wody i pogrzebała nieopodal:

pamiętam, że pomyślałam, że to znak, że umarła, tak jak Cordelia Darling. Że pochowałam ją tak, jak pochowano Margery Lemont – w zagłębieniu pod Domem Godwina, wbudowanym w jego kamienne fundamenty, do którego należała. Pomyślałam, że może to wystarczy, aby zaspokoić apetyt Margery. Tylko Margery Lemont nigdy nie istniała. W każdym razie nie jako duch, który mnie nawiedza. Po prostu była dziewczyną zbyt mądrą na swoje czasy, w których inteligencja czyniła ją niebezpieczną. I zapłaciła za to życiem²⁰⁵.

Autorka nie rozstrzyga, czy fałszywe wspomnienia były tylko kłamstwem, czy też rzeczywistym stanem psychicznym bohaterki. Ta niejednoznaczność sugeruje ewentualną socjopatię. Finalne sceny utworu wskazują, że interpretowanie postaci Felicity w ten sposób jest uprawnione, gdyż w ostatnim rozdziale, dziejącym się trzy lata później, gdy bohaterka stoi na dachu budynku z nową partnerką, z którą planuje się rozstać, ma następujące przemyślenia:

obserwuję ją, jak stoi na krawędzi dachu i spogląda na ulice daleko w dole. Jej włosy płaczą się wokół uszu; ostatnio ma je krótkie, praktyczne. Staję za nią

²⁰⁵ Tamże, s. 342.

i całuję jej kark. Moje dłonie odnajdują jej biodra. Jej kości wydają się kruche w moim uścisku, tak łatwo je złamać. Alex czuła to samo: jej ciało uległo, poddało się sile mojego ciężaru, kiedy zepchnęłam ją z grani. Talia opiera się o mnie, ciepła i ufna, i mówi coś o tym, jak zimne jest powietrze tak wysoko nad ziemią. Pukiel jej włosów, czarnych jak u Ellis, wpada mi do ust. Co powiedziała by Ellis, gdyby mogła mnie teraz zobaczyć? Idealna bohaterka jednego z jej opowiadań. Idealnie przewidywalna. Myślę o tonięciu, o euforii, o czerwonych orchideach, które posadziłam na grobie Ellis. Myślę, że upadek byłby gorszy. Moje serce bije szybko i czuję smak atramentu na języku, miasto otwiera się szeroko pod nami niczym czekające usta.

*** Zaczyna padać śnieg²⁰⁶.

Powyższy cytat stanowi nawiązanie do inicjalnych scen, w których Felicity wyobraża sobie, że znajduje się na górskim szczycie i snuje refleksje o różnych sposobach śmierci:

trzyście tysięcy stóp nad poziomem morza, możesz utonąć w powietrzu jak w wodzie. Czytałam, że utonięcie jest dobrym rodzajem śmierci. Podobno ból słabnie, a na jego miejscu pojawia się euforia niczym szklarniowe kwiaty, korzenie czerwonej orchidei przywiązane do kamieni w kieszeni. Spadnięcie byłoby gorsze. Spadanie jest niczym drut kolczasty przecinający kręgosłup, gwałtowny upadek i nagle zatrzymanie, szukanie liny, której nie ma. Przyciskam policzek do śniegu. Nie jest mi już zimno. Jestem częścią góry, jej lodowate, kamienne serce bije obok mojego. Burza uderza mnie w plecy, stara się oderwać mnie od tej skały jak porost. Ale nie jestem porostem. Jestem wapieniem i łupkiem, żyłkowanym kwarcem.

²⁰⁶ Tamże, s. 376.

Jestem nieruchoma. Tak wysoko, przyciśnięta do wschodniej ściany, gdy w płucach krystalizuje mi się rzadkie powietrze, jestem jedyną ocalałą²⁰⁷.

Obie sceny stanowią klamrę kompozycyjną powieści – świadczą o tym także podobne motywy: czerwone orchidee i śnieg – autorka zamyka fabułę, gdy dywagacje bohaterki stają się realnymi czynami. Można postawić tezę, że Felicity wykazuje cechy psychopatyczne i ma tego świadomość, co sugeruje jej wypowiedź do Ellis przed dokonaniem morderstwa: „sprawiłaś, że jestem tym, kim jestem. Sprawiałaś, że jestem tym, kim zawsze powinnam być”²⁰⁸. Te rozważania o moralności są charakterystyczne dla mrocznej akademii – bohaterki, jako jednostki uznające się za wybitne, sytuują się poza normami społecznymi. Istnieje także możliwość, że Felicity rozważa akt suicydalny, choć jej intencje pozostają niejasne. Autorka *A Lesson...* nie rozstrzyga tej kwestii, co potęguje atmosferę niepewności i tajemnicy.

W powieści pojawia się także – podobnie jak w *Every Exquisite Thing* – wątek nieobecnej matki:

kiedy byłam młodsza... nigdy nie wiedziałaś, z którą jej wersją będziesz mieć do czynienia. Dziś mogła uważać, że jesteś najlepszą osobą na świecie albo nie jesteś. Może jej życie się rozpada i to wszystko twoja wina. [...] Nigdy jednak nie postrzegала siebie jako problemu. Pierwszą przyczyną były moje lęki. Potem sprawa z Alex. Była tak upokorzona myślą, że mnie urodziła. Jakby najgorszym grzechem

²⁰⁷ Tamże, s. 9.

²⁰⁸ Tamże, s. 363.

w społeczeństwie było wychowywanie dziecka, które... musiało zostać umieszczone w placówce opiekuńczej²⁰⁹.

Protagonistka, podobnie jak bohaterki innych powieści new adult, zмага się z konsekwencjami wychowania w dysfunkcyjnej rodzinie, co wpływa na jej poczucie własnej wartości, relacje z innymi oraz skłonność do autodestrukcyjnych zachowań. Matka, emocjonalnie niedostępna i zajęta własnymi problemami, zamiast stanowić oparcie, staje się źródłem dodatkowych lęków i poczucia winy. Poszukiwanie akceptacji wśród rówieśników i rówieśniczek, pragnienie odnalezienia siebie i zbudowania własnej tożsamości, a także destrukcyjne dążenie do samookreślenia poprzez przemoc czy śmierć mogą być interpretowane jako konsekwencja dzieciństwa pozbawionego obecności stabilnej, kochającej rodzicielki lub być w ten sposób usprawiedliwiane.

Oprócz postaci nieheteronormatywnych (Alex, Felicity i Ellis) pojawia się również osoba niebinarna – Quinn, rodzeńcze²¹⁰ Ellis. Jednakże żaden z tych wątków nie zostaje rozwinięty – Quinn to postać epizodyczna (odwiedza siostrę w Dalloway podczas ferii), natomiast bohaterki wydają się indyferentne seksualnie, trudno zatem mówić o bardziej pogłębionej i sproblematyzowanej reprezentacji osób queerowych.

²⁰⁹ Tamże, s. 191–192.

²¹⁰ Posługujemy się formami, które funkcjonują w polskich przekładach. Zob. K. Matuszko, „Przekładać bez cishetowania” – o dylematach tłumaczy literatury queerowej, „Przekładaniec” 2024, nr 48.

Inną powieścią nawiązującą do dzieł konstytutywnych dla mrocznej akademii jest *All That Consumes Us* Eriki Waters. Fabuła powieści rozgrywa się w Corbin College znajdującym się w niesprecyzowanym mieście w Stanach Zjednoczonych. Otoczenie placówki jest opisywane w sposób charakterystyczny dla interesującej nas konwencji:

w ciągu dnia tonie w jesiennych liściach i powiewających szalikach – idealny kampus z pocztówki. Ale [...] zaledwie kilka godzin po zachodzie słońca Corbin staje się miejscem cieni i szeptów, a miliony drzew skrzypią w ciemności. Mgła unosi się nad ziemią, tłumiąc każdy dźwięk poza najbliższymi. Mające w dali zielone wzgórza Appalachów zdają się nachylać nade mną i mnie osaczać²¹¹.

Tuż obok budynku rozciąga się stary cmentarz, na którym spoczywają zmarli naukowcy i zmarłe naukowczynie. Również ta przestrzeń oraz sceneria, w jakiej zostaje umieszczona, realizują założenia dark academia:

znalazłam się w mrocznym, zarośniętym ogrodzie, oświetlanym jedynie przez księżyc. Są tu kamienne anioły, na wpół pokryte bluszczem, mchem i porostami, ze złożonymi rękami wzniesionymi do nieba w błagalnym geście. Nade mną wznosi się wysoki płot z kutego żelaza; stoję tuż przed zamkniętą bramą. Spoglądam przez kraty, ale jest zbyt ciemno, by cokolwiek zobaczyć. [...] Podnoszę wzrok i na niewielkim wzniesieniu dostrzegam Denfeld Hall, którego ciemna, ponura fasada jest skierowana ku księżycowi. [...] Drzewa są ciemne, wtulone w zielone

²¹¹ E. Waters, *All That Consumes Us*, Nowy Jork 2023, s. 1.

wzgórza. W powietrzu unosi się zapach martwych liści i starego kamienia. W koronach brzęczą cykadę, a sowy pohukują, raz blisko, raz z daleka, ich głosy są ciepłe, wibrujące głęboko, prawie jak mruczenie²¹².

Uniwersytecka biblioteka natomiast pachnie „stęchlizną, kurzem, starym papierem, zwietrzałą kawą”²¹³. Oprócz opisów przestrzeni estetyka dark academia ujawnia się także w zainteresowaniach bohaterów i bohaterek (pisarstwo), wyborach lekturowych (czytają *Jane Eyre* Charlotte Brontë, *Powrót do Brideshead* Evelynna Waugha, *Carmille* Josepha Sheridana Le Fanu, wiersze Rainera Marii Rilkego, powieści Sarah Waters, Daphne du Maurier, Shirley Jackson, odwołują się do *Tajemnej historii* Donny Tartt jako „klasycznej” powieści o życiu studentów i studentek nauk humanistycznych²¹⁴) oraz ich ubiorze: „była ubrana cała na czarno poza kraciastymi sznurówkami martensów²¹⁵”, „oksfordy Quigga stukwały o chodnik”²¹⁶, „ma na sobie szare wełniane spodnie i tradycyjną sztruksową kamizelkę w paski. Trzyma piękną laskę, która wygląda jak antyk”²¹⁷, „sztruksowe spodnie, zielone szelki, kremowa kamizelka”²¹⁸.

²¹² Tamże, s. 27–29.

²¹³ Tamże, s. 18.

²¹⁴ „Przez chwilę mam ochotę skłamać. Wymyślić świetną historię, która jest o wiele lepsza od rzeczywistości, jak zrobił to Richard Papen w *Tajemnej historii* – książce, którą przeczytałam latem w nadziei, że znajdę wskazówki, jak wyglądałoby życie podczas studiowania sztuk wyzwolonych”. Tamże, s. 68.

²¹⁵ Tamże, s. 5.

²¹⁶ Tamże, s. 58.

²¹⁷ Tamże, s. 73.

²¹⁸ Tamże, s. 161.

W porównaniu do wszystkich omawianych w tym rozdziale powieści w *All That Consumes Us* jest najwięcej postaci queerowych – należą do nich biseksualna protagonistka, lesbijka Azar oraz nieheteronormatywna Penny (nie wiadomo jakiej konkretnie jest orientacji). Pojawiają się także transpłciowy Quigg oraz niebinarna osoba bohatera Wren. To kolejna próba zdekonstruowania stereotypowego postrzegania mrocznej akademii, tradycyjnie kojarzonej z białą, cisheteronormatywną społecznością tworzącą intelektualną wspólnotę. Jednakże ta wielość postaci i różnorodność reprezentacji nie jest tu działaniem na rzecz inkluzywności, lecz staje się tendencyjnym zabiegiem narracyjnym, który może prowadzić do instrumentalizacji tożsamości bohaterów i bohaterek, sprowadzanych jedyne do bycia częścią społeczności LGBTQ+.

Protagonistką jest Tara Boone, siedemnastolatka pochodząca z ubogiej, niepełnej rodziny, marząca o pisarskiej sławie. Musi pracować, by opłacić chesne, nie ma więc czasu na rozwijanie umiejętności twórczych. Wybiera zajęcia przygotowujące ją do pracy nauczycielki języka angielskiego w szkole średniej, zamiast uczęszczać na wykłady dla aspirujących pisarzy i pisarek. Widziany z jej perspektywy Corbin to uniwersytet dla osób z elit społecznych, „dobrze ubranych i pewnych siebie dzieciaków z prywatnych szkół, których rodzice zapewnili, że nigdy nie poznają kosztów swojej edukacji, nie mówiąc już o konieczności opłacenia jej”²¹⁹. Elitarny okazuje się także klub dla osób LGBTQ+:

²¹⁹ Tamże, s. 2.

próbowałam dołączyć do klubu LGBTQ+ w pierwszym tygodniu, ale wszyscy byli mi zupełnie obcy, banda bogatych queerowych dzieciaków opowiadających dowcipy o miejscowych, których widzieli w drodze na kampus, karykaturujących ich jako meciarzy z brzydkimi zębami mieszkających w przyczepach kempingowych. Oczywiście nie wiedzieli, że ja też mieszkałam w przyczepie kempingowej. Nie wiedzieli, że nigdy nie pokazuję zębów na zdjęciach, bo są krzywe i wyszczerbione²²⁰.

Najbardziej ekskluzywnym bractwem działającym w akademii jest Magni Viri [z łaciny – Genialni / Wielcy Ludzie], zrzeszające osoby odznaczające się ponadprzeciętną inteligencją i wyjątkowymi talentami. Przez studentów i studentki bywa postrzegane jako stowarzyszenie o charakterze okultystycznym, izolujące się od społeczności i odseparowane także w sensie spacialnym, którego członkowie i członkinie

rzadko spotykają się z kimkolwiek spoza własnego kręgu akademickiego. Mieszkają tylko ze sobą, uczą się tylko ze sobą, umawiają się tylko ze sobą. Nawet ich akademik, Denfeld Hall, jest całkowicie niedostępny dla reszty z nas. Legenda głosi, że nikt poza Magni Viri nigdy nie postawił stopy w środku. Denfeld jest położony na samym skraju kampusu, wylania się zza zbocza wzgórza niczym mroczny anioł obserwujący cmentarz poniżej. To jeden z niewielu pierwotnych budynków kampusu, który wciąż stoi; kamienna rezydencja jakby wyjęta z gotyckiego romansu²²¹.

²²⁰ Tamże, s. 48.

²²¹ Tamże, s. 6.

Do Magni Viri aspiruje również Tara, ponieważ należące do niego osoby otrzymują wysokie stypendium. O ostatnie z sześciu miejsc rywalizowała z Meredith Brown, utalentowaną piękną (przypominającą *femme fatale* z *A jeśli jesteśmy złoczyńcami*), która umiera w tajemniczych okolicznościach. Od tego momentu protagonistka zaczyna otrzymywać niepokojące telefony – słyszy jedynie odgłosy cykad i zgrzyt paznokci pocierających o drewno. Tara zostaje członkinią bractwa i może podjąć kurs pisarstwa. Do nowego akademika, wyraźnie odróżniającego się od innych budynków, odprowadza ją Quigg, starszy student z Magni Viri. Gdy oddalają się od budynków z czerwonej cegły, a przed nimi wyrasta Denfeld Hall – monumentalne, mroczne i gotyckie – bohaterka czuje, jakby przenosiła się do zupełnie innej instytucji, znacznie bardziej wyniosłej i niedostępnej. Na trawniku przed budynkiem znajduje się emblemat akademii: fontanna z czarnym łabędziem, z którego dzioba wypływa woda do ciemnego basenu. Symbol ten, zamiast uspokajać, budzi w niej poczucie wyobcowania – elegancja, której nie potrafi w sobie odnaleźć.

Denfeld Hall przywodzi na myśl średniowieczny zamek. Zbudowany z poszarzałego kamienia, zdobiony nieznanymi jej formami architektonicznymi – bardziej przypominającymi obronną twierdzę niż akademik – góruje nad otoczeniem wysoką iglicą i witrażem umieszczonym nad masywnymi, drewnianymi drzwiami. Gdy wchodzi do środka:

przez moje zmysły przepływa kaskada zapachów: świece z wosku pszczelego, pasta do czyszczenia drewna, stare książki, zimny kamień i czarna herbata. Wejście

do akademika zapiera dech w piersiach, na kamiennych ścianach odbija się niebieskawe światło z witrażu znajdującego się wysoko nad głową. Pod stopami jest perski dywan wyglądający na antyczny, a dalej kamienne schody prowadzące w górę do kolejnego, mniejszego witrażu, tym razem w kształcie łuku. W tym miejscu schody rozgałęziają się, prowadząc w górę w kierunku przeciwległych końców budynku. Spodziewałam się, że wewnątrz korytarza będzie ciemne, pretensjonalne i przesadnie wiktoriańskie, ale wydaje się otwarte i przestronne. Sufit wygina się w górę, w górę, w górę i jest wypełniony światłem tak samo jak katedra. W powietrzu unoszą się drobinki kurzu, a z jakiegoś odległego pokoju dobiega muzyka fortepianowa. [...] [Biblioteka – przyp. autorski] jest zaokrąglona, ogromna i wspaniała. Jest tu jeszcze więcej witraży i łukowate półki wypełnione starymi, oprawionymi w skórę książkami. Przestrzeń zdobią meble z zielonego aksamitu i lampy do czytania z brązu²²².

W Denfeld Hall Tara poznaje pozostałych członków i członkinie Magni Viri ze swojego rocznika – ciemnoskórego Jordana Flanagana, Neila Byrda, Irankę Azar Davani, Penny Dabrovsky, cierpiącą na chorobę autoimmunologiczną, przez którą musi chodzić o lasce, oraz niebinarne Wren Norwood. Reprezentują oni różne narodowości, orientacje seksualne i tożsamości płciowe, a także osoby przewlekle chore. Taki wybór świadczy o większej różnorodności osób tworzących społeczność akademicką oraz wynika nie tylko z przekształcenia konwencji dark academia, ale również z konieczności oddawania zmieniającej się rzeczywistości społecznej.

²²² Tamże, s. 58–62.

Poszerzeniu ulega również obraz naukowych i intelektualnych zainteresowań postaci zajmujących się już nie tylko szeroko rozumianą humanistyką – Jordan prowadzi badania nad rakiem, Penny nad nietoperzami, a Azar studiuje robotykę. Włączenie perspektywy adeptów i adeptek nauk ścisłych pozwala na redefinicję klasycznego obrazu dark academia²²³.

Od owego klasycznego ujęcia nie odbiega natomiast sposób działania bractwa, a także jego elitarny charakter, podkreślany przez odbywające się w nocnej scenerii rytuały:

Azar bierze mnie pod rękę i prowadzi ścieżką cmentarną, która wiję się wokół drzew, nagrobków i rzeźb. Jej latarka tu oświetla pokryty porostami obelisk, tam porośnięty mchem krzyż. Nagrobki wyglądają na stare, zwietrzałe i kruszące się. Z ciemności wyłaniają się kamienne anioły, ich twarze obrasta bluszcz. [...] Ktoś zaczyna śpiewać piosenkę, złowrogi tenor rozbrzmiewa w ciemności, słowa są po łacinie. Inni podłapują melodię i głosy harmonizują się, otaczają mnie, choć nie widzę, do kogo należą. W ciemności zaczynają rozbłyskać światła, płomień świecy rozprzestrzenia się. Azar wkłada mi jedną w dłoń i ją zapala. [...] Kołyszymy się i śpiewamy na cmentarzu, płomienie naszych świec migoczą i drżą w mroku, gdy nasze głosy wznoszą się i opadają dookoła nas. Ogniki zaczynają pojawiać się wszędzie, nie w prostej linii, lecz tworzą duży krąg. Stoimy

²²³ Podobne wątki znajdują się w *Noctitudii* (2023) Keri Lake, w której bohaterka bada choroby przenoszone przez konkretny gatunek ciem, oraz w *An Academy of Liars* (2024) Alexis Henderson, gdzie postaci studiują zagadnienia związane z komunikacją, szczególnie techniki perswazji.

i śpiewamy pośród nagrobków, pod drzewami. Chmury nad głowami rozstępują się, a księżyc świeci jasno i perłowo²²⁴.

Elementem rytualnej inicjacji jest także przysięga, mająca charakter deklaracji oddania, przypieczętowana krwią:

płomień oświetla słowa, które zdają się wylaniać z ciemności niczym okruszki chleba prowadzące do innego świata, innego życia. Odchrząkuję i czytam. „Ja, Tara Boone, przyjmuję swoje miejsce w zaszczytnych szeregach Magni Viri. Przychodzę do was zdolna i chętna. Obiecuję być naczyniem dla geniuszu, dla głębi ludzkiego umysłu, dla świętego aktu stworzenia. Magni Viri, użyczam wam czterech lat mojego życia, moich zdolności, mojego ducha. Nie będę się wahać, nie zawiodę. Należę do was, a wy należycie do mnie. Pozwólcie mojemu ciału, mojemu sercu i mojemu umysłowi was odżywić. Przyjmijcie tę ofiarę i uczynicie nas jednym”²²⁵.

Zdobycie statusu wybranki, zapewnienie sobie bezpieczeństwa ekonomicznego oraz możliwości swobodnego rozwijania talentów nie daje bohaterce spełnienia, a stabilność okazuje się tylko pozorna. Myśli ona o zmarłej Meredith niemal obsesyjnie; czuje, że uzurpuje sobie jej miejsce:

pojawia się nawet w moich snach, czasami jest żywa i mówi do mnie, czasami dotyka mojej twarzy, całuje mnie. Innym razem jest martwa, jak Ofelia unosząca się w jeziorze, otoczona kwiatami; gnijące zwłoki w trumnie, robaki pełzające w oczodołach. W najgorszych

²²⁴ E. Waters, *All That Consumes Us...*, s. 93–94.

²²⁵ Tamże, s. 96.

snach jej martwe ciało ma moją twarz, okoloną jej długimi rudymi włosami; moje oczy, zielone jak jej, są otwarte i utkwione w suficie biblioteki²²⁶.

Ponadto wciąż odbiera dziwne telefony, słyszy cykady i paznokcie drapiące drewno. Owady pojawiają się także w jej nocnych majakach:

mój sen jest taki sam jak wczoraj sny, tylko bardziej szczegółowy. Cykady brzęczą w koronach drzew cmentarza leżącego poniżej Denfeld Hall, a następnie wznoszą swoją pieśń do długiego, przeciągłego krzyku. Drzewa kołyszą się nade mną, gałęzie ocierają się o siebie, skrzypią i jęczą. Jestem na cmentarzu sama, a zarazem nie sama – ktoś inny idzie obok mnie, niewidzialny. Bierze mnie za rękę i chociaż jej nie widzę, czuję ją. Jej palce są miękkie i chłodne w stosunku do moich, ale trzymają się mocniej, niż bym chciała. Moje serce wali mocno i szybko, a ta, która idzie obok mnie, wydaje się trzymać mnie jeszcze mocniej, jakby mogła ukraść puls na moim nadgarstku. Ona tego chce, uświadamiam sobie z przerażeniem. Ona chce mojego życia²²⁷.

Bohaterka każdego ranka odkrywa w notatniku kolejne strony powieści. Utwór zatytułowany *Cykada* opowiadał o losach trojga rodzeństwa: Coya, Hazel i Eugenie Dossey ze szczególnym uwzględnieniem historii tej ostatniej. Wypełnia w ten sposób zadanie zaliczeniowe zlecone jej przez jednego z wykładowców, lecz nic nie pamięta z nocnego procesu tworzenia. Przerażenie, jakie wywołuje ta sytuacja, utwierdza ją w przekonaniu, że została opętana przez zazdrosnego ducha Meredith.

²²⁶ Tamże, s. 33.

²²⁷ Tamże, s. 127–128.

Równoległe prowadzony jest wątek stopniowego rozpadu perfekcyjnie działającego stowarzyszenia oraz ujawnienia jego prawdziwego charakteru. Do szpitala trafia uzdolnione muzycznie Wren, które komponowało i grało na pianinie tak długo, aż straciło przytomność z przemęczenia. Jego przyjaciele eksplicytnie wskazują, że członkostwo w prominentnym bractwie ma cechy wyczerpania: „«pokaż mi jedną osobę przy tym stole, która nie jest wyczerpana. Pokaż mi jedną osobę, która ostatniej nocy przespała więcej niż pięć godzin». Spotkawszy się z ciszą, macha ręką. [...] «To właśnie jest Magni Viri» – mówi z wahaniem Azar, jakby nie była do końca pewna, czy w to wierzy. «Taka jest jego cena»”²²⁸. Zwolennikiem wyniszczającej nauki jest nauczyciel stojący na czele stowarzyszenia, O’Connor, podkreślający, że „ta społeczność akademicka całkowicie poświęca się ludzkim zdolnościom do osiągnięcia wielkości, splendoru i geniuszu. A Wren jest tego najlepszym przykładem. Właściwie wolałbym, żebyś poszła za jego przykładem, niż odpuściła”²²⁹.

Tara dostrzega uwikłanie przyjaciół oraz przyjaciółek i na tle ich problemów próbuje usytuować własne. Przeszkadza jej jednak notoryczne wyczerpanie powodujące intensyfikację coraz bardziej realnych koszmarów:

kiedy się budzę, leżę na plecach w całkowitej ciemności. Oczy wydają mi się tak ciężkie, jakby były sklezione. Nie próbuję ich otwierać. Leżę nieruchomo i czekam, aż moje ciało się obudzi. W domu panuje całkowita cisza, jeśli nie liczyć odległego brzęczenia

²²⁸ Tamże, s. 169.

²²⁹ Tamże, s. 183.

cykad. Czy wszyscy nie powinni już być martwi lub wrócić pod ziemię? Moje myśli są mętne, pomieszane. W pomieszczeniu dziwnie śmierdzi stęchlizną, brudem i zgnilizną. Jest parno i duszno. Poruszam się na łóżku, próbując zmusić się do otwarcia oczu i wstania. Ale moje prześcieradło w dotyku jest inne, jak satyna, a nie tania bawełna. Przesuwam po nim palcami. Dotykam chłodnego, miękkiego materiału, a potem krawędzi łóżka, gładkiego, twardego drewna. To mnie przeraża. To nie jest moje łóżko. Moje ma metalową ramę. Próbuję ponownie otworzyć oczy, ale nie mogę. Gdzie jestem? Czy spałam w czyimś łóżku? Kręci mi się w głowie, mam mętlik. Wyciągam zmęczoną rękę, by dotknąć twarzy i napotykam drewno również nad głową. Serce eksploduje mi w piersi. Gorączkowo sięgam dookoła, dotykając, macając. Ale jestem całkowicie zamknięty – w szafie? W pudełku? Nie, uświadamiam sobie i ogarnia mnie panika. W trumnie²³⁰.

Gdy pewnego dnia w lustrze widzi twarz obcej kobiety, zdaje sobie sprawę, że to nie Meredith posiadała jej ciało, lecz dawno zmarła Isabella Rebecca Snow. Nocami zamienia się z protagonistką w grobie i pisze autobiograficzną powieść o swej matce, Eugenii, niepotrafiącej znaleźć w sobie miłości do córki. Chroniczne przemęczenie jej przyjaciół i przyjaciółek wynika zatem z opętania przez nieżyjących wykładowców i wykładowczynię akademii, którzy zmarli przedwczesną śmiercią i nie zdążyli dokończyć swych *magna opera*. Rytuał inicjacji na cmentarzu stanowi zgodę na użyczenie własnego ciała jako naczynia dla geniuszy i geniuszek, a niedzielne imprezy na cmentarzu

²³⁰ Tamże, s. 186.

są sposobem karmienia głodnych duchów: „to serce Magni Viri! Komunikujemy się z naszymi przodk(ini)ami”²³¹. Zgodnie z dewizą *ars longa, vita brevis* nauczyciele i nauczycielki Corbin College świadomie narażają studentów i studentki na utratę zdrowia i życia w imię kontynuacji szkodliwej tradycji. To także nawiązanie do nieetycznych praktyk, w których naukowcy i naukowczynie starsi stażem wykorzystują pracę intelektualną młodszych i niezrządco podległych sobie badaczy i badaczek.

To Isabella była odpowiedzialna za śmierć Meredith – po utracie swojej żywicielki musiała zagnieździć się w nowej. Dopiero odprawienie rytuału przynosi uwolnienie od klątwy – duchy opuszczają studentów oraz studentki i zabijają O’Connora. Bohaterowie i bohaterki mają możliwość rozpoczęcia nowego życia i poszukiwania własnej drogi – tym razem na swoich zasadach.

Utwór porusza również kwestię niemożności odnalezienia szczęścia przez wyjątkowo uzdolnione i inteligentne osoby („nie sądzę, by Meredith Brown mogła być szczęśliwa gdziekolwiek, w jakichkolwiek okolicznościach. To przypadek genialnych ludzi”²³²) – choć wątek nie zostaje rozwinięty – trudności młodzieży pochodzącej z gorzej sytuowanych rodzin, która wchodzi w świat osób o wyższym statusie społecznym i materialnym, a także wartość przyjaźni: „ale przyjaźń jest tu w pewnym sensie wbudowana [w bractwo – przyp. autorski]. Zawsze jesteśmy razem. To trochę jak w rodzinie, wiesz? To znaczy, nie wybrałaś ich i niekoniecznie wszystkich lubisz, ale w pewnym

²³¹ Tamże, s. 141.

²³² Tamże, s. 42.

sensie należycie do siebie?”²³³. Członkowie i członkinie Magni Viri dbają i troszczą się o siebie nawzajem, pomagają sobie w potrzebie i wspólnie stawiają czoła niebezpieczeństwu, ponieważ łączy ich coś silniejszego niż przysięgi składane na cmentarzu: „nadal jesteśmy razem, wciąż tu jesteśmy, a to oznacza, że możemy na mrocznych i pięknych ruinach Magni Viri i zbudować coś nowego”²³⁴. Problem rówieśniczej alienacji i jej przełamywanie jest fundamentem, na którym budowane są zarówno związki między bohater(k)ami, jak i kluczowe wątki fabularne. Izolacja wybitnych jednostek, wynikająca z ich wyjątkowości, wpisuje się w szeroki nurt literackiej refleksji nad samotnością geniusza. Czas studiowania przedstawiono jako najbardziej znaczący okres w życiu, gdyż ma wpływ nie tylko na kształtowanie się osobowości i intelektu człowieka, ale jest również momentem zawiązywania ważnych relacji. Stowarzyszenie, do którego należą postaci, spełnia rolę tymczasowej rodziny. Wątek ten, tak popularny w dark academia, podkreśla ambiwalentny charakter akademickiej wspólnoty – z jednej strony stanowi ona przestrzeń wsparcia i mentalnej stymulacji, z drugiej zaś bywa źródłem presji, rywalizacji i niezdrowych zależności. Magni Viri nie tylko zaspokajają emocjonalną potrzebę przynależności bohaterki oraz potwierdzenia własnej wyjątkowości, ale także wpisuje się w romantyczną wizję akademii jako miejsca intensywnej, niemal symbiotycznych relacji, których siła przewyższa konwencjonalne więzi rodzinne czy społeczne.

²³³ Tamże, s. 66.

²³⁴ Tamże, s. 397.

Ponadto, jak wspominaliśmy, w powieści pojawia się znaczna reprezentacja osób queerowych i różnego pochodzenia etnicznego. Jednocześnie bohaterowie i bohaterki dochodzą do nieco kuriozalnej konkluzji, według której bycie wykorzystywanym przez zmarłych naukowców i naukowczynie nie jawi im się jako nieetyczna praktyka *sensu largo*, lecz jako nowa forma kolonizacji:

to znaczy, jest powód, dla którego wybrali nas wszystkich, prawda? – mówi Jordan z nutą gniewu w głosie.

– To nie dlatego, że kochają różnorodność. Nie dlatego, że wierzą w równość w edukacji. Wybrali nas, bo łatwo nas wykorzystać. Wszyscy mamy jakiś powód, dla którego można nami manipulować. [...] Jest wiele powodów, dla których goszczenie białego gościa nie było przyjemne, ale świadomość tego, do kąd to zmierza...

– Tak, dokładnie – mówi Azar. – Przychodzi mi na myśl słowo „kolonizacja”²³⁵.

Absurdalność twierdzenia polega na tym, że duchy absolwentów i absolwentek w takim samym stopniu wykorzystują studentów i studentki różnych narodowości. Co warto podkreślić, wątek ewentualnej wyższości białych nad ludźmi koloru nie pojawia się w żadnym miejscu w powieści.

Po raz kolejny mamy do czynienia z relacją destrukcyjną lub z całkowitym brakiem więzi z rodzicami. Ojciec protagonistki jest nieobecny, bohaterka wspomina o nim jedynie przelotnie, natomiast matka prezentuje lękowy styl przywiązania – szantażowała córkę emocjonalnie,

²³⁵ Tamże, s. 326.

by ta nie wyjechała na studia. Ich relacja to przykład parentyfikacji, przejmowania przez córkę obowiązków matki: „TO JA byłam dorosłą w naszym domu. Ja dawałam rady, ja uspokajałam mamę, gdy traciła kontrolę”²³⁶. Co warte podkreślenia, trudne relacje z rodzicami (wymuszanie przez nich konkretnej ścieżki kariery dla dzieci, brak akceptacji ich orientacji seksualnej) dotyczą wszystkich postaci z powieści. Podobnie jak w pozostałych utworach, to właśnie dysfunkcyjne dzieciństwo bohaterów i bohaterek stanowi główne źródło traum w ich późniejszym życiu. Można tu wskazać zarówno problemy o charakterze psychologicznym, takie jak lęki, depresja, obsesja na punkcie doskonałości, poczucie niewystarczalności i poszukiwanie akceptacji otoczenia czy dążenie do perfekcji za wszelką cenę, jak i ekonomiczne, przede wszystkim np. niemożność samodzielnego utrzymania się w trakcie nauki, która stanowi przeszkodę w pełnym realizowaniu intelektualnych aspiracji. To echo rodzinnych perturbacji nieustannie powraca, determinując egzystencję młodych ludzi. W tej perspektywie rozpoczęcie roku akademickiego jawi się nie tyle jako moment przełomowy, ile szansa na uwolnienie od toksycznego i ograniczającego środowiska. Jednakże owo „uwolnienie” okazuje się złudne – protagonistki, mimo fizycznego oddalenia od rodzinnych domów, nadal pozostają w cieniu przeszłości, a destrukcyjne mechanizmy wyniesione z dzieciństwa przejawiają się w ich codziennym funkcjonowaniu.

²³⁶ Tamże, s. 48.

ROZDZIAŁ 3

Romans z wampirzycą,
czyli co nas pociąga w krwiopijcach

3.1. Mroczni amanci i krwiożercze kochanki – o wampirach w (pop)kulturze

O wampirze, jako istotnej figurze (pop)kultury, powstało wiele prac reprezentujących różne dziedziny humanistyki²³⁷. Jak wspomina Anita Has-Tokarz, w centrum zainteresowań badaczy i badaczek znalazły się przede wszystkim struktura znaczeniowa nazwy „wampir” i konteksty kulturowe, w których postać ta funkcjonuje²³⁸. Mit wampiryzmu, choć mający proweniencję starożytną (pierwsze wzmianki o istotach pijących ludzką krew pojawiają się już u Sumerów i Akkadów, od których przejęli je Hebrajczycy²³⁹), ukształtował się głównie na

²³⁷ T.A. Goddu, *Vampire Gothic*, „American Literary History” 1999, vol. 11, s. 125–141. Na 2025 rok została zapowiedziana monografia *The Vampire* pod redakcją Williama Hughesa i Nicka Grooma. Będzie ona kolejnym tomem z serii *An Edinburgh Companion*, w której ukazały się już liczne opracowania dotyczące (post)gotycyzmu. Ważną publikacją jest także książka Marii Janion: *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.

²³⁸ Zob. A. Has-Tokarz, *Motyw wampira w literaturze i filmie grozy [w:] Wokół gotycyzmów...*, s. 168–178.

²³⁹ Zob. *Wampir [w:] Słownik mitów i tradycji kultury*, red. W. Kopański, Warszawa 1985, s. 1167. Geneza wampira nadal pozostaje obiektem nierozstrzygniętych dyskusji. Kluczowe są tutaj obserwacje Ioanny Andresco i Mihaeli Bacon, które dowodzą, że współczesne postrzeganie krwiopijców ma swoje źródło w rumuńskich legendach i wierzeniach (zob. też, *Mourir à l'ombre des Carpathes*,

podstawie folkloru słowiańskiego (przede wszystkim serbsko-chorwackiego), za którego kolebkę uznaje się Półwysep Bałkański²⁴⁰. Największy wpływ na powstanie archetypu krwiopijcy miała jednakże interpretacja psychoanalityczna zawarta w publikacji *On The Nightmare* z 1931 r. autorstwa Ernesta Jonesa – ucznia Freuda. Według niego wampira należy postrzegać jako „nocnego ducha, kopulującego ze śniącym i wysysającego jego krew; będącego oczywiście wytworem koszmaru”²⁴¹. Sformułowana przez Jonesa koncepcja, w myśl której wampiryzm został zdefiniowany jako rodzaj obsesyjnej i opartej na cierpieniu erotycznej rozkoszy, wpłynęła na współczesne postrzeganie postaci wampira będącego zwierciadłem ludzkich lęków i pragnień²⁴². Jak wskazuje Veronica Hollinger: „spoglądamy w lustro, które zapewniają [nam wampiry – przyp. autorski], i widzimy pewną wersję siebie [...], a raczej, mając na uwadze przekonanie, że wampiry nie widzą swojego odbicia, spoglądamy w lustro i dostrzegamy nic innego, tylko siebie”²⁴³.

Paryż 1986). Poglądy te podziela m.in. Adrien Cremene, według którego Rumunia jest ojczyzną wampirów (tenże, *Mythologie du vampire en Roumanie*, Monaco 1981, s. 12). Por. także: E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. A. Pers, Kraków 2003.

²⁴⁰ Zob. B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 50.

²⁴¹ Cyt. za: J. Prokopiuk, *Tajemnica wampira*, „Kino” 1993, nr 2, s. 43.

²⁴² S. Brooke Cameron, *Queer Vampires: What We Want is in the Shadows* [w:] *Queer Gothic...*, s. 117.

²⁴³ V. Hollinger, *Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire* [w:] *Blood Red: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*,

O ich popularności świadczy coraz bardziej wyraźna obecność w popkulturze, szczególnie w literaturze young adult. Promuje się w niej obraz przystojnego nieumarłego mężczyzny zainteresowanego protagonistką w typie tzw. szarej myszki (czego sztandarowym przykładem jest saga *Zmierzch* Stephenie Meyer, która na początku XXI w. zapoczątkowała swego rodzaju „wampiromanię” w tekstach kultury kierowanych do młodzieży). Współcześnie wampiry, wcześniej często ukazywane jako istoty nieludzkie, animalne, są humanizowane – pogłębia się ich profil psychologiczny, wyjaśnia motywację, kreuje na jednostki tajemnicze, ale niepozbawione emocjonalności. Bezlitośni drapieżcy w literaturze fantastycznej powstającej w nurcie young adult zmieniają się w nieunikających słońca wrażliwców rezygnujących z ludzkiej krwi na rzecz zwierzęcej²⁴⁴. Ten sposób przedstawiania ich jest charakterystyczny nie tylko dla literatury young adult, lecz także new adult i znalazł wiele innych realizacji, noszących dziś miano „kultowych” dla tego gatunku. Należą do nich m.in. *Pamiętniki wampirów* Lisy Jane Smith, *Akademia wampirów* Richelle Mead czy *Błękitnokrwisci* Melissy de la Cruz. Prawdopodobnie najbardziej udaną i jednocześnie najstarszą (pierwszy tom został wydany w 1976 r.) próbą uchwycenia płciowej i emocjonalnej labilności wampirów jest seria *Kroniki wampirów* Anne Rice. Na szczególną uwagę zasługuje główny bohater, Lestat de Lioncourt,

red. J. Gordon, V. Hollinger, Filadelfia 1997, s. 200. Zob. także: S. Ní Fhlainn, *Contemporary Vampires* [w:] *Twenty-First-Century Gothic...*, s. 102.

²⁴⁴ A. Izdebska, *McLudzie i ich drapieżniki, czyli o wampirach zmieniających dietę*, „Porównania” 2022, nr 1, s. 345.

będący archetypem przedstawień krwiopicjów jako atrakcyjnych fizycznie, zbuntowanych i mrocznych kochanków o złożonej osobowości. Transformacja w wampira dotyka przede wszystkim jego fizyczności: stereotypowo męskie cechy wyglądu (np. rysy twarzy) zostają złagodzone poprzez wyeksponowanie tych uznawanych za typowo kobiece (np. długie, jasne włosy oraz gładka cera bez zarostu). Świadczy to o androgeniczności postaci wykreowanych przez Rice, byciu „ponad” biologicznymi kategoriami. Podobnie niejednoznaczna jest ich orientacja seksualna – picie ludzkiej krwi i wiążące się z tym eksplorowanie umysłów ofiar czyni z nich istoty pansesualne, które prawdziwe zaspokojenie (utożsamiane tutaj z orgazmem) mogą osiągnąć tylko z odpowiednio „pociągającymi” ich osobni(cz)kami, niezależnie od ich płci²⁴⁵. Sprzężenie potrzeby konsumpcji krwi z pragnieniem erotycznym od dawna pojawia się w historiach o wampirach, czego przykładem jest film *Nosferatu – symfonia grozy* z 1922 r. w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnau oraz jego najnowszy remake Roberta Eggersa – *Nosferatu* (2024). W obu obrazach głód krwi i pożądanie seksualne są ze sobą ściśle związane. Hrabia Orlok, tytułowy *Nosferatu*, pragnie w ten sposób podwójnie posiadać żonę głównego bohatera, Thomasa Huttera, Ellen.

Nieco inaczej ta kwestia przedstawia się w literaturze postgotyckiej, której autorzy i autorki odwołują się do ugruntowanych wyobrażeń nieumarłych potworów i potworzyc stanowiących dla ludzi śmiertelne niebezpieczeń-

²⁴⁵ Zob. T.R. Liberman, *Eroticism as Moral Fulcrum in Rice's „Vampire Chronicles”* [w:] *The Gothic World of Anne Rice*, red. G. Hoppenstand, R.B. Browne, Wisconsin 1996, s. 109–122.

stwo. Jeśli mowa o ich (pop)kulturowym męskim archetypie, nadal pozostaje nim Stokerowski Dracula²⁴⁶ (bądź wzorowany na nim hrabia Orlok), natomiast za żeński można uznać dwie kobiety: hrabinę Elżbietę Batory (1560–1614), której postać obrosła krwawą legendą, i fikcyjną Carmillę z powieści o tym samym tytule Josepha Sheridana Le Fanu. Oba modele konotują inne rozumienie gender.

Portret wampira-mężczyzny zasadza się na przekonaniu, że heteroseksualność jest nierozzerwalnie związana z gwałtem²⁴⁷, natomiast wampiryczność kobiet łączy się z wieloma, ugruntowanymi już w XIX w., stereotypami – przede wszystkim bogatej, zdeprawowanej lesbijki uwodzającej bezradne dziewczęta. Ta gotycka fantazja wskazuje również na „fundamentalny męski lęk przed tym, że bliskość kobiet wykluczy mężczyzn i będzie zagrożeniem dla ich dominacji. Kobięca homoerotyczność musi być wampiryczna: mieć elementy przemocy, przymusu, hipnozy, paraliżu, nadnaturalności. Jedna z kobiet musi być wampirzycą wysysającą z drugiej życie, a mimo to spajającą się z nią więzią silniejszą od śmierci”²⁴⁸.

Przedstawienie wampirzycy w taki sposób pozwala mężczyznom oswoić lęk przed kobiecą homoseksualnością

²⁴⁶ B. Zimmerman, *Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film* [w:] *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, red. B.K. Grant, Austin 2015, s. 430. Dracula jest bohaterem wielu podobnych powieści, np. *Nieśmiertelnych* (2021) Kiran Millwood Hargrave, *Blood Orange* (2022) i *Black Rose* (2023) Kariny Halle, *Daru krwi* (2022) S.T. Gibson oraz *Lucy Undying* (2024) Kiersten White.

²⁴⁷ B. Zimmerman, *Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film...*, s. 432.

²⁴⁸ Tamże. Por. również: D. Pirie, *The Vampire Cinema*, Nowy Jork 1977, s. 100.

jako alternatywnym modelem relacji oraz przed samą możliwością, że kobieta – niekierowana przymusem i chorą fascynacją – może być bardziej zainteresowana własną płcią niż przeciwną²⁴⁹. Krwiopijczynie są zatem „destrukcyjne i kłopotliwe [...]”; to ucieleśniony oksymoron, porywający sprzecznościami, problematyzujący przyjęte wyobrażenia o kobiecej bierności, opiekuńczości i konformizmie społecznym. Wampirzyce destabilizują te wygodne [...] przeświadczenia i demaskują je jako elementy konstruktu tożsamości płciowej wynikającego z hierarchii społecznych i kulturowych”²⁵⁰. Reprezentują swobodę seksualną skoncentrowaną na kobiecej przyjemności, kwestionują tradycyjne rozumienie rodziny oraz sprowadzanie kobiety do funkcji macierzyńskiej. Jednocześnie stwarzają przestrzeń do krytycznej refleksji nad różnymi lękami i pragnieniami – nie tylko tymi związanymi z kobiecą niezależnością, lecz również z homoseksualnością, różnicami kulturowymi czy chorobami przenoszonymi przez krew, takimi jak AIDS²⁵¹.

Kobięcy wampiryzm był słabiej eksplorowany w literaturze niż męski, co wynikało z odmiennych tradycji narracyjnych oraz społecznych wyobrażeń na temat ról

²⁴⁹ B. Zimmerman, *Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film...*, s. 431.

²⁵⁰ G. Wisker, *Female Vampirism [w:] Women and the Gothic...*, s. 150.

²⁵¹ Wspominała o tym np. Julia Kristeva w pracy *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007. Zob. także: A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 243–244.

płciowych. Współczesne pisarki podejmują próby zdekonstruowania utrwalonych w kulturze przedstawień wampiryzm, skupiając się nie na zmaganiach swoich bohaterek z patriarchatem, lecz na walce z wewnętrznymi demonami i mroczną przeszłością. Z jednej strony wampiryzm zyskuje nowe, uczłowieczone (podobnie jak w literaturze young adult) oblicza. Relacje łączące je ze śmiertelniczkami, często budzące sprzeciw otoczenia, mają charakter romantyczny i konsensualny. Z drugiej zaś w niektórych powieściach krwiopijczynie są genderowo labilne, przejmują rolę oprawczyń. Wysysanie krwi nie stanowi już tylko metafory seksu lesbijskiego, zakazanego i napiętnowanego, ale jest formą opresji kobiet, manipulowania nimi i dążenia do ich uprzedmiotowienia.

W pierwszym podrozdziale skupimy się na dwóch reinterpretacjach *Carmilli*²⁵² Le Fanu – powieściach *Carmilla and Laura* S.D. Simper oraz *An Education in Malice* Sarah T. Gibson, w których romans ludzkiej kobiety z nieumarłą przedstawiony jest jako relacja romantyczna. Drugi dotyczy utworu *Dom pożądania* Alexis Henderson, czyli swobodnej wariacji na temat postaci Elżbiety Batory, przedstawiającego destrukcyjność toksycznej miłości i opresję ekonomiczną. Tym razem zwrócimy uwagę nie tyle na samą rekwizytornię grozy – w tym przypadku ograniczającą się do postaci wampiryzm – ile na wskazywaną wcześniej odmienność w ukazywaniu związków śmiertelniczek z nieumarłymi.

²⁵² W lutym 2025 r. ukazał się kolejny retelling tej powieści: *Hungerstone* Kat Dunn.

3.2. Od drapieżniczki do współczesnego *love story*

Carmilla Josepha Sheridana Le Fanu to prawdopodobnie najbardziej znana opowieść o żeńskim homoseksualnym wampiryzmie. Protagonistką utworu jest Laura mieszkająca z ojcem w gotyckim zamku w Styrii (współczesna Austria). Jako sześciolatek dziecko śniła o tajemniczej kobiecie. Dwanaście lat później w pobliżu ich domu dochodzi do wypadku powozu. Pod opiekę Laury i jej ojca trafia tajemnicza dziewczyna – tytułowa Carmilla, której matka – rzekomo w nagłej potrzebie – musi pilnie udać się w dalszą drogę i pozostawia córkę na kilka miesięcy.

Carmilla okazuje się nie tylko olśniewiająco piękna, lecz także pełna tajemniczości i nastrojowych kaprysów. Między nią a Laurą szybko tworzy się silna emocjonalna więź – pełna subtelnych gestów, dwuznacznych słów i erotycznego napięcia. Laura odczuwa zarazem fascynację, jak i niepokój, zwłaszcza gdy Carmilla wykazuje oznaki zazdrości i nadmiernego przywiązania. Tymczasem w okolicy zaczynają umierać młode dziewczęta – wszystkie w podobny sposób: tracą siły, zapadają na dziwną chorobę i umierają po serii nocnych koszmarów.

Laura również zaczyna odczuwać te same objawy – nocami miewa wizje obecności tajemniczej postaci w swojej sypialni, traci energię, staje się blada i osłabiona. Sytuacja staje się coraz bardziej niepokojąca, gdy do zamku przybywa generał Spielsdorf – dawny znajomy ojca Laury – który stracił niedawno swoją siostrzenicę w niemal identycznych okolicznościach. Twierdzi, że dziewczyna została

oczarowana przez niejaką Millarcę – co, jak się okazuje, jest anagramem imienia Carmilla – i to właśnie ona doprowadziła ostatecznie do jej śmierci.

Wspólnie z lekarzem i duchownym mężczyźni podejmują śledztwo, które prowadzi ich do zapomnianego grobowca rodziny Karnsteinów. Okazuje się, że Carmilla to w rzeczywistości Mircalla Karnstein, arystokratka zmarła przed wiekami, która od tego czasu żywi się młodymi kobietami, ukrywając swoją prawdziwą tożsamość. Grupa odnajduje jej ciało w trumnie, nienaruszone, z otwartymi oczami i rumieńcem na policzkach. Carmilla zostaje ostatecznie unicestwiona: przebita kołkiem, następnie ścięta i spalona, zgodnie z dawnymi praktykami zwalczania wampirów.

Miłość młodej, niedoświadczonej Laury do wampirzycy fascynuje do dziś – zainspirowała m.in. S.D. Simper do stworzenia krótkiej, bo liczącej jedynie sto dwadzieścia stron, minipowieści o znaczącym tytule *Carmilla and Laura*, w którym uwidacznia się zamysł twórczyni i zaakcentowana zostaje równorzędna rola perspektywy śmiertelniczki. Autorka mówi o sobie, że:

mimo bycia książkową nerdką i lesbijką, w jakiś sposób przeoczyłam *Carmillę*. Nie przeczytałam jej aż do momentu ukończenia studiów, a wtedy pochłonęłam ją na raz [...]. Dostałam obsesji na jej punkcie. Zbadałam tysiąc jeden dysertacji dotyczących samego Le Fanu, jego epoki, subwersji motywów, feministycznych analiz, wpływu na historię etc., etc... Wtedy w mojej głowie pojawiły się słowa. Przez długi czas głowa pękała mi od niemożliwej myśli o rozwinięciu pierwowzoru²⁵³.

²⁵³ S.D. Simper, *Carmilla and Laura*, Milton Keynes 2018, s. XI.

Jej reinterpretacja *Carmilli* niewiele różni się od oryginału. Tak jak w powieści Le Fanu, kobiety spotykają się, gdy powóz, którym podróżowała Carmilla, ulega wypadkowi. Ojciec Laury proponuje jej gościnę, a niedługo później bohaterki rozpoznają się ze snu, którego obie doświadczyły w dzieciństwie. W przeciwieństwie do pierwowzoru romans rozwija się szybciej – napięcie seksualne („ucisk, który czułam w żołądku pod jej spojrzeniem, uczucie, którego nie potrafiłam nazwać”²⁵⁴) pojawia się już pierwszego wieczoru. Niedługo później dochodzi do pocałunku, a tej samej nocy Laura śni o stosunku oralnym z ukochaną. Taki przebieg wydarzeń nie jest zaskakujący, jeśli zwrócimy uwagę na dorobek autorki – jest znana głównie z paranormalnych powieści erotycznych, których konstytutywną cechą stanowi romans śmiertelniczki z istotą nadprzyrodzoną, np. wampirem, wilkołakiem czy elfem²⁵⁵.

Carmilla wyznaje przyjaciółce, że jest wampirzycą od ponad dwustu lat. Odebrała sobie życie, gdy bita i gwałcona przez męża, barona Vordenburga, potomka łowcy wampirów, straciła dziecko. Laura akceptuje jej tożsamość (co przychodzi jej łatwiej niż pogodzenie się z „grzesznym” uczuciem do kobiety), po czym decydują się na wspólną przyszłość. W finale utworu Carmilla pokazuje Laurze rodową posiadłość i wspomina, że przyrzekła zabić męża-oprawcę – ten zaś postanowił zgładzić żonę i zniszczył jej grób.

²⁵⁴ Tamże, s. 24.

²⁵⁵ Więcej o tym subgatunku zob. np. S. Chaplin, „*Daddy, I'm falling for a monster*”: *Women, Sex, and Sacrifice in Contemporary Paranormal Romance*, „*Gothic Studies*” 2019, nr 21, s. 10–27.

Najistotniejszą modyfikacją oryginału nie jest eksplcytna erotyczność, lecz zmiana zakończenia. Młode kobiety zostają odkryte przez ojca Laury, generała Spielsdorfa, oraz barona Vordenburga. Laura poświęca swoje życie, by ratować ukochaną – w efekcie zmienia się w wampirzycę i odchodzi z Carmillą do świata, w którym „kiedyś może będzie miejsce dla takich jak one”²⁵⁶.

Omawiany retelling *Carmilli* pogłębia wymowę oryginału, w myśl której mężczyźni są niepotrzebni w życiu kobiet²⁵⁷. Tytułowa bohaterka to przeciwieństwo wampirów płci męskiej – jest zaangażowana w relację ze swoją „ofiara” nie tylko na poziomie seksualnym, ale także emocjonalnym²⁵⁸ – „miłość Carmilli była czymś więcej niż nieczystą pokusą [...]. Kochała mnie w sposób, którego ani wy, ani żadni inni mężczyźni nie zrozumielibyście, ani nie umielibyście dzielić”²⁵⁹. Jest to odejście od negatywnych obrazów kobiecej homoerotyczności²⁶⁰. W wersji Simper Carmilla nie została przedstawiona jako okrutna drapieźniczka, lecz nieszczęśliwa kobieta, która dzięki nieznanemu wcześniej uczuciu odzyskuje chęć do życia:

²⁵⁶ S.D. Simper, *Carmilla and Laura...*, s. 117.

²⁵⁷ W. Veeder, *Carmilla: The Arts of Repression*, „Texas Studies in Literature and Language” 1980, nr 2, s. 203–204.

²⁵⁸ G. Jönsson, *The Second Vampire: „filles fatales” in J. Sheridan Le Fanu’s „Carmilla” and Anne Rice’s „Interview with the Vampire”*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 2006, nr 1, s. 34–38.

²⁵⁹ S.D. Simper, *Carmilla and Laura...*, s. 103.

²⁶⁰ E. Signorotti, *Repossessing the Body: Transgressive Desire in „Carmilla” and „Dracula”*, „Criticism” 1996, nr 4, s. 610–611.

kocham cię. [...] Kocham cię desperacko, ukochana. [...] I nigdy cię nie okłamałam. [...] Nigdy nie kochałam nikogo innego. Czekałam na ciebie prawie dwieście lat. [...] Lauro, nie kochałam Berthy. Nie dotknęłam jej, ani nikogo innego, od nocy, kiedy przyszedłam do ciebie, gdy byłeś małą dziewczynką – nie w sposób, w jaki dotykam teraz ciebie. [...] Tak, zabiłam twoje służące. Zabiłam Annette, ale tylko dlatego, że muszę pić, aby przeżyć. [...] Planowałam cię zabić [...], ale tylko dlatego, byś była taka jak ja i spędziła ze mną wieczność²⁶¹.

Choć uczucie Carmilli przekraczające granicę życia i śmierci oraz jawy i snu z pozoru nosi znamiona romantyczności, warto wspomnieć, że wampirzyca czekała na swoją wybrankę już od jej dzieciństwa. Poszczególne etapy rozwoju relacji łączącej bohaterki przypominają działania określone dziś jako tzw. *child grooming*, czyli uwodzenie nieletnich przez dorosłych, aby wykorzystać ich seksualnie bądź nakłonić do prostytucji czy udziału w pornografii dziecięcej²⁶². Jest to szczególnie widoczne w schemacie zachowania Carmilli. Nieumarła bowiem od samego początku stopniowo osacza Laurę i manipuluje nią. Kluczowe są tutaj wydarzenia sprzed właściwej akcji powieści i przekonanie wampirzycy, że dziewczyna jest jej przeznaczona. Pewnej nocy Carmilla doznała wizji, w której ujrziała obraz idealnej kochanki – Laury. Pojawiające się w tym momencie pragnienie bliskości istoty ze snów stało

²⁶¹ S.D. Simper, *Carmilla and Laura...*, s. 96, 97.

²⁶² Zob. K. Fenik, *Grooming – uwodzenie dzieci w internecie [w:] Tabu seksuologii. [Wątpliwości, trudne tematy, dylematy w seksuologii i edukacji seksualnej]*, red. A. Jodko, Warszawa 2008, s. 135–144.

się obsesją krwiopijczyni, która przysięgła, że ją odnajdzie. Poszukiwania trwały dwa stulecia. Następnie nawiedza swoją wybrankę-ofiarę, kiedy dziewczynka śpi. Jednakże wizyta nie przypomina „klasycznych” wampirycznych wtargnięć, gdyż Carmilla nie dotyka śpiącej. Ta wprowadzona przez autorkę modyfikacja jest bardzo symboliczna. W ten sposób Simper eksponuje prawdziwość i czystość uczucia wampirzycy, która zdaje sobie sprawę z niegotowości Laury do podjęcia w pełni świadomego współżycia. Odwiedziny nie mają jednak całkowicie platonicznego charakteru, gdyż Carmilla zaszczerpia w umyśle śniącej wizję siebie. W ten sposób dąży do zdobycia zaufania Laury, nawiązania z nią więzi emocjonalnej i w konsekwencji – uzależnienia jej od siebie. Można wskazać cechy Laury predysponujące ją do bycia ofiarą *child groomingu*. Szczególnie narażone na niego są dziewczęta pozbawione silnych więzi rodzinnych lub rówieśniczych oraz doświadczające odrzucenia²⁶³. Podobny motyw pojawia się w filmie *Nosferatu* z 2024 r., w którym osamotniona Ellen w dzieciństwie przysięga Orloкови oddanie. „Kochałam ją, choć jej nie znałam”²⁶⁴ – deklaruje dorosła już Laura. Strach przed utratą skłania ją do wybaczenia Carmilli morderstwa jej służącej i jedynej bliskiej rówieśniczki, Berthy, oraz kłamstwa (ich spotkanie było zaaranżowane, wampirzyca uznała bowiem, że Laura jest na nie gotowa).

Wydarzenia prowadzące do zabójstwa Carmilli przypominają polowanie czy obławę. Choć wampirzyca to w istocie morderczyni, trudno jej nie współczuć i nie postrzegać

²⁶³ Zob. tamże, s. 135–144.

²⁶⁴ S.D. Simper, *Carmilla and Laura...*, s. 2.

jako ofiary. „Baronie Vordenburg – mówi Laura do pogromcy nieumarłych – twój prapradziadek był odpowiedzialny za jej przemianę. Jeśli naprawdę pragniesz sprawiedliwości, błagałbyś ją o wybaczenie i pozwolił jej odejść”²⁶⁵. To wyjaśnianie zachowań Carmilli i obwinianie mężczyzn o jej obecny stan, a także tłumaczenie wampiryzmu – nie jest ona żądną krwi potworzycą, tylko nieszczęśliwą kobietą zmuszoną do małżeństwa z oprawcą, który nie stronił od przemocy nawet w stosunku do ciężarnej żony. Wampiryzm staje się zatem szansą na nowe życie dla cierpiącej na depresję samobójczynie doświadczającej niesprawiedliwości, nagrodą za cierpienie. Podkreśla to również homoerotyczny aspekt retellingu. Carmilla wielokrotnie mówi wprost, że preferuje kobiety. To nie tylko kwestia orientacji seksualnej, lecz także rozczarowania mężczyznami, którzy dwukrotnie pozbawili ją życia. Przeciwnością ich jest Laura – to dzięki niej Carmilla odnalazła sens egzystencji.

Związek bohaterek został ukazany w nieco innym świecie w powieści *An Education in Malice*²⁶⁶ Sarah T. Gibson. Akcja utworu rozgrywa się w 1968 r. w Massachusetts w żeńskiej szkole Saint Perpetua, a historia jest opowiedziana z perspektywy dwóch studentek – Laury Sheridan i Carmilli Karnstein²⁶⁷. Stylistyka retellingu nawiązuje do

²⁶⁵ Tamże, s. 98.

²⁶⁶ Trudno wskazać wydarzenia, do których miałby odnosić się tytuł. W polskim przekładzie mógłby brzmieć: „Lekcje niegodziwości” lub – dosłowniej – „Nauka złośliwości”.

²⁶⁷ Autorka w kreatywny sposób wypełniła brak nazwisk bohaterek w pierwowzorze. Sheridan to bezpośrednie nawiązanie do nazwiska autora *Carmilli*, a Karnstein pochodzi od nazwy posiadłości wampirzycy.

nurtu dark academia²⁶⁸, co uwidacznia się zarówno w strojach uczennic – „na trawniku było pełno dziewcząt, większość w butach w stylu Mary Jane i praktycznych tweedowych spódnicach za łydkę, pozostałe miały na sobie sportowe spodnie do kostki i berety lub minispódniczki ubrane na [...] rajstopy”²⁶⁹, jak i w architekturze placówki – „na początku zobaczyłam kaplicę, dumnie wyrastającą na najwyższym wzgórzu, by przebić iglicą zachmurzone niebo. Następnie budynki akademii, wszystkie zbudowane z szarego, gotyckiego kamienia w stylu Princeton, z rzeźbionymi drewnianymi drzwiami prowadzącymi na trawiasty dziedziniec”²⁷⁰.

Protagonistką powieści, podobnie jak w oryginale, jest Laura. Carmille²⁷¹ poznajemy nieco później, jako najpilniejszą uczennicę na zajęciach Evelyn De Lafontaine (w pierwowzorze guwernantki bohaterki, tutaj nauczycielki i wampirzycy). Obie są wyróżniającymi się studentkami literatury oraz utalentowanymi poetkami, co jest typowe dla mrocznej akademii. Zmuszone przez wykładowczynię do wspólnego spędzania czasu podczas seminariów nie darzą się sympatią, a równocześnie odczuwają fizyczny („cała krew, która nie rozpałała mi policzków, spłynęła mi między nogi i poruszyłam się.

²⁶⁸ Jest to retelling najbardziej znanej historii o wampirzycy, dlatego zdecydowaliśmy się na analizę tej książki w tym rozdziale.

²⁶⁹ S.T. Gibson, *An Education in Malice*, Londyn 2023, s. 3.

²⁷⁰ Tamże.

²⁷¹ W estetykę dark academia wpisuje się także strój bohaterki: „Carmilla była ubrana [...] w krótkie, marszczone pumpy na czarnych rajstopach i męską kamizelkę zapiętą na białej koszuli z bufiastymi rękawami”. Tamże, s. 17.

Nie przywykłam do tego uczucia, z wyjątkiem najbardziej prywatnych chwil w moim własnym łóżku – zwłaszcza jeśli wywoływała je prawdziwa osoba, z krwi i kości”²⁷²) i intelektualny pociąg, z którymi próbują walczyć. Znacząca jest różnica w ekspresji seksualnej – Carmilla otwarcie mówi o seksie, pierwsze doświadczenia fizyczne ma już za sobą, inaczej niż Laura, entuzjastka powieści erotycznych. Jej powściągliwość i wstydlivość wielokrotnie bywa obiektem drwin:

grzeczna kościelna dziewczynka lubi niegrzeczne książki, prawda? [...] Całkiem spory wybór pozycji seksualnych. Fellatio, wiązanie, dominacja i podległość [...]. Gustujesz w bardziej ostrych aktach miłosnych? Odważne!, czytać ten typ literatury w świetle dnia. Może lubisz zwracać na siebie uwagę? [...] Och, daj spokój. Nie ma się czego wstydzić, w dzisiejszych czasach to żadna nowość. Musisz wyluzować, za bardzo się spinasz. Jesteś dziewicą? Załóż się o dziesięć dolarów, że tak²⁷³.

Zmianę w ich relacji przynosi transformacja Carmilli, która zostaje przypadkową ofiarą śpiącej w szkolnych katakumbach starożytnej wampirzycy Isis. Niedługo później rodzi się między nimi uczucie, umacniające się mimo „odmiennego stanu” Carmilli. Ich romans odpowiada typowemu dla literatury młodzieżowej schematowi związku nieśmiałego dziewczęcia z kimś pięknym i wyjątkowym. Ponadto *An Education in Malice* wpisuje się w nurt powieści pensjonarskich, których protagonistki to dorastające

²⁷² Tamże, s. 38.

²⁷³ Tamże, s. 36–37.

dziewczęta próbujące odnaleźć swoje miejsce w świecie i poznać prawdę o samych sobie. Dostrzegamy podobieństwa do wydanej w 1900 r. powieści *Klaudyna w szkole* Sidonie-Gabrielle Colette, w której główna bohaterka świadoma własnej urody, inteligencji i ciętego języka – podobnie jak Carmilla – próbuje uwieść nauczycielkę. Chociaż najważniejszym wątkiem w książce Gibson jest uczucie nastolatka, pojawia się w niej również relacja między uczenicami a dorosłymi. Carmilla jest zakochana w De Lafontaine i zazdrosna o nią: „wiedziałam, że to nazbyt śmiałe, ale byłam zdesperowana. Przywykłam do częstych spotkań po kryjomu, bez nich czułam niepokój, jak nadmierne dojrzała brzoskwinia gotowa w każdej chwili pęknąć. Martwiłam się, że o mnie zapomniała. Bałam się, że mnie zastąpiła”²⁷⁴. Przywiązanie dziewczyny wynika z postrzegania dojrzałej kobiety jako opiekunki i powierniczki, a także mistrzyni. Jest ono również efektem deficytów emocjonalnych związanych z zaniedbaniem i opuszczeniem przez rodziców. Brak ich uwagi stał się przyczyną ucieczki z domu:

wyjechałam, bo matka mnie opuściła, a ojciec zamknął się w swoim gabinecie i pił, aż wpadł w alkoholizm, a także dlatego, że wszyscy moi nauczyciele zanu-
dzali mnie na śmierć. Przybyłam do Saint Perpetui dla De Lafontaine, Lauro. Czytałam jej utwory w międzynarodowym przeglądzie poezji, zobaczyłam jej zdjęcie i wiedziałam, że muszę być jej uczennicą. Takie nauczycielki jak pani D. pojawiają się tylko raz w życiu. Przeniosłabym góry, żeby być blisko niej²⁷⁵.

²⁷⁴ Tamże, s. 29.

²⁷⁵ Tamże, s. 85–86.

Jej afekt pozostaje nieodwzajemniony, chociaż wielokrotnie dochodzi między nimi do subtelnych zbliżeń fizycznych, zazwyczaj powiązanych z potrzebą żywienia się krwią uczennicy, co można wpisać w zjawisko *groomingu*:

przyciągnęła mnie mocniej, przyciskając nasze ciała do siebie. Piła ze mnie, nadrabiając stracony czas. Moje ciało odpowiedziało na jej bliskość, rozgrzewało się i miękło. Potrzeba pulsowała między moimi nogami, uderzając w rytm pulsu na szyi. [...] Następnie moja nauczycielka rozchyliła wargi i opuściła usta, umazane szminką i niewątpliwie gorące, do szyi Carmilli. Pocałunek w jednej chwili stał się gwałtowny, De Lafontaine odchyliła Carmillę do tyłu i nagle wbiła ostre kły w jej gardło²⁷⁶.

Wymowa powyższej sceny jest ambiwalentna, gdyż kobieta traktuje protegowaną niemal jak własne dziecko, swój „twór”: „Carmilla jest dla mnie prawie jak córka i czuję się odpowiedzialna za jej dobrostan. Zwłaszcza teraz, gdy uległa przemianie”²⁷⁷. Ich relacja ma zatem w pewnym wymiarze charakter incestowy. Świadoma gwałtowności wampirycznych uczuć nauczycielka postanawia wyjechać i zostawić dziewczęta pod opieką innej nieumarłej, Magdaleny. Finał powieści przynosi zwrot akcji, który jest zbieżny z zakończeniem utworu Simper. Magdalena, wiedząc o miłości młodych bohaterek, proponuje Laurze przemianę w wampirzycę:

kochać nieśmiertelną – to wymaga od ciebie wszystkiego, a czasami nie dostajesz nic w zamian. Wiem to doskonale. [...] Chcę dać ci wybór, który kiedyś sama otrzymałam. Życie w ciemności lub w świetle.

²⁷⁶ Tamże, s. 102.

²⁷⁷ Tamże, s. 318.

Będę cię wspierać, niezależnie od decyzji. Jesteś teraz moją podopieczną. [...] Jedno ugryzienie, jeden łyk i będziesz zmieniona na zawsze. Albo możesz mi odmówić i zachować swoje człowieczeństwo. Nie mogę ci powiedzieć, co zrobić, Lauro, ale zasługujesz, by móc dokonać wyboru²⁷⁸.

Choć nie poznajemy decyzji dziewczyny, możemy się domyślać, że postanowi podążyć za ukochaną:

być może po raz pierwszy w życiu nie bałam się śmierci i tego, co czeka mnie w życiu. Byłam doskonale świadoma swej mocy, która, po tylu latach tłumienia i uciszania, w końcu wypłynęła na powierzchnię. Koniec ze świętą Laurą, pomyślałam. Nigdy więcej przestraszonej dziewczynki. Teraz byłam Laurą – nocną istotą, niezależnie od tego, jaką ścieżkę wybrałam²⁷⁹.

Szczyśliwe zakończenie obu utworów jest konsekwencją zmiany postrzegania wampirzycy jako niebezpiecznej dla ludzi drapieżniczki. W ten sposób zanika wymowa pierwowzoru, w którym miłość lesbijska jest przedstawiona jako destrukcyjna dla niedoświadczonych dziewcząt padających ofiarą dojrzałych kobiet. Współcześnie autorki dążą do wyeksponowania relacji romantycznej i *happy endu*, przekształcając przede wszystkim postać Carmilli, która traci swoją „potworność” i staje się młodą kobietą poszukującą swojej tożsamości, a przede wszystkim przynależności, bezpieczeństwa i czułości. W obu powieściach bohaterka jest ofiarą przemocy, zmuszoną do metamorfozy w nieumarłą. Zabicie ten należy uznać za kontynuację procesu humanizacji wampirów. Jest to zbieżne z przedstawieniami bohaterów

²⁷⁸ Tamże, s. 341.

²⁷⁹ Tamże, s. 341–342.

i bohaterek takich utworów, jak np. *Kroniki wampirów* czy też *Zmierzch*. Krwiopijczynie z analizowanych retellingów to jednostki wewnętrznie skonfliktowane, zmagające się z trudną przeszłością i wynikającymi z niej traumami. Życie wieczne nie jest dla nich darem, lecz klątwą, stygmatem prowadzącym do ekskluzji społecznej. Akcentowanie relacji romantycznej ma natomiast na celu uwypuklenie tragizmu nieszczęśliwej, bo zakazanej, miłości i wampirzej egzystencji. Związana z tymi postaciami rekwizytornia – żądza mordu – gwałtowne uczucia, nadnaturalne zdolności – przestaje pełnić pierwotne funkcje, ponieważ przeraża już nie sama krwiopijczyni, a to, w jaki sposób obchodzi się z nią, jako inną, społeczeństwo. Wprowadzona przez obie autorki modyfikacja finału powieści zakładająca dobrowolną przemianę Laury w wampirzycę niesie ze sobą najwięcej współczesnych konotacji. To nie tylko poświęcenie się dla ukochanej i świadoma decyzja o wejściu w relację z nieumarłą oraz podzielenie jej losu, ale przede wszystkim akceptacja swojej prawdziwej natury. Kobięcy wampiryzm jawi się zatem jako remedium na problemy wynikające z wyobcowania i społecznych ograniczeń. Transformacja symbolizuje wyzwolenie od norm narzucanych przez otoczenie – staje się aktem samookreślenia i szansą na reintegrację własnej tożsamości.

3.3. Niebezpieczeństwa miłości saficznej

Nieco inne przetworzenie figury wampirzycy można znaleźć w powieści *Dom pożądania*²⁸⁰ Alexis Henderson.

²⁸⁰ W oryginale *House of Hunger*. Polski przekład tytułu nie oddaje w pełni sensu – i estetyki – powieści, ponieważ „hunger” może

Akcja rozgrywa się w fikcyjnym świecie podzielonym na industrialne Południe (zamieszkałe głównie przez egzystujące na granicy ubóstwa rodziny robotnicze) oraz Północ (żyje tam przede wszystkim zdegenerowana arystokracja)²⁸¹. Główną bohaterką jest dwudziestoletnia Marion Shaw – sierota pracująca jako posługaczka, by utrzymać siebie i uzależnionego od narkotyków, cierpiącego na chorobę weneryczną brata. Jej los odменя się, gdy znajduje w gazecie anons o poszukiwaniu przez szlachciankę z Północy krwiopanny²⁸² – osoby pełniącej obowiązki służącej i damy do towarzystwa. Jej głównym zadaniem było dostarczanie krwi, która stawała się napojem dla ich pracodawców i pracodawczyń. Jej picie ma konkretną funkcję i nie wynika jedynie z istoty wampiryzmu. Krew nie zaspokaja

odnosić się nie tylko do fizycznego uczucia głodu, ale również do pragnienia lub potrzeby czegoś, czego nam brakuje. W kontekście utworu chodziłoby o krew istotną dla realizacji pierwotnych instynktów arystokracji. Oficjalna wersja jest bardziej jednowymiarowa.

²⁸¹ „Miasto [...] egzystowało w szczelinie pomiędzy dwoma światami – arktyczną Północą a morderczym, upalnym przemysłowym Południem”. A. Henderson, *Dom pożądania*, tłum. A. Sądecki, Białystok 2024, s. 13.

²⁸² W oryginale „bloodmaid”. „Maid” oznacza pannę, dziewicę, ale funkcjonuje przede wszystkim jako ekwiwalent słowa „służąca”. Celniejsze byłoby zatem nazwanie ich „służkami krwi” lub „krwawymi służkami”, ich główną rolą bowiem była służba szlachcicom i szlachciankom poprzez oddawanie im swojej krwi. Tłumacz posługuje się również takimi terminami, jak krwiodziewica lub panna krwi, ignorując powyższą możliwość. Dziewczęta nie musiały być dziewicami rozumianymi jako osoba przed inicjacją seksualną. Co więcej, krwiopannami mogły zostać jedynie kobiety, choć autorka – niestety – nie rozwija tego wątku i nie wyjaśnia tej zasady.

bowiem pragnienia jako takiego (ci, którzy ją spożywają, są ludźmi, przyjmują ludzki pokarm i piją alkohol – świadczą o tym opisy licznych przyjęć i balów), lecz jest potwierdzeniem statusu i bogactwa. Staje się „towarem” niedostępnym dla zwykłych obywateli i obywaterek, przynoszącym wymierne korzyści – pozwala zachować zdrowie, witalność, a przede wszystkim młodość:

najgorsze w ich pracy było właśnie upuszczanie krwi, co panny musiały czynić często w celu zaspokojenia żarłoczności szlachciców, swych opiekunów, uzależnionych od leczniczych właściwości owego płynu, niezwyklego remedium na rozmaite dolegliwości. Według prasy krew miała leczyć mnóstwo chorób, w tym gruźlicę, różyczkę, odrę, syfilis, krzywicę oraz bóle artretyczne. Niektórzy twierdzili nawet, że pomaga zachowywać młodość, zwłaszcza konsumowana bezpośrednio ze źródła, jeszcze ciepła²⁸³.

To oczywiste nawiązanie do motywu „ludzkiego pupila” wampirów, ich żywiciela, żywego „inwentarza”, który w zamian za utrzymanie pozwalał nieumarłym zerować na sobie. Wielokrotnie ten typ relacji wiązał się z fascynacją swoją panią lub swoim panem. Krwiopanny za służbę otrzymywały „wikt, mieszkanie tudzież apanaże w wysokości dziesięciu funtów miesięcznie, które niech wyda je wedle woli”²⁸⁴, a po przejściu na emeryturę „wynagro-

²⁸³ A. Henderson, *Dom pożądania...*, s. 17. Ponadto wiele elementów powieściowego świata jest „napędzanych” krwią – służy nie tylko jako lek, lecz (pochodząca od krów) np. jako paliwo pociągowe.

²⁸⁴ Tamże, s. 114.

dzenie w postaci stałej pensji w wysokości co najmniej sześciu tysięcy funtów rocznie, aż do śmierci”²⁸⁵. Zawód ten, szanowany na Północy, na Południu był postrzegany jako forma utowarowienia i prostytucji (uznawano go za jeszcze bardziej upadający niż świadczenie usług seksualnych), a krwiopanny nazywano „krwiodziwkami”:

w Prane [miasto na Południu – przyp. autorski] krwiopanny uważano za symbol wielkiego bogactwa, a zarazem deprawacji – w niemal równej mierze. Powiadano, że całymi dniami są rozpieszczane przez swoich wysoko urodzonych panów z Północy – brzdękają sobie na harfie, pudrują zadarte noski, studiują sztuki piękne i języki obce, wypychają usta lukrowanymi ciasteczkami, czekoladkami czy innymi pysznościami, by osłodzić krew do smaku²⁸⁶.

Marion ma świadomość, że taka praca jest opłacalna i o wiele łatwiejsza „niż [praca – przyp. autorski] przeciętnej robotnicy fabrycznej w Prane”²⁸⁷, decyduje się zatem wziąć udział w procesie rekrutacyjnym. Podczas oceny przez degustatora dowiaduje się, że posiada krew o wybornym smaku, co otwiera jej drogę na dwór Barony Lisavet Batory, znanej z wyrafinowanego podniebienia koneserki krwiopaniem, cierpiącej na heredytarną chorobę krwi:

²⁸⁵ Tamże.

²⁸⁶ Tamże, s. 17–18.

²⁸⁷ Tamże.

²⁸⁸ Również w tym aspekcie tłumaczenie jest nieprecyzyjne. Lisavet w oryginale nazywana jest *countess*, czyli hrabiną, nie *baroness* – baronową.

Lisavet [...] bywa kapryśna i... zamknięta w sobie. Jej krwiopanny pojawiają się i znikają, a ona sama prawie nigdy nie opuszcza swojej rezydencji. Ani wyspy, na której ta rezydencja stoi. Zdrowie ma słabe, więc musi zatrudniać liczne panny krwi. Słyszałem, że potrzebuje minimum czterech, aby zapewnić dostawy zalecone przez lekarzy. W przeciwnym razie umrze. Każdy dzień kupuje sobie posoką dziewcząt takich jak ty²⁸⁹.

Jest to czytelna aluzja do postaci węgierskiej arystokratki Elżbiety Batory, zwanej Krwawą Hrabinią z Čachtic, według niesłusznych oskarżeń – seryjnej morderczynie, a według legend wampirzycy kąpiącej się w krwi dziewic, by zachować młodość²⁹⁰. To, czy Lisavet jest wampirzycą *per se* (ma wampirze kły – „rozchyliła usta, oba kły miały złote koronki, ostre i brutalnie zakrzywione”²⁹¹, lecz nie przejawia innych zachowań typowych dla tych stworzeń), nie jest oczywiste, jednak postępowanie jej i reszty arystokracji wyraźnie odnosi się do stereotypowych zachowań krwiopijców i krwiopijczyń – zwłaszcza że powieściowa Batory nierzadko pije prosto ze „źródła”. Henderson wykorzystwała ten motyw do ukazania nie tylko niebezpieczeństw kobiecej homoseksualności rozumianej jako wampiryzm, ale także do poruszenia problemu wykorzystywania ekonomicznego osób pochodzących z niższych warstw społecznych.

²⁸⁹ A. Henderson, *Dom pożądania...*, s. 69–70.

²⁹⁰ Por. publikację: D. Gordon, *Bad Girls from History: Wicked Or Misunderstood?*, South Yorkshire 2017.

²⁹¹ A. Henderson, *Dom pożądania...*, s. 86.

W kontekście interesującej nas estetyki na uwagę zasługuje kreacja przestrzeni Domu Pożądania²⁹², mrocznej rezydencji, do której przybywa Marion:

budowla budziła grozę. Wysoka na co najmniej pięć pięter, zdawała się czaić na widnokregu niczym pajak gotowy do skoku na swą ofiarę. Także okna sprawiały wrażenie pajęczych; biła od nich poświata i przypominały wpatrzone w rozległe bagniska wszyskowiedzące oczy. [...] Znajdował się tu martwy ogród pełen dławiających inne rośliny bluszczów, o cieniony gąszczem wierzb tak wysokich, że sięgały kilku pięter. Degustator podszedł do czerwonych drzwi do połowy pożartych przez mech; po obu ich stronach znajdowały się gargulce. [...] Dama poprowadziła ich szeregiem korytarzy i galerii do wspaniałego przejścia z dwoma kolumnami. Pokrywały je płaskorzeźby ukazujące nagich przygarbionych mężczyzn, zdających się dźwigać na swych barkach cały ciężar budowli. Minąwszy kolumny, znaleźli się w długim wyłożonym lustrami korytarzu, który oświetlało co najmniej tysiąc świec; ich płomienie odbijały się i rozszczepiały w szkło, trzykrotnie potęgując swą jasność. [...] Pod tymi kuszącymi woniami kryło się jednak coś jeszcze... coś wilgotnego i lekko grzybicznego. [...] Wisiał na nim mosiężny żyrandol w kształcie nagiego mężczyzny z nogami podciągniętymi do brzucha i włosami rozwianymi w aureole, jakby skamieniałego podczas upadku. W obu rękach, a także w mosiężnych lokach jego czupryny tkwiły zapalone świece²⁹³.

²⁹² Dom można rozumieć dosłownie jako rezydencję lub jako dwór w kontekście arystokraty/arystokratki oraz jego/jej najbliższego otoczenia. W powieści funkcjonuje wiele takich Domów, np.: Dom Zmierzchu, Dom Paproci, Dom Róż, Dom Mgły, Dom Dnia, jednakże czytelnicy i czytelniczki poznają jedynie tytułowy.

²⁹³ A. Henderson, *Dom pożądania...*, s. 76, 77, 78–79, 80.

Gotycka stylistyka utworu uwidacznia się także w strojach krwawych panien i samej Lisavet:

Lisavet była młodsza, niż Marion się spodziewała. Wyglądała na nie więcej niż dziesięć lat starszą od niej i na pierwszy rzut oka – całkiem zdrową. Miała wydatne kości policzkowe, mały, wąski nos, mocno bladą skórę, zielone oczy tak rozmyte, że gdy padało na nie światło świecy, nie dostrzegało się żadnych tęczywek, a włosy czarne, proste, przycięte krótko jak u chłopca. Nosila suknię z czarnego aksamitu, którą spinał na ramionach ciężki złoty łańcuch. Na palcu środkowym lewej ręki widniał gruby sygnet z ciemnego srebra owiniętego wokół surowego rubinu – największy klejnot, jaki Marion kiedykolwiek widziała. [...] Ubrane były tak samo – w aksamitne czarne suknie z dekoltem odsłaniającym obojczyki, ciasne czarne wstążki na szyi²⁹⁴.

Taka kreacja nawiązuje do portretu wampa, niebezpiecznej, pociągającej i tajemniczej *femme fatale*. Ubiór, symbolizujący mroczną sensualność, odzwierciedla dekadenski i hedonistyczny styl życia szlachciców i szlachcianek. Na uwagę zasługuje zachowanie gości(ń) Baronowej. Dwór Pożądania, adekwatnie do nazwy, to miejsce, gdzie można spełniać najróżniejsze, nawet najbardziej obsceniczne zachcianki, nie ponosząc przy tym żadnych konsekwencji, a jedyną zasadą jest podporządkowanie się gospodyni. Jakiegokolwiek przejawy sprzeciwu wobec jej woli – bądź zmuszanie jej krwiopaniem do oddania krwi komuś innemu – są bezwzględnie karane. Organizowane przez nią bale przypominają orgie:

²⁹⁴ Tamże, s. 81–82, 91.

w sąsiednim salonie leżały na szezlongu cztery osoby w różnym stopniu nagości. Obok kominka dwóch mężczyzn wymieniało pocałunki między solidnymi haustami krwawego wina, które plamiło ich wargi i brody czerwienią [...] szlachetnie urodzeni nie mieli żadnego wstydu: leżeli częściowo rozebrani bądź zupełnie nady, nieskrępowani konwenansami skromności ani brzemieniem hańby²⁹⁵.

W takim świecie, pełnym wyrafinowanej erotyki i dworskich intryg, musi odnaleźć się bohaterka. Próbuje sprostać wymaganiom stawianym krwiopantom, a przede wszystkim zadowolić swoją pracodawczynię, jednocześnie odkrywając, że Dom Pożądania skrywa wiele niebezpiecznych tajemnic, a jej życie jest zagrożone.

Głównym tematem utworu, poza aspektem wampirycznym, jest przemoc ekonomiczna i klasowa widoczna w relacji krwiopanna – właściciel(ka). Dziewczęta, podejmując służbę, zrzekają się nazwiska i zyskują przydomek „panna X z Domu Y”, czyli rezygnują ze swojej tożsamości na rzecz przynależności do dworu danego szlachcica/szlachcianki. Od czasu podpisania kontraktu, a dokładniej od momentu pierwszego upustu krwi („nie jest chwalebny, ale to wtedy dawna dziewczyna umiera, a rodzi się krwiopanna”)²⁹⁶, stają się czyjąś własnością, wyrzekając się podmiotowości. Krwiopannami zostają zazwyczaj dziewczęta z ubogich domów szlacheckich, bękartki lub „sieroty, wyrzutki społeczne, ofiary, nieszczęśnice. Dziewczęta bez żyjących krewnych, którzy by je opłakiwali. Dlatego kiedy już zostaniemy wydre-

²⁹⁵ Tamże, s. 81.

²⁹⁶ Tamże, s. 32.

nowane przez Lisavet do czysta, może nas wyrzucić na śmietnik, jakbyśmy nigdy nie istnieli”²⁹⁷. Oddawanie krwi arystokrat(k)om można zatem odczytać jako dosłowne „żerowanie” elit na biedniejszej części społeczeństwa – elity te można bowiem interpretować jako „krwiopijców” czy pasożytów²⁹⁸, co wpisuje się w utrwaloną frazeologię odnoszącą się do wyższych warstw społecznych.

Jak już wspomniano, praca krwiopanny postrzegana jest jako forma prostytucji²⁹⁹, w której dziewczętom odbierana jest ich „esencja” czy „istota” – innymi słowy, oddają swą duszę w zamian za zapewnienie sobie lepszych warunków bytowych czy możliwość wzbogacenia się:

- I sądzisz, że sprzedawanie własnej krwi szlachetnie urodzonym pijawkom z Północy to lepszy los?

- Tak. Tak sądzę. Będę krwawić i kurwić się z każdym tamtejszym lordem, byle nie musieć spędzać ostatnich dni, walcząc o przetrwanie w slumsach tego zapomnianego przez bogów miasta.

[...]

- Pragniesz czegoś więcej niż normalne, uczciwe życie, prawda? Pożądasz przepychu i luksusu, a także występków, które im towarzyszą³⁰⁰.

²⁹⁷ Tamże, s. 288.

²⁹⁸ „Widok ten budził w Marion przerażenie: oto dość pieniędzy, żeby uratować życie krwiopaniem, marnotrawione przez nobli, którzy nie mieli pojęcia, jak to jest walczyć o przetrwanie”. Tamże, s. 297.

²⁹⁹ Podobny wątek znajdziemy w powieści *Malice* Heather Walter, retellingu baśni o Śpiącej Królownie. W utworze pojawiają się tzw. Łaski – obdarzone mocą kobiety zmuszane do spełniania zachcianek możnowładców i możnowładczyń.

³⁰⁰ A. Henderson, *Dom pożądania...*, s. 48.

Nawiązanie do wyzysku ekonomicznego pojawia się także w scenie tortur byłej faworyty Lisavet – krwiopanny Cecily. Kobieta, niepotrzebna, ponieważ „wydrenowana”, zostaje zwolniona ze służby. Jak się okazuje, dziewczęta z Domu Pożądania nigdy nie trafiły na obiecaną emeryturę, lecz były więzione w podziemiach rezydencji. Zamiast wywiązać się z warunków umowy, Batory nadal żywiła się ich krwią, przez co zaczęły przypominać staruszki³⁰¹.

Na uwagę zasługuje również hobby Baronowej – taksydermia:

na ścianach wisiały dziwne wypchane zwierzęta: głowy łosi z bogatym porożem, rozłożystym niczym gałęzie dębu, pantery, dziki, w pełni upierzone pawie. A nawet jakieś owady i pająki przyszpilone do podłoża w oszklonych ramkach. Wszystko opracowano tak starannie i fachowo, że biedne istoty sprawiały wrażenie żywych, jakby lada chwila miały się zbudzić z drzemki i ruszyć w drogę, nim odkryją, że odnóża przybito im gwoździami, a kopyta sklejono żywicą. Marion zawsze uważała za dziwne, iż zabija się jakieś zwierzę po to, aby zadać sobie trud uczy-nienia go jak żywym. Zdumiewająca perwersja³⁰².

³⁰¹ Analogiczna interpretacja motywu „wysysania sił” znajduje się w *Cinderella is Dead* Kalynn Bayron, retellingu *Kopciuszka*. W powieści król-tyran, by zachować młodość i nieśmiertelność, żerował na odrzuconych przez społeczeństwo dziewczętach. Pozbawione energii życiowej starzały się w przyspieszonym tempie. Zob. K. Matuszko, *Kopciuszek idzie na wojnę? – pseudofeminizm w baśniowej dystopii (na przykładzie „Cinderella is Dead” Kalynn Bayron)*, „Paidia i Literatura” 2024, nr 6.

³⁰² A. Henderson, *Dom pożądania...*, s. 152.

Wzorem innych arystokratów i arystokratek gustowała również w polowaniach, a myśliwskie trofea wypychała lub umieszczała w formalinie. Podobnie postępowała z ludzkimi płodami i częściami ciała: „w ciemnej marynacie pływały palce, ludzkie palce. Zdumiona zachwiała się i wpadła na półkę. Jeden słój przechylił się mocno – roztwór zakołysał się w szklanym wnętrzu i runął na ziemię. Marion złapała go w ostatniej chwili, nim rozbił się o posadzkę. Ku swemu przerażeniu stwierdziła, że mieści mały ludzki płód. Z pępowiną owiniętą niczym pętla wokół drobnej szyi”³⁰³.

Szczególną cechą postępowania Baronowej jest wyrwanie swym krwiopannom trzonowych zębów. Jej zachowanie świadczy nie tylko o skłonnościach sadystycznych, chorobie przekazywanej w jej rodzinie z pokolenia na pokolenie, lecz także o potrzebie dominacji, odgrywania stereotypowo męskiej roli³⁰⁴. Lisavet „zamiast typowej spódnicy do jazdy nosiła bryczesy, jak mężczyzna”³⁰⁵. Była ostatnią z rodu, co zmuszało ją do nieustannej walki z ojcem kuzyna³⁰⁶ o tytuł dziedzica/dziedziczki Domu Pożądania: odmawiała poślubienia go i wielokrotnie rozważała zamordowanie jego syna-bękarta, szpiega na swym dworze – co ostatecznie uczyniła. Odrzucanie potencjalnych kandydatów na męża wskazuje na wchodzenie przez

³⁰³ Tamże, s. 278.

³⁰⁴ Zob. M. Bonaparte, *Psychoanalityczna interpretacja opowiadania „Berenice” Edgara Allana Poe*, tłum. T. Rybowski [w:] *Sztuka interpretacji*, wybór i oprac. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1971.

³⁰⁵ Tamże, s. 173.

³⁰⁶ Matka Ivora (kuzyna) i ojciec Lisavet byli przyrodnim rodzeństwem.

nią w męską rolę. Po zamążpójściu straciłaby swobodę – zarówno seksualną, jak i związaną z makabrycznymi praktykami na krwiopannach. Małżeństwo w tym kontekście jawi się jako podległość, podporządkowanie, utrata władzy i majątku. Z kolei wyrywanie trzonowców może oznaczać znakowanie dziewcząt, stawianie ich w pozycji ofiar, pozbawionych naturalnej obrony. To także forma naznaczania swojej własności, niczym bydła, w sposób, którego nie da się usunąć. O genderowej labilności arystokratki może świadczyć również jej fryzura („włosy czarne, proste, przycięte krótko jak u chłopca”³⁰⁷) i zachowanie w stosunku do kochanek, np. fakt, że sadza je sobie na kolanach („z jasnowłosą krwiopanną na kolanach, siedziała Baronowa”³⁰⁸).

Charakter Lisavet ukształtowała fizyczna i emocjonalna nieobecność matki (krwiopanny) i zachowanie ojca (szlachcica), który pił krew córki. Spuszczanie posoki nieletnim w powieściowym świecie stanowi tabu, zatem praktyki Batorego można odczytać jako przemoc seksualną:

- Te blizny – wyjaśniła swobodnie Lisavet [...].
- Zawdzięczam je ojcu. Uważał, że młoda krew jest słodsza i mocniejsza.
- Myślałam, że wykorzystywanie dzieci jest przestępstwem!
- [...]
- Ile krwi utoczył ci ojciec? [...]
- Więcej, niż miałam do oddania – mruknęła Baronowa [...]. – Szczerze mówiąc, dziwię się, że nie wyrywał mi kości i nie wyssał z nich szpiku³⁰⁹.

³⁰⁷ A. Henderson, *Dom pożądania...*, s. 81.

³⁰⁸ Tamże.

³⁰⁹ Tamże, s. 223, 224.

Mężczyzna chorował na przypadłość zwaną pożądaniem (w oryginale: głodem – *hunger*³¹⁰) objawiającą się niemożnością zaspokojenia pragnień ciała: „mojego ojca nękał... potworny głód. Nic, ani seks, ani krew, ani bogactwa, ani przemoc, nie mogło zaspokoić jego apetytu. Zawsze chciał więcej. [...] Tacy jak on mają gdzieś tabu. Najważniejsze są ich żądze, wszystko inne jest im podporządkowane”³¹¹. Genetyczne schorzenie przekazał córce, która próbowała „kupić” sobie kolejne miesiące życia, karmiąc się krwią młodych dziewcząt. Kilkuletnia Lisavet zabiła ojca własną krwią, którą zatrula po spożyciu toksycznych grzybów. Matka nie interesowała się dobrostanem córki, skupiała się na utrzymaniu posady: „była krwiopanną, stała obok i przyglądała się. Bardziej interesowała się swoim kontraktem niż swoją córką. Nie leżało w jej interesie protestować przeciwko pomiataniu moją osobą. Niekiedy podejrzewałam, że była... zazdrosna. O to, że ojciec wołał moją krew od jej krwi”³¹². Jej uczucie

³¹⁰ „– Twoja choroba ma jakąś nazwę? – Niewłaściwą. Mój ojciec, a także wszyscy jego poprzednicy, nasi przodkowie, nazywali ją po prostu pożądaniem”. Tamże, s. 228. W oryginale: „«Does your sickness have a name?» «Not a proper one. My father, and all of my ancestors who came before him, simply called it the hunger. The sickness is this House’s namesake. It’s been with us for generations since the very beginning of our bloodline»”. A. Henderson, *House of Hunger*, Londyn 2022, s. 189. Ponownie polskie tłumaczenie *hunger* jako „pożądania” nie oddaje w pełni charakteru schorzenia rodu Batorych. W polskiej wersji językowej zniknęło również zdanie, w którym Lisavet wskazuje, że choroba dała początek nazwie ich Domu („The sickness is this House’s namesake”).

³¹¹ A. Henderson, *Dom pożądania...*, s. 224.

³¹² Tamże, s. 224.

do Batorego było tak silne, że poprosiła o zamurowanie żywcem w jego mauzoleum:

- Po śmierci mojego ojca matka, jego krwiopanna, domagała się pochówku razem z nim w tym grobowcu. Dlatego w dniu pogrzebu zamurowano ją żywcem. Z jego zwłokami. [...] Tydzień później zebrałam się na odwagę, aby tutaj przyjść. Przysięgam, że słyszałam, jak drapie paznokciami po ceglach z drugiej strony. Słyszę to czasem. O ile zachowuję się odpowiednio cicho. Nadstaw uszu. Słyszysz?

[...]

Gdy Baronowa wzięła ją w ramiona, Marion mogłaby przysiąc, że słyszy drapanie paznokci po kamieniach³¹³.

Emocjonalne zaangażowanie kobiety i makabryczny sposób okazania przywiązania, przekraczającego granicę śmierci, można wpisać w rekwizytornię grozy. Najsilniej ujawnia się ona jednak w motywie kobiecego wampiryzmu, ukazanego nie tylko w kreacji Lisavet, ale przede wszystkim w jej relacji z krwiopannami. Marion szybko dowiedziała się, że „życie krwiopanny opiera się na świętym kontrakcie [...]. Wiąż między dziewczyną a jej panią jest niemalże duchowej natury”³¹⁴. Ten postulat realizuje się w związkach arystokratki z dziewczętami, zdecydowanie wykraczających poza wymiar służbowy (tj. oddawania krwi). Młode kobiety są emocjonalnie przywiązane do swojej pani, zakochują się w niej: „obsesja Marion na jej punkcie pochłaniała dziewczynę do tego stopnia, że perspektywa zakochania się w innej osobie była więcej niż

³¹³ Tamże, s. 206, 209.

³¹⁴ Tamże, s. 69.

niedorzeczna, była kompletnie niemożliwa”³¹⁵. Batory wykorzystuje ich afekt do manipulowania nimi:

- Lisavet stara się nastawiać jedną przeciwko drugiej od chwili, gdy postawiłyśmy nogę w tym Domu. Używa nas jako przynęty do realizacji swoich celów, stosuje metodę kija i marchewki. Rozbija przyjaźnie, podsycza nieufność między nami, aby mieć pewność, że jedyną osobą, wobec której będziemy lojalne, jest ona sama.

[...]

- Postarałaś się, żebyśmy cię pokochały [...]. Manipulowałaś nami, żebyśmy nie miały wyjścia i zostały tutaj. [...] Zmusza się nas do poddaństwa, ponieważ dręczą nas wyrzuty, jesteśmy biedne. Dzieje się to na długo przed tym, zanim lądujemy w tym Domu. A kiedy tu przybywamy, zwabione obietnicą dobra, którą wiele z nas usłyszało pierwszy raz od lat, ty wykorzystujesz naszą słabość, Podsycasz ją, aby nas bardziej eksploatować. Dręczysz ludzi, dopóki nie oddadzą ci wszystkiego: krwi, godności, nawet nazwisk³¹⁶.

Ta wizja saficznego wampiryzmu jest odmienna od zaprezentowanej w retellingach *Carmilli*, w przypadku których sednem fabuły jest dążenie do wzajemnego wyznania uczucia. Henderson proponuje inne ujęcie kobiecego wampiryzmu, pozbawionego naiwności i elementów romansu. W jego miejsce pojawia się toksyczna relacja oparta na układzie ofiary i katki oraz pani i służącej. Marion, zatrudzona w pracodawczyni, stara się ją zadowolić za wszelką cenę. Każdy przejaw uwagi jest dla niej nagrodą i po-

³¹⁵ Tamże, s. 271.

³¹⁶ Tamże, s. 288, 308, 309.

twierdza, że życie krwiopanny to jedyna alternatywa. Działania arystokratki często przypominają polowanie, a seks staje się narzędziem służącym podporządkowaniu:

[Baronowa – dop. aut.] zadarła suknię Marion aż po jej biodra. Kiedy dotarły do łóżka, jej ręka już się poruszała między udami dziewczyny w kierunku miękkiej, wilgotnej przestrzeni, gdzie zatopiła swe palce. Marion wygięła się w łuk, boleśnie uderzając o zagłówek, i głęboko westchnęła. [...] W końcu zerwały z siebie resztę ubrań i nagie splotły się w pościeli, kojąc się słodkimi słówkami i pustymi obietnicami [...]. Lisavet znów się w nią wsunęła, jej palce pulsowały rytmicznie we wnętrzu³¹⁷.

Podczas współżycia Lisavet również wchodzi w stereotypowo męską rolę – przyjmuje pozycję aktywną, penetruje, kontroluje i zdobywa, a każda z kochanek musi być uległa. Kobieta nie jest zdolna do miłości, kieruje się jedynie niezaspokajalną żądzą krwi i potrzebą zadawania bólu. Znacząca jest tutaj jej choroba, nie tylko wpisująca się w imaginarium grozy (tj. motyw tajemniczej „przypadłości”, na którą nie ma lekarstwa), ale także odzwierciedlająca dziecięcą traumę. Kulturowanie ojcowskich praktyk może wynikać z postrzegania przez nią własnej płci – być może niewystarczająca obecność matki sprawiła, że Lisavet uważa kobiety za słabsze, gorsze, uległe. Żeby zamaskować kompleksy i upodobnić się do tych, których uważa za silnych, wkłada męski „kostium”. Małżeństwo oznaczałoby dla niej powrót do czasów, gdy żyła w cieniu ojca, więc dąży do utrzymania pozycji i stara się żyć jak mężczyzna.

³¹⁷ Tamże, s. 274.

Istotnym wątkiem powieści jest także postfeministycznie rozumiane siostrzeństwo. Dziewczęta bowiem – mimo rywalizowania o tytuł Pierwszej Krwiopanny, faworyty – dbają o siebie i opiekują się sobą:

- Usłyszałyśmy wycie. Ktoś wykrzykiwał imię Marion. Zaczęłyśmy się o nią martwić, dlatego nie kładłyśmy się spać i czekałyśmy, aż bezpiecznie wróci do sypialni.

[...]

- A gdyby nie wróciła, to co byście zrobiły? – spytała Lisavet. – Wyszłybyście z komnat, żeby ją szukać, łamiąc w ten sposób reguły Domu?

[...]

- Tak. Gdyby to oznaczało bezpieczne sprawdzenie jej do pokoju³¹⁸.

Po odkryciu sali tortur pod posiadłością zawiązują sojusz, uciekają z dworu i zamierzają zamieszkać razem na jednej z ciepłych wysp Południa. Lojalność jest silniejsza od instynktu przetrwania, gdyż stawiają los swoich koleżanek ponad swój własny:

- Monet starczyło nam tylko na dwa bilety. Dlatego bliźniaczki i ja postanowiłyśmy zostać. Ty pojedziesz na Południe z Mae [kilkuletnią dziewczynką – przyp. autorski]. Potem przyślesz pomoc.

- Nie zostawię was tutaj – przerwała jej Marion. – Wyjedziemy albo wszystkie, albo żadna. Nikt nie zostanie sam³¹⁹.

Ostatecznie piątce kobiet udaje się – wraz z kotem bliźniaczek (traktowanym jak ważny członek wyprawy,

³¹⁸ Tamże, s. 161.

³¹⁹ Tamże, s. 338.

co wskazuje na dużą wrażliwość na los istot słabszych, zależnych) – kupić pięć biletów na pociąg jadący na Południe. Ta scena, wieńcząca fabułę, jest zapowiedzią nowego życia po wyrwaniu się nie tylko z oków sadystrycznej Baronowej, lecz również odrzuceniu dotychczasowych ról społecznych. Ich przedsięwzięcie nie udałoby się jednak bez funduszy. Rubinowy sygnet Lisavet – który umierając podarowała Marion jako swego rodzaju trofeum, znak triumfu krwiopanny za pokonanie swojej oprawczyni – zapewnił im stabilność finansową, pozwalającą na wyjazd i godne życie³²⁰. Ten symboliczny moment wyzwolenia się rodzi jednocześnie dość gorzką konstatację: bohaterski zryw i jedność w obliczu zagrożenia nie wystarczą, by rozwiązać wszystkie problemy – bo jak były krwiopanny, żyjące w całkowitej izolacji i w złotej klatce, mają przeżyć w świecie, w którym wcześniej sobie nie radziły?

Powieściowa wizja przyszłości wydaje się pod tym względem nieco utopijna. Ponadto siostrzeństwo dotyczy jedynie krwiopani, dzielących te same doświadczenia i status społeczny – i nie obejmuje przedstawicielek innych warstw, np. służących:

³²⁰ „Baronowa się zachwiała i chwyciła za szyję; spomiędzy palców spływała krew. Uśmiechnęła się z niedowierzaniem, a może nawet z dumą [...]. Uniosła słabą dłoń śliską od krwi, obciążoną grubym sygnetem na środkowym palcu. Zsunęła go, a potem brutalnie włożyła do ręki Marion; ostre krawędzie rubinu kaleczyły skórę. Sam kamień był wart więcej niż wynagrodzenie wszystkich dziewcząt, które służyły Lisavet. – Weź go – szepnęła, pryskając krwią. – Wygrałaś”. Tamże, s. 335–336.

obserwując pijanego Ivora, jak okazuje biednej dziewczynie afekt, jak zlizuje krew z jej szyi, Marion zmarszczyła nos.

- Jeśli ona dalej będzie mu na to pozwalać, drań przed świtem wydreneuje ją do czysta.

- Lepiej ją niż nas - odparła Irene, co znamionowało wszelki brak empatii, a zarazem nie miało się z prawdą³²¹.

Autorka podkreśla, że kobiety nie mają obowiązku udzielania sobie nawzajem bezinteresownej pomocy wyłącznie z powodu poczucia jedności wynikającej z płci. Krwiopanny - traktowane gorzej niż prostytutki, wyszydzane i marginalizowane - były w społeczeństwie podobnie postrzegane przez służące. Brak wzajemnego zrozumienia przekłada się na obojętność, zwłaszcza w obliczu walki o przetrwanie. Bohaterki nie mogą pozwolić sobie na chwilę wahania, ponieważ same mogą podzielić los tej, nad którą chciałyby się ulitować.

Warto również zwrócić uwagę na powracający motyw traumy. Choć został on już omówiony w kontekście postaci Baronowej, warto również przyjrzeć się losom protagonistki, które przywodzą na myśl problematykę charakterystyczną dla powieści z gatunku new adult. Jej doświadczenia - trudne dzieciństwo, życie w skrajnym ubóstwie oraz brak wsparcia ze strony otoczenia powodują, że Marion zmuszona jest do przedwczesnego wejścia w dorosłość. Przejmuje na siebie rolę żywicielki rodziny, znosząc upokorzenia ze strony swojej pracodawczyni. Zdeeterminowana, by uciec z Prane, decyduje się przyjąć objętą

³²¹ Tamże, s. 198.

społecznym tabu posadę krwiopanny. Wampiryzm ma tutaj kluczowe znaczenie: oddawanie krwi za pieniądze jest metaforą prostytucji, a sama Marion ukazana zostaje jako osoba zdesperowana, gotowa uprzemiotwić własne ciało. Doświadczenia z Baronową stają się katalizatorem jej przemiany. W przeciwieństwie do Batory Marion nie ulega demonom przeszłości. Rozczarowanie oraz strach o własne życie stają się impulsem do walki – nie tylko o siebie, ale też o wolność i niezależność innych.

ROZDZIAŁ 4

W głębi lasu – figura wiedźmy
jako symbol kobiecego buntu

4.1. (Pop)kulturowy archetyp wiedźmy

We współczesnej (pop)kulturze najbardziej reprezentatywnym emblematem kobiecego wyzwolenia z oków patriarchy i walki z nim jest postać wiedźmy/czarownicy³²². Zdaniem Malcolma Gaskilla to hybryda kulturowa łącząca różne tradycje oraz ucieleśniająca takie stany, jak życie/śmierć, doczesność/niebiańskość, dobro/zło, pragnienie/spelnienie³²³. Według Silvii Antosy

dyskursy o czarach wyrażały podporządkowanie kobiet i innych opresjonowanych mniejszości społecznych lub religijnych w europejskich heteropatriarchalnych społeczeństwach. Są zatem niezbędne, by zrozumieć powstanie i konsolidację hierarchii płci, seksizmu i heteronormy we współczesnym świecie. W ten sposób reprezentują i symbolizują także nowe formy queerowych, płynnych tożsamości, które stanowią wyzwanie rzucone normom klasowym, płciowym i seksualnym, tym samym przeciwstawiając się jednoznacznym definicjom³²⁴.

³²² W celu uniknięcia powtórzeń „czarownicę” traktujemy jako synonim „wiedźmy”.

³²³ M. Gaskill, *Witchcraft: A Very Short Introduction*, Abingdon 2010, s. 27, 112.

³²⁴ S. Antosa, *Witchcraft, Gender and Queerness in Contemporary British Literature* [w:] *Queer Gothic. An Edinburgh Companion...*, s. 189.

Clive Holmes zauważa, że zjawisko czarownictwa ma wymiar mizoginistyczny, oparty na przekonaniu o „naturalnej” skłonności kobiet do ulegania siłom nieczystym³²⁵. Choć więdźmy nie zawsze przedstawiano jako osoby bierne, ofiary, to oskarżenia o czary kształtowały ich reputację³²⁶. Co więćej, przekonanie, że to kobiety częściej niż mężczyźni skłaniają się ku praktykom magicznym, wynikało nie tyle z ich rzekomej niegodziwości, ile z ich ograniczonej pozycji społeczno-ekonomicznej, która zawężyła dostęp do innych form działania³²⁷. Jak zaznacza Diane Purkiss, „wiedźma nie jest jedynie wytworem patriarchy, ale również kobiecą fantazją pozwalającą im wyrażać niewypowiedziane lęki i pragnienia oraz nimi zarządzać”³²⁸. Czarownicę można zatem potraktować jako metaforę kobiecych prób oporu i dążeń do upodmiotowienia. To postać liminalna, obecnie będąca feministycznym symbolem walki z fallocentryzmem i urzeczowieniem kobiet³²⁹. Justyna Sempruch również zwraca na to uwagę, stwierdzając, że współczesne nurty feministyczne przejęły

³²⁵ C. Holmes, *Women, Witches and Witnesses*, „Past and Present” 1993, nr 140, s. 44. Zob. także: D. Oldridge, *Witchcraft and Gender* [w:] *The Witchcraft Reader. Second Edition*, red. tenże, Abingdon 2008, s. 251.

³²⁶ Zob. E. Kent, *Masculinity and Male Witches in Old and New England*, „History Workshop Journal” 2005, nr 1.

³²⁷ G. Scarre, *Witchcraft and Magic in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Londyn 1987, s. 53.

³²⁸ D. Purkiss, *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*, Londyn 1996, s. 2.

³²⁹ K. Singh, S. Agrawal, P. Nagpal, *Hexing the Patriarchy: Reclaiming the Witch Archetype for Feminism*, „International Journal of Religion” 2024, nr 11.

mityczne rozumienie wiedźmy. Postrzegana zarówno jako „ślad» archotypu, jak i konkretna postać literacka, czarownica ukazuje genderowy opór wobec fallocentrycznej kultury, w której została ona umieszczona fizycznie i filozoficznie. Jej transgresyjny charakter wiąże się z jej nie/przynależnością”³³⁰.

Nie zaskakuje zatem ciągła obecność tej figury w popkulturze, zwłaszcza w prozie new adult. Jej sprzeciw wobec zasad, buntowniczność i podważanie zastanego porządku ciągle inspirują pisarzy, a zwłaszcza feministycznie zorientowane pisarki do przetwarzania paradygmatu czarownicy i wpisywania go w coraz to nowsze, często nieoczywiste konteksty fabularne.

W tym rozdziale skupimy się na reinterpretacjach figury wiedźmy, analizując, w jaki sposób fikcyjne uniwersa oraz rządzące nimi zasady – nawiązujące do społecznej organizacji historycznych wspólnot – odzwierciedlają współczesne dylematy, takie jak te wynikające z dyskursu równościowego. Mimo że we współczesnej literaturze new adult postaci wiedźm pojawiają się dosyć często, istnieje niewiele utworów zawierających przekształcenia tego motywu, które wpisywałyby się w nurt grozy³³¹. Zazwyczaj są to książki fantasy, nierzadko tzw. *romantasy* (czyli historie fantastyczne z wiodącym wątkiem romantycznym) o optymistycznej wymowie, poruszające problematykę dorastania i pierwszych miłości.

³³⁰ J. Sempruch, *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, West Lafayette 2008, s. 56.

³³¹ W lipcu 2025 r. została wydana powieść grozy *The Bewitching* Silvii Moreno-Garci.

Nas interesują przede wszystkim elementy postgotyckie, zatem w tych rozważaniach nie uwzględnialiśmy takich utworów. Obiektem naszej refleksji będą natomiast *Godzina wiedźm* (2022) Alexis Henderson i *Extasia* (2022) Claire Legrand. Obie książki dotyczą walki z fallocentryzmem i fanatyzmem religijnym, łączy je także podobna konstrukcja dystopijnego świata przedstawionego.

4.2. Religijna (r)ewolucja

Akcja *Godziny wiedźm*³³² rozgrywa się w fikcyjnym mieście Betel w bliżej nieokreślonym państwie/krajinie.

³³² W oryginale *The Year of Witching*, czyli w wolnym tłumaczeniu „Rok Wiedźmienia”, „Rok Czarostwa” lub po prostu „Rok Wiedźm”. Tytuł jest nawiązaniem do kalendarza stosowanego przez betelan i betelanki, którzy nazywają kolejne lata na cześć ważnych wydarzeń, np. Rok Świt, Rok Płomienia, Rok Czuwania. Ponadto w powieści to określenie pojawia się nie tylko w tytule: „«it’s almost the witching hour», said Marta, and a bitter smile touched her lips. «Perhaps that’s what the Prophet should have named this wretched year. It’s more fitting, don’t you think? The Year of the Witching»”. A. Henderson, *The Year of the Witching*, Londyn 2020, s. 240. W polskim przekładzie brzmi ono następująco: „to już prawie godzina wiedźm – powiedziała Marta. Na jej wargach zagościł gorzki uśmiech. – Być może w ten sposób prorok powinien nazwać ten paskudny rok. Bardziej pasuje, nie sądzisz? Rok Wiedźm”. *Taż, Godzina wiedźm*, tłum. P. Hejmej, Białystok 2022, s. 286. Trudno zrozumieć, dlaczego tłumacz postanowił zatytułować polską wersję „godziną”, nie „rokiem” wiedźm, zwłaszcza gdy ten kontekst w powieści jest czytelny. Być może zdecydowały względy marketingowe – określenie „godzina wiedźm” – „witching hour” – oznaczające czas między północą a pierwszą w nocy bądź między trze-

O świecie przedstawionym wiemy niewiele – Betel otacza puszcza zwana Czarnolasem, która uchodzi za przeklętą siedzibę wiedźm. Pod miastem znajdują się Przesieki (prawdopodobnie zagospodarowane jako pastwiska) i Peryferie (zamieszkałe przez ubogich ludzi o ciemniejszej karnacji niż betelanie i betelanki). Teren ten otacza mur ze Świętą Bramą, której przekroczenie wymaga specjalnego pozwolenia. Poza Betel istnieje także wieś Isztel oraz miasta pogańskie: Hebron, Gall, Walta, Syjon, Juda i Szooan – większość tych nazw ma biblijną proveniencję³³³. Ograniczenie powieściowej rzeczywistości (nie poznajemy bowiem rządzących nią zasad, ani nie otrzymujemy wielu informacji dotyczących przestrzeni), podobnie jak w *Domu pożądania*, może z pozoru sugerować ubogie światotwórstwo, jednak może też być celowym zabiegiem mającym na celu podkreślenie hermetyczności Betel i wzmocnienie atmosfery grozy wynikającej z jej odludnego usytuowania.

Centralnym punktem miasta jest Przystań – kompleks budynków położony na Świętych Terenach, należący do proroka (dziedzicznej głowy Kościoła) i jego żon. W utworze najwyżsi rangą duchowni – prorok i dwunastu apostołów – są uprawnieni do wielożeństwa (to wyraźne nawiązanie do poligamii starotestamentowych patriarchów).

cią a czwartą w nocy, kiedy to działania wiedźm i demonów miałyby być najpotężniejsze, budzi konkretne skojarzenia i może być atrakcyjniejsze dla czytelników i czytelniczek.

³³³ Betel było starożytnym izraelskim miastem, wielokrotnie wspomnianym w Starym Testamencie. Oprócz niego w Biblii znajdziemy też takie lokacje geograficzne jak Hebron, Syjon i Judę. Trudno jednakże określić genezę pozostałych miast w powieści.

Podczas rytuału zaślubin małżonki proroka naznacza się ośmioramienną gwiazdą wyrytą między oczami:

Leah zaś wspięła się na stopnie ołtarza, uważając na poły swej sukni, tak aby nie pokazywać kolan. Potem się położyła i bez ruchu oczekiwała na ostrze. Prorok położył dłoń na jej brzuchu.

– Błogosławię cię nasieniem Ojca. – Przeniósł rękę na piersi narzeczonej. – Oto serce baranka.

[...]

Wtedy opuścił ostrze nad czołem Leah i naciął je, poczawszy od pierwszej linii świętej pieczęci. Nie krzyzczała ani się nie opierała, nawet gdy krew zalewała jej skronie, gdy gromadziła się w zagłębieniach uszu³³⁴.

W Biblii również pojawia się motyw pieczętowania, jednak ma on pozytywny wydźwięk. Tutaj przypomina znakowanie swojej własności (podobnie jak wyrywanie zębów w *Domu pożądania*). Religia mieszkańców i mieszkanki Betel opiera się na wierze w „dobrego” Ojca przeciwstawionego „mrocznej” Matce:

według legend oraz Świętych Pism Czarnolas, jak wszystkie przeklęte i pożałowania godne rzeczy na świecie, został stworzony przez Mroczną Matkę, boginię piekieł. Podczas gdy Dobry Ojciec wykreował rzeczywistość za pomocą światła i ognia, tchnął w glinę i pył życie, Matka wyrzeźbiła swoje diabły z ciemności, zrodziła legiony bestii i demonów, zniekształconych istot i pelzających bytów, które czały się w gnijącym półświecie między żywymi a umarłymi. I właśnie z tego półświata, z przesmyków przekłętego lasu wzięły się pierwsze wiedźmy – Lilith, Delilah oraz dwie kochanki, Jael i Mercy. Nieświęta Czwórka (jak je później

³³⁴ A. Henderson, *Dom pożądania...*, s. 79.

nazwano) znalazła miejsce wśród osadników w Betel, którzy przyjęli je jako uchodźczynie i zaoferowali azyl. Kobiety wzięły sobie mężów, urodziły dzieci, mieszkały pośród Ojcowskiej trzódki jako jej sojuszniczki i przyjaciółki. Lecz choć cztery wiedźmy miały ludzką postać, ich dusze zostały stworzone na podobieństwo Matki i tak jak Ona pragnęły zniszczyć stworzenie Dobrego Ojca, tłumiąc Jego światło swoim mrokiem i cieniem. Zasiały w sercach dobrych mężczyzn z Betel nasiona niezgody, kusząc ich i sprowadzając dusze na manowce. Macki tego szalbierstwa sięgały daleko i wkrótce cała ziemia znalazła się w ich rękach. Tylko Ojcowskiej łasce należy zawdzięczać, że pewien młodzieniec znany jako David Ford – pierwszy prorok – zebrał dzielną armię świętych krzyżowców, która pokonała cztery królowe wiedźmy ogniem, przeprowadzając krwawą rebelię, a je same skazując na wygnanie do przekłętego lasu, skąd wcześniej przybyły³³⁵.

Spółceństwo Betel funkcjonuje według patriarchalnych zasad – władzę sprawują przedstawiciele kościoła. Kobiety są traktowane przedmiotowo (zgodnie z wolą Ojca), jednak również większość mężczyzn pozbawiona jest wielu przywilejów (np. wielożeństwa).

Biblijne nawiązania obejmują nie tylko nazwy miast, system patriarchalny czy wielożeństwo, ale również rytuały, symbole religijne i imiona postaci. Odwołania te pojawiają się również w niektórych wątkach. Do tej kategorii można zaliczyć m.in. akt poświęcenia jagnięcia na ołtarzu ofiarnym i błogosławienie jego krwią wiernych, a także symbole religijne, takie jak ośmioramienna gwiazda Ojca, tzw. gwiazda Davida Forda, inkwizytora, który oczyścił

³³⁵ Tamże, s. 36–37.

Betel z czarownic, oraz siedmioramienna gwiazda Mrocznej Matki, będąca symbolem wiedźm. Motywy te przywodzą na myśl Gwiazdę Dawida i pentagram, często potocznie łączony z czarną magią i satanizmem. Ponadto bohaterowie i bohaterki noszą starotestamentowe imiona bądź odnoszące się do cech charakteru pożądaných w religijnym, androcentrycznym społeczeństwie, np. Abram, Ezra, Leah, Marta, Sława czy Honor. Czarny baran³³⁶ protagonistki nazywa się Judasz, natomiast wiedźmy to Lilith, Delilah, Jael i Mercy. Trzy pierwsze imiona wywodzą się z Biblii, choć ich wybór – poza pierwszym – wydaje się przypadkowy, ponieważ ani Jael, ani Delilah nie są powiązane z czarownictwem. Jael zabiła dowódcę armii Kananejczyków, Sisereę, który po przegranej bitwie z Izraelitami skrył się w jej namiocie³³⁷. Delilah natomiast doprowadziła do upadku Samsona. Przekupiona przez Filistynów zdradziła sekret wyjątkowej siły mężczyzny, która tkwiła w jego włosach. Gdy zasnął, obcięła je, co przyczyniło się do jego późniejszej śmierci³³⁸. Wybór tych postaci na kompanki Lilith może być odczytywany jako afirmacja kobiecej siły, niezależności, odmienności oraz zdolności do przemocy – cech postrzeganych przez kapłanów Betel jako zagrożenie

³³⁶ W większości opowieści o czarownicach zwierzęcem „towarzyszem” wiedźm jest czarny kozioł uznawany za stworzenie szatana (np. w filmie *Czarownica. Bajka ludowa z Nowej Anglii* w reżyserii Roberta Eggersa). Ciekawe, że autorka zdecydowała się umieścić barana w swojej opowieści. Może to stanowić kontrast do Baranka Bożego.

³³⁷ Zob. *Jael* [w:] *Słownik postaci biblijnych*, <https://www.biblia.info.pl/slownik/jael/> [dostęp: 27.01.2025].

³³⁸ Zob. *Delilah* [w:] *Women's Bible Commentary*, red. C.A. Newsome, S.H. Ringe, J.E. Lapsley, Louisville, Kentucky 2012, s. 139.

i zjawiska niepożądane. Sama Lilith, ukazana w powieści jako najważniejsza wysłanniczka Mrocznej Matki, funkcjonuje w kulturze – także popularnej – jako archetyp kobiety wyzwolonej³³⁹, ale także matki demonów³⁴⁰.

Warto zwrócić uwagę na imiona protagonistki – Immanuelle – i jej matki – Miriam, stanowiące czytelne nawiązanie do motywu Zbawiciela/Zbawicielki. Miriam wszakże jest starotestamentową wersją imienia Maryi, natomiast Immanuel (lub Emmanuel) odnosi się do Chrystusa. Przyjście na świat bohaterki to moment narodzin mesjaszki zapowiedziany przez wiedźmy:

– Imię. Chcę usłyszeć jej imię.

– Immanuelle – wykrztusiła wreszcie położna. Zabrzmiało to jak przekleństwo. – Będzie się nazywać Immanuelle.

Słyszac to, dziewczyna na stole uśmiechnęła się napiętymi sinymi ustami. A potem zanosła się śmiechem, brzydkim, bulgoczącym, który rozszedł się po całej kuchni i wylał do saloniku, gdzie siedziała reszta rodziny, czekając i nasłuchując. – Klątwa – szepnęła, wciąż uśmiechając się do siebie. – Klątewka, dokładnie tak, jak powiedziała. Jak powiedziała mnie.

Położna mocniej przytuliła dziecko, zaciskając na nim trzęsące się palce, aby już nie drżały. Spojrzała w dół, na bezwładnie leżącą na stole córkę, z ciemną kałużą krwi między udami.

³³⁹ Por. R. Lesses, *Lilith* [w:] *Jewish Women's Archive*, <https://jwa.org/encyclopedia/article/lilith> [dostęp: 7.01.2025].

³⁴⁰ Por. K. Matuszko, *Piątego dnia Bóg [...] utkał Lilith [...] pociągającą i jasną – reinterpretacja postaci pierwszej kobiety w powieści „Kocham cię, Lilith” Radka Raka, „Fraza. Poezja, proza, esej” 2022, nr 1–4.*

- Kto ci to powiedział?
- Kobieta w lesie... - wyszeptwała ostatnim tchnieniem umierająca dziewczyna. - Wiedźma. Bestia³⁴¹.

Miriam umiera podczas porodu, zostawiając dziecko na wychowanie swym rodzicom – Marcie i Abramowi, byłemu apostołowi, który jest jedną z niewielu pozytywnych postaci męskich w powieści, człowiekiem stawiającym dobro rodziny ponad posłuszeństwo prorokowi. Mężczyzna podupada na zdrowiu po śmierci ukochanej córki, lecz mimo niedołęstwa dba o swoje żony i pozostałe dzieci oraz wnuczki – szczególnie Immanuelle. Potwierdzenie wiedźmiego proroctwa odnajdziemy również w dalszych partiach utworu, gdy protagonistka odkrywa w Czarnolesie chatę, służącą jej matce za schronienie podczas ciąży:

podeszła, by przestudiować ją z bliska. Badała palcami rozlane kontury każdego nacięcia, przechodziła wolno od ściany do ściany: jedna pieczęć urodzenia, jedna pieczęć klątwy, a między nimi znak więzi.

„Nadadzą jej imię Immanuelle. Jej krew domaga się krwi”. Prawda uderzyła w nią jak nóż trafiający między żebra. To nie Lilith zesłała plagi. Zrobiła to Miriam. Immanuelle była zaś klątwą³⁴².

Na ścianach domostwa widnieje fraza: „Panna porodzi córkę i nadadzą jej imię Immanuelle, a ona zbawi wiernych od gniewu i plagi”³⁴³. Stanowi ona parafrazę zdania z Księgi Izajasza: „oto Panna pocznie i porodzi Syna, i nazwie Go imieniem Emmanuel” (Iz 7,14).

³⁴¹ A. Henderson, *Godzina wiedźm...*, s. 8.

³⁴² Tamże, s. 242-243.

³⁴³ Tamże, s. 241.

Imię nadała dziewczynie jej babka, „pobłogosławiona przez Ojca darem języka, dzięki któremu posiadała też moc Nadawania Imion pochodzących z niebios”³⁴⁴. Sytuuje to „mesjanizm” protagonistki w nieco innym kontekście, gdyż jej narodziny oraz rola, którą musi spełnić w swej mikrospołeczności, są wyrazem woli nie tylko Mrocznej Matki i jej wysłanniczek, lecz także reprezentującego światłość Ojca. Ta zgodność woli bóstw, które nie tyle zwalczają się wzajemnie, ile uzupełniają, pojawia się w powieści wielokrotnie. Henderson zwraca uwagę, że konflikty na tle religijnym są domeną ludzi, a niekoniecznie mają źródło w samych doktrynach. Wskazuje tym samym na mechanizm manipulowania społeczeństwem przez kapłanów, którzy po wybuchu świętej wojny i działaniach inkwizycyjnych Davida Forda (w tym paleniu kobiet uznawanych *a priori* za czarownice³⁴⁵) przejęli władzę w Betel, traktując wiarę jako środek do realizacji własnych celów i ukrywania przestępstw, na przykład wykorzystywania seksualnego młodych niezamężnych kobiet służących jako pokojówki żon proroka lub mieszkańców i mieszkańek Przystani. Jedną z takich

³⁴⁴ Tamże, s. 31.

³⁴⁵ „Zalały ją wspomnienia tego, co widziała w stawie; postacie, ich krzyki i błagania, ogień. Tamte kobiety i dziewczęta nie były wiedźmami, przynajmniej nie wszystkie – niektóre wyglądały na zbyt młode, by uprawiać czary, by cokolwiek wyznawać. To były ofiary, niewinne ofiary mordu dokonanego przez ludzi w rodzaju Davida Forda pod płaszczykiem świętego oczyszczania. Ten człowiek zabijał z zimną krwią. W Świętych Pismach przedstawiono ów konflikt jako szereg bitew i wojen, lecz w rzeczywistości przybrał on formę masakry”. Tamże, s. 173.

dziewcząt jest przyjaciółka głównej bohaterki, Leah, molestowana przez proroka od ukończenia trzynastego roku życia. Gdy zachodzi w ciążę, mężczyzna żeni się z nią, lecz ukrywa jej stan, by nie wydało się, że współżył z nią na długo przed ślubem. Dziewczyna przyplaca trudny poród życiem. W tym świetle protagonistka jest nie tylko dowodem na spełnienie się wiedźmiej klątwy, lecz także nadzieją „stronnictw” obu bóstw na uzdrowienie zdegenerowanego społeczeństwa.

Immanuelle – śniada brunetka o kręconych włosach – doświadcza ostracyzmu ze względu na swój wygląd, charakterystyczny dla mieszkańców i mieszkanki Peryferii:

mniejsza o to, że w żyłach większości obecnie żyjących pariasów płynęła krew pierwszych osadników w Betel i że walczyli oni przeciwko wojskom Lilith podczas świętej wojny. Obojętne, czy mieli wspólną krew, czy ją przelewali – istotniejszy od niej był bowiem wygląd. Dlatego nieważne, ile minęło już wieków, nieważne, co dobrego uczynili w służbie Betel i dla poprawy jego losu – ludzie Peryferii zostali skazani na wieczną marginalizację³⁴⁶.

Ponadto kościelni dostojnicy podejrzewają ją o grzeszność, ponieważ jej matka, przyrzeczona prorokowi, wdała się w zakazany romans, którego owocem jest protagonistka, po czym próbowała zamordować niechcianego narzeczonego, opuściła osadę i zamieszkała wśród wiedźm w Czarcolesie, by wrócić do domu tuż przed rozwiązaniem ciąży.

Fabula utworu koncentruje się na walce głównej bohaterki z opresyjnym systemem Betel, połączonej z odkry-

³⁴⁶ Tamże, s. 41.

waniem własnej tożsamości. Droga Immanuelle odzwierciedla Jungowski proces indywiduacji, czyli scalania swojej świadomości³⁴⁷. U kobiet, według Pii Skogemann, przebiega on następująco: 1) oddzielenie od świata *ego*; 2) znak ze świata przyrody; 3) konfrontacja z postaciami rodziców; 4) kochanek ze świata przyrody; 5) cień; 6) ostateczne zstąpienie do nadiru; 6) powrót do znanego świata³⁴⁸. Możemy prześledzić poszczególne etapy, choć z pewnymi modyfikacjami. Pierwszy związany jest z niezadowoleniem dziewczyny z narzuconych jej genderowych ról; niemożnością odnalezienia się w społeczeństwie Betel (co potęguje poczucie inności związane z wyglądem oraz pochodzeniem) oraz słabą wiarą w Ojca. Poczucie uwięzienia i niespełnienia doprowadza do zainteresowania tym, co zakazane – wiedźmami i czarostwem. Drugi etap jest rozciągnięty w czasie, Immanuelle odczuwa bowiem przyciąganie mrocznej puszczy: „[las – przyp. autorski] wzywał ją do siebie wiatrem oddychającym w gałęziach, tajemnym, syczącym językiem”³⁴⁹. Mimo zakazu wchodzi do lasu, gdy z postronka zrywa się Judasz, czarny baran obdarzony podwójnym zestawem rogów. Scena odsyła do motywów ewangelicznych: imię tryka nawiązuje do postaci jednego z uczniów Jezusa, który zwiódł swojego mistrza i wydał go oprawcom. W tym kontekście znaczący jest także podwójny zestaw rogów. Może oznaczać podwójną naturę

³⁴⁷ W wyniku tego procesu powstaje „indywiduum”, całość, a pozostałe fragmenty jaźni łączą się ze sobą. Zob. C.G. Jung, *Archeotypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2016, s. 287.

³⁴⁸ Zob. P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, tłum. P. Billing, Warszawa 1995, s. 101–154.

³⁴⁹ A. Henderson, *Godzina wiedźm...*, s. 36.

zdrady – zarówno jako aktu świadomego, wynikającego z wyboru Immanuelle, gdyż decyduje się ratować zwierzę mimo zakazu wchodzenia do puszczy, jak i fatum, które spełnia się niezależnie od jej woli.

Bohaterka w lesie odkrywa nabity na pal łeb zaginionego zwierzęcia i dwie splecione w miłosnym uścisku (warto wskazać, że relacje nieheteronormatywne w społeczności Betel są uznane za lubieżne i grzeszne) wiedźmy, które przekazują jej sekretną księgę: „ręce obejmujące podarunek drżały. Książka sporo ważyła, była dziwnie ciepła w dotyku, jakby płynęła w niej krew. W chwili gdy ją wzięła, Immanuelle przestała bać się obu kobiet, ich obecności, nie czuła się skrzepowana ich nagością. Ogarnęło ją przedziwne doznanie. Odniosła wrażenie, że ktoś zwolnił cumy, a jej dusza przestała być uwiązana do ciała”³⁵⁰.

Podarunek okazuje się być dziennikiem Miriam; dzięki jego lekturze Immanuelle poznaje prawdziwą historię matki i zdobywa informacje o czterech czarnoleskich czarownicach: kochankach Jael i Mercy, wodnej wiedźmie Delilah i córce Mrocznej Matki, królowej Czarnolasu – Lilith, kobiecie z głową kozła. Taki sposób przedstawienia tej postaci ma istotne konotacje. Hybrydyczna natura Lilith przywodzi na myśl Bafometa, synkretyczne bóstwo popularne w praktykach okultystycznych, zazwyczaj przedstawiane jako postać o cechach ludzkich (męskie i żeńskie narządy płciowe) i kozich (rogi i łeb)³⁵¹. Jego dwoista natura symbolizuje równowagę między przeciwieństwami (dobro i zło,

³⁵⁰ Tamże, s. 56.

³⁵¹ Zob. J. Mankey, *Rogaty bóg. Historia, mity i praktyki magiczne*, tłum. A.P. Wyszogrodzka-Gaik, Białystok 2022, s. 31–43.

męskość i kobiecość), choć pojawiają się także interpretacje, w myśl których uosabia niezależność i bunt przeciwko normom społecznym³⁵². Wzmianki te znajdują odzwierciedlenie również w postaci powieściowej Lilith – to ona pełni rolę czarnoleskiej przywódczyni, jest *spiritus movens* ruchu oporu. Ucieleśnia wszystkie nieakceptowane przez mężczyzn z Przystani cechy, przez co jej rola w kształtowaniu się kobiecego buntu jest tak istotna.

Spotkanie z wiedźmami stanowi dla głównej bohaterki moment przełomowy – naruszenie tabu, które niesie ze sobą dalekosiężne skutki. Szczególne znaczenie ma w tym kontekście symbolika lasu, która ponownie odsyła do Jungowskiej psychoanalizy. Las symbolizuje nieświadomość – ukryte przestrzenie umysłu, do którego można dotrzeć tylko dzięki medytacji. Cykliczne sny o nim można interpretować jako pierwsze symptomy konfliktu *id* i *superego* bohaterki. Przekroczenie granicy lasu to metaforyczny moment skupienia: Immanuelle – na razie bezwiednie – zaczyna eksplorować swoją podświadomość, docierać do wypartych przez patriarchalne zakazy wspomnień. Wielokrotnie śni o lesie i ponownie przekracza jego granicę, po czym wchodzi do jeziora: „w zimnej czerni widziała twarze, błyski imaginacji: uśmiech matki, blade, księżycowe portrety kochanek, wiklinowe ciało płonące na krzyżu wiedźmy, jakąś małą dziewczynkę, kobietę z włosami ostrzyżonymi krótko jak u chłopca. Immanuelle sięgała do nich wszystkich, usiłowała ich wołać szczebiotliwym, tłumionym przez wodę głosem”³⁵³.

³⁵² Zob. tamże.

³⁵³ Tamże, s. 94.

Woda według Junga to „najpowszedniejszy symbol nieświadomości [...] nasza nieświadomość skrywa ożywioną wodę”³⁵⁴. Zanurzenie się w niej jest dla Immanuelle momentem przełomowym, odkrywa bowiem prawdę dotyczącą przeszłości wiedźm, odmienną od tej przekazywanej przez apostołów. Co istotne, kąpiele w Betel uznawano za grzech: „wchodzić do wody oznaczało zaprzeczyć skromności i roztropności, woda była bowiem królestwem demonów”³⁵⁵. Ten symboliczny zakaz również należy rozpatrywać w perspektywie teorii Junga. Mężczyźni, zakazując kąpiele, blokowali prawidłowy rozwój kobiecej psychiki. Mycie się to obnażenie się i odkrywanie oraz dotykanie własnego ciała, co mogło jawić się jako potencjalna okazja do masturbacji i samozaspokojenia, a to z kolei stanowiłoby zagrożenie dla przyszłości całej społeczności. Kobiety, mając możliwość pełnego poznania i obserwacji swoich ciał, mogłyby odmawiać małżeństw i stosunków z mężczyznami. W konsekwencji patriarchalna władza straciłaby możliwość zarządzania cielesnością oraz prokreacją. Patriarchalne roszczenie sobie praw do kontroli kobiecej cielesności uwidacznia się także w innych aspektach powieści. Po wyjściu z jeziora bohaterka spotyka Lilith – ta dotyka dziewczyny, która zaczyna menstruować. W świadomości betelan(ek) menstruacja postrzegana jest jako dar Ojca, którego protagonistka nie doświadczyła, traktując swoją przypadłość jako karę za grzechy. Scena ta jest zatem symboliczna, gdyż dojrzewanie dziewczyny, jej gotowość do osiągnięcia biologicznej kobiecości, wyzwala spotkanie

³⁵⁴ C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa...*, s. 26, 31.

³⁵⁵ Tamże.

z wysłanniczkami Mrocznej Matki, kobietami obdarzonymi mocą. Co więcej, kąpiel i krew menstruacyjną można interpretować jako ponowne „narodziny” Immanuelle, swego rodzaju chrzest, a także inicjację i kontakt z kobiecością nieskażoną jej patriarchalną wizją.

W utworze pojawia się jeszcze jedna scena, w której bohaterka doświadcza wizji związanych z wodą – widzi w nich niewinne kobiety mordowane przez pierwszego proroka podczas polowania na czarownice:

czarne kształty stały się postaciami kobiet i dziewcząt. Niektóre były w wieku Honor, inne jeszcze młodsze. Gdy napłynęły, Immanuelle zobaczyła ich ciężkie rany, rany różnego rodzaju; były to unoszone prądem zwłoki. Jedna z kobiet miała rozplątane gardło, druga strzyk na szyi. Trzecia twarz okazała się tak posiniaczona i opuchła, że nie wyglądała już na ludzką. Czwarta tuliła swą odrąbaną głowę do piersi, jak tuli się dziecko. Z cieni w głębinach powstawało coraz więcej dusz, aż wreszcie ukazał się niemal legion umarłych. [...] Płomienie szturmowały wodę, pochłaniały kobiety. Ich wrzaski przeszły w chór, mieszając się z ryczącym śmiechem Davida Forda. Kobiety płakały, miotały się, niektóre nawoływały matki, inne błagały o litość. Lecz ogień nie ustępował³⁵⁶.

Krew protagonistki ma szczególną wartość, powoduje bowiem plagi, które są efektem klątwy rzuconej na Betel. Ta praktyka, nazywana karmieniem Matki, „polegała na składaniu rytualnej ofiary w [...] jeziorze w samym sercu lasu zwanym Matczynym Brzuchem. [...] ci, którzy w owym przeklętym miejscu składali Matce ofiarę krwi, nierzadko

³⁵⁶ Tamże, s. 171–172.

otrzymywali nagrodę w postaci ciemnych mocy³⁵⁷. Pownownie można dostrzec tu starotestamentową symbolikę. Początkowo miasto spływa krwią: skażone studnie nie zapewniają wody pitnej, ziemia przestaje rodzić owoce, a równocześnie las rozkwita. Następnie pojawia się tajemnicza choroba prowadząca do oblędu.

Trzeci i czwarty etap indywiduacji następują jednocześnie. Immanuelle konfrontuje się z postacią spalonego na stosie ojca oraz matki – dla której córka ma być narzędziem kary wymierzonej fanatycznemu społeczeństwu, które odebrało jej ukochanego; być „swoistym oczyszczeniem, które ma z nas wykorzenić głębsze zło”³⁵⁸. Bohaterka poznaje prawdę o swoim pochodzeniu – że jest mieszzańcem łączącym dwa różne światy. Wywodzi się z rodu Moore’ów, oddanego Ojcu, oraz z rodziny Wardów z Peryferii, wśród których pojawiały się czarownice. Co więcej, mieszkańcy i mieszkanki Peryferii podchodzą do wiary obowiązującej w Betel w sposób mniej dogmatyczny. Czczą nie tylko Ojca, ale także Mroczną Matkę, co może wynikać z ich życia w zgodzie z przyrodą – z jej rytmem i prawami. Różnica ta wyraża się w przedstawieniach boskiej pary – Ojciec utożsamiany był z niebem, a Matka z lasem. W przeciwieństwie do Betel nie portretowali bogini jako potworzycy:

na freskach pokrywających sklepienia katedry boginię przedstawiano zawsze jako nikczemnicę, z wykręconymi kończynami i zakrzywionymi niczym szpony palcami, której wargi wysmarowane były krwią

³⁵⁷ Tamże, s. 135.

³⁵⁸ Tamże, s. 232.

pożartych w bitwie krzyżowców. Jednak na tym portrecie Mroczna Matka wyglądała pięknie, nawet łagodnie. Jej skóra odznaczała się głębokim odcieniem hebanu, niemal tak czarnym jak welon, natomiast oczy pozostawały księżycowo blade i szeroko rozwarte. Nie przypominała przekłętej bogini piekieł i wiedźm. Nie, w tym wyobrażeniu sprawiała wrażenie bardziej śmiertelnej niż tamto monstrum³⁵⁹.

Trudno nie zauważyć, że ten wizerunek bogini koresponduje z wyglądem mieszkańców i mieszkanki Peryferii, *ergo* Matka musiała być im bliższa niż odległy, nieakceptujący „innych” Ojciec – przynajmniej w wersji propagowanej przez proroka i apostołów.

Za czwarty etap indywiduacji, czyli „kochanka ze świata przyrody”, w przypadku *Godziny wiedźm* należy uznać nie zwierzęcego lub ponadindywidualnego przewodnika bohaterki, lecz jej przyjaciela i ukochanego – Ezrę, syna proroka, notabene heretyka, który docenia odwagę i odczytanie dziewczyny, wielokrotnie zachęcając ją do walki z systemem i odrzucenia religijnego zakłamania. Pomaga jej nie tylko w działaniu, ale i w integracji osobowości.

Protagonistka, zdając sobie sprawę z dziedzictwa Miriam, postanawia uratować społeczność Betel. Tym samym dociera do piątego etapu indywiduacji – konfrontacji z cieniem rozumianym jako demoniczna forma animusa. Gdy miasto ogarnia kolejna z plag – ciemność, przy pomocy Ezry przekracza Świętą Bramę i udaje się do wsi Isztel, by spotkać się z drugą babką – Verą Ward, czarownicą. Ta zdradza jej sposób zdjęcia klątwy – musi

³⁵⁹ Tamże, s. 109–110.

wyryć na swoim ciele specjalną runę przy pomocy świętego ostrza: sztyletu proroka – noża do patroszenia rytualnej zwierzyny lub miecza pierwszego krzyżowca. Niedługo po tym Immanuelle zostaje pojmana i uwięziona wraz z babką i Ezrą w Betel, gdzie jest poddawana torturom. Do konfrontacji bohaterki z cieniem dochodzi w momencie, gdy prorok obiecuje, że zapewni jej i jej ukochanemu bezpieczeństwo, jeśli zgodzi się zostać jego żoną podczas publicznego przesłuchania. Protagonistka przyjmuje propozycję, licząc na to, że nowa pozycja pozwoli jej zdobyć święte ostrze i zdjąć klątwę. Prorok nie dotrzymuje jednak umowy, próbując spalić pierworodnego na stosie. Immanuelle proponuje mężczyźnie swoje życie za życie jego syna. W tym momencie następuje etap zejścia do nadiru. Bohaterka kładzie się na ołtarzu, co odsyła do ofiary Jezusa i wyrywa apostołowi nóż do patroszenia, by wyciąć na przedramieniu runę. Ten czyn sprowadza na Betel ostatnią plagę – rzeź:

jak na komendę okna katedry zadrżały, a szyby eksplodowały do wewnątrz burzą lśniących odłamków witrażowego szkła. Do świątyni wpłynęła rzeka ciemności. Wraz z nią wkroczył legion. Pierwsza z bestii wleciała do katedry i omiotła jej sklepienie; ludzie krzyczeli i próbowali się kryć. Potem zjawily się nietoperze z wyszczerzonymi kłami, a dalej krążące nad nimi oszalałe sępy. Przez wybite okna roila się szarańcza, kruki dostawały się do środka dziurą w dachu i z krakaniem wlewały się do świątyni. [...] Po skrzydlatym legionie natarły istoty lądowe. Dostawały się do środka przez otwarte drzwi i wybite okna. Kobiety z głowami psów gończych i pająki wielkie jak owce, które pędziły pod ławki. Alejkami

kroczyły rzesze umarłych – ofiary zarazy, zagubione dusze, spalone ofiary dawnych stosów³⁶⁰.

Po armii potworów pojawiają się cztery czarnoleskie wiedźmy. Ich obecność budzi ukrytą moc Immanuelle: „coś drgnęło w najgłębszej istocie dziewczyny. Runa na ramieniu zaczęła palić i krwawić tak obficie, że czerwień przeciekała jej między palcami, tworząc u stóp kałużę. Katedrą wstrząsnął straszliwy dygot. Immanuelle uniosła zakrwawione dłonie i chrapliwym okrzykiem wezwała odpowiedzialne za plagi moce”³⁶¹.

Protagonistka, widząc, że żądza krwi wysłanniczek Matki jest równie groźna jak fanatyzm, pokonuje czarownice i zaprowadza pokój. Ten ostatni etap – powrotu do znanego świata – rozpoczyna nowy rozdział w życiu Betel. Mimo że prorok próbuje zmusić strażników do pojmania dziewczyny, większość betelanek oraz część mężczyzn staje w jej obronie:

w ślady Very szły kolejne kobiety, niemal wszystkie pochodzące z Peryferii; ustawiały się niczym tarcze między Immanuelle a strażnikami proroka. Sława z krzykiem przepchnęła się, by stanąć u boku Immanuelle. To samo uczyniła Anna, z Honor na biodrze. [...] W kierunku syna kuśtykała Estera [matka Ezry – przyp. autorski], a także ośmielone przez swoją matriarchinię żony proroka. Coraz więcej osób stawało obok nich. Mężczyźni z Peryferii, matka i starsze siostry Leah, inne kobiety Kościoła – nawet dziewczyny w wieku Sławy, nawet matrony, które poruszały się z pomocą lasek³⁶².

³⁶⁰ Tamże, s. 396–397.

³⁶¹ Tamże, s. 401.

³⁶² Tamże, s. 413.

Bohaterka również powstrzymuje Ezrę przed zabiciem ojca. Postuluje stworzenie nowego świata, w którym nie przelewa się krwi: „świata, którego chcecie, nie da się kupić krwią. Zbudowaliście go własnymi decyzjami, własnym postępowaniem. Albo utrzymamy ten proceder i stopy nadal będą płonąć, w nadziei, że same modlitwy zdołają nas ocalić, albo stworzymy coś lepszego. Świat bez mordowania”³⁶³.

To moment liminalny, w którym społeczność miasta przeciwstawia się patriarchalnemu systemowi, zdając sobie sprawę, że

prawdziwe zło nie czaiło się w głębi Czarnolasu, nie pochodziło od zgromadzenia czarownic spod znaku Lilith ani rzucanych przez nie klątw. Prawdziwe zło [...] przybierało postać dobrych ludzi. Odmawiało modlitwy, nie klątwy. Udawało miłosierdzie, podczas gdy było samą zjadliwością. Studiowało Święte Pisma tylko po to, by pluć kłamstwami. [...] To nie prorok niósł Betel na ramionach niczym ciężar podobny do młyńskiego kamienia, lecz wszystkie te niewinne dziewczęta i kobiety – takie jak Miriam i Leah – które cierpiały i ginęły z rąk wykorzystujących je mężczyzn. To one stanowiły ofiarę całopalną. Były kośćmi, na których został zbudowany Kościół. [...] Czy właśnie takiego losu pragnął dla nich Ojciec? Czyżby na tym polegała wola Matki? Czy świadomie posłali swoje dzieci na tę rzeź? Czy to mogło być zgodne z ich wolą? Nie³⁶⁴.

Finał powieści stanowi dopełnienie procesu indywidualności i transformacji głównej bohaterki, która wypełnia

³⁶³ Tamże, s. 415.

³⁶⁴ Tamże, s. 360, 363, 411.

swoją rolę mesjaszki. Wejście do zakazanego lasu oraz odkrycie prawdy o swojej przeszłości i naturze implikuje nie tylko przemianę jednostki, ale całej społeczności. Doświadczenia związane z ekskluzją i marginalizacją są udziałem wielu mieszkańców i mieszkańek miasta. Pod fasadą bogobojności i wiary w duchowe przewodnictwo kapłanów pozornie sprawnie funkcjonujące społeczeństwo jest zastraszoną grupą ludzi godzących się na wyzysk i cierpienie w imię fanatycznej wiary. Codziennosc mieszkańców i mieszkańek Betel odzwierciedla współczesne problemy na tle religijnym, np. istnienie sekt. Autorka stara się tym samym obnażyć hipokryzję tych, którzy roszczą sobie prawo do wykluczenia lub podporządkowywania sobie ludzi z powodu ich inności, mającej źródło w kolorze skóry, orientacji seksualnej czy tożsamości płciowej, a także pochodzenia. Tak skonstruowany system zawsze będzie opierał się na krzywdzie i cierpieniu. Żyjące w lesie wiedźmy mogą oznaczać nadzieję na zmianę, jednakże próba dokonania rewolucji nie prowadzi do transformacji *per se*, lecz stanowi kontynuację przemocy wynikającej z pragnienia zemsty. Immanuelle rozpoczyna zatem nowy rozdział w dziejach Betel. Kreślona przez nią wizja religii, w której Matka nie jest złą i okrutną boginią domagającą się rozlewu krwi, a Ojciec nie nakazuje mordowania podejrzanych o czary kobiet, uruchamia proces leczenia doświadczanych przez dekady traum. Kobięcy gniew w tym przypadku nie oznacza odwróconej przemocy, lecz dojrzałość, dochodzenie do prawdy o sobie i otoczeniu, przeprowadzenie bezkrwawej (r)ewolucji, w której odejście od starych praktyk nie oznacza ich niszczenia, a zrozumienie błędu i jego naprawę.

4.3. Kastracja męskości

Mniej ciekawym i wtórnym³⁶⁵ wobec *Godziny wiedźm* przetworzeniem opisanego motywu jest *Extasia*³⁶⁶ Claire Legrand – powieść o dystopijnym świecie przyszłości, w którym bliżej nieokreślone wydarzenia doprowadziły do powstania patriarchalnego społeczeństwa opartego na zasadach ekstremistycznej religii³⁶⁷. Podobieństwa do utworu Henderson są wyraźne zwłaszcza w konstrukcji powieściowej rzeczywistości – również pojawia się Przyszań, mała osada zamieszkiwana przez ocalałą ludzkość, odgradzona murem, którego nie wolno przekraczać. Rządzi nią grupa religijnych fanatyków, tzw. czcigodnych. Choć nie wskazano bezpośrednio, że religia jest jakąś formą chrześcijaństwa, kreacja świata przedstawionego sugeruje, że praktyki i organizacja społeczna Przyszań została zainspirowana wspólnotami oraz praktykami purytanów i purytanek. Społeczność w powieści Legrand jest jednak jeszcze bardziej radykalna niż Betel w utworze Henderson.

Kobiety mają w niej podrzędną pozycję, a dodatkowo są dezawuowane, uchodzą bowiem za naznaczone grzechem przodków, które, nawiązując pakt z diabłem, dopro-

³⁶⁵ *Godzina wiedźm* w oryginale została wydana w 2020 r., natomiast *Extasia* dwa lata później.

³⁶⁶ Wstępne rozpoznanie dotyczące tej i poprzedniej powieści zawiera artykuł Kingi Matuszko *Czarownicy, łowcy i prorocy – mężczyźni w opowieściach o wiedźmach gatunku YA fantasy* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024.

³⁶⁷ Podobną wizję rzeczywistości zaprezentowała Agustina Bazzterica w powieści *Niegodne* (2024).

wadziły do zniszczenia poprzedniego świata (to wyraźne odniesienie do biblijnej historii o grzechu pierworodnym). Są także jedynymi winowajczyniami zdrad małżeńskich, których sposób działania przypomina postępowanie sukkubów („zwabiła cię, czcigodny, do swojego małżeńskiego łoża”)³⁶⁸. Z takiego postrzegania kobiet wynika system nakazów i zakazów, któremu są podporządkowane – dotyczą one przede wszystkim cielesności. Aby „uchronić” je przed próżnością, w Przystani „nie wolno mieć luster ani w nie patrzeć. Ukazują one prawdę bożą, która jest zbyt potężna, żeby mogły ją znieść ludzkie oczy. Zwierciadła sprawiają, że nasze słabowite serca stają się próżne. Dotąd widziałam tylko jedno małe, kwadratowe, z prostą drewnianą ramką, które ojciec ukrył w swojej sypialni. No i tutaj, w ciemnej szybie mojego okna”³⁶⁹.

Mimo przedmiotowego i opresyjnego traktowania kobiet, odmawiania im możliwości edukacji (nawet nauki czytania – „jeśli dowiedzą się, co robisz, skrzywdzą cię! [...] Zapomnij o literach. Zapomnij o wszystkim, czego się nauczyłaś”)³⁷⁰, patriarchalne władze osady przyznają niektórym z nich pewne znaczenie o charakterze kultowym. Dziewczęta odznaczające się wyjątkową pobożnością i postępujące w nienaganny sposób są przygotowywane do ceremonii namaszczenia i pełnienia funkcji świętych. Rola ta jest prominentna jedynie z pozoru – polega na dobrowolnym cierpieniu za cudze grzechy

³⁶⁸ C. Legrand, *Extasia*, tłum. M. Zacharzewski, Warszawa 2022, s. 52.

³⁶⁹ Tamże, s. 9.

³⁷⁰ Tamże, s. 25.

podczas cyklicznych „nawiedzeń”, kiedy społeczność ma możliwość uzyskania rozgrzeszenia. Podczas brutalnego rytuału dziewczęta są bite i poniżane:

rzucają mnie na podłogę, uderzam o nią głową. Czerwone plamy bólu wykwitają przed moimi oczami. Leżę na ziemi, chwytając oddech, a one śmieją się, stojąc nade mną. Potem kopią mnie i uderzają pięściami, a ja zamykam oczy i staram się to znieść. Modłę się do Boga, aby po tej nocy, po oczyszczeniu się z gniewu, Hette, Fanny i Ester nie ciągnęło już do grzechu. Podnoszą mnie z podłogi za włosy i rękawy. [...] Rzucają mnie ponownie na ziemię. Czuję smak krwi i się odwracam. [...] Przez chwilę wydaje mi się, że ojciec zacznie się modlić, ale nie – wypcha mnie w otwarte ramiona Jacoba Farthinga oraz Aarona Dale’a [...]. Obaj są niewiele starsi ode mnie. Policzkują mnie i szarpiają za wszystkie części ciała. Uderzają raz po raz, aż tracę poczucie siebie, świadomość tego, gdzie jest góra, a gdzie dół. Wyszczone słowa, okrutne pięści, szukające dłonie. Żadnych modlitw między kolejnymi ciosami, żadnego odpoczynku. I tak bez końca³⁷¹.

Mimo szacunku i poważania, jakim cieszą się święte, podczas „nawiedzenia” doświadczają dehumanizacji, przede wszystkim ze względu na swoją płć i wynikające z niej podporządkowanie oraz rolę kozła ofiarnego. Równie okrutne są przygotowania do pełnienia roli wybranek, podczas których kandydatki przywiązuje się do pala na cztery dni bez jedzenia, co przypomina skrócony post, który Jezus odbył na pustyni, lub obwiązuje się ich

³⁷¹ Tamże, s. 127, 128.

kostki kolczastymi pnączami, a to nasuwa skojarzenie z koroną cierniową.

Binarne opozycje uwidaczniają się nie tylko w hierarchii płci w Przystani, lecz również w imionach konstruowanych podobnie jak w *Godzinie wieźm*. Męskie imiona mają proveniencję biblijną, np. Peter, Samuel, Elias, John, Joseph czy Zahariach (są to ważne postaci dla kultury judeochrześcijańskiej – kapłani, prorocy i apostołowie), żeńskie oznaczają natomiast przymioty cenione u kobiet w purytańskim społeczeństwie, np. Amity (zgoda), Blessing (błogosławieństwo), Temperance (powściągliwość), Mercy (miłosierdzie), Faith (wiara), Silence (cisza) czy Patience (cierpliwość). Jest to sposób podporządkowania sobie kobiet i narzucenia im pożądanых przez patriariat cech oraz sprowadzenia do nich ich tożsamości.

Autorka *Extasii* podkreśla w ten sposób niższość kobiet, których powinnością staje się próba zasłużenia na imię i wypełnienia zapisanego w nim losu, mężczyźni zaś zyskują konkretne, wieloznaczne wzorce do naśladowania. Te opozycje są pretekstem do zarysowania konfliktu między religią/bogiem a magią/diabełm. W powieści istnieje bowiem społeczeństwo wieźm, które protagonistka, szesnastoletnia Amity, jedna z czterech świętych, spotyka podczas rozwiązywania zagadki morderstw mężczyzn z osady, rzekomo zabijanych przez szatana. Bohaterka – córka kobiety uznanej za upadłą i oskarżonej o konszachty z demonem – czuje wokół siebie obecność sił nieczystych, wystawiających na próbę jej wierność i posłuszeństwo religijnym zasadom, w których została wychowana. Nawiedza ją kruk uznawany za zwierzę przynależne szatanowi:

kiedy budzę się w dniu namaszczenia, tuż za oknem siedzi wielki czarny ptak. Na jego widok ciarki przechodzą mi po plecach, najpierw robi mi się gorąco, a potem zimno. Prawdziwy obłęd! To nie jest pierwszy lepszy ptak, tylko nakrapiane stworzenie o poszarpanych piórach i łuszczącej się skórze. Ostry, ząbkowany, rozdziawiony dziób i pozbawione powiek białe oczy, które przypominają bliźniacze księżyce. [...] Matka często opowiadała nam o bestiach, niewielkich stworzeniach zesłanych przez Diabła, które potrafią zagnieździć się w młodej dziewczynie i wywołać w niej strach, wątpliwości i mroczne myśli. Drapia i skubią, marszczą jej skórę z zimna, wiążą kiszki w węzły. Aż do tej zimy nie spotkałam bestii z opowieści matki. Od tygodni widuję je jednak na drzewach, realne. Siedzą tam i skrzeczą. Kryją się w ciemnościach. Trzepoczą nad głową niczym nietoperze. Pojawiają się coraz częściej. A kiedy się pojawiają, za nimi kroczy śmierć. A kiedy się pojawiają, tylko ja mogę je zobaczyć. [...] Ptak dziobie dwa razy w szybę tym szkaradnym, rozdziawionym dziobem, pełnym kłów, których nie powinien przecież mieć³⁷².

Rodzi to w niej lęk o własną duszę wynikający z wpojonych antykobiecych zasad, w myśl których „w sercu każdej kobiety mieszka jego nikczemne nasienie, a na języku jego obrzydliwy szept”³⁷³, zwłaszcza że doświadcza wizji rodem z horroru:

a na grubych, czarnych gałęziach dostrzegam swojego ojca. Krzyczy. Wisi nie na linie, lecz wśród stada ptaków, których jest tak wiele, że drzewo lśni ich czernią. Nie ma liści, tylko pióra i błyszczące białe

³⁷² Tamże, s. 7–8.

³⁷³ Tamże, s. 62.

oczy. Ptaki trzymają mojego ojca swoimi dziobami i pazurami. Odrywają skórę od kości wielkimi wstęgami, własny ciężar ciągnie jego ciało w dół ku ziemi. Włosy odchodzą od czaszki puklami³⁷⁴.

Widzenia są sprowadzane przez tak zwane „szare kobiety” – duchy domniemyanych grzeszników z osady. Wśród nich znajduje się również matka Amity. Koszmary miewa nie tylko bohaterka, ale i pozostałe święte – Silence, Temperance i Mercy. Dwie ostatnie zostają kochankami i zawierają sojusz przeciwko mężczyznom. Notabene może to być dziełem przypadku, lecz w *Godzinie wiedźm* jedna z wiedźm-kochanek również nosiła imię Mercy.

Protagonistka, pragnąc wyjaśnić tajemnicę morderstw, postanawia podążać drogą Diabła i odnaleźć jego pięć sakramentów ukryte w pięciu relikwiach (we wcześniej analizowanej powieści mieliśmy do czynienia z czterema plagami). Poszukiwania prowadzą ją do czarownic zamieszkujących las rozciągający się poza granicami Przystani (to kolejny motyw łączący oba utwory). Do ich siedziby mogą trafić tylko osoby, w których żyłach płynęła magia – tytułowa extasia. Imiona wiedźm są znaczące (choć stereotypowe) i stanowią rewers tych, które nadawano mieszkankom Przystani – Malice (złośliwość), Cunning (przebiegłość), Furor (wrzawa, poruszenie), Ire (gniew), Liberty (wolność), Rogue (łotrzyca). Amity dowiaduje się, że do ich grona dołączyły Temperance i Mercy, a za zabójstwa są odpowiedzialne łaknące zemsty za przemoc wobec kobiet czarownice: „nikt nigdy nie ukarał gubernatora za bicie żony. Nikt tego nie zrobił. Dlatego

³⁷⁴ Tamże, s. 69.

my w tym kręgu musimy to zrobić”³⁷⁵. To one sprowadzały na bohaterkę wizje. Próbują przeprowadzić rytuał przywołania szatana – do tego potrzebują szesnastu ofiar. Amity zaczyna więc wyścig z czasem, by odnaleźć relikwie przed kolejnymi mordami. Pęknięcia w jej systemie wartości i lojalności wobec zasad rządzących osadą pojawiają się w momencie oskarżenia Temperance o czary i spalenia jej, a następnie bycia świadkinią próby gwałtu na jej siostrze Blessing. Wraz z siostrą, Silence i Mercy odrzuca ideologię i religię, a także stare, nacechowane patriarchalnie imiona. Przybierają nowe, będące symbolem oporu: Rage (wściekłość), Hunger (głód), Sorrow (smutek) i Vengeance (zemsta) i postanawiają walczyć o wolność i bezpieczeństwo kobiet:

dowiem się wszystkiego, co wiąże się z byciem czarownicą, rzeczy zarówno dobrych, jak i okrutnych. Teraz już wiem, co się ze mną stanie. Po tym, co zrobiłam? Po tym, co widziałam, słyszałam i myślałam? Nie, Bóg nie obdarzy mnie swoim blaskiem. Nagle przepływa przeze mnie wielki spokój: urodziłam się z kobiety dotkniętej przez Diabła i podążyłam ścieżką, która przywiodła mnie tutaj. Kiedy znajdę dwie ostatnie relikwie i wezwę do siebie ciemność, zrobię to sama, bez pomocy Boga. Wsparcia udzielą mi siostry w mocy. I jakąkolwiek moc da mi Diabeł, skorzystam z niej, by chronić bliskich. Już nigdy nikt nie skrzywdzi mojej siostry. Już nigdy nikt nie uderzy nas w gniewie. [...] Nie lękam się. Nie wstydzę się. Nie jestem już tą dziewczyną, którą byłam kiedyś. Jestem świętą. Jestem czarownicą. Jestem Rage³⁷⁶.

³⁷⁵ Tamże, s. 150.

³⁷⁶ Tamże, s. 227, 228.

Ważnym tematem powieści jest dojrzewanie – zarówno psychiczne, jak i fizyczne. Pierwsze odnosi się do naturalnych emocji – takich jak gniew czy zazdrość – których okazywanie bywa społecznie nieakceptowane. Amity/Rage czuje wściekłość, gdy rok przed głównymi wydarzeniami świętą zostaje nie ona, lecz jej przyjaciółka. Uczy się ukrywać swoje afekty uznawane za grzeszne. Drugie łączy się z odkrywaniem własnych potrzeb seksualnych i eksploracją fizyczności – na przykład w sytuacji, w której protagonistka nakrywa siostrę na masturbacji: „coś porusza się pod jej kocem. Zastygam obok łóżka, choć wiem, że po prostu się dotyka. Już wcześniej tak robiła [...]. Nawet w szarym świetle poranka widzę jej zaróżowione policzki. Nagle jednak moja siostra zaczyna drżeć i wydaje z siebie cichy jęk. [...] Przecież wiesz, że dotykanie się dla przyjemności jest jak przywoływanie Diabła – odpowiadam”³⁷⁷. To kolejny sposób, w który męska społeczność Przystani podporządkowuje kobiety swoim zasadom i zarządza ich seksualnością.

W powieści pojawia się również temat przymusowego małżeństwa, który łączy się z motywem dorastania i odkrywania swojej orientacji. Bohaterka została obiecana Samuelowi, z którym przyjaźni się od dzieciństwa. Przyjmuje swój los z pokorą: „zostanę świętą, poślubię Samuela, Diabeł wreszcie da mi spokój”³⁷⁸. Dopiero zmiana systemu wartości, implikowana przez potrzebę zemsty na mężczyznach z osady, pozwala jej na poznanie prawdy o swojej tożsamości, akceptację emocji i pragnień,

³⁷⁷ Tamże, s. 37, 38.

³⁷⁸ Tamże, s. 21.

które wcześniej uważała za bezbożne. Między nią a Silence/Sorrow rodzi się romantyczne uczucie, zupełnie inne od gwałtownych popędów, jakie dziewczęta kojarzyły z relacją heteroseksualną: „kręcę głową i obejmuję ją. Przerzuca nogę przez moją i przyciąga moje biodra do swoich. Jej nerwowy oddech niesie śmiech [...]. Całuję jej czoło, całuję skroń [...] całuję grzbiet nosa”³⁷⁹. To – być może nieświadoma – sugestia, że jedynie miłość homoseksualna opiera się na szacunku dla granic i potrzeb partnerów, czułości i zrozumieniu, podczas gdy relacja między mężczyzną a kobietą, zwłaszcza w sferze seksualnej, zawsze ma cechy przemocy czy gwałtu. Trudno się dziwić, że bohaterki interpretują w ten sposób otaczającą je rzeczywistość, skoro funkcjonują w świecie skrajnie fallocentrycznym. W takim kontekście jedyną relacją, która może być dla nich bezpieczna, równa i konsensualna, okazuje się ta z osobą wyznającą ten sam system wartości i mającą podobne potrzeby, a zatem z inną kobietą. To esencjonalne ujęcie, w myśl którego kobiety nie bywają przemocowe w relacjach. Dla mężczyzn struktura oparta na dominacji i dająca im przywileje była wygodna. Tym samym postaci męskie w powieści są nie tylko oprasorami, ale także zupełnie niepotrzebni w życiu kobiet, gdyż ich obecność zostaje zmarginalizowana nawet w sferze seksualnej. Dziewczęta w większości okazują się być lesbijkami, a odkrywają swoją seksualność po wyjściu poza ramy patriarchalnego społeczeństwa.

W *Extasii* patriarchat i religia przypominająca chrześcijaństwo/judaizm są ze sobą nierozzerwalnie splecione.

³⁷⁹ Tamże, s. 303.

„Modlisz się do swojego Boga i co osiągasz? Bardzo niewiele. Zupełnie nic, jeśli chcesz znać moje zdanie. A moc jest żywa i życzliwa” – mówi jedna z czarownic, wskazując, że jedyną drogą do zmiany losu kobiet jest wiara w ideę siostrzeństwa i bunt, bezpośrednio powiązane z czarownictwem i szatanem: „extasia jest darem od Mrocznego Księcia”³⁸⁰.

Okazuje się, że dawny świat został zniszczony w wyniku wojny, a nie przez nieposłuszeństwo kobiet, a poza znaną bohaterkom osadą istnieją także inne wsie i miasta zamieszkałe przez ludzi. Informacje o nich mieli przekazywać potomkowie dwóch rodzin, które założyły Przystań, w tym krewni Amity/Rage. Mężczyźni zawłaszczyli tę wiedzę, indoktrynując ocalałych i budując androcentryczne społeczeństwo. Między czarownicami a mieszkańcami Przystani dochodzi do bitwy, którą wygrywają czarownice. Amity/Rage zabija swego ojca i proponuje rozejm – od tej pory Przystań ma być miejscem, gdzie respektuje się prawa obu płci. Ta scena wydaje się niemal identyczna jak zakończenie *Godziny wiedzy*, zwłaszcza że w obu utworach dziecko głównego kapłana (tu: Amity/Rage, tam: Ezra) zamierza go zamordować.

Trudno jednak mówić o zreformowaniu patriarchy – w powieści nie ma pozytywnych postaci męskich, które mogłyby przejść przemianę. Nawet niedoszły mąż protagonistki, choć nie ucieka się do przemocy i traktuje swoją przyjaciółkę z szacunkiem, nie jest świadomy piekła, którego doświadczają kobiety, i namawia Amity/Rage do powrotu do dawnych wartości. Zmiana była możliwa

³⁸⁰ Tamże, s. 153.

jedynie w wyniku rewolucji. Mężczyźni uznają prymat kobiet dopiero po tym, jak te zdobędą władzę, co wskazuje, że podstawową wartością w męskim świecie jest siła, często wiążąca się z przemocą. W jej duchu wychowywane są także kobiety – matka Silence/Sorrow znęca się nad nią psychicznie, prawdopodobnie usiłując rozładować frustrację na kimś słabszym od siebie. Ofiarą patriarchyta pada także Amity/Rage, doprowadzając do śmierci własnej matki. Dopiero uświadomienie sobie własnych czynów i przebaczenie rodzicielki – która świadomie uznaje, że winą należy obarczyć system („to nie była twoja wina [...]. Nie zrobiłaś nic złego. To oni zawinili. Twój ojciec się mylił. Czy mnie rozumiesz?”)³⁸¹ – pozwala przerwać krąg zemsty i podjąć próbę stworzenia nowego świata.

Postaci kobiece również nie zostały ukazane w pozytywnym świetle. Ich prawo do kształtowania własnej tożsamości oraz realizowania marzeń i pragnień zostaje ograniczone do konieczności zemsty na mężczyznach – „one zostały zbyt głęboko zranione i potrafią jedynie wykorzystać swój gniew do zadawania ran innym”³⁸². Powieściowe wiedźmy szukają spełnienia i wolności w gniewie i przemocy zgodnie ze starotestamentową (a zatem patriarchalną) zasadą oko za oko, ząb za ząb, kontynuując tradycję, od której chcą się wyzwolić. Bohaterki – poza Amity/Rage i jej najbliższym kręgiem – nie wierzą w możliwość zreformowania patriarchyta i zaprowadzenie zmian w społeczeństwie.

³⁸¹ Tamże, s. 396.

³⁸² Tamże, s. 397.

Postfeministyczna wizja relacji między płciami przedstawiona w powieści jest uproszczona i jednowymiarowa, ponieważ opiera się na dualizmie dobra i zła, uosabiających odpowiednio przez kobiety i magię oraz mężczyzn i religię. Receptą na wyzwolenie się z fallocentrycznych oków miałyby być powierzchownie rozumiane siostrzeństwo i krwawa rewolucja. Tym samym autorka przedstawia mężczyzn nie tylko jako konformistów, ale przede wszystkim jako oprawców. Trauma dorastających bohaterek – której źródłem są religia i patriarchy – w tym kontekście dotyczyłaby nie tylko odkrywania swojej tożsamości i seksualności, ale przede wszystkim kwestii społecznych. Dziewczęta podejmujące misję ocalenia kobiet i naprawy opresyjnej, wypaczonej religijnej dystopii nie tylko podejmują ryzyko, ale muszą w szybkim tempie dojrzeć i zrewidować poglądy, w których zostały wychowane. Pisarka – w przeciwieństwie do Henderson – nie proponuje żadnej metody radzenia sobie z doznanymi traumami poza użyciem przemocy. Taki sposób przedstawienia postaci wiedzy podtrzymuje uproszczony, stereotypowy obraz tej figury jako mściwej i żądnej władzy, a przede wszystkim niezdolnej do współtworzenia równościowego społeczeństwa.

Zakończenie

(Post)gotyckie imaginarium jest zróżnicowane i nieustannie się rozwija. Nie sposób zliczyć współczesnych powieści, których autorki i autorzy sięgają do bogatego instrumentarium grozy, przetwarzając jego elementy i redefiniując je. W interesujących nas powieściach pojawiały się różnorodne reprezentacje kilku elementów z rekwizytorni grozy – nawiedzony dom, mroczna akademia, kobiecy wampiryzm oraz figura wiedźmy. Naszą ambicją było otwarcie dyskusji na temat niektórych elementów nurtu postgotycyzmu wciąż niedostatecznie rozpoznanego w Polsce pomimo coraz większej popularności reprezentujących go powieści, które coraz liczniej ukazują się na rynku wydawniczym. Publikację traktujemy zatem jako prolegomenę, wstępną analizę roli i znaczenia komponentów postgrozy w powieściach new adult, dotyczących wyzwań, z którymi mierzą się ludzie wchodzący w dorosłość, przede wszystkim kobiety.

Literaturę tego typu można nazwać zaangażowaną, gdyż pojawiająca się w niej groza pozwala na poruszanie – często w nieoczywisty i niebezpośredni sposób – trudnych – nierzadko politycznych – tematów, przełamywanie tabu, unaocznianie zmagania młodych dorosłych nie

tylko z otaczającą rzeczywistością, ale również z własną osobowością oraz traumatycznymi doświadczeniami doznany w dzieciństwie. I choć wszystkie badane utwory mają pewne cechy wspólne, to zarazem każdy z nich akcentuje inne spektrum problemów.

Motyw nawiedzonego domu został wykorzystany przez wybrane przez nas pisarki – Isabel Cañas, Silvię Moreno-Garcję, Kyrie McCauley i Krystal Sutherland – aby ukazać proces dojrzewania ich bohaterek. Po opuszczeniu znanych, zwykle bezpiecznych przestrzeni, zmuszone są do eksploracji nowych miejsc (w warstwie dosłownej), a tym samym do wnikania w głąb własnej psychiki (w warstwie symbolicznej). Ten schemat realizuje się dwojako. W pierwszej wersji, reprezentowanej przez *Hacjendę* i *Mexican Gothic*, protagonistki przybywają do nawiedzonego domu, w którym muszą się zmierzyć z przebywającym w nim złem. Pokonanie przeciwnika/przeciwniczki w postaci nadnaturalnych sił jest zwieńczeniem procesu ich dojrzewania. Podczas pobytu w rezydencji dokonują – do pewnego stopnia – zmiany dotychczasowego systemu wartości. Ze względu na to, że wróg/wrogini są skonkretyzowani, a poniekąd mają też fizyczną postać (zjawia z *Hacjendy* „ucieleśnia się” w posiadłości, Howard z *Mexican Gothic* jest człowiekiem, choć zmienionym i silnie, niemal fizycznie, związanym z domem, np. rozkład jego ciała pokrywa się z rozkładem posiadłości), w analizowanych utworach nawiedzony dom i rozgrywające się w nim wydarzenia stanowią raczej kostium wpisujący się w estetykę gotyckiego przesytu, a nie emblemat meandrów ludzkiej psychiki. Nieco inaczej jest w przypadku utworów, w których dom nie jest

traktowany *stricte* jako przestrzeń mieszkalna, ale jako przestrzeń symboliczna, sprowadzająca się głównie do obrazowania więzi rodzinnych. Takie zmetaforyzowane ujęcie pozwala na uwypuklenie traum, ukazanie procesów de- i rekonstrukcji tożsamości, a zarazem stanowi charakterystyczny dla prozy new adult motyw *chosen family*, „rodziny z wyboru”, w której istotne jest nie tyle pokrewieństwo, ile dobrowolne relacje międzyludzkie, objawiające się na przykład w formie siostrzeństwa. *All the Dead Lie Down* jest w tym kontekście powieścią „pomiędzy” – z jednej strony bowiem przerażające wydarzenia rozgrywają się w rezydencji, z drugiej zaś nie wynikają z przeklętego miejsca *per se*, lecz mają swoje źródło w niekontrolowanych emocjach bohaterki ewokowanych przez jej traumy. Najwyraźniejszym odejściem od tego modelu jest historia z *Domu sióstr marnotrawnych*, w której tytułowy dom nie występuje w formie budynku lub mieszkania, lecz manifestuje się w losach sióstr Hollow. W obu utworach urazy psychiczne i niełatwe doświadczenia stanowią główną oś fabularną. Elementy gotyckiego przesytu są zaś emanacją trudności protagonistek. W narracjach pojawia się także problematyka postfeministyczna rozumiana zarówno jako wzmocnienie i upodmiotowienie (tzw. *empowerment*) bohaterek (zwłaszcza w książkach Cañas i Moreno-Garcii prezentujących konkretne sytuacje społeczno-polityczne i status kobiet w czasach, w których rozgrywa się akcja, a także sojusz silnej kobiety z podporządkowanym mężczyzną – Beatriz i Andrés, Noemí i Francis) – jak i w wielokrotnie przywoływana idea siostrzeństwa (tu proza McCauley i Sutherland).

W powieściach nurtu dark academia szczególnie widoczna jest tematyka problemów młodych dorosłych. Nurt ten zyskuje na atrakcyjności, a wydawcy i wydawczynie kwalifikują w ten sposób coraz więcej utworów, mimo że w większości z nich akademickość *sensu largo* wyraża się jedynie w kategoriach spacji (akcja rozgrywa się w uniwersytecie), natomiast rzadziej pojawiają się inne komponenty tej konwencji (wyrażane w stroju, zainteresowaniach oraz intelektualnym rozwoju bohaterów i bohatererek) lub zostają one jedynie marginalnie nakreślone. Wielokrotnie są to utwory należące do fantasy, zwłaszcza podgatunku *romantasy* z wiodącym wątkiem romansu z wykładowcą/wykładowczynią. Na tym tle wyróżniają się analizowane przez nas powieści nawiązujące do intelektualnej warstwy mrocznej akademii oraz powieści gotyckiej, grozy lub horroru. Jednakże i w nich dark academia jest obecna głównie w warstwie estetycznej, w opisach miejsc, budynków, zjawisk pogodowych. Dominują w nich wątki symptomatyczne dla literatury new adult, brak natomiast erudycyjności oraz problematyki skoncentrowanej na kwestiach egzystencjalnych i moralnych, charakterystycznej dla modelowych realizacji dark academia (np. *Tajemnej historii* Donny Tartt). Zazwyczaj zostają sprowadzone do uproszczonego rozumienia tych dylematów, niekiedy prezentowanych pod postacią paranormalnych zjawisk. Zarazem pojawiają się w nich nieobecne w kanonicznych dziełach, ale interesujące wątki. Postfeministyczny wydzźwięk jest uwypuklony głównie w tych utworach, w których myślami przewodnimi są poszukiwania tożsamości i samoakceptacja – *Klubie bezdusznych dziewczyn* i *Every Exquisite Thing*. Pierwszy dotyczy zaburzeń

behawioralnych, które są pretekstem do dywagacji na temat społecznego postrzegania takich kobiecych zachowań, jak agresja i złość, a także kobiecej skłonności do przemocy. Drugi natomiast koncentruje się na próbach wyjścia z cienia sławnego rodzica – najczęściej matki – oraz na poszukiwaniu własnej wartości niezależnie od rodzinnego dziedzictwa, a także na redefinicji kategorii „piękna”. W literaturze gotyckiej często pojawiał się lęk przed starzeniem się, deformacją czy utratą kontroli nad własnym ciałem, co w literaturze postgotyckiej znajduje swoje odzwierciedlenie w obsesji na punkcie wyglądu i samodyscypliny. Bohaterki, zmagając się z presją idealnego wizerunku i z własnym – niekiedy chorującym – ciałem, nawiązują do tej konwencji, ale jednocześnie polemizują z nią, odrzucając kulturowe schematy i akceptując swoją niedoskonałość, traktowaną jako źródło siły, a nie słabości. W tym przypadku groza nie wynika już z kategorii przestrzennych, lecz z systemu, który zmusza jednostki do rezygnacji z własnej tożsamości i autentyczności na rzecz iluzorycznej i uznaniowej perfekcji. Rozważania nad moralnością, charakterystyczne dla dzieł konstytutywnych dla nurtu, są obecne w *A Lesson in Vengeance* oraz *All That Consumes Us* – powieściach dotyczących kwestii wyjątkowości i genialności jednostek predysponowanych do wielkości. Właśnie w tych historiach dark academia zyskuje najpełniejsze – na tle pozostałych utworów – rozwinięcie, choć również tutaj można mówić o niewykorzystanym potencjale.

Warto zauważyć obecność elementów dyskursu włączającego i zwiększenie reprezentacji studentek i studentów nieobecnych – lub pojawiających się jedynie okazjonalnie – w powieściach formatywnych dla konwencji. Mamy

bowiem do czynienia z bohater(k)ami ciemnoskórymi lub pochodzącymi z krajów azjatyckich, osobami nieheteronormatywnymi, transpłciowymi, a także niebinarnymi. Takie zróżnicowanie świadczy o tym, że autorki przekraczają konwencjonalne rozumienie estetyki dark academia jako ograniczonej do przedstawiania białych, bogatych Europejczyków i Europejek. Jednocześnie można odnieść wrażenie, że czasami owa większa reprezentacja jest powierzchowna, stanowi chwyt mający na celu dywersyfikację postaci jedynie po to, by książka sytuowała się w dyskursie równościowym i wpisywała się w panujące w popkulturze trendy.

Istotną zmianą w stosunku do kanonicznych realizacji są wątki maladyczne – w historiach nierzadko występują podmioty defektywne³⁸³ – bohaterki cierpią na różne choroby, mniej lub bardziej determinujące ich postrzeganie siebie. To bardzo ważny aspekt, jako że motywy schorzeń i niepełnosprawności wciąż bywają pomijane lub marginalizowane, nader często także są stereotypizowane. Co więcej, niemal wszystkie protagonistki (poza dziewczętami z *Klubu bezdusznych dziewczyn*) pochodzą z dysfunkcyjnych rodzin, w których centralną figurą jest zaniedbująca córkę, emocjonalnie niestabilna i niedojrzała matka (ojcowie nie pojawiają się niemal w ogóle w interesujących nas utworach). Porzucenie i brak wsparcia zmuszają bohaterki do szukania oparcia w relacjach rówieśniczych – przyjaźnie studenckie, wzajemna pomoc oraz stowarzyszenia to kluczowy temat w tego typu prozie.

³⁸³ Zob. I. Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie*, Kraków 2016.

Utwory, w których pojawia się wątek kobiecego wampiryzmu, dotyczą problematyki inności i odmienności oraz ekskluzyjności społecznej. Autorki czynią to w dwojaki sposób. Pierwszy przypadek reprezentuje postać Carmilli, która służy twórczyniom do kulturowej redefinicji figury wampirzycy, ukazania jej nie jako drapieżniczki, lecz nieszczęśliwej kobiety, ofiary męskiej przemocy poszukującej miłości, bliskości i zrozumienia. Główną osią fabularną jest w tym przypadku romans z Laurą, pod wpływem którego Carmilla zyskuje ludzki wymiar. Krwiopijczyni staje się emblematem ludzi wykluczanych, marginalizowanych i stygmatyzowanych. W nowym ujęciu żeński wampiryzm zostaje zreinterpretowany i przestaje być metaforą destrukcyjnego związku – symbolizuje poświęcenie, które wiąże się nie tylko z koniecznością zmagania się z trudnościami wynikającymi z braku akceptacji dla kobiecej sprawczości, lecz także z gotowością do złożenia ofiary z własnego życia. W powieści *Dom pożądania* poruszane są wątki związane z genderową liberalizacją kobiet, czego wyrazem jest labilna płciowo postać Batory. Utwór podejmuje również polemikę z tezą, że tylko męski wampiryzm jest nierozdzielnie związany z gwałtem – sugerując, że również żeński może opierać się na przemocy. W utworze pojawia się także bardzo istotny wątek klasowy, dotyczący wykorzystywania kobiet o niższym statusie społecznym przez przedstawicieli i przedstawicielki elit. Krew oznacza tutaj nie tyle płyn fizjologiczny, co jestestwo bohaterki, ich godność i tożsamość. Powieść *Carmilla and Laura* S.D. Simper ma szczególnie postfeministyczny wydźwięk, gdyż postępowanie i sytuacja wampirzycy są bezpośrednim skutkiem ingerencji mężczyźni.

Najsilniejszą optykę postfeministyczną odnajdziemy w powieściach o wiedźmach, których lejtmotywym jest wyzwolenie z oków fanatyzmu religijnego i odrzucenie fallocentryzmu. Czarownictwo zostało ukazane jako remedium na zdegenerowany ustrój społeczny. Dzięki niemu bohaterki mogą dokonać dezintegracji i restytucji swoich tożsamości, odkryć prawdę o swoich pragnieniach i możliwościach. Ich zadaniem jest walka z fundamentalizmem religijnym i próba zaprowadzenia równości w mikrospołecznościach. Figura wiedźmy stanowi zatem symbol wyzwolenia, celebracji kobiecości niespętanej patriarchalnymi zasadami, manifestację siły i siostrzeństwa. Zarazem w interesujących nas powieściach ów motyw jest realizowany odmiennie. W *Godzinie wiedźm* dekonstrukcja dogmatyzmu opiera się na zrozumieniu, że równouprawienie nie może być osiągnięte kosztem żadnej ze stron konfliktu światopoglądowego, lecz jest wynikiem kompromisów. W *Extasii* natomiast idee postfeministyczne ulegają przekształceniu w pseudofeminizm, wszystkie postaci męskie są bowiem negatywne, a jedyną drogą do destrukcji fundamentów patriarchalnego świata jest rewolucja i kastracja męskości.

Instrumentarium grozy w analizowanych utworach stanowi istotne narzędzie ujawniania, analizowania i metaforyzowania traum młodych ludzi. Najczęściej poruszonymi problemami są: inność/obcość i wykluczenie społeczne, nieakceptacja swojego ciała, dyskurs równościowy obejmujący queerowych bohaterów i bohaterki, osoby o różnym pochodzeniu etnicznym i klasowym, walka z ekstremizmem religijnym i patriarchatem, nierówności klasowe lub płciowe, dysfunkcyjne rodziny,

rywalizacja, choroby, wyprowadzka z domu, zmaganie się z oczekiwaniami otoczenia. *Imaginarium communis* postgotycyzmu i związane z nim rekwizyty nader często w omawianych powieściach pełnią rolę lepiej lub gorzej dopasowanego kostiumu, choć równocześnie utwory te przybliżają tematykę trudną i tabuizowaną w sposób atrakcyjny, a przede wszystkim przystępny i zrozumiały dla młodszego pokolenia, dlatego nie można lekceważyć ich kulturowego wpływu.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Cañas I., *Hacienda*, tłum. R. Oślizło, Białystok 2023.
- Gibson S.T., *An Education in Malice*, Londyn 2023.
- Henderson A., *Dom pożądania*, tłum. A. Sądecki, Białystok 2024.
- Henderson A., *Godzina wiedzy*, tłum. P. Hejmej, Białystok 2022.
- Henderson A., *House of Hunger*, Londyn 2022.
- Henderson A., *The Year of the Witching*, Londyn 2020.
- Lee V., *A Lesson in Vengeance*, Londyn 2022.
- Legrand C., *Extasia*, tłum. M. Zacharzewski, Warszawa 2022.
- McCauley K., *All The Dead Lie Down*, Nowy Jork 2023.
- Moreno-Garcia S., *Mexican Gothic*, tłum. R. Oślizło, Białystok 2022.
- Simper S.D., *Carmilla and Laura*, Milton Keynes 2018.
- Steven L., *Every Exquisite Thing*, Londyn 2023.
- Steven L., *Klub bezdusznych dziewczyn*, tłum. A. Rewilak, Warszawa 2025.
- Steven L., *The Society for Soulless Girls*, Londyn 2022.
- Sutherland K., *Dom siostr marnotrawnych*, tłum. K. Makowska, Poznań 2023.
- Waters E., *All That Consumes Us*, Nowy Jork 2023.

Bibliografia przedmiotowa

- Abdi A., *Meet Dark Academia, The Bookish Fashion Trend That's All Over TikTok*, „Refinery29”, 5.08.2020, <https://www.refinery29.com/en-gb/dark-academia-aesthetic-tiktok-trend> [dostęp: 8.08.2024].

- Adriaansen R.J., *Dark Academia: Curating Affective History in a COVID-Era Internet Aesthetic*, „International Public History” 2022, nr 2.
- Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, tłum. A. Izdebska [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Aguirre M., *On Victorian Horror* [w:] *Gothic Horror. A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*, red. C. Bloom, Londyn 1998.
- Aldana Reyes X., *Gothic Affect: An Alternative Approach to Critical Models of the Contemporary Gothic* [w:] *New Directions in 21st Century Gothic: The Gothic Compass*, red. L. Piatti-Farnell, D. Lee Brien, Routledge 2015.
- Anderson Ch.K., Thelin J.R., *Campus Life Revealed: Tracking Down the Rich Resources of American Collegiate Fiction*, „Journal of Higher Education” 2009, nr 1.
- Andresco I., Bacon M., *Mourir à l'ombre des Carpathes*, Paryż 1986.
- Antosa S., *Witchcraft, Gender and Queerness in Contemporary British Literature* [w:] *Queer Gothic. An Edinburgh Companion*, red. A. Haefele-Thomas, Edynburg 2023.
- [b.a.], *Dark Academia: ten trend wziął szturmem świat mody. Na czym polega?*, „Rzeczpospolita”, 20.01.2022, <https://sukces rp.pl/moda/art19307781-dark-academia-ten-trend-wzial-szturmem-swiat-mody-na-czym-polega> [dostęp: 28.03.2025].
- Bailey D., *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Bowling Green 1999.
- Baranowski B., *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981.
- Beckett L.S., *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, Routledge 2009.
- Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z., *Symbolika domu. Literatura i etnografia*, Kraków 2023.
- Berger P.L., Berger B., Kellner H., *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness*, Harmondsworth 1974.
- Bidermann H., *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2001.
- Bojarska K., *Trauma w kulturze* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014.

- Bonaparte M., *Psychoanalityczna interpretacja opowiadania „Berenice” Edgara Allana Poe*, tłum. T. Rybowski [w:] *Sztuka interpretacji, wybór i oprac. H. Markiewicz*, t. 1, Wrocław 1971.
- Bonvillian G., Murphy R., *The Liberal Arts College Adapting to Change: The Survival of Small Schools*, Routledge 1996.
- Boruszkowska I., *Defekty. Literackie auto/pato/grafie*, Kraków 2016.
- Brabon B.A., Genz S., *Postfeminist Gothic: Critical Interventions in Contemporary Culture*, Basingstoke 2007.
- Braidotti R., *Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*, Cambridge 2022.
- Brooke Cameron S., *Queer Vampires: What We Want is in the Shadows* [w:] *Queer Gothic. An Edinburgh Companion*, red. A. Haefele-Thomas, Edynburg 2023.
- Brown L., *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma* [w:] *Trauma: Explorations in Memory*, red. C. Caruth, Baltimore 1995.
- Brzostek D., *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*, Toruń 2020.
- Carpenter G., *Mothers and Others* [w:] *Women and the Gothic. An Edinburgh Companion*, red. A. Horner, S. Zlosnik, Edynburg 2016.
- Carpenter L., Kolmar W.K., *Introduction* [w:] *Haunting the House of Fiction: Feminist Perspectives on Ghost Stories by American Women*, red. L. Carpenter, W.K. Kolmar, Knoxville 1991.
- Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Carroll N., *The Nature of Horror*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1987, nr 1.
- Carter I., *Ancient Culture of Conceit: British University Fiction in the Post-War Years*, Londyn 1999.
- Case S.E., *Tracking the Vampire*, „Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies” 1991, nr 3(2).
- Castle T., *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, Nowy Jork 1993.
- Chaplin S., „Daddy, I'm falling for a monster”: *Women, Sex, and Sacrifice in Contemporary Paranormal Romance*, „Gothic Studies” 2019, nr 21.

- Chappell B., *Would you read novels aimed at 'new adults'?*, „The Guardian”, 10.09.2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/sep/10/new-adult-fiction> [dostęp: 30.03.2024].
- Connor S., *The English Novel in History: 1950–1995*, Londyn – Nowy Jork 1995.
- Cremene A., *Mythologie du wampire en Roumanie*, Monaco 1981.
- D’Aniello Ch.P., *The pursuit of beauty in Donna Tartt’s „The secret history”*, praca dyplomowa, Södertörn University, Huddinge 2021.
- Day W.P., *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*, Chicago 1985.
- DeLamotte E.C., *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, Nowy Jork 1990.
- Delilah [w:] *Women’s Bible Commentary*, red. C.A. Newsome, S.H. Ringe, J.E. Lapsley, Louisville, Kentucky 2012.
- Dickey C., *Ghostland: An American History in Haunted Places*, Nowy Jork 2016.
- Drozdowicz J., *Dark Academia: How Old Inequalities Are Being Retold in a Global Youtube Learning Phenomenon*, https://www.academia.edu/111895525/Dark_Academia_How_Old_Inequalities_Are_Being_Retold_in_a_Global_Youtube_Learning_Phenomenon [dostęp: 11.08.2024].
- Dudley-Flores I., *The Dark Side of Dark Academia: a Critique of the Aesthetic*, „The Teen Mag”, 24.04.2021, <https://www.theteenmagazine.com/the-dark-side-of-dark-academia-a-critique-of-the-aesthetic> [dostęp: 8.08.2024].
- Dumpleton E., Cañas I., *Q&A: Isabel Cañas, Author of ‘The Hacienda’, „The Nerd Daily”*, 15.06.2022, <https://thenerddaily.com/isabel-canas-author-interview/> [dostęp: 31.01.2025].
- EcoGothic*, red. A. Smith, W. Hughes, Manchester 2013.
- Edward-Boons A., *Journeys Through the English Haunted House* [w:] *The Palgrave Handbook of Steam Age Gothic*, red. C. Bloom, Londyn 2021.
- Elan P., *TikTok’s Dark Academia trend criticised for ‘whiteness’*, „The Guardian”, 10.02.2021, <https://www.theguardian.com/fashion/2021/feb/10/tik-toks-dark-academia-trend-criticised-for-whiteness> [dostęp: 8.08.2024].

- Elias N., *The Civilizing Process: the History of Manners*, tłum. E. Jephcott, Oksford 1978.
- Facca D. i in., *Academic TikTok*, Toronto 2022.
- Fein E.B., *The Media Business; The Marketing of a Cause Celebre*, „The New York Times”, 16.11.1992, <https://www.nytimes.com/1992/11/16/business/the-media-business-the-marketing-of-a-cause-celebre.html> [dostęp: 27.01.2025].
- Fenik K., *Grooming – uwodzenie dzieci w internecie* [w:] *Tabu seksuologii. [Wątpliwości, trudne tematy, dylematy w seksuologii i edukacji seksualnej]*, red. A. Jodko, Warszawa 2008.
- Fincher M., *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*, Nowy Jork 2007.
- Flanders J., *The Making of Home*, Londyn 2014.
- Fleenor J., *The Female Gothic*, Montreal 1983.
- Gaskill M., *Witchcraft: A Very Short Introduction*, Abingdon 2010.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Gennep A. van, *The Rites of Passage*, tłum. M.B. Vizedom, G.L. Caffie, Chicago 1992.
- Gersz O., *Udawaj, że jesteś bogatym dzieciakiem z Harvardu. Dark academia – nowa subkultura zawładnęła siecią*, „Na Temat”, 9.10.2022, <https://natemat.pl/440071,dark-academia-estetyka-ktora-podbila-tik-toka> [dostęp: 28.03.2025].
- Giddens A., *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge 1991.
- Głos M., *Kobiety i inne potworności. Mityzacja i female queer gothic w „Empuzjonie” Olgi Tokarczuk*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2023, nr 9.
- Głos M., Matuszko K., [hasło] dark academia, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025, nr 2.
- Goddu T.A., *Vampire Gothic*, „American Literary History” 1999, vol. 11.
- Goldstein D.E., Grider S.A., Thomas J.B., *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*, Colorado 2007.
- Gordon D., *Bad Girls from History: Wicked Or Misunderstood?*, South Yorkshire 2017.

- Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*, red. K. Graham, Nowy Jork 1989.
- Grzech N., *Lady Gaga komentuje swoją kontrowersyjną kreację z mięsa po ponad 10 latach: „Nic dziwnego, że pachniała mięsem”, „Elle”, 9.11.2021*, <https://www.elle.pl/lifestyle/ludzie/lady-gaga-komentuje-swoja-kontrowersyjna-kreacje-z-miesa-po-ponad-10-latach-nic-dziwnego-ze-pachniala-miesem/> [dostęp: 8.04.2025].
- Haefele-Thomas A., *Introduction to Queer Gothic: ‘I would like, if I may, to take you on a strange journey’* [w:] *Queer Gothic. An Edinburgh Companion*, red. A. Thomas-Haefele, Edynburg 2023.
- Haggerty G.E., *Queer Gothic*, Urbana 2006.
- Halberstam J., *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham–Londyn 1995.
- Hall E.J., Salupo Rodriguez M., *The Myth of Postfeminism*, „Gender & Society” 2003, nr 17.
- Hareven T.K., *The Home and the Family in Historical Perspective*, „Social Research” 1991, nr 1.
- Has-Tokarz A., *Motyw wampira w literaturze i filmie grozy* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Heiland D., *Gothic & Gender. An Introduction*, Malden 2004.
- Herman J., *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence – from Domestic to Political Terror*, Cambridge 1992.
- Hogle J.E., *Introduction: Modernity and the Proliferation of the Gothic* [w:] *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, red. J.E. Hogle, Cambridge 2014.
- Hollinger V., *Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire* [w:] *Blood Red: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, red. J. Gordon, V. Hollinger, Filadelfia 1997.
- Holmes C., *Women, Witches and Witnesses*, „Past and Present” 1993, nr 140.
- Irigaray L., *Éthique de la différence sexuelle*, Paryż 1984.
- Izdebska A., *Gotyckie labirynty* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Izdebska A., *Gotycyzm/gotyccyzmy – rekwizyty i metamorfozy*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 30.

- Izdebska A., *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
- Izdebska A., *McLudzie i ich drapieźniki, czyli o wampirach zmieniających dietę*, „Porównania” 2022, nr 1, s. 345.
- Jackson R., *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londyn 1981.
- Jacobus M., *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, Nowy Jork 1986.
- Jael [w:] *Słownik postaci biblijnych*, <https://www.biblia.info.pl/slownik/jael/> [dostęp: 27.01.2025].
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Jewett E., *Dark Academia Has a 'White' Problem. The classical literature aesthetic is far too Eurocentric and lacks diversity. So how can we change that?*, „Study Breaks Magazine”, 18.01.2021, <https://studybreaks.com/culture/reads/dark-academia-diversity/> [dostęp: 8.08.2024].
- Jönsson G., *The Second Vampire: „filles fatales” in J. Sheridan Le Fanu’s „Carmilla” and Anne Rice’s „Interview with the Vampire”*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 2006, nr 1.
- Jung C.G., *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2016.
- Kent E., *Masculinity and Male Witches in Old and New England*, „History Workshop Journal” 2005, nr 1.
- Kochanowski J., Mizielińska J., *Queer studies* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik i in., Warszawa 2014.
- Kokot J., *W świetle gazowych latarni. O angielskiej prozie „gotyckiej” przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2013.
- Krishnakumar T., *Dark Academia: The Toxic Cultural Paradigms promoted by a Dark Academic Aesthetic*, „Her Campus”, 21.09.2020, <https://www.hercampus.com/school/ashoka/dark-academia-toxic-cultural-paradigms-promoted-dark-academic-aesthetic/> [dostęp: 10.08.2024].
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
- Krotos K., *Ewolucja postaci kobiecych w dark academia – od całkowitego podporządkowania do indywidualizmu i niezależności* [w:] *Obszary polonistyki 8. Narracje (o) kobiet(ach) we współczesnej literaturze i kulturze*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Gielarek-Gorczyca, Rzeszów 2024.

- Kur E.M., *Nieobecni mają głos. „Forgotten Songs” – niezwykle pomnik ptasiego śpiewu, czyli o spotkaniu sztuki i ornitologii w przestrzeni publicznej* [w:] *Ptaki w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski, M. Długolecka-Pietrzak, B. Stelingowska, t. III, Siedlce 2020.
- Laurentis de T., *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities*, „Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies” 1991, nr 2(3).
- Lesses R., *Lilith* [w:] *Jewish Women’s Archive*, <https://jwa.org/encyclopedia/article/lilith> [dostęp: 7.01.2025].
- Lieberman T.R., *Eroticism as Moral Fulcrum in Rice’s „Vampire Chronicles”* [w:] *The Gothic World of Anne Rice*, red. G. Hoppenstand, R.B. Browne, Wisconsin 1996.
- López Millán L., *The Dark Academia aesthetic: nostalgia for the past in social networks*, „The International Journal of Creative Media Research” 2023, nr 10.
- Maj E., *Różnorodność i inkluzywność w mediach popularnych* [w:] *Kultura popularna w dyskursie*, red. K. Jachymek, M. Lubaś, Lublin 2021.
- Mankey J., *Rogaty bóg. Historia, mity i praktyki magiczne*, tłum. A.P. Wyszogrodzka-Gaik, Białystok 2022.
- Matuszko K., „Przekładać bez cishetowania” – o dylematach tłumaczy literatury queerowej, „Przekładaniec” 2024, nr 48.
- Matuszko K., *Czarownicy, towcy i prorocy – mężczyźni w opowieściach o wiedźmach gatunku YA fantasy* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (de)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024.
- Matuszko K., *Kopciuszek idzie na wojnę? – pseudofeminizm w baśniowej dystopii (na przykładzie „Cinderella is Dead” Kalynn Bayron)*, „Pauza i Literatura” 2024, nr 6.
- Matuszko K., *Piątego dnia Bóg [...] utkał Lilith [...] pociągającą i jasną – reinterpretacja postaci pierwszej kobiety w powieści „Kocham cię, Lilith” Radka Raka*, „Fraza. Poezja, proza, esej” 2022, nr 1–4.
- McAlister J., *New Adult Fiction*, Cambridge 2021.
- Mechaley K., *Dark Academia: Promotion Equality or Elitism?*, „The Mayfield Crier”, 27.09.2021, <https://mayfieldcrier.org/3033/op-ed/dark-academia-promoting-equality-or-elitism/> [dostęp: 10.08.2024].

- Merrick E., *Introduction: Why Chick Lit Matters* [w:] *This Is Not Chick Lit: Original Stories by America's Best Women Writers*, red. E. Merrick, Nowy Jork 2006.
- Miller L., *This Haunting New Bestseller Is Part du Maurier, Part del Toro*, „Slate Magazine”, 27.07.2020, <https://slate.com/culture/2020/07/mexican-gothic-book-review-silvia-moreno-garcia-novel.html> [dostęp: 10.02.2024].
- Mishra V., *The Gothic Sublime*, Nowy Jork 1994.
- Nguyen M., *Nostalgia in Dark Academia*, „East-West Cultural Passage” 2022, nr 1.
- Ní Fhlainn S., *Contemporary Vampires* [w:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, red. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edynburg 2019.
- Nowicki W., *Campus novel* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- O'Connor P., *Home: The Foundations of Belonging*, Londyn 2018.
- O'Connor P., *The Terror of Home: The Haunted House Formula in Contemporary Culture*, „International Political Anthropology Journal” 2022, nr 1.
- Oldridge D., *Witchcraft and Gender* [w:] *The Witchcraft Reader. Second Edition*, red. D. Oldridge, Abingdon 2008.
- Olkusz K., *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz 2010.
- Palmer P., *Lesbian Gothic. Genre, Transformation, Transgression*, „Gothic Studies” 2004, nr 1.
- Palmer P., *Lesbian gothic: transgressive fictions*, *Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, Universidade Federal de Santa Catarina 23–26 sierpnia 2010.
- Palmer P., *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*, Londyn – Nowy Jork 1999.
- Parini J., *The Fictional Campus: Sex, Power and Despair*, „Chronicle of Higher Education”, 22.09.2000.
- Pattee A., *Between Youth and Adulthood: Young Adult and New Adult Literature*, „Children's Literature Association Quarterly” 2017, nr 2.

- Pawluk Z., *Motyw męskości w estetyce cottagecore. Badania memetyczne* [w:] *Obszary polonistyki 7. (De)konstruowanie męskości. (De)mitologizacje, (dez)iluzje i (de)heroizacje męskości w literaturze, kulturze i języku*, red. K. Matuszko, M. Głos, K. Maciąg, B. Drozd, Rzeszów 2024.
- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. A. Pers, Kraków 2003.
- Pflaumer V., *Haunted Houses, Haunted Selves Feminist Readings of Uncanny Domesticity: Charlotte Perkins Gilman, Shirley Jackson and Francesca Woodman*, praca dyplomowa, Poczdam 2022.
- Pirie D., *The Vampire Cinema*, Nowy Jork 1977.
- Piskorowska A., *Zaburzona komunikacja wynikiem wykluczenia społecznego osób dotkniętych niepełnosprawnościami* [w:] *Od samotności do osamotnienia*, red. J. Zimny, Stalowa Wola 2017.
- Prokopiuk J., *Tajemnica wampira*, „Kino” 1993, nr 2.
- Punter D., *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, vol. I: *The Gothic Tradition*, Londyn 1996.
- Purkiss D., *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*, Londyn 1996.
- Ranasinghe P.J., *An Exploration of the Dissemination of Knowledge through the Dark Academia aesthetic*, „University of Colombo Review” 2022, nr 2.
- Rossen J., *The University in Modern Fiction*, Nowy Jork 1993.
- Rustamov R., Myshyakova N.M., *„Dark Academia” as a Cultural Phenomenon* [w:] *Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference in English „Theory And Practice Of Modern Science: The View Oh Youth”*, Sankt Petersburg 2023.
- Rybczynski W., *Home: A short history of an idea*, Nowy Jork 1987.
- Santilli P., *Culture, Evil, and Horror*, „American Journal of Economics and Sociology” 2007, nr 1.
- Scarre G., *Witchcraft and Magic in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Londyn 1987.
- Sedgwick E.K., *Tendencies*, Londyn 19994.
- Selejan C., *Campus/Academic Novels and „Built-In” Nostalgia*, „East-West Cultural Passage” 2023, nr 1.

- Sempruch J., *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, West Lafayette 2008.
- Showalter E., *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)*, tłum. J. Askutja, A. Białek i in., Poznań 2015.
- Signorotti E., *Repossessing the Body: Transgressive Desire in „Carmilla” and „Dracula”*, „*Criticism*” 1996, nr 4.
- Singh K., Agrawal S., Nagpal P., *Hexing the Patriarchy: Reclaiming the Witch Archetype for Feminism*, „*International Journal of Religion*” 2024, nr 11.
- Skogemann P., *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, tłum. P. Billing, Warszawa 1995.
- Sobolczyk P., *G(n)o(s)tycyzm. Female queer gothic, gnoza i dyskurs o kobiecej potworności (o „Almie” Izabeli Filipiak)*, „*Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze*” 2015, nr 4.
- Sobolczyk P., *Queer gothic – queer modernism. Odnawianie modernizmu*, „*Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*” 2014, nr 24.
- Spooner C., *Contemporary Gothic*, Londyn 2006.
- Spooner C., *Fashioning Gothic bodies*, Manchester 2004.
- Spooner C., *Unsettling Feminism: The Savagery of Gothic* [w:] *The Gothic and Theory*, red. J.E. Hogle, R. Miles, Edynburg 2019.
- Stitt A., *ACT for Gender Identity: The Comprehensive Guide*, Londyn 2020.
- Swift T., Dessner A., *How Did It End? [w:] The Tortured Poets Department*, Universal Music Publishing Group 2024.
- Szczur [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Szubert M., *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze* [w:] *Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk 2019.
- Świerkocki M., *Magia gotycyzmu* [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.
- Tasker Y., Negra D., *Introduction: Feminist Politics And Postfeminist Culture* [w:] *Interrogating Postfeminism*, red. Y. Tasker, D. Negra, Durham 2007.
- Tatar M., *The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny*, „*Comparative Literature*” 1981, nr 2.

- Tomicki R., *Poza społeczeństwem – w pobliżu boskości. Przyczynek do rozważań nad symboliką włosów*, „Konteksty” 1987, t. 41, nr 1–4.
- Updike J., *Foreword* [w:] *The Early Stories*, Nowy Jork 2003.
- Veeder W., *Carmilla: The Arts of Repression*, „Texas Studies in Literature and Language” 1980, nr 2.
- Wampir [w:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, red. W. Kopaliński, Warszawa 1985.
- Weinstock J.A., *Introduction: The Spectral Turn* [w:] *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, red. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, Nowy Jork – Londyn 2013.
- Westengard L., *Gothic Queer Culture. Marginalized Communities and the Ghosts of Insidious Trauma*, Lincoln 2019.
- Westengard L., *Queer Gothic Literature and Culture* [w:] *Twentieth-Century Gothic*, red. S. Ní Fhlainn, Edynburg 2022.
- Wester M., Aldana Reyes X., *Introduction: The Gothic in the Twenty-First Century* [w:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, red. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edynburg 2019.
- Whitney S.E., *Splattered Ink: Postfeminist Gothic Fiction and Gendered Violence*, Urbana–Chicago–Springfeld 2016.
- Wilde O., *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Czerwonak 2015.
- Williams A., *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, Chicago 1995.
- Williams J.J., *The Rise of the Academic Novel*, „American Literary History” 2012, nr 3.
- Wisker G., *Female Vampirism* [w:] *Women and the Gothic. An Edinburgh Companion*, red. A. Horner, S. Zlosnik, Edynburg 2016.
- Wisker G., *Postfeminist Gothic* [w:] *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, red. M. Wester, X. Aldana Reyes, Edynburg 2019.
- Womack K., *Academic Satire: The Campus Novel in Context* [w:] *A Companion to the British and Irish Novel 1945–2000*, New Jersey 2005.
- Zidan A.I.M., *Academics and Novel: A Study of Malcolm Bradbury and David Lodge’s Campus Fiction*, Londyn 2024.
- Zimmerman B., *Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film* [w:] *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, red. B.K. Grant, Austin 2015.
- Zimmerman B., *Lesbians like this and that* [w:] *New Lesbian Criticism*, red. S. Munt, Brighton 1992.

Publikacja porusza temat nowy, a więc rzadko, a właściwie w ogóle nieobecny w polskim literaturoznawstwie: zjawisko *new adult* oraz jego postgotyckie uwarunkowania. Jednym z najcenniejszych elementów tekstu jest przywołanie w rozdziale otwierającym literatury naukowej dotyczącej dość szerokiego spektrum zagadnień związanych z konwencją gotycką. Autorzy sprawnie ukazują niejednoznaczne konteksty tego zjawiska. Trafnie wyodrębniają też te jego elementy, które są zakorzenione w tradycji gotycyzmu i współtworzą opisywane przez nich powieści nurtu *new adult*. Wybrane do szczegółowej analizy dzieła literackie są zarówno reprezentatywne dla subgatunku, jak i egzemplaryczne pod względem pełnionej przez nie funkcji, co czyni ich dobór przekonującym. Innymi słowy, autorzy w sposób przemyślany i klarowny opisują, w jaki sposób i w jakim celu instrumentarium gotyckie jest wykorzystywane w konwencji *new adult*.

Z recenzji dr hab. Agnieszki Izdebskiej, prof. UŁ

Jednym z najlepiej omówionych zagadnień jest problematyka określana jako *dark academia*. W tym rozdziale szczególnie wyraźnie zaakcentowano aspekt teoretyczny, który sytuując rozważania w szerokim kontekście, prowokuje czytelnika do wyciągania dalszych wniosków dotyczących specyfiki tej konwencji oraz charakterystycznego sposobu postrzegania akademii. Słusznie przywołane elementy składające się na charakterystykę nurtu pozwalają przybliżyć jego istotę, uporządkować wiedzę i ustanowić punkt wyjścia do rozważań o nachyleniu analitycznym. Warto również zwrócić uwagę na fakt, że Osoby Autorskie krytycznie odnoszą się do przywołanej literatury przedmiotu, wskazując, że dotychczasowy żywioł definicyjny wymaga uzupełnienia o elementy, które rzekomo nie występują w tym nurcie twórczości. Jest to trafne posunięcie, gdyż definicja nie wydaje się zamknięta, zwłaszcza w przypadku konwencji zyskującej na popularności, a tym samym generującej kolejne realizacje artystyczne.

Z recenzji dr hab. Kseni Olkusz, prof. ANS w Raciborzu