

Agnieszka Izdebska

Gotycyzm/gotycyzmy – rekwiizyty i metamorfozy

Pisanie o gotycyzmie – jak i zapewne o wszelkich praktykach kulturowych z rozbudowaną tradycją intensywnie obecnych we współczesności – nastrocza wielu problemów. W przypadku tej konwencji na typowe kłopoty definicyjne składa się kilka przyczyn. Przede wszystkim termin ten nazywa kilka zjawisk o nakładających się lub ledwie przystających do siebie zakresach znaczeniowych.

Gotycyzm funkcjonuje bowiem jako określenie: 1) powieści opublikowanych w latach 1760-1820 autorstwa między innymi Horacego Walpole'a, Mathew Lewisa, Ann Radcliffe, utworów silnie skonwencjonalizowanych, ze stereotypowymi bohaterami i akcją osadzoną w powtarzalnych dekoracjach zamków, krypt i lochów; 2) synonimiczne wobec takich nazw konwencji gatunkowych, jak powieść grozy czy horror; 3) pewnego typu romansów dla kobiet, tekstów mających swe korzenie w takich powieściach, jak *Dziwne losy Jane Eyre* Charlotte Brontë czy *Rebeka* Daphne du Murier, a opowiadających o perypetiach kobiecych bohaterek mierzących się z opresją patriarchalnego świata [Williams 1995: 7; Russ 1995: 95]; 4) literatury tworzonej przez amerykańskich pisarzy związanych z Południem – Williama Faulknera, Flannery

O'Connor czy Cormaca McCarthy'ego (*New American Gothic*) – oraz pisarki kanadyjskie, na przykład Alice Munro (*Southern Ontario Gothic*) i Margaret Atwood, opisujących mroczną stronę amerykańskiej i kanadyjskiej prowincji; 5) konwencji gotyckiej jako estetyki wywodzącej się z XVIII-wiecznej powieści gotyckiej, mającej swe rozliczne i złożone kontynuacje w kulturze wieków następnych [Punter 1996/1: 1-3]. Ten tekst stanowi próbę opisanie zjawiska gotycyzmu w najszerszym zakresie znaczeniowym terminu, zawierającym wszystkie opisane powyżej użycia. Przedsięwzięcie to jest kłopotliwe nie tylko ze względu na bardzo obszerną i ciągle przyrastającą literaturę teoretyczną, publikowaną głównie w angielskim obszarze językowym, ale i dlatego, że konwencja gotycka jest obecnie jedną z najbardziej ekspansywnych estetyk. Rozwija się dynamicznie szczególnie w obrębie sztuk audiowizualnych, choć sukces *Dumy i uprzedzenia* i *zombie* Jane Austen i Seta Graha Smitha oraz *Zmierzchu* Stephanie Meyer dowodzi, że i w obrębie literatury gotycyzm ma się świetnie.

W polskiej krytyce przeważa wąskie rozumienie terminu, aplikowane przeważnie do angielskiej powieści gotyckiej przełomu XVIII i XIX wieku [Gemra 2008: 5], a gdy nazwa ma dotyczyć zjawisk szerszych, bywa zapisywana w cudzysłowie, dla podkreślenia różnicy wobec konwencji źródłowej [Kocot 2013: 28]. Kwestia gotycka pojawia się też jako rozbudowany [Has-Tokarz 2010: 7-10] lub kompletnie marginalny [Marcela 2015: 12] kontekst rozważań nad horrorem – literackim i filmowym. Próby wprowadzania nowych słów, jak „postgotycyzm” czy „gotycyzm II” [Izdebska 2000: 132], na określenie całości dziedzictwa powieści gotyckiej pozostały raczej bez echa.

Rozległy zakres użycia terminu gotycyzm w krytyce anglosaskiej sprawia, że niektórzy uznają go raczej za zbiór luźno powiązanych elementów niż spójnie skodyfikowaną konwencję [Hogle 2014: 3]. Podejmowane jednak stale próby zdefiniowania gotycyzmu eksponują różne jego właściwości jako dominujące. Za fundament gotycyzmu uznaje się zatem na przykład traktowanie przeszłości powracającej jako destrukcyjna siła kładąca się cieniem na teraźniejszość, fascynacja splotem transgresji i rozpadu, eksplorowanie estetyki grozy, swoista kontaminacja realizmizmu

i fantastyczności [Spooner & McEvoy 2007: 1], pokazywanie ludzkiej tożsamości/osobowości/„ja” jako konstruktów przygodnych, płynnych i wewnętrznie pękniętych [Spooner 2006: 8]. Wśród centralnych elementów konwencji wymienia się również tabu: przywoływanie tego, co tłumione, przemilczane w imię utrzymania pewnego społecznego status quo, pokazywanie tych sfer życia, które uznawane są za gorszące [Punter 1996/2: 184]. Przy czym tabu, po Freudowsku, traktowane jest tu zarówno jako to, co uswięcone, jak i to, co nieczyste [Punter 1996/2: 190].

I samo zjawisko gotycyzmu, i termin je określający, mają cechy hybrydy. Skojarzono bowiem styl architektoniczny rozwijający się od XII do XIV wieku z germańskim plemieniem z wieku V, które przyczyniło się do upadku Imperium Rzymskiego, a – „powieść gotycka” jest połączeniem dwóch odmian romansu, nowego i dawnego (wedle Walpole’a, uchodzącego za twórcę tego terminu [Hogle 2014: 3-5]). Co więcej, owe gotyckie opowieści toczą się w obrębie całkowicie XVIII-wiecznego konstruktów – ówczesnego wyobrażenia o wiekach średnich. Gotycyzm zatem tylko pozornie jest powrotem do jakichś konwencji przeszłości – w rzeczywistości to „endemiczny wytwór nowoczesności” [Hogle 2014: 7], można by dodać „płynnej nowoczesności”. W jego estetyce i konstruowanych w jej ramach światach znajduje bowiem swój wyraz amalgamat nadziei i lęków związanych ze zjawiskami określającymi rzeczywistość kultury euroatlantyckiej ostatnich dwustu lat, od schyłku XVIII po pierwsze dekady XXI wieku. Składają się nań sekularyzacja, indywidualizm, postępujące uprzemysłowienie, urbanizacja i rozwój nauki wraz z procesami alienacyjnymi, wzrastającym poczuciem chaosu, braku sensu i rozpadu więzi społecznych. W tym zmieniającym się historycznie, ale posiadającym swoją ciągłość, dynamicznym imaginarium to, co racjonalne, miesza się z chęcią otarcia się o *numinosum* i potrzebą istnienia jakiejś transcendencji [Hogle 2014: 7].

Nie bez powodu zatem za najpełniejszy wyraz tego kulturowego stanu ducha (w jego rozmaitych, zmiennych historycznie, wariantach) uważa się powieść Mary Shelley *Frankenstein* z 1818 roku [Hogle 2014: 6-7]. Ta historia, która uzyskała status pierwszego mitu nowoczesności, zdaniem Turneya, „artykułuje głęboko przeżywaną neurozę kulturową” [Turney 2001: 63], ukazując ambi-

walentne emocje, jakie budzą biologia i medycyna, traktowane współcześnie jako probierz stosunku do nauki w ogóle. Z jednej strony bowiem oferują nam coś, o czym zawsze marzyliśmy jako gatunek: władzę nad ciałem, a zatem i nad chorobami, cierpieniem i śmiercią. Z drugiej – rozwój tych dziedzin oznacza ingerencję w porządek natury – tej, jak się wydawało, oazy stabilności kształtów istot żywych w gwałtownie zmieniającym się świecie [Turney 2001: 70]. Gotyckie ciała są prezentowane jako pozbawione integralności, niepełne, stanowiące powierzchnię, która może być modyfikowana i podlega transformacji [Spooner 2004: 9]. Już nie Frankenstein – anatom, ale jego spadkobiercy: genetycy i cybernetycy stawiają przed nami ponownie pytania o granice człowieczeństwa i jego związek z normatywnie traktowaną cielesnością. Niepokojąco ludzkie i nieludzkie zarazem androidy pojawiają się w rozlicznych wcieleniach, najbardziej chyba spektakularnych w filmach [na przykład *Łowcy androidów* (1982) Ridleya Scotta, *A.I. Sztuczna inteligencja* (2001) Stevena Spielberga czy *Ex machina* (2015) Alexa Garlanda]. W pogoni za całkowitą kontrolą nad naszymi ciałami, jak pisze Turney, „wciąż czujemy na plecach oddech tej opowieści (Shelley – A.I.), gdyż teraz ta moc jest w zasięgu ręki” [Turney 2001: 71].

Opowieść o nieszczęsnym twórcze doktora Frankensteina ustanawia pewien tryb prezentowania ciał jako „gotyckich”: to żywy organizm złożony z fragmentów ciał martwych. Istota opuszczająca pracownię swego stwórcy jest jednym z wielu twórców liminalnych, lokujących się na obszarze oddzielającym kategoryalnie opozycyjne byty: to, co żywe, i to, co martwe, zwierzęce i ludzkie, mechaniczne i organiczne. W gotyckich opowieściach roi się od hybryd będących patchworkowymi, wielogatunkowymi składankami.

W ten schemat wpisują się również wszelkie twory sobowótrowe, oparte na zakwestionowaniu granicy między „ja” i innym. Stąd – z owej liminalności – bierze się też związek horrorów z opowieściami o okresie dojrzewania, czasie między dorosłością a dzieciństwem, związanym z niepokojąco ambiwalentnym stosunkiem do własnego ciała i uwikłanym w bolesne wspomnienia z przeszłości, pożądaną przyszłość i terażniejszość, która należy do kogoś innego [Punter 1996/2: 209].

Gotyckie monstra uruchamiają najmocniejszą reakcję naszego systemu percepcji – wstręt. Ta kategoria, która, jak wszystko, co kulturowe, podległa dyskursywizacji, przez Julię Kristewę opisywana jest następująco: „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane” [Kristeva 2007: 10]. Kulturowo wstręt związany jest z tym, co nieczyste, wydzielinami ciała, niepokojącymi i budzącymi lęk, bo przekraczającymi jego granice [Douglas 2007:155]. Stąd, szczególnie w horrorach, pojawia się mnóstwo istot, których cielesność wywołuje obrzydzenie właśnie ze względu na skojarzenia z płynami fizjologicznymi: kóż nie pamięta ociekających śliną szczęk potwora z tetralogii *Obcy czy rozlicznych ożywionych ciał w stanie rozkładu?*

Jednym z elementów stanowiących podstawę konwencji gotyckiej jest doznanie, które Zygmunt Freud określił jako „niesamowite” (*das Unheimliche*), twierdząc, że „należy ono do dziedziny tego, co przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę” [Freud 1997: 235]. Jego zdaniem „[n]iesamowite jest wszystko, co ma pozostać w tajemnicy, w ukryciu, co zaś wyszło na jaw” [Freud 1997: 240]. Freud podkreślał też, że w fikcji niesamowite ulega kondensacji i że

[...] w zmyśleniu literackim wiele z tego, co byłoby niesamowite, gdyby wydarzyło się w życiu, nie jest niesamowite, i że w zmyśleniu literackim tkwi wiele możliwości osiągnięcia oddziaływań niesamowitych, których w życiu nie dałoby się osiągnąć. [Freud 1997: 259]

Owo zetknięcie z „niesamowitym” najsilniej wyeksponowane jest w bardzo wyrazistym gatunku gotyckim, jakim jest horror. Status ontologiczny świata przedstawionego w nim konstruowanego zasadza się na tym, iż w punkcie wyjścia mamy do czynienia z rzeczywistością stabilną poznawczo, światem zwykłym, w którym, jak pisał Lem w *Fantastyce i futurologii*:

[...] przybycie zjawy zza grobu oznacza strzaskanie istniejącego porządku – jako powstanie w nim okropnej dziury, z której widmo się wynurza. Aby więc efekt takiego najścia mógł

być właściwy, poprzednio musi się upowszechnić właśnie przeświadczenie o tym, co jest naturalne i możliwe, w przeciwieństwie do tego, co, jako nadnaturalne, nie będzie się mogło zdarzyć. [Lem 1989: 91]

I, jak zauważa dalej, istotą tak skonstruowanej rzeczywistości jest nie tylko jej dwoistość, „lecz kompletna niespójność dwu porządków: przyrodzonego, który właśnie pękł, i nadprzyrodzonego, który przez powstałą ranę wbił się w centrum opowieści” (Lem 1989: 100). Owo pęknięcie czy niespójność w rozmaitych tekstach gotyckich mogą być silniej lub słabiej eksponowane, ale to zawsze opowieści o świecie, który z nagłą ujawnia swoją paranoiczność, deliryczność, chaotyczność niepodlegającą ani rozpoznaniu, ani tym bardziej kontroli.

Wszystkie te elementy mają swoje przełożenie na kształt świata przedstawionego – najbardziej wyraziste jego elementy to konstrukcja postaci i przestrzeń. Przestrzeń w konwencji gotyckiej jest silnie nacechowana znaczeniowo i bardzo często waloryzowana jako nieprzyjazna, obca i budząca grozę [Izdebska 2002: 33]. Wiele gotyckich opowieści eksponuje asymetrię między wnętrzem i zewnątrz: „łatwo jest wejść do gotyckiego zamczyska, trudniej je opuścić” – owo wnętrze zdaje się być obszerniejsze od tego, co poza nim, i ma właściwość „kolonizowania” progów [Aguirre 2002: 23]. Przestrzeń bywa – jak choćby w *Studni i waha-dle* Edgara Allana Poe – zasadniczym elementem świata przedstawionego, całkowicie determinującym fabułę i stwarzającym bohatera [Izdebska 2002: 36]. To przestrzeń labiryntowa, jednak całkowicie pozbawiona inicjacyjno-poznawczego (jak w micie o Tezeuszu) charakteru, stająca się figurą chaosu, zamknięcia i strachu. To tam krąży morderczy potwór – czasami sama przestrzeń przybiera cechy monstrum (jak we wszelkich wariantach opowieści o nawiedzonych domostwach). Gotyckie opowieści toczą się zatem w zamczyskach, lochach, chaotycznie przebudowywanych domostwach oraz przytulnych domkach na przedmieściach, miejskich labiryntach lub w ich podziemnych wcieleniach, na odludziu, na opuszczonych stacjach kolejowych, w wielopoziomowych programach komputerowych i statkach kosmicznych (lub są przez

nie stwarzane). Wszędzie tam wynurza się niesamowite, a rzeczywistość objawia się jako nierozpoznana, niepewna, budząca grozę.

Dynamiczność przemian, jakim podlegają różne elementy konwencji gotyckiej, bywa podkreślana we wszystkich tekstach jej dotyczących. Znakomitą ilustracją tego zjawiska stanowi spektakularna zmiana w kreacji najbardziej chyba wyrazistego monstrum gotyckiego – wampira. W *Draculi* Brama Stokera pojawia się on w postaci najbliższej ludowej tradycji, z której się wywodzi: jako istota lunarna, chtoniczna, liminalna (ani żywa, ani martwa; obraz, który przybiera kształt ciała; „proch, który nie daje się obrócić w proch”), ucieleśniająca dwuznaczną symbolikę krwi w kulturze [Janion 2008: 36-51]. Dracula polujący na swe ofiary, w którego londyńskiej siedzibie czuć straszliwą woń rozkładu, jest istotą budzącą grozę i wstręt. Z czasem obraz ten się komplikuje: w *Wywiadzie z wampirem* Anne Rice radość bycia drapieżnikiem doskonałym zostaje przeciwstawiona poczuciu dolegliwej samotności trwania poza czasem i możliwością zmiany, którą niesie z sobą tylko życie zmierzające ku nieuchronnemu końcowi. Zatem wampiry – jak i wszelkie gotyckie monstra – przestały być figurami obcości absolutnej, ewokującej zło, a stały się istotami, których istnienie i status prowokuje pytania o istotę człowieczeństwa.

W kolejnych, właściwie niedających się ogarnąć, wcieleniach wampiry w kulturze popularnej pojawiały się też jako: androginiczne, dziwaczne dziecko zaprzyjaźniające się z sąsiadem, prześladowanym w szkole chłopcem, na wybudowanym w środku niczego szwedzkim osiedlu (*Wpuść mnie* John Ajvide Lindqvist); zwariowana para nastolatków przeżywających skomplikowane przygody w Nowym Jorku (*Ssij, mała, ssij* Christophera Moore'a); wampir Rydygier, przyjaciel Antosia (seria powieści dla dzieci Angeli Sommer-Bodengurg); Samantha Moon, prywatny/a detektyw, o nietoperzo poszerzonych zdolnościach śledczych, ale i zmuszona działać po zmroku (cykl *Wampir do wynajęcia* J.R. Rain); Silas, guru i opiekun osieroconego chłopca wychowującego się na cmentarzu (*Księga cmentarna* Neil Gaiman) czy jako nastolatka Gosia, która wraz z pobratymcami usiłuje przetrwać w rzeczywistości późnego PRL-u (*Wampir z M-3* i *Wampir z MO* Andrzeja Pili-

piuka). By jednak docenić w pełni tę przemianę, trzeba przyrzeć się filmowym wcieleniom wampirów: różnica między bohaterem *Nosferatu*, *symfonii grozy* Murnaua a emanującymi erotycznym magnetyzmem nastolatkami w adaptacji *Zmierzchu* Stephenie Meyer pokazuje dobitnie, że w pewnych obszarach kultury popularnej wampir z ucieleśnienia grozy przekształcił się w upostaciowanie marzeń o wiecznym życiu, młodości i urodzie. Rację ma bez wątpienia Cohen, gdy pisze, że „dyskurs wydobywający transkulturowy i ponadczasowy fenomen zwany «wampirem» ma raczej niewielkie zastosowanie”, ponieważ w każdej opowieści „powraca w nieco odmiennym przebraniu i domaga się innego zrozumienia” [Cohen 2012: 175]. Bowiem „ciało potwora to kultura w stanie czystym. Jako idea i projekcja, potwór istnieje jedynie po to, by go odczytać [...]” [Cohen 2012: 173].

Zupełnie osobną, choć wartą poruszenia kwestią jest wpływ niebywałego sukcesu psychoanalizy Freuda w Stanach Zjednoczonych na ekspansję konwencji gotyckiej w amerykańskiej kulturze: to, co nieświadome, traumatyczne i wyparte, znalazło medium niejako gotowe do użycia (można też powiedzieć, że, w tym samym czasie, wątki od początku w gotyku obecne zyskały dzięki teoriom Freuda poręczną konceptualizację). Ów „gotycki” podbój dokonał się najpierw w kinie, by następnie rozszerzyć się na telewizję, komiksy, powieści graficzne, muzykę, modę, reklamę, i trwa do dziś w obrębie całej kultury popularnej [Groom 2012: 132]. Nie bez powodu Nick Groom cytuje godne hrabiego Draculi słowa Freuda wypowiedziane po jego przybyciu wraz z Jungiem do Stanów Zjednoczonych w 1908 roku: „Przywieźliśmy im zarazę, a oni nawet o tym nie wiedzą” [Groom 2012: 133].

Gotycyzm występuje w rozmaitych wcieleniach – również takich, które obejmują sferę obyczajowości, stylu życia, mody. Subkultura gotycka, której dwudziestowieczne korzenie sięgają angielskiego punk rocka początku lat 80-tych, jest wyrazem fascynacji tym, co mroczne, ewokujące przemijanie, rozkład i śmierć, ale i filmowymi horrorami wraz z ich gwiazdami (z Belą Lugosi na czele). Do elementów identyfikacji wspólnoty gotów należą nie tylko zamiłowanie do pewnego rodzaju muzyki, fascynacja okultyzmem, rekwizytami związanymi z rozmaitymi religiami czy

skłonność do znacznej teatralizacji własnego wyglądu i sposobu bycia, ale przede wszystkim chęć zdystansowania się wobec świata postrzeganego jako brutalny i pełen agresji.

Paradoksalnie, wobec wszechobecności rozmaitych elementów konwencji gotyckiej w kulturze współczesnej, niektórzy teoretycy piszący o gotycyzmie twierdzą, że jego transgresyjna moc się wyczerpała. Zaczął on bowiem być traktowany – a dotyczy to szczególnie najbardziej ekspansywnego gatunkowo wcielenia: horroru – jako dobrze sprzedający się towar mający dostarczać coraz efektywniej mrozących krew w żyłach doznań związanych z fascynującym wizualnie, wystylizowanym estetycznie zabijaniem [Botting 2001: 134]. Jednak inni uważają to podejście za zbyt pesymistyczne, wskazując na fakt, że konwencja gotycka – szczególnie horror – oferuje narzędzia dogodne do pokazania choćby takich doświadczeń, w których traumatyczna przeszłość, nie znajdując innej artykulacji, zyskuje moc nawiedzania teraźniejszości. Nie bez powodu zatem dostrzega się wykorzystanie rozmaitych chwytów konwencji gotyckiej w literaturze postkolonialnej [Gelder 2014: 191], dla pokazania doświadczeń Afroamerykanów [Spoonner 2006: 157], czy też pisze się o „gotycyzowaniu” doświadczeń kobiecych [Becker 1999]. Również w polskiej literaturze pierwszych dekad XXI wieku pojawiły się teksty ostentacyjnie używające gotyckiego instrumentarium: *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator i *Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza. W pierwszej powieści, określonej przez pisarkę jako „wałbrzyski gotyk obyczajowy” [Izdebska 2014: 37], bohaterka w przestrzeni rodzinnego domu i miasta nawiedzanych przez duchy dawnych, niemieckich mieszkańców usiłuje rozwiązać zagadkę traumatycznej przeszłości własnej rodziny. W drugiej zaś, w bloku na warszawskim Muranowie, domu wybudowanym na ruinach getta, powracają, niczym bohaterowie filmu Romera, martwi Żydzi, choć raczej zagubieni, niż pchani morderczymi instynktami wobec żywych. W obu tych powieściach, dających się wpisać w nurt literatury postpamięciowej i posttraumatycznej, to, co wyparte, wraca w postaci niesamowitego [Rybicka 2011: 206; Dąbrowski 2010: 211] i zyskuje swój „gotycki” wyraz. Bowiem, jak zauważa Mikołaj Marcela:

[...] język i imaginarium popkultury [...] staje się medium, dzięki któremu także polska literatura może wyrazić doświadczenia do tej pory niekomunikowalne [...] Dobijające się do drzwi piwnicy żywe trupy z powieści Ostachowicza [...] przychodzą już nie po to, aby napawać lękiem i mścić się za swój los. Wręcz przeciwnie, przychodzą, aby nas wyzwolić, przede wszystkim z paraliżu języka¹. [Marcela 2015: 312-313]

Kwestia ta jest o tyle interesująca, że w polskiej kulturze ciągle jeszcze istnieje dość silna polaryzacja pomiędzy tym, co elitarne, i tym, co popularne. Nadto pojawia się też pytanie o to, dlaczego owe zapożyczone z konwencji gotyckiej narzędzia wydają się twórcom tak poręczne? Zapewne dlatego, że dostarczają gotowych wzorców, które zastosowane poza swoim rodzimym kontekstem (to kwestia nieco dyskusyjna w przypadku powieści Bator) zyskują natychmiast metatekstowy i autotematyczny wymiar. To zaś oczywiście czyni owe narzędzia jednym z przedmiotów przedstawienia. Nadto, wobec ostentacyjnej nieprzystawalności tematu i medium (głównie w *Nocy żywych Żydów*), pojawia się emocjonalny dystans umożliwiający poddanie owych doznań – związanych na przykład z powracającą widmowo przeszłością – refleksji.

Jeśli wiele tekstów dotyczących gotycyzmu rozszerza zakres tego pojęcia, czyniąc z niego termin określający transgresyjność, to, co poza głównym nurtem kultury, czy inność, to dlatego, że większość współczesnych teorii krytycznych z gotycyzmu czerpie [Groom 2012: xiv]. Ale być może ta definicja ulega poszerzeniu, bo samo zjawisko jest w stanie ekspansji w kulturze współczesnej. Wreszcie, jeśli wziąć pod rozwagę diagnozę Angeli Carter, iż: „Żyjemy w gotyckich czasach” [Spooner 2006: 21], należałoby uznać, że czasy te postrzegamy jako gotyckie, bo po prostu gotycyzm dostarcza nam pewnego instrumentarium poznawczo-komunikacyjnego do postawienia takiej diagnozy.

Groom, w zakończeniu swojego imponująco zwięzłego wprowadzenia w gotycką tematykę, skomentował śmiertelne pobicie

1 Nawiasem, Bożena Keff w *Utworze o matce i ojczyźnie* posłużyła się również owym popkulturowym imaginarium, włączając w swoją bardzo dramatyczną i osobistą opowieść postaci Ripley, Lary Croft i Froda.

angielskiej dwudziestolatki (w 2007 roku) sprowokowane tylko tym, że była ubrana jak gotka. Napisał, że znacząca obecność konwencji gotyckiej w kulturze nowoczesnej bierze się nie z tego, że goci szturmują jej bramy, ale z tego, że brutalna presja „normalsów” stanowi rzeczywiste zagrożenie dla naszego cywilizacyjnego porządku [Groom 2012: 143]. Ta uwaga jest wyznaniem wiary we wciąż niegasnącą transgresyjną moc gotycyzmu, nawet w komercyjnym, hollywoodzko-disnejowskim wcieleniu. Czy nie jest ona jednak nadmierna? Jak wiele konwencji, które pierwotnie usytuowane były ostentacyjnie w kontrdyskursie w stosunku do dominującego nurtu zjawisk kulturowych (jak kamp na przykład), i gotycyzm się wielokrotnie „ucukrował”. Tym bardziej, że już u swych początków dawał się łatwo sprowadzić do zbioru wyrazistych rekwizytów. Jeśli jednak przyjrzeć im się uważniej, okaże się, że ciągle mają moc konfrontowania nas z tym, co niesamowite, niepokojące i pociągające zarazem. A przede wszystkim konwencja gotycka ujawnia, że ten emocjonalno-kulturowy koktajl – strachu, odrazy i pożądania – powstaje wedle ciągle zmieniającej się receptury.

Bibliografia:

- Aguirre Manuel (2002), *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. Agnieszka Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, Universitas, Kraków, s. 15-32.
- Becker Susanne (1999), *Gothic Forms of Feminine Fictions*, Manchester University Press, Manchester [Wielka Brytania].
- Botting Fred (2001), *Candygothic*, w: *The Gothic*, ed. Fred Botting, Cambridge University Press, Cambridge [Wielka Brytania], s. 133-151.
- Botting Fred (2014), *Gothic*, Routledge, London [Wielka Brytania].
- Botting Fred (2011), *Limits of horror. Technology, bodies, Gothic*, Manchester University Press, Manchester [Wielka Brytania].
- Cohen Jeffrey Jerome (2012), *Kultura potwor(n)a: siedem tez*, przeł. Maja Brzozowska-Brywczyńska, „Kultura Popularna”, nr 1, s. 170-197.
- Dąbrowski Bartosz (2010), *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła*

- Huellego i Stefana Chwina), w: *Nowe dwudziestolecie (1989-2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. Hanna Gosk, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa, s. 219-223.
- Douglas Mary (2007), *Czystość i zmaza*, przeł. Marta Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Freud Sigmund (1997), *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa, t. III, s. 233-262.
- Gelder Ken (2014), *The postcolonial Gothic*, w: *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge University Press, Cambridge [Wielka Brytania], s. 191-207.
- Groom Nick (2012), *The Gothic. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford [Wielka Brytania].
- Hogle Jerrold E. (2014), *Introduction: modernity and the proliferation of the Gothic*, w: *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge University Press, Cambridge [Wielka Brytania], s. 3-19.
- Hurley Kelly (2007), *Abject and Grotesque*, w: *The Routledge Companion to Gothic*, ed. Catherine Spooner and Emma McEvoy, Routledge, London [Wielka Brytania], s. 137-146.
- Izdebska Agnieszka (2000), *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. Ireneusz Opacki i Włodzimierz Bolecki, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2000, s. 130-137.
- Izdebska Agnieszka (2002), *Gotyckie labirynty*, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Pluciennik, Universitas, Kraków, s. 33-41.
- Izdebska Agnieszka (2014), *Opowieści o „miastach odzyskanych” – proza Stefana Chwina, Pawła Huelle, Joanny Bator i Ingi Iwasiów*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 5, DOI: 10.15290.
- Janion Maria (2008), *Wampir: biografia symboliczna, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk.
- Kristeva Julia (2007), *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kokot Joanna (2013), *W świetle gazowych latarni. O angielskiej prozie „gotyckiej” przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Lem Stanisław (1989), *Fantastyka i futurologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, t. 1.
- Marcela Mikołaj, (2015), *Monstruarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

- Punter David (1996), *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, t. 1 *The Gothic Tradition*, t. 2 *The Modern Gothic*, Longman, London [Wielka Brytania].
- Russ Joanna (1995), *Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic*, w: tejże, *To Write Like a Woman. Essays in Feminism and Science-fiction*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis [Stany Zjednoczone], s. 94-119.
- Rybicka Elżbieta (2011), *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 201-211, DOI 10.14756/pt.
- Spooner Catherine (2006), *Contemporary Gothic*, Reaktion Books, London [Wielka Brytania].
- Spooner Catherine, McEvoy Emma (2007), *Introduction*, w: *The Routledge Companion to Gothic*, ed. Catherine Spooner and Emma McEvoy, Routledge, London [Wielka Brytania], s. 1-3.
- Spooner Catherine, (2004), *Fashioning Gothic Bodies*, Manchester University Press, Manchester [Wielka Brytania].
- Turney Jon (2001), *Ślady Frankenstein. Nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. Marta Wiśniewska, PIW, Warszawa.
- Williams Anne (1995), *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, The University of Chicago Press, Chicago [Stany Zjednoczone].

Agnieszka Izdebska

Fifty Shades of the Gothic

The article deals with phenomena of the Gothic the most often described as a set of often-linked elements rather than a fixed genre. The text presents a variety of cultural incarnations of the convention: from the eighteenth century novel by horror movies to subcultural style of Goths. This essay also examines the basic Gothic concepts, like the uncanny and the abject, which determine the worlds depicted in Gothic narratives, especially characters who remain in close connection with the space formed as a labyrinth. Finally, the article is an attempt to answer the question about the source of the expansion of the aesthetics of the Gothic in the contemporary culture.

Keywords: gothic novel; the Gothicism; horror; popular culture; uncanny; abjection.

Agnieszka Izdebska, profesor nadzwyczajny w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *Forma, ciało i brzemień imperium. O prozie Władysława L. Terleckiego* (Łódź 2010). Zajmuje się teorią powieści, badaniami genderowymi i ewolucją konwencji gotyckiej. Interesuje się też kulturą popularną, szczególnie różnymi odmianami powieści kryminalnej.