

Anna Gawarecka
gawarecka@gazeta.pl

Późny romantyk w świecie duchów. Gotycyzm w powieści Jana Bittnera *Dziennik kustosza*

ABSTRACT. Gawarecka Anna, Późny romantyk w świecie duchów. Gotycyzm w powieści Jana Bittnera *Dziennik kustosza* (The modern romantic in the world of ghosts. Gothic traditions in Jan Bittner's novel *Deník kastelána*). „Poznańskie Studia Sławistyczne” 1. Poznań 2011. Rys Press, pp. 75–95. ISSN 2084-3011.

Romanticism, one of the most important philosophical and artistic periods in modern European culture, was never the mainstream tradition in Czech literature. Nor did the Gothic novel influence this literature in a significant way. In his *Deník kastelána* (Custodian's Diary), Jan Bittner tries to use the formulas of traditional literary horror. The main aim of this renovation seems to be to search for a narrative form which is appropriate to show the problems and priorities of the modern self. The hero of the novel, who runs away from Prague and decides to live far from the postmodern civilization with its relativity of values and lack of metaphysical horizons, finds in the haunted baroque village castle a place where he can once again define the sense of life.

Keywords: romanticism, gothic novel, postmodern relativity of values.

*Gdyby z twych oczu ziemskie odpadło nakrycie,
Obaczyłbyś niejedno wkoło siebie życie,
Umarłą bryłę świata pędzące do ruchu.*

Ten fragment IV części *Dziadów* Mickiewicza eksponuje – w płaszczyźnie poetyckiej metaforyzacji – charakterystyczne dla romantyzmu problemy epistemologiczne, związane z deklaracją braku zaufania

dla racjonalistycznej wizji świata. Wizji tej bowiem romantycy wypowiedzieli wojnę, przeciwstawiając dogmatyzmowi proklamowanych przez racjonalizm prawd rehabilitację odmiennej koncepcji rzeczywistości oraz skonstruowanie nowych czy raczej odzyskanie zapoznanych metod poznawczych umożliwiających dotarcie do złóż ontologicznych ukrytych przed utartym i powszechnie akceptowanym postrzeganiem. Spopularyzowanie i rozpowszechnienie przesłanek tej rehabilitacji wiązało się z koniecznością znalezienia odpowiednich form literackich, pozwalających na obrazową czy fabularną konkretyzację owych epistemologicznych założeń. Jedną z nich stanowił gotycyzm, odziedziczony co prawda po poprzedniej epoce, ale przez romantyków aktualizowany jako literackie narzędzie docierania do spirytualnej esencji wszechświata. Istotną rolę gotyckie inspiracje odegrały we frenetycznym, tak zwanym „czarnym”, nurcie romantyzmu nastawionym na eksplorowanie ciemnych, nieujarzmionych sił, drzemających we wnętrzu rzekomo rozpoznanej i pozornie oswojonej przez człowieka rzeczywistości.

W kosmosie czarnoromantycznym – pisze Jarosław Ławski – to świat ludzi pada ofiarą tajemniczej siły, jakby drzemące w naturze moce nie mogły się ujawnić, wykształcić jakby z pierwotnej Otchłani, jakiegoś Böhmskiego Ungrund, nie mogło się wydobyć owo pożądane Istnienie, powodując niszczycielskie wstrząsy i tąpnięcia na powierzchni, gdzie żyjemy, w dziedzinie nazywanej przez nas ludzkim światem, stworzonym, jak sobie roimy, jako świat-dla-nas. Jakaż to złuda! Trudno zresztą orzec: kaprys to, czy jakaś pierwotna skaza bytu sprawia, że raz po raz popada on w drżenie, rozwichrza się, frenetyzuje, napina się i eksploduje. Ontologiczna, by tak rzec, wstrząsowość świata potęguje i tak przyrodzoną ludzkiemu istnieniu fantomiczność i egzystencjalną spazmatyczność¹.

Gotycyzm z wypracowanym przez siebie repertuarem motywów i sensów okazał się przydatny dla artystycznej eksplikacji owej fan-

¹ J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 18.

tomiczności i spazmatyczności bytu, w fabularnej metaforze ukazując ich potencjalne przejawy i materializacje.

Badacze często podkreślają rolę osiemnastowiecznej powieści gotyckiej w podważaniu fundamentów i ukazywaniu ograniczeń refleksji oświeceniowej. Wiadomo zresztą, że motywy fantastyki grozy powracają w momentach przesilenia światopoglądu naukowego (np. w czasie przełomu antypozytywistycznego), funkcjonując jako swoisty „wentyl bezpieczeństwa”, chroniący przed zbyt daleko idącym limitowaniem koncepcji rzeczywistości i ograniczaniem jej do tego, co w danym momencie za realne uznają ustalenia naukowe.

Nauka – pisze Roger Caillois – w dużym stopniu przekształca dołą człowieczą, ale zarazem wyznacza jasno granice i uświadamia ich nieprzekraczalność. Zakres władzy człowieka poszerza się, ale ciemności zaświatów stają się przez to jeszcze bardziej groźne. Z mroków nocy wstają widma i zjawy, duchy zawsze gotowe zaskoczyć żyjących w najbardziej niespodziewanych momentach. Stąd fantastyka przerażenia, wtargnięcie sił złowrogich w ujarzmiony przez człowieka świat, w którym nie masz na nie miejsca. (...) Przeklęte te istoty przebywają w śmierci i w ciemności, w mrocznej stronie rzeczy. Przyczajone w świecie niewidzialnym, oczekują właściwego momentu, by wtargnąć w spokojny bieg banalnej codzienności².

Romantyzm uznał to wtargnięcie zaświatów w powszedniość za znak nowoczesności³. Dla Baudelaire’a na przykład, jak przypomina Maria Janion, to, co nowoczesne równoważne jest z tym, co niezwykle, niesamowite lub poddane szaleństwu, pod warunkiem, że zostanie ono zaprezentowane w taki sposób, by sugerować realizm i prawdopodobieństwo przedstawienia. Dużo wcześniej do podobnych wniosków do-

² R. Caillois, *Od baśni do „science fiction”*, przeł. J. Lisowski, w: idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, red. M. Żurowski, Warszawa 1967, s. 46.

³ „Więc teraz już wiemy, co jest «nowoczesne»: świat snu, szaleństwa, nocy, demonów, bestii, tego, co nieuchwytnie. Ale wszystko to wyrażone w sztuce – jak powiada Baudelaire – przepojonej człowieczeństwem, realnej, naturalnej” (M. Janion, *Zbójcy i upiory*, w: eadem, *Gorączka romantyczna. Prace wybrane*, t. I, Kraków 2000, s. 172).

chodził twórca powieści gotyckiej, Horace Walpole, w autotematycznej wypowiedzi deklarując: „Aby powiedzieć prawdę, nie było tak dalece moją intencją przypominanie nadużywanych cudów starego romansu, ile raczej wyposażenie cudowności starych historii w naturalność opowieści nowoczesnych”⁴. Już wówczas zatem zrodził się ów, definiujący konstrukcję świata przedstawionego fantastyki grozy, rozdziew między zwyczajnością opanowanego przez człowieka świata a niezwykłością ingerencji zjawisk nadprzyrodzonych. Racjonalne narzędzia poznawcze okazują się wówczas bezradne, co zmusza do ich rewizji i aktualizacji pozarozumowych metod docierania do rzeczywistości. Dziś aktualizacja ta polegać może na powrocie do romantycznych przeświadczeń epistemologicznych i ontologicznych, opartych na przypomnieniu, że „są rzeczy na niebie i ziemi, o których nie śniło się filozofom” i że zetknięcie się z nimi stanowić może punkt wyjścia zaprojektowania na nowo wizji świata. Co więcej, jak twierdzi Manuel Aguirre, prze-programowanie to koresponduje z hipotezami współczesnej nauki, kwestionującej ustalenia poprzedników i aprobującej prawomocność obocznych czy nawet sprzecznych teorii bytu⁵.

Zdaniem większości badaczy, powieść gotycka stanowi wyraz niepokoju poznawczych i nie należy jej traktować w kategoriach świadectwa wiary w istnienie świata nadprzyrodzonego. Jako taka od początku stała się dogodnym przedmiotem zabiegów interpretacyjnych, zawsze zakładających obecność drugiego dna znaczeniowego. Miarodajne teorie fantastyki grozy nie biorą zatem pod uwagę autentycznego przeświadczenia o istnieniu zaświatów, które mogłoby motywować konstruowanie gotyckich fabuł, zapominając przy tym, że część ich autorów „oficjalnie” przyznawała się do ezoterycznych, okultystycznych czy teozoficznych przekonań i do konkretyzowania ich w obrazach i fabu-

⁴ Podaję za: M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, w: eadem, *Romantyzm i jego media. Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2001, s. 528. Komentując te słowa, Janion podkreśla, że: „Niezależnie od wyniku, jaki Walpole osiągnął, godna uwagi była tendencja do «unaturalnienia» cudowności przez włączenie jej w zwykłe, współczesne charaktery literackie” (ibidem, s. 528).

⁵ Comp. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 28–31.

łach dzieł literackich. Innymi słowy, horror, choć kojarzony najczęściej z niskimi piętami kulturowej hierarchii, okazał się formą podatną na różnego rodzaju metaforyzacje, na obarczanie jej wiązkami sensów ideowych i czynienie z niej wehikułu przekazu treści filozoficznych. W czeskiej kulturze, stosunkowo rzadko sięgającej po elementy literatury grozy, próby podobnej funkcjonalizacji podejmowali na przykład Ladislav Klíma i Vítězslav Nezval, a zatem twórcy nawiązujący, choć w odmienny sposób, do twórczości romantycznej⁶.

Maria Janion, pisząc o żywotności gotycyzmu w dwudziestowiecznej kulturze wysokiej, dostrzega dwie ścieżki wiodące ku jego aktualizacji. Pierwsza wiąże się z ekspresjonizmem, druga z surrealizmem. Dla pierwszej istotne jest wpisanie fantastyki grozy w proces diagnozowania negatywnych aspektów świata współczesnego, postrzeganego przez pryzmat odniesień demonicznych jako teren operowania niepoznawalnych i groźnych dla człowieka mocy, determinujących jego losy i nie oferujących mu żadnych możliwości wyboru i ucieczki. „Gotycka opowieść – pisze badaczka – i gotyckie kino są (...) wypowiedziami o czymś, co nurtuje świadomość, a bardziej może podświadomość zbiorową w czasach nowożytnych”⁷. Dla surrealizmu zjawy stanowią projekcję podświadomości indywidualnej, w tekście literackim stanowiąc symboliczny ekwiwalent ukrytych niepokojów, lęków i pragnień⁸.

Jan Bittner w powieści *Deník kastelána* (2000) przywołuje obie te tradycje, z jednej strony porównując Alexandra Otta, najważniejszej obok protagonisty postaci przedstawionej dzieła, do aktora Beli Lugosiego z filmu *Nosferatu* (1922), z drugiej zaś konsekwentnie rejestrując sny swego narratora i przypisując im właściwości profetyczne⁹. W ten sposób buduje płaszczyznę porozumienia z odbiorcą, odwołanie się

⁶ Comp. P. Paják, *Czeska awangarda a powieść czarna*, w: *Bunt tradycji – tradycja buntu. Księga dedykowana Profesorowi Krzysztofowi Wrocławskiemu*, red. M. Bogusławska, G. Szwat-Gyłybowa, Warszawa 2008, s. 343–357; I. Slavík, *Doslov*, w: *Príběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století*, Brno 1999, s. 262–263.

⁷ M. Janion, *Zbójcy i upiory...*, op. cit., s. 177.

⁸ Comp. M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984; K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985; M. Janion, *Zbójcy i upiory...*, op. cit., s. 171–172.

⁹ Comp. G. Dierna, *O Valerii, Nezvalovi, Maxi Ernstovi a koláži*, w: *Český surrealismus 1929–1953*, red. L. Bydžovská, K. Srp, Praha 1996, s. 352–365.

do jego doświadczenia kulturowego pozwala bowiem na wywikłanie horroru z jednoznacznie popularnych i brukowych konotacji i przypomnienie jego elitarnego, filozoficznego rodowodu¹⁰. Pośrednio też wskazuje na romantyczne antecedencje, które, co podkreśla Janion, leżą u podłoża zarówno ekspresjonistycznego, jak i surrealistycznego rozumienia rzeczywistości.

Bittner podąża zatem w swej powieści śladem Nezvala i Klímy, czerpiąc z repertuaru standardowych chwytów popularnego horroru, by zaktualizować pytania, które od końca XVIII wieku podważają racjonalistyczną wizję świata i które podtrzymują niepokój ontologiczny towarzyszący intuicji istnienia tego, co wymyka się zdrowemu rozsądkowi i co wykracza poza aksjomatyczność potocznego doświadczenia, kierując przy tym uwagę w stronę metafizycznych przeczuć, kwestionujących panujące, często przyjmowane na zasadzie myślowej inercji, przeświadczenia światopoglądowe. Fabuła powieści, choć obfitująca w sensacyjne wydarzenia, jest w gruncie rzeczy nieskomplikowana i można ją streścić w jednym zdaniu: bohater i narrator dziennika, Viktor, zostaje kustoszem w barokowym pałacu, w którym straszy. Większość przedstawionych wydarzeń bądź bezpośrednio wypływa z tego pierwotnego założenia, bądź stanowi tło, na którym ich niezwykłość i niesamowitość zostaje uwypuklona i potwierdzona. Na pierwszy rzut oka *Dziennik kustosa* potraktować można zatem jako „klasyczną” powieść grozy, operującą repertuarem chwytów i motywów doskonale znanych ze współczesnego literackiego i filmowego horroru. Można też poszukiwać tu sygnałów ponowoczesnej pastiszowości (dla której pastisz bywa narzędziem „re-kreacji wzorca”¹¹) i, co za tym idzie, akcentować architekstualność i literacką – poświadczoną długą tradycją – umowność zastosowanych w powieści rozwiązań. Zarówno kształt przebiegów fabularnych, jak i charakter prezentowanej przestrzeni i zamieszkujących ją postaci w pełni wpisują się w ustalone konwencje gatunku, aktualizując je i utrzymując w mocy ich ideowe i semantyczne wyposażenie. Już w incipicie powieści pisarz przywołuje powszechnie

¹⁰ O roli horroru we współczesnej literaturze popularnej szeroko pisze A. Has-Tokarz w pracy *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 359–432.

¹¹ Comp. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 233–234.

znany sztafaż literatury grozy, by udzielić odbiorcy wskazówek lekturowych i ustalić fabularne i semantyczne założenia tekstu:

Środa 1 listopada. Zegar na odległym wiejskim kościele przed chwilą wybił jedenastą. Jest cicho. Jak w grobie. Siedzę za barokowym biurkiem w kancelarii zamku, w którym od dzisiaj pracuję jako kustosz i w którym przed niecałym miesiącem umarł mój poprzednik, Konrad Wilczke. (...) Jestem sam w trzystuletniej budowli, która ma zapewne ponad pięćdziesiąt pokoi i mam spać w łóżku, w którym niedawno leżał nieboszczyk. Dobry początek. (...) Do tego jeszcze od rana nie działa elektryczność. W jednej szufladzie znalazłem dwie nadpalone świeczki. W ich świetle pomieszczenie wygląda upiornie¹².

Zarówno znacząca data, jak i prezentacja przestrzeni projektują tu kod recepcji i wytyczają kierunki interpretacji wydarzeń fabularnych. Wytyczają zresztą na tyle silnie, by zdeterminować globalny model lektury i narzucić jej pożądany tryb odczytania sensów. Jak bowiem konstatuje badacz literatury *science fiction*, R. Heinlein: „Być może wyświechtane to, lecz czytelnik wie, gdzie się znajduje; był tu przedtem ze sto razy”¹³. Podobne znaki mogą oczywiście być zastosowane w sposób przewrotny i prowadzący do zacierania tropów interpretacyjnych, ale Bittner nie zawodzi oczekiwań czytelniczych. Akcja powieści rozwija się zgodnie z przewidywaniami zakodowanymi w strategii gatunku, gęstniejąca atmosfera tajemnicy powoduje nieustanny wzrost napięcia i w coraz większym stopniu potwierdza wyjściowe założenia. Czytelnik, w pierwszej, naiwnej lekturze, śledzący kolejne etapy konfrontacji protagonisty z ukrytym życiem zamku, nie dostrzega zatem, że pod fabularną powierzchnią kryje się tu przemyślana wypowiedź o świecie i nie zauważa swoiście parabolicznego charakteru powieści, mówiącej w swym głębszym planie znaczeniowym o duchowej kondycji współczesności. Ten „diagnostyczny” wymiar dzieła dotyczy przede wszystkim załamania się jasno określonych i powszechnie akceptowanych fundamentów

¹² J. Bittner, *Denik kastelána*, Brno 2000, s. 7.

¹³ R. A. Heinlein, *Science Fiction, Its Nature, Faults and Virtues*, w: *The Science Fiction Novel. Imagination and social criticism*, Chicago 1969, s. 37; cyt. za: A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science Fiction*, Warszawa 1980, s. 26.

metafizycznych, które nie tylko leżą u podłoża wyobrażeń na temat zmienności i apriorycznie danej sensowności porządku ontologicznego, ale także organizują przestrzeń przeświadczeń etycznych, definiując sfery dopuszczalnych zachowań. Permisywistyczny wymiar owej dopuszczalności charakteryzuje postmodernistyczną współczesność, preferującą praktyczną skuteczność działań i podejrzliwie przyglądającą się dążeniom do reaktywacji wszelkich w maksymalistyczny sposób traktowanych imperatywów aksjologicznych. Postawienie bohatera w sytuacji granicznej, co oznacza również: ekstremalnej, pomaga mu w dokonaniu ostatecznego wyboru, funkcjonując jako katalizator przyspieszający sprecyzowanie egzystencjalnych rozwiązań. To one bowiem stanowią podstawowy temat powieściowych rozważań i to w ich płaszczyźnie najwyraźniej przejawiają się kulturowe afiliacje Bittnerowskiego tekstu.

Romantyczna geneza powieści widoczna jest bowiem przede wszystkim w konstrukcji psychiki głównego bohatera, przedstawiającego się, czemu sprzyja podmiotowość formy dziennikowej, jako człowiek w skrajny sposób rozczarowany do otaczającego świata i poszukujący rekompensaty za owo rozczarowanie w ucieczce przed codziennością i rutyną w świat całkowicie odmienny, oferujący zarówno wartości niezgodne z nowoczesną quasi-aksjologią, jak i nadający wartościom tym wymiar obiektywny i absolutny, poświadczony ich odwiecznością i zakorzeniem w tradycji. Jej „materialnym” świadectwem staje się rzeczywistość zamku, w świecie *Dziennika* sygnalizująca możliwość powrotu do życia autentycznego i pełnego, oderwanego od współczesnego modelu egzystencji „zredukowanej”:

W jednym z archiwalnych dokumentów z XVIII wieku jest wzmianka, że zamkowy areał to insula – wyspa. Mój świat to zamek. Mój świat to insula¹⁴.

Przestrzeń zamknięta, wydzielony fragment rzeczywistości, zamienia się zatem w mikrokosmos, samowystarczalny i autonomiczny. Przebywanie w takim świecie może doprowadzić do izolacji i nasilenia nastrojów alienacyjnych, może jednak też przyczynić się do duchowej regeneracji.

¹⁴ J. Bittner, *Denik kastelána...*, op. cit., s. 144.

Nie sposób w tym przypadku uwolnić się od tradycji doświadczeń pustelniczych, które w swych mediewistycznych fascynacjach reaktywowali romantycy, odkrywając w nich drogę ku duchowej doskonałości, uprawniającej – jak w każdym doświadczeniu inicjacyjnym – do uzyskania „wyższego poznania”. Adeptem procesu wtajemniczenia jest w *Dzienniku* – choć nieświadomie – protagonista, od początku poddawany przez obdarzony szczególną quasi-osobową tożsamością barokowy budynek próbom i z prób tych wychodzący zwycięsko. Zamek odgrywa tu zatem rolę nauczyciela, przewodnika i obrońcy, stając się azylem dla wybranych i śmiertelną pułapką dla tych, którzy mu zagrażają, lub jedynie reprezentują świat fałszu i masek typowych dla ponowoczesnej rzeczywistości.

Wyjątkowość protagonisty w porównaniu z innymi członkami społeczeństwa polega w powieści przede wszystkim na uświadomieniu sobie niedoborów rzeczywistości i na zaprojektowaniu rekompensującej je reakcji. Ta zaś wymaga działań radykalnych, które, po odrzuceniu wszelkich form kompromisu, doprowadzą do całkowitej zmiany modelu egzystencji. Bohater zastępuje jednak, romantyczny w swych założeniach, radykalizm buntu i rewolty radykalizmem apatii, melancholii i pesymizmu. Przenosiny na morawskie pustkowie stają się dlań symbolicznym odpowiednikiem rezygnacji z wszelkich prób zmieniania czy ulepszania zastanego stanu rzeczy. Zamek oferuje wyjście z tej, pozornie beznadziejnej, sytuacji, ale proponowane przezeń ocalenie wymaga całkowitego podporządkowania się panującym w nim prawom i – co ważniejsze – akceptacji organizującego jego świat ładu ontologicznego. Ład ten różni się zaś diametralnie od obowiązujących powszechnie wyobrażeń na temat funkcjonowania rzeczywistości, którym zresztą bezwarunkowo i stanowczo hołduje protagonista. Dziennikowa wypowiedź staje się świadectwem rozpaczliwej próby utrzymania w mocy dotychczasowych przekonań i przyzwyczajęń poznawczych, próby jednak skazanej na niepowodzenie i na pogodzenie się z nierozstrzygalnością, określającą status wydarzeń, których obserwatorem i mimowolnym uczestnikiem staje się Viktor: „Ciągle szukam jakiegoś wyjaśnienia, choć wiem, że nie istnieje. (...) Ale jakieś sensowne rozwiązanie przecież istnieć musi”¹⁵. Rozterka, bezradne oscylowanie między wieloma jednocześnie stanowiskami świa-

¹⁵ Ibidem, s. 35, 84.

topoglądowymi, powoduje, że bohater gubi się w labiryncie domysłów, do końca nie znajdując odpowiedzi na pytania, które rodzą się w obliczu tajemnicy, odpowiedź taka leży bowiem poza granicami powszechnie obowiązujących przeświadczeń ontologicznych. Swoista poznawcza ślepotą, która nie pozwala dojrzeć ukrytych wymiarów rzeczywistości, sprawia, że kontakt bohatera z niesamowitością zamku zmienia się w ciąg następujących po sobie zwątpień i prób racjonalnej eksplikacji:

Kiedy w telewizji nadają program o „zjawiskach paranormalnych”, staję się agresywny. Wczoraj tu grał na fortepianie jakiś poltergeist, a ja mam to gdzieś. Możliwe wyjaśnienia: a) zbiorowe halucynacje; b) dźwięk przyniósł wiatr ze wsi; c) mysz biegająca po klawiszach; d) jesteśmy przemęczeni¹⁶.

Próba rozpoznania i zrozumienia zamkowego mikrokosmosu kończy się jednak rezygnacją: „W końcu znalazłem swoją mantrę: Niczemu się tutaj nie dziwić”¹⁷. Brak zdziwienia, tożsamy z zamanifestowaniem epistemologicznej kapitulacji, stanowi jednocześnie deklarację pogodzenia się z koniecznością przyjęcia nowej wizji rzeczywistości. Pobyt w zamku, w którym słyhać tajemnicze kroki, samoistnie pękają lustra i odzywa się zabytkowy patefon lub fortepian, odciski dłoni zmienacka pojawiają się na ścianach i ozywają woskowe figury, dowodzi, jak krucha jest pozorna stałość ontologicznych przeświadczeń i jak łatwo je podważyć. Wystarczy jedynie skonfrontować je ze zjawiskiem, które wykracza poza ich ramy, by stanąć wobec przymusu całkowitej przebudowy podstaw światopoglądowych lub zanurzyć się w obszarach szaleństwa. Jak bowiem twierdzi Dariusz Brzostek: „fantastyczna konfrontacja z «niemożliwym» niszczy bowiem u świadka-ofiary (...) «programową obojętność» wobec niepodważalności przyjętej reguły interpretacji, stawiając go w stanie dysocjacji psychicznej bliskiej stanom psychopatologicznym”¹⁸. W świecie kreowanym przez Bittnera istnieją zaś enklawy alternatywnego porządku, rządzącego się własny-

¹⁶ Ibidem, s. 129.

¹⁷ Ibidem, s. 73.

¹⁸ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 226.

mi prawami, jakościowo odmiennego od ładu znanego z potocznego doświadczenia. Niezgodne z porządkiem naturalnym wydarzenia zyskują tu walor obiektywnej rzeczywistości. Choć forma dziennika, ze względu na jej podmiotowy charakter, sugerować może kreacyjny bądź konstruktywistyczny charakter ukazanego świata, to narrator wyraźnie dąży do intersubiektywnej – w ramach powieściowej fikcji – weryfikacji tego, co niezgodne ze zdroworozsądkowym doświadczeniem. To, co dzieje się w zamku, doświadczane jest przez wszystkich uczestników fabuły i nikt z nich nie wątpi, że obserwowane fakty mieszczą się wewnątrz niezaprzeczalnej rzeczywistości. Pisanie pełni w tej sytuacji funkcję terapeutyczną – pozwala wprowadzić porządek w niecodzienną rzeczywistość wydarzeń i, tym samym, od nowa oswoić rzeczywistość, która traci swe – powszechnie traktowane na zasadzie aksjomatów – wyznaczniki i zmusza do całkowitego zredefiniowania dotychczasowych pewników poznawczych:

Powiedziałem mu, że nie mam takich problemów. Więc jest pan absolutnym wyjątkiem. Przecież nie mogłem mu opowiadać o tych wszystkich szalonych przygodach i przykładach, których przez ostatnie cztery miesiące byłem świadkiem. Chociaż – pewnie bym mógł. Pewnie wydałyby mu się całkowicie normalne. Może powinienem się powoli pogodzić z tym, że nie zwariowałem, ani nie mam halucynacji, ale że to wszystko dzieje się naprawdę?¹⁹.

Odkrycie to, dla bohatera stanowiące punkt wyjścia owej epistemologicznej redefinicji i pozwalające na – częściowe przynajmniej – uznanie prawa zaświatów do istnienia, koresponduje również z akceptacją własnej, trudnej do wyjaśnienia w racjonalnych kategoriach, sytuacji duchowej. *Dziennik* konsekwentnie buduje wizerunek jednostki, która, źle czując się we współczesnej rzeczywistości, nie potrafi sprecyzować przyczyn owego złego samopoczucia i określić jego podstawowych wyznaczników i komponentów. Intuicja i przeczucia dominują tu zatem nad konkretnymi opisami i konkluzjami, ich nieokreśloność jednak potęguje wrażenie zasadności i niezbywalności negatywnych emocji:

¹⁹ J. Bittner, *Denik kastelána...*, op. cit., s. 151.

Mam trzydzieści pięć lat i moje wkurzenie na cały wszechświat osiągnęło szczyt. Jestem w małej morawskiej wsi, trzysta kilometrów od Pragi, z której nigdy przedtem nie ruszyłem się nawet na krok i nie mam pojęcia, co taki kustosz robi. Ale wołałbym zdechnąć, niż wrócić. (...) Sam siebie po prostu nie poznaję. Przez całe życie zagłębiałem się w sobie, analizuję każdą myśl, by w końcu dojść do wniosku, że nic nie ma sensu i wszystko jest gówno warte. (...) Tylko że aktualnie tkwię w ogromnej starej ruinie, a moje poczucie humoru wysycha²⁰.

Emocjonalną odpowiedzią na kondycję ponowoczesnej rzeczywistości jest zatem zniechęcenie, rozczarowanie, rozgoryczenie, *Weltschmerz* czy poczucie bezsensu życia, a zatem emocje znane z romantycznego paradygmatu uczuciowego. Kolokwialny ton wypowiedzi, konsekwentnie zresztą utrzymywany w przestrzeni całego tekstu, częściowo osłabia siłę i nośność zawartego w powieści przekazu, nie likwiduje jednak jego literackich i światopoglądowych koneksji. Romantyczne światoodczucie, wyrażone współczesnym językiem, buduje pomost między epokami, dowodząc uniwersalizmu emocji, które, wyzwolone na początku XIX wieku, nadal organizują zbiorową świadomość, przypominając o niezmienności dążeń i pragnień co pewien czas powracających, by organizować przestrzeń światopoglądowych debat i projektów tożsamościowych. Problemy, które rodzi kontakt z rzeczywistością są stałe, zmieniają się – zależnie od panujących w danym momencie konwencji – jedynie sposoby ich uzewnętrzniania i artykulacji:

Jaki to ma sens? Co ja tutaj robię? Znów tylko pytania, na które nie ma odpowiedzi. Wątpliwości, same wątpliwości. (...) Jestem obrzydliwie skomplikowany. Jestem swoim własnym panem, robię, co chcę, w zasadzie nikt mnie nie kontroluje i się nie czepia. Z Pragi wyjeżdżałem przekonany, że niczego nie pragnę, nie mam żadnych ambicji, w gruncie rzeczy prawie nic mnie nie interesuje. Tylko dowegetować gdzieś w spokoju. (...) Nie powinienem się w ogóle urodzić. Beznadziejnie smutne są niedziele ateisty²¹.

²⁰ Ibidem, s. 8, 27.

²¹ Ibidem, s. 122–123.

Wniosek z tej światopoglądowej deklaracji jest symptomatyczny: przyczyna egzystencjalnych niepokojów leży w braku wiary i w zredukowaniu duchowego horyzontu, organizującego sposoby postrzegania rzeczywistości. Bohater, pozbawiony metafizycznej płaszczyzny odniesienia, której potrzebę jednak wyraźnie odczuwa, poszukuje dróg ocalenia, próbując odnaleźć własne miejsce w świecie, w którym możliwe okaże się odzyskanie autentycznej, co oznacza: wywikłanej z wszelkich uwarunkowań, egzystencji. Restytucji podlegają zatem postulaty, pojęcia i wartości o wyraźnie romantycznej proveniencji: wolność, niezależność, prawo do indywidualnego samostanowienia, wyodrębnienia siebie z otaczającego świata i wyznaczenia własnych norm i reguł.

Deklarowany ateizm bohatera nie stanowi jednak, w danej sytuacji stanowić zresztą nie może, narzędzia obrony przed ingerencją czynników nadprzyrodzonych, wzmaga raczej bezsilność poznawczą. Jediną adekwatną reakcją racjonalisty i materialisty na podobną epifanię pozostaje bowiem, jak udowodnił Roger Caillois, lęk²², który rodzi się w kontakcie ze zjawiskiem nieznanym, niewytłumaczalnym i wykraczającym poza ramy empirii, niezależnie od rzeczywistego zagrożenia, jakie zjawisko to stanowi. W kontakcie z niesamowitością

²² „Fantastyka zakłada więc niewzruszoność świata rzeczywistego, by tym lepiej ją podważyć. (...) Wtedy chwieją się najbardziej niezachwiane pewniki i wkracza Strach. Głównym chwytem fantastyki jest Zjawia: to, co nie może się zdarzyć, a jednak się zdarza, w konkretnym miejscu i konkretnej chwili, w najpowszechniejszym, najbardziej znanym ze światów, w którym zdawałoby się nie ma miejsca na żadną tajemniczość. Wszystko pozostaje takie, jak wczoraj jeszcze było, jak zawsze: spokojne, banalne, zwyczajne – i oto w ten spokojny świat wkrada się powoli i powstaje nagle w całej swej grozie Niesamowitość” (R. Caillois, *Od baśni do „science fiction”*..., op. cit., s. 35–36). Anna Gemra zaś podkreśla, że: „Szczególnym przypadkiem strachu wynikającego z niewiedzy jest lęk transcendentny (metafizyczny), utożsamiany niekiedy (w polskiej tradycji językowej) z trwogą. Jego załagodzenie jest niezwykle trudne, ponieważ łączy się on z pytaniami, na które nikt nie jest w stanie udzielić weryfikowalnej odpowiedzi: pytaniami o samą istotę życia i tożsamości osoby. (...) To już nawet nie lęk, lecz jego najbardziej dotkliwa postać: trwoga, owa «egzystencjalnie-ontologiczna nieswojość», odczuwanie niesprecyzowanego, nieuchronnego, a pozbawionego materialnych, przedmiotowych podstaw zagrożenia” (A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 27; cytata wewnętrzny pochodzi z: M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 268).

rodzi się metafizyczna trwoga, tym silniejsza, im głębiej zakorzeniony jest racjonalistyczny światopogląd, nie dopuszczający możliwości ingerencji sił nadprzyrodzonych w sferę doczesności. Ingerencja ta musi zatem wiązać się z rewizją dotychczasowych przeświadczeń ontologicznych. Większość powieści grozy wzmacnia co prawda siłę emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę, akcentując złowrogie intencje, jakie towarzyszą horrorowym epifaniom i przekształcając w ten sposób wypowiedź o niewystarczalności utartych przeświadczeń ontologicznych w opowieść o realnym niebezpieczeństwie, które wiąże się ze spotkaniem z niesamowitością, ale podstawową zasadą sterującą pragmatyczną płaszczyzną horroru jest właśnie ów lęk przed nieokreślonością metafizycznej tajemnicy:

Powoli wchodziłem po drewnianych schodach, które nieprawdopodobnie skrzypią (tutaj skrzypi wszystko – drzwi, okna, krzesła, podłoga...), a serce czułem w gardle. Tych schodów jest czterdzieści jeden, ale już na piątym musiałem się siłą powstrzymywać, by nie zawrócić. Ja tego nie rozumiem. Ciężko mi uwierzyć, że mógłbym się poddać czemuś tak śmiesznemu, jak strach. Gdyby to chociaż był strach przed czymś konkretnym²³.

Niektórzy badacze widzą w tej emocjonalnej reakcji bohatera/odbiorcy horroru nawiązanie do – przedstawionej przez Rudolfa Otto – koncepcji *sacrum*, wywołującego w wierzącym jednocześnie uczucie przerażenia i fascynacji²⁴. Recepcja fantastyki grozy może zatem stać się substytutem przeżycia religijnego, obiektem horroru bywa bowiem obszar eschatologicznej tajemnicy, odnoszącej się do przestrzeni łączącej świat życia i świat śmierci. Przestrzeń tę gotycyzm uczynił terenem swych fabularnych i światopoglądowych eksploracji, dostrzegając w niej z jednej strony dogodną płaszczyznę dla ekspresji nastrojów światopoglądowych, z drugiej zaś – nadając jej cechy numinotyczne²⁵.

²³ J. Bittner, *Deník kastelána...*, op. cit., s. 27.

²⁴ Comp. N. Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. M. Przylipiak, Gdańsk 2004, s. 279–281.

²⁵ „W rezultacie tych zabiegów powstaje przestrzeń, która wywołuje doświadczenie «numinosum». Zawiesza to porządek kauzalny, opóźnia osiągnięcie ludzkich zamierzeń

Kontakt z nią zyskiwać wówczas może cechy doświadczenia mistycznego, zakładającego identyfikację z boską/absolutną instancją wcieloną w wybrane przez nią miejsce. Tą drogą podąża Bittner, przedstawiając duchowe dojrzewanie swego bohatera jako stopniowe zakorzenianie się w mikrokosmosie zamku. Między bohaterem a zamkową scenerią rodzi się szczególna więź, oparta na emocjonalnym wrastaniu w przestrzeń i na zaakceptowaniu rządzących nią zasad:

Zamek zaczyna mi ciążyć jak żelazna kula, którą dobrowolnie uwiązałem sobie na karku. Myśl, że to jest mój ostatni przystanek, wydaje się nie do zniesienia. Nie mogę jednak już wyobrazić sobie życia gdzie indziej. (...) Właściwie, ogólnie rzecz biorąc, wydarzenia odgrywające się za murami zamku dotyczą mnie coraz mniej. Wychodzi na to, że ucieczka przed światem w końcu mi się uda. Pozostaje tylko oswoić te dzikie zwierzęta w mym wnętrzu. **Zamek. Zamek. Zamek. Zamek. Zamek.** Nie ma najmniejszych wątpliwości, że zaczynam mimowolnie podlegać tej szczególnej atmosferze, która w niektórych momentach jest prawie namacalna. Ciągłe sobie powtarzam, że to tylko rudera pełna staroci. (...) Ale zamek tu stale jest. Tak, w tym budynku coś się kryje. Czuję to, gdy zasypiam i wiem, że ten pokój był przez dwieście lat sypialnią hrabiny²⁶.

Bohater zresztą nie stanowi w Bittnerowskim świecie wyjątku. Zgodnie z tezą, że typowe dla literatury grozy „domostwo pozostaje (...) w wybitnie gotyckiej relacji symbiotyczno-pasożytniczej ze swymi mieszkańcami: wchłania i emanuje zarazem ich emocje”²⁷, fatalistycznie pojmowanej sile przestrzeni podlegają tu wszystkie postacie, wszystkie też w oczach protagonisty zyskują cechy panoptykalne, czy przynajmniej daleko odbiegające od przeciętności:

i czyni akcję bezcelową; lokuje to bohaterów na ziemi niczyjej rozciągającego się szeroko progu, we wciśniętej między przyczynę i skutek widmowej krainie, która więzi podróżujących «pomiędzy»” (M. Aguirre, *Geometria strachu...*, op. cit., s. 27).

²⁶ J. Bittner, *Denik kastelána...*, op. cit., s. 122, 125.

²⁷ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, w: *Wokół gotycyzmów...*, op. cit., s. 37.

Nadal nie wiem, czy zamek tych porąbańców przyciąga, czy produkuje. Przecież nie ma szans, żeby na tak miniaturowej przestrzeni zeszło się tyle naraz dziwacznych figur – strażnik epileptyk, naćpany (albo pijany) ogrodnik i małżeństwo Ottów, a ci już w ogóle nie wymagają komentarza. (...) Jedyny normalny jest tutaj Walter i ewentualnie ja (przynajmniej na razie tak mi się wydaje)²⁸.

Badacze przestrzeni gotyckiej często podkreślają jej graniczność czy „progowość”, czyniącą z niej miejsce przejścia między odmiennymi wymiarami rzeczywistości, szczelinę, przez którą nadnaturalność dociera do ludzkiego świata, podważając jego rudymentalne wyznaczniki. W literaturze taka konstrukcja uniwersum koresponduje z procesem duchowego dojrzewania lub inicjacji, stając się symbolicznym ekwiwalentem sytuacji przejściowej, owego „bycia pomiędzy”, które co prawda otwiera drogę ku różnym możliwościom, ale nie proponuje żadnych ostatecznych rozwiązań. Decyzja należy do jednostki podejmującej trud samorealizacji i wiąże się z ryzykiem zatracenia dotychczasowych przeświadczeń, modelujących zarówno rozumienie rzeczywistości, jak i określających wyznaczniki własnego usytuowania się w niej. Jak bowiem pisze Michel Foucault: „Śmierć Boga nie kieruje nas z powrotem do ograniczonego i pozytywnego świata, ale prowadzi do świata, który rozwiązuje się w doświadczeniu granicy, tworzy i rozpada w ekscesie, przekraczającym ową granicę”²⁹. Komentujący słowa francuskiego myśliciela Zdeněk Hrbata i Martin Procházka przypominają zaś, a konkluzja ta odgrywa istotną rolę dla rozważań Bittnera, że: „Ważniejsze niż gwałtowność transgresji i kary za nią jest jednak to, że «doświadczenie granicy» zaczyna odgrywać rolę konstytutywną dla zrozumienia świata”³⁰. Innymi słowy, pobyt w zamku przyczynia się do modyfikacji pojmowania rzeczywistości, a niezwykłość czy niesamowitość dziejących się w nim wydarzeń stanowi istotny czynnik sprzyjający

²⁸ J. Bittner, *Deník kastelána...*, op. cit., s. 23.

²⁹ M. Foucault, *Předmluva k transgresi*, przeł. M. Petříček, w: *Myšlení vnějšku*, Praha 1996; cyt. za: Z. Hrbata, M. Procházka, *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*, Praha 2005, s. 122.

³⁰ Z. Hrbata, M. Procházka, *Romantismus a romantismy...*, op. cit., s. 123.

tej reinterpretacji. Podobną rolę motoru przemian światopoglądowych odgrywały w swoim czasie fabuło- i obrazotwórcze pomysły horroru, choć Bittnerowska realizacja gotyckich konwencji wiąże się z ich przewartościowaniem i resemantyzacją. O ile bowiem przypomniane przez Caillois tezy dotyczą sytuacji, w której rodziła się powieść grozy, ostrzegająca przed chaosem i rozkładem ustalonych ram rzeczywistości powodowanym przez epifanię niesamowitości, o tyle w kreowanym przez pisarza świecie zmieniają się wektory chaotyzaacji i kosmizacji. Nieład i rozprężenie – przede wszystkim w wymiarze etycznym – dotyczą tu współczesnego – oswojonego i dobrze rozpoznanego świata – porządek zaś wprowadza działająca w zamku tajemnicza siła. Atmosfera i moc w nim zaklęta promieniuje na okolicę, czyniąc z niej obszar podporządkowany specyficznym nadnaturalnym prawom, których nakazy i zakazy obowiązują bezwzględnie, nie organizuje ich bowiem żadna ludzka relatywizacja wartości. W Bittnerowskim świecie maksymalizm etyczny nadal zachowuje rację bytu, wpływając zarówno na ocenę rzeczywistości, jak i przypominając o rudymenarnych tradycjach kulturowych, które w dzisiejszej przestrzeni społecznej kojarzą się już wyłącznie ze sferą literatury popularnej z jej symplifikacją i schematyczną banalizacją światopoglądowych przeświadczeń: „Pański poprzednik był złym człowiekiem (sformułowanie jakby wycięte z jakiejś powieści Maya, ale naprawdę tak to powiedział) i wiele ludzi skrzywdził. To dobrze, że umarł”³¹. Ponowoczesna, gubiąca się w wieloznaczności i pozbawiona trwałych transcendentnych punktów odniesienia, etyka unika podobnych radykalnych i bezdyskusyjnych kwalifikacji, świat zamku jednak kieruje się nimi, reaktywując nakazy, które od wieków konstytuują funkcjonowanie antroposfery i ukazując, że odejście od nich przyczynia się do zagubienia wyznaczników człowieczeństwa. Zaprzeczeniem romantycznej tradycji nastawionej na autentyczność i szczerłość przeżycia jest również, jak sądzi Martin Doorman, podążający w swych rozważaniach za ustaleniami Adorno i Horkheimera, współczesna kultura masowa, w której „podmiot traci swą wyjątkowość i indywidualność, mówiąc lapidarnie, zrzeka się własnej tożsamości na rzecz filmu, gumy do żucia i papierosa. Podmiot zostaje przez przemysł

³¹ J. Bittner, *Denik kastelána...*, op. cit., s. 31.

kulturowy całkowicie pochłonięty (...). Pasywny, jednowymiarowy człowiek jest zdeterminowany przez to, co mu oferuje społeczeństwo konsumpcyjne i całkowicie się w tym zatracą³². Ucieczka bohatera ze współczesności w przeszłość zaklętą w architekturze i zarejestrowaną w starych dokumentach jest zatem ucieczką przed owym zatraceniem i przed interioryzacją pozornych wartości:

Nudzę się. Strasznie się nudzę. W telewizji lecą debilne amerykańskie seriale albo teleturnieje dla idiotów, a wszystkie moje płyty przegrałem co najmniej dwa razy. Z zamkowej biblioteki przyniosłem sobie stos brukowców z XIX wieku i muszę uczciwie przyznać, że ta lektura zajmuje mnie dużo bardziej niż Kafka i Dostojewski, których dla niepoznaki położyłem na nocnym stoliku³³.

Współczesnej relatywizacji, symbolizowanej nazwiskami najważniejszych twórców literatury światowej (ich twórczość stanowi skądinąd ważny dla konstrukcji i semantyki *Dziennika* kontekst intertekstualny), narrator przeciwstawia zatem etyczny absolutyzm dawnych brukowców, w których naiwna wiara w bezwarunkowe zwycięstwo transcendentnie pojmowanego dobra była jeszcze aktualna, a niesamowitość nie dziwi, przynależy bowiem do konstytutywnych składników reprezentacji.

W analogiczny sposób z wątkami i motywami z repertuaru gotyckiej niesamowitości postępuje Bittner, choć, inaczej niż w popularnych horrorach, siła działająca w zamku nie jest spersonifikowana czy w jakikolwiek sposób upostaciowiona, co z jednej strony podkreśla jej numinotyczny charakter i uzasadnia swoistą niezbywalność ferowanych przez nią „wyroków”, z drugiej zaś pozwala na ciągłe utrzymywanie czytelnika w niepewności. W literaturze gotyckiej, jak pisze Macheray:

Tekst jest jednocześnie doskonale przezroczysty (wszystko kończy się wyjaśnieniem) i doskonale nieprzezroczysty (wszystko zaczyna się ukryciem). Powieść grozy mówi nam: każda rzecz

³² A. Doorman, *Romantický řád*, przeł. J. Pellarová, Praha 2008, s. 43.

³³ J. Bittner, *Deník kastelána...*, op. cit., s. 44.

jest jednocześnie nią samą i inną rzeczą; to dlatego, że powieść ta rozwija się sama w dwóch sensach: są w niej jednocześnie dwie strony tego samego³⁴.

Bittner jednak rezygnuje z owego – charakterystycznego dla konwencji horroru – wyjaśnienia, kończąc tekst niejako *in medias res* i podtrzymując nastrój tajemniczości i niepewności. W ten sposób, nawiązując zresztą do znanej teorii literatury fantastycznej Tzvetana Todorova³⁵, za jej cechę konstytutywną uznającej brak eksplikacji niezgodnych z naturą wydarzeń i niechęć do formułowania jasnych odpowiedzi na pytania rodzące się w obliczu metafizycznej tajemnicy, Bittner konfirmuje gotycką dwoistość wykładni świata i utrzymuje w mocy niepewność poznawczą towarzyszącą spotkaniu ze zjawiskami wykraczającymi poza doświadczalne pewniki. Tym samym pisarz unika, często osłabiającej siłę oddziaływania horrorowych reprezentacji, banalności wyjaśnień i pozostawia bohatera/czytelnika w sytuacji niedookreślenia sensu zaprezentowanych fenomenów i wydarzeń. W zderzeniu Mythosu z Logosem wybiera zatem immanentną prawdę opowieści, mniejszą wagę przywiązując do jej dyskursywnego stematyzowania. Narrator konsekwentnie koncentruje się na „rzeczowej” rejestracji wydarzeń, przypisując im w ten sposób walor przedmiotowej naturalności. Niedopowiedzenie fabuły przywołuje zaś na myśl kompozycję formy otwartej i konstytutywną dla romantyzmu poetykę fragmentu, stanowiącą literacki odpowiednik filozoficznej refleksji o niemożności całościowego ujęcia świata i jednocześnie przeczuwającą istnienie owej całości, ukrytej przed ograniczeniami ludzkiego poznania³⁶. W podobny sposób Bittner zresztą swą powieść rozpoczyna, wprowadzając bohatera niejako od razu w centrum wydarzeń. Inaczej niż w klasycznych horrorach, żaden impuls nie wyzwala i nie aktywizuje

³⁴ P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris 1966; cyt. za: M. Janion, *Zbójcy i upiory...*, op. cit., s. 176.

³⁵ Comp. T. Todorov, *Úvod do fantastické literatury*, przeł. V. Fiala, Praha 2010; S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, w: idem, *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975, s. 61–80.

³⁶ Comp. J. Momro, *Granice i marginesy nowoczesności. Wokół teorii badań nad romantyzmem*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 43–45.

tu nadnaturalnych sił, wydaje się raczej, że istnieją one w zamku „od zawsze”, na prawach swoistej oczywistości. Oczywistość zaś można jedynie zaakceptować i zgodnie z powiedzeniem, iż „z faktami się nie dyskutuje”, przystosować się do sytuacji. Takie rozwiązanie obiera też ostatecznie protagonista, rezygnując z prób wyjaśnienia istoty i sensu obserwowanych wydarzeń. Jego decyzja pozostania w zamku i zerwania wszystkich dotychczasowych relacji ze współczesnością zyskuje dzięki temu głębsze, pozaracjonalne uzasadnienie, udowadniając, że romantyczne światoodczucie jest nadal aktualne i że gotycyzm stale jeszcze stanowić może miarodajną i wiążącą wypowiedź o rzeczywistości.

Literatura

- Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 15–32.
- Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Bittner J., *Deník kastelána*, Brno 2000.
- Brzostek D., *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009.
- Caillois R., *Od baśni do „science fiction”*, przeł. J. Lisowski, w: idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, red. M. Żurowski, Warszawa 1967, s. 29–65.
- Carroll N., *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Dierna G., *O Valerii, Nezvalovi, Maxi Ernstovi a koláži*, w: *Český surrealismus 1929–1953*, red. L. Bydžovská, K. Srp, Praha 1996, s. 352–365.
- Doorman A., *Romantický řád*, przeł. J. Pellarová, Praha 2008.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011.
- Hrbata Z., Procházka M., *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*, Praha 2005.
- Izdebska A., *Gotyckie labirynty*, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 33–41.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985.

- Janion M., *Forma gotycka Gombrowicza*, w: eadem, *Romantyzm i jego media. Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2001, s. 461–549.
- Janion M., *Zbójcy i upiory*, w: eadem, *Gorączka romantyczna. Prace wybrane*, t. I, Kraków 2000, s. 171–272.
- Lem S., *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, w: idem, *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975, s. 61–80.
- Ławski J., *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
- Momro J., *Granice i marginesy nowoczesności. Wokół teorii badań nad romantyzmem*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 15–56.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Pajak P., *Czeska awangarda a powieść czarna*, w: *Bunt tradycji – tradycja buntu. Księga dedykowana Profesorowi Krzysztofowi Wrocławskiemu*, red. M. Bogusławska, G. Szwat-Gyłybowa, Warszawa 2008, s. 343–357.
- Slavík I., *Doslov*, w: *Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století*, Brno 1999, s. 257–267.
- Todorov T., *Úvod do fantastické literatury*, przeł. V. Fiala, Praha 2010.
- Zgorzelski A., *Fantastyka. Utopia. Science Fiction*, Warszawa 1980.