

ADAM MAZURKIEWICZ

 <https://orcid.org/0000-0003-3804-6445>

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii

Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski

ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: adam.mazurkiewicz@filologia.uni.lodz.pl

Wpływ anglojęzycznych tłumaczeń literatury grozy w 1990–1995 na kształtujące się po 1989 roku polskie realizacje gatunku

The Influence of English-Language Translations of Horror Literature in 1990–1995 on Polish Productions of the Genre Emerging After 1989

Abstract

The article is devoted to the formation of a new horizon of expectations towards horror literature, which appeared on the literary market and was influenced by translations between the years 1989–1995. At the same time, it was a period of economic transformation from an economic model of top-down control to one subordinated by the rules of the free market, in which the book (resp. literature) became a commodity, subordinated like any other to the market mechanisms of supply and demand. As a result, the book market was dominated by books that were not always artistically valuable, but widely read (this explains the popularity of second-rate authors in Poland, who had their own publishing series in publishing houses). The beginning of the transformation in the understanding of the essence of horror fiction was associated with the appearance on the Polish book market of translations from English-language literature, which dominated popular literature of the time. Even then, it was also possible to notice that the translations — dominating the readers' stock market — could not be reduced to a single, dominant concept of horror fantasy. This is because it appeared on the Vistula with the following problematic and thematic trends: (1) emphasizing corporeality as a source of horror, resulting from the “adventures of the body” — both non-normative, disciplined, and subjected to variously motivated interference; (2) emphasizing the uncanny as an immanent feature of existence; (3) problematizing the issue of the species hegemony of man treated in traditional culture as the “crown of creation”; (4) rooted in locality and finding sources of horror in it. The problematic and thematic trends of horror stories listed here, which can be found in the translations from 1989–1995, dominated Polish literature to such an extent that it — insofar as it appeared on the readers' market — copied proven (in terms of plot, but also marketing) patterns, inspired by Western translations.

horror; translations; free market; economic change; readers' expectations



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Received: 2025-01-29 | Revised: 2025-03-23 | Accepted: 2025-03-24

Celem artykułu jest ukazanie wpływu przemian, jakie stały się udziałem społeczeństwa w związku z transformacją gospodarczo-ustrojową prowadzącą do wyłonienia się w Polsce ekonomii działającej według zasad wolnego rynku, na polski rynek fantastyki grozy. Wykorzystane zostaną narzędzia krytyki kulturowej (ang. *cultural criticism*), pozwalającej na ujęcie omawianych zjawisk w szeroki sposób, umożliwiający wskazanie „powinowactw z wyboru” między realizacjami fantastyki grozy wpisanymi w różne media. Konieczność uwzględnienia innych niż literatura środków przekazu (przede wszystkim filmu) w rozważaniach nad specyfiką opowieści grozy wynika z charakteru kultury popularnej, w tej bowiem nie sposób odnaleźć zjawiska, które nie korespondowałyby ze sobą w różnych mediach¹. Jednocześnie sama opowieść grozy nie pozostawała zjawiskiem odosobnionym i podlegała tym samym mechanizmom, co powstająca w realiach gospodarki wolnorynkowej literatura rozrywkowa. Potencjalnie zatem możliwe (i w pełni zasadne) było rozpatrywanie „opowieści z dreszczykiem” w szerszym kontekście, sytuującym literaturę grozy wobec innych gatunków popkulturowych, współkształtujących wspólnie z nią popkulturę początków lat dziewięćdziesiątych XX wieku².

¹ Szczególnym przypadkiem owej korespondencji jest „system rozrywkowy”, tj. produkt kulturowy, w którym istotne jest funkcjonowanie poszczególnych, współtworzących go tekstów kultury w intermedialnej i intertekstualnej sieci (zob. Kinder 1993: 122–123).

² Pewne cząstkowe rozpoznania zostały już w tym względzie poczynione: Ewelina Maria Szyszkowska opisała specyfikę funkcjonującego wówczas romansu popularnego (zob. Szyszkowska 2003), Michał Rogoż zaś skoncentrował się na przekładach anglojęzycznych cyklów wydawniczych adresowanych do młodzieżowego czytelnika (zob. Rogoż 2015). Z kolei szkic Ireny Janowskiej (1997: 77–78) poświęcony ofercie księgarskiej adresowanej do miłośników literatury popularnej (romansu, fantastyki, horroru, thrillera) mógłby stać się wzorcem dla takiej pracy. Współcześnie jednak trudno byłoby odtworzyć z taką szczegółowością, jak czyni to Szyszkowska, wieloaspektową perspektywę (w tym ekonomiczną i bibliologiczną), uświadamiającą uwikłanie literatury funkcjonującej na rynku wydawniczym we wcześniejszych latach dziewięćdziesiątych XX wieku w zagadnienia pozaartystyczne. Zarazem obecnie trudno odtworzyć pełny obraz zjawiska, jakim była niegdysiejsza fantastyka grozy w jej uwikłaniach społecznych czy edytorskich w sposób równie zniuansowany, co rozważania Szyszkowskiej na temat romansu popularnego. Nie sposób choćby dotrzeć do ilości nakładu poszczególnych tytułów w efemerycznych wydawnictwach; trudne jest też odtworzenie ówczesnego stanu czytelnictwa (zaledwie po części byłoby to możliwe dzięki bibliotecznym kartom wypożyczeń).

Punktem wyjścia uczyniono rok 1989, traktowany w wyobraźni zbiorowej jako czas znaczący w rodzimej historii — zarówno społeczno-politycznej, jak i ekonomicznej. Był to okres burzliwych przemian rynku wydawniczego, modyfikujących dotychczasowy horyzont czytelniczych oczekiwań. Jednocześnie, w przeciwieństwie do *science fiction* oraz dynamicznie rozwijającej się zwłaszcza od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku twórczości *fantasy*, rodzima fantastyka grozy to zjawisko pozostające wówczas na marginesie określanej przez Annę Gemrę mianem literatury gatunkowej (zob. Gemra 1998: 55–74)³. Nie znaczy to, by w rodzimej kulturze nie istniała tradycja „opowieści z dreszczykiem”, o czym świadczy nie tylko romantyczna twórczość m.in. Ludwika Szyrmera bądź Józefa Bohdana Dziekońskiego (zob. Czubaj, Pęczak 1999: 56–58). Z prozy funkcjonującej w ramach „czarnego romantyzmu” (ale i twórców późniejszych: Antoniego Langego, Jana Huskowskiego czy Romana Jaworskiego) czerpał — w myśl krytycznoliterackich rozpoznai Tymona Terleckiego — Stefan Grabiński (zob. Terlecki 1932: 820–821). Twórca ten stał się też ikoną polskiej fantastyki grozy dzięki wysiłkom Artura Hutnikiewicza — jako autora naukowej monografii *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)* z 1959 roku — oraz umieszczeniu w ramach serii „Stanisław Lem poleca” wyboru *Niesamowitych opowieści* (1975)⁴. Twórczość ta, wielokrotnie po 1945 roku ekranizowana i przypominana w licznych ukazujących się wówczas wyborach, zarówno autorskich, jak i antologiach⁵, wyznaczyła *de facto* sposób rozumienia zjawiska literackiego, w ramach którego groza była utożsamiana z niesamowitością, pozostającą domeną mrocznych aspektów psychiki bohaterów. Niemalą rolę odegrała pod tym względem seria Wydawnictwa Literackiego „Fantastyka i Groza” (1974–1990) oraz „Seria Grozy” (1980–1990) Państwowego Instytutu Wydawniczego, w ramach której ukazały się antologie prezentujące fantastykę niesamowitą poszczególnych krajów i regionów: Rosji, obszaru niemieckojęzycznego,

Istotnym kontekstem pozaartystycznym dla przywołanych tu prac pozostają rozpoznania Stanisława Siekierskiego (2006) oraz monografia Marka Tobery i Bogdana Klukowskiego poświęcona początkom transformacji polskiego rynku książki (2013); stanowi ona rozbudowaną wersję zagadnień, którym obaj badacze poświęcili uwagę uprzednio (zob. Tobera 2010a i 2010b; Klukowski, Tobera 2010).

- ³ Współcześnie pozycja opowieści grozy zmieniła się głównie za sprawą przemian jej poetyki i mariażu z innymi gatunkami literatury popularnej (doprowadziło to do powstania hybryd genologicznych, np. romansu paranormalnego — zob. Olkusz 2016). Niemalą rolę w popularyzacji horroru (jako dominującego współcześnie gatunku fantastyki grozy) odegrały też działania marketingowe towarzyszące promocji anglosaskich bestsellerów (m.in. prozy Stephanie Meyer z cyklu „Zmierzch” wraz z rozbudowującymi go elementami, współtworzącymi „supersystem rozrywkowy”, np. gadżetami, filmami, komiksem, gramii).
- ⁴ Zachęcone powodzeniem wyboru Lema, Wydawnictwo Literackie zdecydowało się na publikację trzytomowego zbioru *Utwory wybrane* (1980) w redakcji Hutnikiewicza. Kolejną inicjatywą, przypominającą dorobek Grabińskiego, stała się pierwsza pełna powojenna edycja tomu *Demon ruchu* (1999), która ukazała się z inicjatywy oficyny Lampa i Iskra Boża. Popularność Grabińskiego w XXI wieku nie osłabła, o czym świadczy reedycja w 2024 roku w wydawnictwie „Vesper” wyboru nowel *Muzeum dusz czystych* (pierwotruk tomu 2018).
- ⁵ Istotna dla popularyzacji twórczości Grabińskiego była wielotomowa, kilkakrotnie wznawiana antologia Juliana Tuwima *Polska nowela fantastyczna* (kolejne edycje: 1949, 1952, 1953, 1976, 1983). Przyczyniły się do niej również ekranizacje nowel w ramach cyklu „Opowieści niezwykle”; były to: *Słepy tor* (Polska 1967, reż. Ryszard Ber) i *Pozarowisko* (Polska 1968, reż. Ryszard Ber).

niderlandzką, francuską, a nawet japońską⁶. Tym, co łączy przywołane tu inicjatywy wydawnicze, pozostaje traktowanie fantastyki grozy jako zjawiska „z lamusa”, oddającego mentalność i fascynacje czytelnicze dawnych epok, przede wszystkim wieku XIX⁷. Toteż jeśli nawet historie te traktowane były jako klasyczne/kanoniczne dla opowieści grozy, nie budziły zbytniego zainteresowania odbiorców żyjących w modernizującej się rzeczywistości, której symbolem stało się miasto, będące — zgodnie z rozpoznaniem Michała Głowińskiego (1990: 161) — przestrzenią nacechowaną aksjologicznie i symbolicznie. Tym samym *entourage* minionych epok budził u kresu lat osiemdziesiątych XX wieku raczej uśmiech niż lęk, nawet jeśli doceniano artyzm danego utworu⁸.

Być może takie postrzeganie drukowanych ówczesnie opowieści stało się jedną z przyczyn sukcesu komercyjnego pierwszych tłumaczeń twórczości zachodniej, osadzonej we współczesnych realiach i wprowadzającej nową — z perspektywy doświadczenia lekturowego polskiego odbiorcy — tematykę⁹. Ich publikacja na polskim rynku

⁶ Zob. odpowiednio: *Straszna wróżba. Rosyjska nowela fantastyczna pierwszej połowy XIX wieku*, Warszawa 1988; *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX wieku*, Warszawa 1990; *Czarny pajak. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, Warszawa 1988; *Smutny kos. Opowieści niesamowite i osobliwe z prozy niderlandzkiej*, Warszawa 1983; *Stopa mumii i inne opowiadania fantastyczne*, Warszawa 1980; *Ballada o Narayamie. Opowieści niesamowite z prozy japońskiego*, Warszawa 1986.

⁷ Do wymienionych tu zbiorów można dodać tom ogłoszony przez Młodzieżową Agencję Wydawniczą: *Czas i śmierć. Antologia czeskich opowiadań grozy z XIX i początków XX wieku* (Warszawa 1989). Niejaką próbą pogodzenia dotychczasowej formuły opowieści grozy — inspirowanej niegdyś lękami i poetyką — oraz nowoczesnego miała stać się seria „Z wampirem” wydawnictwa Civis-Press, w ramach której ukazały się wybór opowieści Hannsa Heinza Ewersa (*Dama tyfusowa*, 1990), Karla Hansa Strobla (*Kościana ręka* (1991), *Drakula* [sic!] Brama Stokera (1990) oraz *Egzorcysta* (1990) Williama Petera Blatty’ego. O jakości serii niechaj świadczy fakt, że z powieści Stokera przełożonych zostało trzynaście z dwudziestu siedmiu oryginalnych rozdziałów; do utworu dołączono też nowelę *Wampir* (*The Vampire. A Tale*, 1819) Johna Williama Polidoriego — bez zasygnalizowania tego faktu na okładce woluminu.

Z kolei zarzuconą inicjatywą Wydawnictwa Iskry był publikowany nieregularnie trzytomowy cykl antologii „Opowieści z dreszczykiem” (kolejne tomy ukazały się w latach: 1957, 1960, 1981), w 1985 roku zaś ukazał się tom nowel *Sześć barw grozy* Jerzego Siewierskiego. Naszkicowany tu model fantastyki grozy jako opowieści „retro” korespondował z wizją, którą można wywieść z ówczesnej kinematografii. Widzowi w PRL-u proponowano opowieść grozy osadzoną w historycznych realiach: w XIX-wiecznej Litwie (*Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, Polska 1970, reż. Janusz Majewski), tuż po Wiośnie Ludów (*Wilczyca*, Polska 1983, reż. Marek Piestrak) bądź w początkach XX wieku (*Widziadło*, Polska 1984, reż. Marek Nowicki) oraz w międzywojniu (*Droga w świetle księżycy*, Polska 1973, reż. Witold Orzechowski; *Dom Sary*, Polska 1987, reż. Zygmunt Lech; *Medium*, Polska 1985, reż. Jacek Koprowicz). Szerzej zob. Olszewska 2009: 173–189; Dżiduszko 2010: 22–25.

Takie uysytuowanie czasowe fabuł literackich i kinowych opowieści wynikało z promowanego przez propagandę laickiego światopoglądu — w tym zaś wymiar metafizyczny był unieważniony. Jeśli — niczym w powieści Jerzego Siewierskiego *Naszą panią upiory uduśliły* (1987) — pojawia się wątek sugerujący obecność sił nadprzyrodzonych w świecie przedstawionym, okazują się one mistyfikacją stworzoną na potrzeby przestępstwa.

⁸ Współcześnie sygnalizowana tu tendencja zdaje się — w ramach paradygmatu kultury nostalgii — ulegać zmianie. Świadczy o tym propozycja wydawnictwa Hachette, oferującego kolekcję „mistrzowie horroru i fantastyki” (2023–), w której zapowiedziane zostały utwory m.in. Gustava Meyrinka, Howarda Philipa Lovecrafta i Oscara Wilde’a (zob. *Mistrzowie Fantastyki*, b.r.). Prócz owego „powrotu do źródeł” można dostrzec trend umieszczania fabuły opowieści grozy m.in. w okresie Powstania Styczniowego (Świerczek 2007), czasach *belle époque* (Tokarczuk 2022) czy międzywojniu (Szczygielski 2014).

⁹ Niemalą rolę w zwiększeniu popularności tłumaczeń zachodnich opowieści grozy ukazujących się na polskim rynku we wczesnych latach dziewięćdziesiątych odegrała swoboda obyczajowa, z jaką ukazywano w utworach sceny seksu: czytając cykl „Sabar” (1982–1983, 2018–2019; wydanie pol. 1991

zbiegła się z końcowym etapem funkcjonowania PRL-owskiej gospodarki odgórnie sterowanej i początkami wolnego rynku. Oficyny, które dotychczas miały monopol państwowy na publikację książek, straciły go na rzecz powstających w latach 1989–1995 prywatnych inicjatyw, działających w sposób wzorowany na zachodnich koncernach (zob. Siekierski 2006: 132–133; Klukowski, Tobera 2010: 13–24)¹⁰. Wydawnictwa te najszybciej też zareagowały na zmianę czytelniczych oczekiwań i potrafiły je zaspokoić, drukując twórczość dotychczas niedostępną dla rodzimego odbiorcy, co przekładało się na osiągane przez oficyny zyski (zob. Has-Tokarz 2002: 127–128; Tobera 2010a: 285–302; Tobera 2010b: 429–446)¹¹. Konsekwencją nastawienia na profity stała się nie tylko komercjalizacja jako wektor rozwoju rynku książki (zob. Gołębiowski 2010). Zmieniła się wówczas filozofia postrzegania literatury przez wydawców: z idei stała się towarem, którego cena (wraz z uwolnieniem rynku) zaczęła — tak jak innych towarów w okresie hiperinflacji lat dziewięćdziesiątych XX wieku — gwałtownie rosnąć przy stopniowo malejącym zainteresowaniu potencjalnych nabywców. W tej sytuacji zbędne egzemplarze, niezależnie od wartości artystycznej tytułu, zostawały przeznaczane na makulaturę, ich miejsce zaś zajmowała twórczość mniej ambitna intelektualnie, za to gwarantująca księgarzom zbyt. Skutkiem owych przewartościowań była dominacja przekładów nad rodzimą produkcją, toteż fantastyka grozy (czy też szerzej literatura popularna, choć nie tylko) w Polsce rychło okazała się synonimem twórczości anglojęzycznej (zob. Konewko 1996: 29–32; Siekierski 2006: 67–68)¹².

Specyfiką owego czasu stało się też *novum* na rodzimym rynku książki popularnej, jakim były osobne serie wydawnicze obejmujące prozę jednego autora¹³. Już wówczas, tj. w latach 1989–1995, można było zauważyć, że dominujące na rynku

[niepełne], 2022 [pełne]) Guy’a N. Smitha trudno oprzeć się wrażeniu, że wątek fabularny (zmagania byłego księdza-komandosa ze Złem) podporządkowano obrazom cielesnych zbliżeń, najczęściej o sadomasochistycznym odcieniu. W mniejszym stopniu sceny erotyczne pojawiają się wówczas w prozie Grahama Mastertona, ten jednak znany jest polskim czytelnikom jako twórca poradnika „dla dorosłych” *Magia seksu, czyli co zrobić, aby twój mężczyzna był wspaniały w łóżku* (*How to drive your man wild in bed*, 1976; wydanie pol. 1991). Ówczesne zainteresowanie erotyką można traktować nie tylko jako reakcję na PRL-owską obyczajową pruderię, ale i przejaw tworzenia kultury seksu (zob. Stusińska 2021).

¹⁰ Obecnie nie sposób określić liczby wydawnictw ani tym bardziej liczby nakładów poszczególnych tytułów; nierzadko też wydawnictwa upadały równie szybko, co powstawały, ich dorobek stanowiło zaś kilka tytułów (zob. Braun 1999: 386). Reprezentatywna dla nowej (w stosunku do PRL-owskiej) strategii była polityka wydawnicza oficyny Amber, której mottem działalności stało się hasło: „Dajemy Wam to, co czyta cały świat” (zob. Wydawnictwo Amber, b.r.).

¹¹ Kontekstem interpretacyjnym dla omawianych przez Toberę i Has-Tokarz zjawisk jest przebieg rodzimej transformacji ustrojowej w aspekcie ekonomiczno-społecznym (zob. Przeperski 2024).

¹² Symptomatyczna dla nadobecności fantastyki obcojęzycznej na rodzimym rynku wydaje się decyzja Kseni Olkusz, by przedmiotem rozważań uczynić twórczość z lat 1999–2009. Autorka motywuje swój zamysł pragnieniem skoncentrowania się w badaniach na najnowszej rodzimej prozie (zob. Olkusz 2010: 11). Można jednak wybór ten potraktować jako świadectwo braku wcześniejszej literatury przedmiotu.

¹³ Przykładowo: w oficynie Fantom Press (od 1991 roku Phantom Press International) był nim Guy N. Smith, w wydawnictwie Amber zaś — Dean R. Koontz i Stephen King. Osobnej podserii doczekał się też Graham Masterton, którego powieść *Manitou* (1975; wydanie pol. 1990) była najprawdopodobniej — prócz *Genu* (*Slimers*, 1983; wydanie pol. 1990) Harry’ego Adama Knighta [właśc. Johna Brosnana] — jedną z pierwszych publikacji na rynku polskim, dzięki której odbiorcy mogli zapoznać się z nową (w relacji do dotychczasowej oferty czytelniczej) poetyką opowieści grozy.

przekłady nie dają zredukować się do jednej, nadrzędnej koncepcji fantastyki grozy. Ta bowiem zaistniała w Polsce w następujących problemowo-tematycznych nurtach:

1. akcentującym cielesność jako źródło grozy wynikającej z „przygód ciała” — zarówno nienormatywnego, dyscyplinowanego, jak i poddanego różnorako motywowanej ingerencji;
2. podkreślającym niesamowitość jako immanentną cechę egzystencji;
3. problematyzującym kwestię gatunkowej hegemonii człowieka traktowanego w tradycyjnej kulturze jako „korona stworzenia”;
4. zakorzenionym w lokalności i to w niej odnajdującym źródła grozy.

W dalszej części tekstu omawiam poszczególne nurty. Już teraz należy jednak zaznaczyć, że nie są one rozłączne i mogą współistnieć w ramach jednej opowieści. Niekiedy też, jak np. w literackich realizacjach nurtu *animal attack*, nie tylko pojawia się problematyzacja miejsca człowieka w hierarchii gatunków, ale i jego odpowiedzialności w obliczu katastrofy ekologicznej, której jest sprawcą. Przykładem służy cykl Guy’a N. Smitha „Kraby” (1976–2015; wydanie pol. 1991–2017): zmutowane istoty biorą odwet na ludzkości za własne cierpienie spowodowane chorobą popromienną. Ich śmierć uświadamia zarazem bohaterom klęskę projektu cywilizacyjnego opartego o bezrefleksyjny, niekontrolowany postęp technologiczny, prowadzący do zanieczyszczenia środowiska naturalnego.

Cielesność jako źródło grozy wynikającej z „przygód ciała”

Przywoływana wcześniej powieść Mastertona *Manitou* — wraz z cyklem Clive’a Barkera *Księgi krwi* (1984–1986; wydanie pol. 1991–1994) — odwoływała się do emocji czytelnicznych, epatując scenami ukazywanej *expressis verbis* przemocy, w tym seksualnej (vide scena gwałtu demona na opętanej kobiecie w *Manitou*). Wykorzystywana w tym celu poetyka naturalizmu potęgowała lekturowe odczucia¹⁴. Obrona przez Mastertona strategia była tym skuteczniejsza, że akcja utworu rozgrywała się w dookreślonej czasowo i przestrzennie scenerii, tj. współczesnym Nowym Jorku¹⁵. Jednocześnie zaś

¹⁴ Niejaką *limes* owej fascynacji przemocą Masterton wyznaczył w inicjalnych akapitach powieści *Czarny anioł* (1991; wydanie pol. 1992), ukazując scenę zabójstwa rodziny przez tytułowego psychopata. O recepcji owych scen świadczy choćby opinia Piotra Poczarka: „Kiedy po raz pierwszy zetknąłem się z *Czarnym aniołem* [...] zafascynował mnie wykreowany przez Mastertona brutalny horror, który z jednej strony był tak bliski i ludzki, a z drugiej odległy i nierealny. [...] Pierwszy rozdział jest kunsztownym i przerażającym popisem wyobraźni pisarza, który zdaje się znać pierwotne lęki każdego człowieka i opisać je w taki sposób, że w każdej chwili chce się zaprzestać czytania” (Poczarek 2008, b.s.).

¹⁵ Oczywiście z perspektywy polskiego czytelnika umieszczenie fabuły opowieści w amerykańskiej metropolii może sugerować egzotykę scenerii akcji. Należy jednak pamiętać o kontekście społeczno-kulturowym, w którym powieść Mastertona zaistniała w Polsce. Lata osiemdziesiąte XX wieku to czas „odczarowywania” mitu Ameryki jako „ziemi obiecanej”, dostępnej jedynie nielicznym. Zarówno kontakty z Polonią, jak i wyjazdy zarobkowe sprawiły, że codzienność USA stała się przez Polaków mentalnie „oswojona”. Rychło też można zauważyć w kulturze tendencję do deziluzji wykreowanego w wyobraźni zbiorowej obrazu; reprezentatywna pod tym względem jest piosenka *Stany* (1992) zespołu „T.Love”. Z kolei wykorzystane w utworze elementy wierzeń indiańskich odwoływały czytelnika do wiedzy na

protagonista (będący zarazem pierwszoosobowym narratorem) relacjonował *in statu nascendii* fabularne wypadki — tym samym jesteśmy zatem obserwatorami owych zdarzeń z perspektywy postaci, z którą się empatycznie identyfikujemy.

Współ z mającym w 1991 roku polską premierę filmem *Powrót z piekiel* (*Hellraiser*, USA 1987, reż. Clive Barker), utwory zarówno Mastertona, jak i Barkera przyczyniły się do problematyzacji cielesności — ta bowiem przestała być identyfikowana z fizycznym wymiarem egzystencji bohaterów, stając się wartością samoistną. Najwyraźniej przemianę tę można dostrzec w nurcie opowieści zakorzenionych w estetyce *gore*, tj. tych, w których akcentowana jest podatność ciała na ból, przeistaczający je w mięso kierujące się bezwarunkowymi odruchami (zob. Ancuta 2002: 83–96). Znamienne dla niej pozostawało przeniesienie uwagi odbiorcy z motywacji „wtargnięcia” tego, co niesamowite, na konsekwencje wynikające z tej konfrontacji dla ludzkich bohaterów¹⁶. Ci zaś ukazani zostają jako istoty zredukowane do wymiaru biologicznego, co umożliwia twórcom epatowanie przemocą wykraczającą poza znane odbiorcom schematy; prowadzi to do redefinicji estetycznych wartości wykorzystywanych przez autorów — miejsce niepokoju zajmuje obrzydzenie/wstręt, związany z tendencją do eksponowania cielesności bohaterów w sensie fizjologicznym (dominującą strategią staje się przy tym „pornografizacja” śmierci protagonistów). Innymi słowy: ciało człowieka przestało być symbolizowane, a operacje na nim dokonywane zostają ukazane w sposób właściwy dla realizmu (rozumianego tu jako przeciwieństwo sennego koszmaru). Z tego względu — co podkreśla Andrzej Pitrus (1992: 55) — w filmach utrzymanych w estetyce *gore* okiełznanie cielesności siłą woli kończy się porażką. Jedynym sposobem na „okiełznanie”, o którym pisze badacz, staje się dyscyplinowanie fizyczne, wyrażające się — różnorodnie motywowaną — ingerencją w fizjologię. Prawidłowość ta dostrzegalna jest przede wszystkim w nurcie horroru cielesnego (ang. *body horror*) wykorzystującym estetykę *gore*¹⁷. To w nim bowiem cielesność zostaje stematyzowana, norma (biologiczna, kulturowa, społeczna) i aberracje od niej stają się zaś językiem dyskursu. Reprezentatywne pod tym względem są — estetycznie wtórne wobec zachodnich przekładów (np. *Genu Knighta*) — powieści Roberta Mustera [właśc. Wojciecha Próchniewicza]:

ten temat, którą wyniósł z filmu *Duch* (*Poltergeist*, USA 1982, reż. Tobe Hopper), mającego polską premierę kinową w 1984 roku.

¹⁶ Sam element przełamujący jedność ontologiczną świata przedstawionego mógł mieć — niezależnie od medium — charakter nadprzyrodzony, jak w *Egzorcystie* (*The Exorcist*, USA 1973, reż. William Friedkin; polska premiera filmu 1990; polski przekład powieści 1990), ale też bywał motywowany naukowo; przykładem służy *Obcy — ósmy pasażer „Nostromo”* (*Alien*, USA–Wielka Brytania 1979, reż. Ridley Scott; premiera polska 1980; polska nowelizacja w wydaniu klubowym 1982; oficjalna polska nowelizacja 1990). Mógł być też motywowany scjentystycznie, jednak w taki sposób, by odbiorca był przekonany o jego pozanaukowym charakterze (*Kłątwa Doliny Węży*, Polska 1987, reż. Marek Piestrak). Przywołane tu teksty kultury, różne pod względem medium, kręgu kulturowego i wartości artystycznej, uświadamiają tożsamość mechanizmów ewokowania nastroju grozy, motywowanej w różny sposób. W przywołanych tu filmach wprowadzony dzięki niemu element grozy ewokuje aurę niepokoju, obawy przed tym, co nieznane (zob. Trzebiatowska 2000: 20).

¹⁷ W twórczości literackiej formułę tę miały ambicję przybliżyć rodzimemu odbiorcy specjalne numery tematyczne „Fenix”, poświęcone *splatterpunkowi* (1992). W istocie jednak (połowicznie) zamiar redakcji zrealizowany został tylko w pierwszym z nich (zaprezentowano w nim opowiadanie Clive’a Barkera *Wę własnym ciele*). W drugim bowiem dobór utworów pozostał mało reprezentatywny dla zjawiska, które miał przybliżyć.

Sny umarłych (1991) oraz *W samym środku zła* (1992). Oba utwory łączy obraz człowieka nacechowany pesymizmem antropologicznym, co zbliża wizję pisarza do wywodów Henryka Elzenberga; natura ludzka w obu przywołanych tu powieściach ukazana jest jako świadectwo braku chęci ludzkości, by być taką, jaką powinna; filozof definiuje człowieka jako istotę „złej woli” (Elzenberg 1991: 358). Pozbawienie natury ludzkiej w wymiarze esencjonalnym pierwiastka dobra prowadzi, zdaniem Elzenberga, do rozdźwięku między jednostką a społeczeństwem: „Społeczeństwo może w swej masie zawierać ludzi mądrych i dobrych: samo zawsze jest głupie i złe. Jest amoralne, egoistyczne, drapieżne, tyrańskie wobec swych członków; aspiracje ma niskie, wierzenia płaskie; jest nieskończenie gorsze od przeciętnie przyzwoitej jednostki” (Elzenberg 1991: 356). Odczytywane z zaproponowanej tu perspektywy utwory Mustera, zwłaszcza *W samym środku zła*, pozwalają zrozumieć źródło powieściowego konceptu, by uczynić z miasta obóz koncentracyjny-muzeum o charakterze tematycznego parku rozrywki, którego pracownicy-więźniowie staną się aktorami odgrywanymi przed turystami sceny ze swej codzienności¹⁸.

Obraz niesamowitości jako immanentnej cechy egzystencji

Ciało — zarówno jednostki, jak i społeczne — zredukowane do fizjologii, obnaża nie tylko własną ułomność/nienormatywność. Przekraczając granice tego, co akceptowane kulturowo, staje się nośnikiem niesamowitości wynikającej z lęku przed innością. Ta z kolei reprezentowana jest przez figury współtworzące „monstrarium” — zarówno odwołujące się do konwencjonalnych opowieści grozy, jak i nowoczesne (określenie Mikołaja Marcelli; zob. 2015). Kluczem interpretacyjnym, umożliwiającym odczytanie postaci monstrum, pozostaje przy tym — zgodnie z rozpoznaniem badacza — kultura angloamerykańska, mająca przemożny wpływ na wyobraźnię zbiorową rodzimego odbiorcy (Marcela 2015: 32–33)¹⁹. To w jej obrębie, zwłaszcza w przekładach twórczości Deana N. Koonza, pojawili się protagoniści, których odmienność została tak zarysowana, by epatować czytelnika estetyką barokowego nadmiaru. Jest ona zresztą w popkulturowych opowieściach podporządkowana skonwencjonalizowanym założeniom, wpisanym w recepcję Lavaterowskiej fizjonomiki: zniekształcenia/skazy fizyczne pozostają emanacją „skaz” moralnych, co uświadamia przewrotny charakter konstatacji Anny Wiczorkiewicz: „Dziwolągi mogą być tak nie-ludzkie jak na to wyglądają” (2006: 70). Znamienny pod tym względem pozostaje bohater *Złego miejsca* (*The Bad Place*, 1989; wydanie pol. 1991). Jego inność twórcy potęguje do groteskowych rozmiarów tak, by stanowiła wyzwanie dla eksperymentującego na nim naukowca: „Zrodzony z kazirodczego związku brata z siostrą hermafrodyta zapładnia

¹⁸ Punktem odniesienia dla tego makabrycznego pomysłu jest koncepcja popularnego na przełomie XIX i XX wieku „ludzkiego zoo”, w którym reprezentanci ludów pozaeuropejskich byli redukowani — niczym na wystawie paryskiej w 1878 roku — do *exemplum* dominacji „białego człowieka” nad innymi rasami (zob. Gralak 2019: 63). Z kolei Wiczorkiewicz odnotowuje, że stałą grupą „dziwolągów” zatrudnianą w jarmarcznych teatrach rozrywek byli olbrzymy, karły, osoby chorobliwie otyłe i nadmierne wychudzone oraz „dzicy”, stojący na pograniczu świata ludzkiego i natury (zob. Wiczorkiewicz 2009: 234).

¹⁹ Sygnalizowany przez Marcelę wpływ związany jest z amerykańską popkulturą, wyrażającą się transferem — w ramach kulturowego imperializmu — norm i figur wyobraźni identyfikowanych ze Stanami Zjednoczonymi.

sam siebie [...]. Tylko jedna linia genetyczna i to na dodatek uszkodzona na skutek używania [...] środków halucynogennych” (Koontz 1991: 330). Bohater powieści Koontza fascynuje i odstręcza jednocześnie odbiorcę, wspólnie z innymi „odmieńcami” — przede wszystkim mieszkańcami Midiam z *Cabala. Nocnego Plemienia* (Cabal, 1988; wydanie pol. 1991) oraz Freddyem Kruegerem z serii filmowej *Koszmar z ulicy Wiązów* (i jej nowelizacji, która w Polsce ukazała się jako *Koszmar z Elm Street*, 1991–1992)²⁰. Tym, co łączy przywołane tu postaci, jest traktowanie owych istot jako reprezentacji odnoszących czytelnika poza ich własne uobecnienie w ramach fikcyjnego świata przedstawionego²¹. Subwersyjny potencjał zdeformowanych (fizycznie, ale i okaleczonych psychicznie) protagonistów pozwala odbiorcy na dostrzeżenie nieoczywistości przyjętych w ramach danej kultury form klasyfikacji; nieprzypadkowo Monika Bakke akcentuje ambiwalentny i relacyjny, a zarazem „wywrotowy” charakter tego, co nie-normatywne: „Anomalie wymykają się możliwościom klasyfikacyjnym, a jednak istnieją [...]. Być może pozwalają [...] na zakradnięcie się [...] myśli, że mogą zaistnieć inne klasyfikacje, lub też ich zupełny brak, a wtedy każdy może stać się monstrum dla każdego” (Bakke 2003: 23–24).

Owa właściwość monstrów, których istnienie podważa ustalony porządek rzeczywistości, skłania Annę Wiczorkiewicz — podążającą tokiem myślenia Bakke — do namysłu nad obecnością w kulturze tego, co przekracza granice „normalności” i społecznej akceptowalności: „Monstrów, potworów, dziwologów nie sposób usunąć z ludzkiego świata. [...] Jakby [...] chciały udowodnić, że są nam do czegoś potrzebne, jakby chciały powiedzieć, że bez nich nie określimy naszej własnej natury i nie zrozumiemy świata, który chcemy uporządkować i rozjaśnić” (Wiczorkiewicz 2009: 6)²².

Problematyzacja kwestii gatunkowej hegemonii człowieka, traktowanego w tradycyjnej kulturze jako „korona stworzenia”

Tym, co monstra mogą — w myśl konstatacji Wiczorkiewicz i Bakke — „udowodnić nam”, jest nieoczywistość własnego statusu człowieka. Ten bowiem — zwłaszcza w nurcie poruszającym istotne cywilizacyjne problemy współczesności — przestał zajmować nadrzędne wobec swych „mniejszych braci” miejsce. Twórczość zakorzeniona ideologicznie w ruchach ekologicznych stała się zbeletryzowaną przestrożą przed bezrefleksyjnym

²⁰ Portal Filmweb.pl podaje jako datę kinowej premiery w Polsce rok 2008 (zob.: www.filmweb.pl/film/Koszmar-z-ulicy-Wiazow-Wi%C4%85z%C3%B3w-1984-6854 [dostęp: 7.05.2025]), jednak we wczesnych latach dziewięćdziesiątych film Wesa Cravena funkcjonował w obiegu na kasetach wideo, nie zawsze zresztą zgodnie z wymogami prawa (zob. Makuch 2024: 83).

²¹ Zaproponowane tu odczytanie figury monstrum jako konstruktu wynika z etymologii pojęcia, w którym akcentowane zostaje odwołanie do sensów „zewnętrznych” wobec figury monstrum. Zgodnie z rozpowszechnionym wśród badaczy rozpoznaniem słowo „monstrum” wywodzi się od łacińskiego terminu *monstrare*, „pokazywać” (zob. np. Wiczorkiewicz 2009: 5). Henri-Jacques Stiker akcentuje przy tym teologiczny charakter owej etymologii: „Monstrum przestrzega, to cud w religijnym sensie tego słowa” (Stiker 2013: 383).

²² Stała obecność monstrów w wyobraźni zbiorowej, odczytywana w zaproponowany przez badaczkę sposób, byłaby zatem negatywnym punktem odniesienia dla człowieka i tworzonych przez niego konceptualizacji „normalności”. Ciało postrzegane jako „monstrualne” to bowiem zarazem — co podkreśla Henri-Jacques Stiker — ciało ułomne (*resp.* gorsze), bowiem obciążone cierpieniem, słabością i zniekształceniami (zob. Stiker 2013: 257, 262–268).

postępem technologicznym²³. Równie niebezpieczna co rozwój techniki okazywała się jednak — w myśl rozpoznania pisarzy — polityka ekstensywnego wykorzystywania zasobów naturalnych. Jej konsekwencją stało się wypieranie reprezentantów królestwa *Animalia* z dotychczasowych siedzib i zajmowanie przez nich przestrzeni industrialnych²⁴. Tytułowe szczury z cyklu Jamesa Herberta (*Rats*, 1974–1994; wydanie pol. niepełne 1993–1994) zasiedlają kanały i stacje metra; zwierzęta te jednocześnie ewoluują w przyspieszonym tempie, stając się konkurentem dla ludzkości do zajęcia przestrzeni życiowej *Homo sapiens*. Pisarz wykorzystuje w kreacji zwierząt funkcjonujący w *imaginarium communis*, a zarazem potwierdzany badaniami, wątek inteligencji szczurów (Śluszkiewicz 2022: 1–70)²⁵. Reprezentatywna dla omawianego tu zjawiska fantastyki ekologicznej jest twórczość Guy’a N. Smitha. W ukazującym się sukcesywnie od lat siedemdziesiątych cyklu „Kraby” (1976–2015; wydanie pol. 1991–2017), a także w innych poszczególnych utworach, np. powieściach *Węże* (*Snakes*, 1978; wydanie pol. 1991), *Odrza* (*Abomination*, 1986; wydanie pol. 1992) oraz *Kajmany* (*Alligators*, 1987; wydanie pol. 1991), pisarz konsekwentnie kreślił wizje konfrontacji człowieka z innymi gatunkami. Te w antropocenie zaczęły ekspansję, zajmując nowe nisze ekologiczne, wypierane przez ludzkość z dotychczasowych środowisk (znamienne pod tym względem są losy skorupiaków z cyklu Smitha, opuszczających głębiny oceanów, w których przeprowadzano próby broni jądrowej). Ich zachowanie zmienia się też niekiedy pod wpływem zatrucia środowiska, co ukazane zostało zarówno w *Odrzie* Smitha, jak i *Ślimakach* (*Slugs*, 1982; wydanie pol. 1991) Shauna Hudsona. Wreszcie: wariantem zagrożeń związanych z degradacją środowiska naturalnego jest *Mgła* (*The Fog*, 1975; wydanie pol. 1992) Jamesa Herberta. W powieści tej zagrożenie stanowią ludzie, którzy — pod wpływem tytułowych oparów — popadają w szaleństwo i zaczynają mordować sąsiadów.

Specyfiką odczytań przywołanych tu utworów na rodzimym rynku literatury grozy było pominięcie kontekstu ekologicznego, który mógłby stanowić klucz interpretacyjny dla ich lektury. Taki sposób odczytania jest tym bardziej zaskakujący, że w latach

²³ Niekiedy, jak w przypadku twórców podejmujących wątek „zabawy w Boga”, związany z praktyczną aplikacją badań nad możliwościami odtworzenia wymarłych gatunków, mamy do czynienia z popkulturową refleksją na temat odpowiedzialności uczonego za swoje działania. *Carnosaur* (1984; wydanie pol. 1991) Harry’ego Adama Knighta [właśc. Johna Raymonda Brosnana] to opowieść o konsekwencjach „wskrzeszania” dinozaurów, bez namysłu nad możliwymi konsekwencjami ich pojawienia się we współczesnym świecie. Z kolei w *Opiekunach* (*Wathers*, 1987; wydanie pol. 1993) Dean R. Koontz podejmuje kwestię moralnej odpowiedzialności człowieka za efekty własnych eksperymentów genetycznych, które doprowadziły do stworzenia istot nienaturalnego pochodzenia.

Przywołane tu utwory, odczytywane z ahistorycznej, współczesnej perspektywy, zdają się popkulturową recepcją założeń sztuki transgenicznej, której reprezentanci (np. Eduardo Kac) sięgają po możliwości inżynierii genetycznej, wykorzystując je w praktykach artystycznych; reprezentatywny pod tym względem jest projekt Kaca *GFP Bunny* z 2000 roku (zob. Kac 2010: 13–37).

²⁴ Za ponurt opowieści o inwazji zwierząt można uznać te nieliczne utwory, w których pojawiają się reprezentanci dawno wymarłych gatunków, pobudzonych do życia przez ludzką aktywność. Źródłem zagrożenia dla człowieka staje się wówczas konfrontacja z nieznanym sobie zagrożeniem, wobec którego pozostaje bezradny. Reprezentatywnymi pod tym względem przykładami służą opowieści: *Gen* (*Slimer*, 1983; wydanie pol. 1990) Harry’ego Adama Knighta [właśc. Johna Brosnana] oraz *Bestia* (*Slime Beast*, 1976; wydanie pol. 1991) Guy’a N. Smitha.

²⁵ Zob. Śluszkiewicz 2022. O tym, do jakiego stopnia *Rattus norvegicus* zdomowił się w ludzkiej wyobraźni zbiorowej, świadczy jego pojawianie się w literaturze grozy motywowanej nie tylko ekologicznie (przykładem służy *Nocna straż*, 1999, Tadeusza Oszubskiego).

siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku na rynku polskim ukazywały się utwory z kręgu fantastyki, w których pojawiały się wątki ekologiczne, m.in. *Gdzie dawniej śpiewał ptak* (*Where Late the Sweet Birds Sang*, 1976; wydanie pol. 1981) Kate Wilhelm i *Planeta śmierci* (*Deadworld*, 1960; wydanie pol. 1982) Harry'ego Harrisona [właśc. Henry Maxwell Dempsey]. Z przywoływanymi powieściami korespondował film *Rój* (*The Swarm*, USA 1978, reż. Irvin Allen; polska premiera 1980). Przesłanie wzmiarkowanych tu tekstów kultury korespondowało z ówczesnymi trendami wśród polskich ruchów obrońców przyrody, wskazujących na koszty przyspieszonej industrializacji w okresie „dekady sukcesu”. O ówczesnym zainteresowaniu kwestiami ochrony przyrody świadczą nie tylko publikacje na łamach czasopisma „Politechnik” (Małachowski 1980: 11)²⁶ — równie istotne pod tym względem jest ciepłe przyjęcie opowiadań tematyzujących zagadnienia związane z ekologią, np. wczesnych utworów Andrzeja Żmianki *Pojedynek* (1980) oraz *List z Dune* (1984); pośród pisarzy o ugruntowanej pozycji należy wyróżnić Krzysztofa Borunia (*Koszmar* 1960, reedycja 1986). Z kolei na kartach *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej* (1990) Andrzeja Niewiadowskiego i Antoniego Smuszkiewicza funkcjonowało jako osobne hasło *Fantastyka ekologiczna* (zob. Niewiadowski, Smuszkiewicz 1990: 277–278). Tymczasem autorzy nielicznych ukazujących się wówczas omówień nowości wydawniczych (głównie lapidarnych recenzji na łamach „Fantastyki”, od 1990 „Nowej Fantastyki”) akcentowali przede wszystkim sensacyjny charakter sytuacji „człowieka w zagrożeniu”²⁷.

Zakorzenie w lokalność

Osadzenie owego „człowieka w zagrożeniu” w dookreślonym kontekście kulturowo-społecznym przyczyniało się do uwiarygodnienia perypetii bohaterów opowieści grozy. Czyni tak Stephen King, dla którego Stany Zjednoczone zawężyły się do prowincji stanu Maine, głównie miasteczek Castle Rock czy Derry²⁸. Analogiczną rolę do bezdroży stanu Maine w twórczości Kinga odgrywa tytułowa osada w powieści Hugh'a B. Cave'a *Miasteczko Nebulon* (*The Nebulon Horror*, 1980; wydanie pol. 1993). Obu przywołanych tu pisarzy łączy — mimo różnic wynikających z immanentnej poetyki — tendencja do dekonstrukcji mitu prowincji jako przestrzeni sielskiej, jak pragnęli postrzegać ją

²⁶ „Politechnik” to pismo będące alternatywą dla oficjalnej prasy literackiej, adresowaną do młodych czytelników w okresie PRL-u (zob. Kajtoch 2011: 291–305; Buck 2018: 39–62).

²⁷ Dopiero w XXI wieku, na fali kulturowej nostalgii za literaturą *pulp*, charakterystyczną dla lat dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia, na rynku polskim pojawiły się utwory, w których wątki ekologiczne zostają połączone z nurtem *animal attack*. Reprezentatywne dla tej twórczości *minorum gentium* są powieści Tomasza Siwca: *Owsiaki* (2021), *Mordercze kury* (2021), *Morderczy kret* (2021), *Morderczy mrówkojad* (2021), *Mordercza krowa* (2022). Koresponduje z nimi powieść Adama Deki *Wije* (2018). Właściwe dla obu twórców jest podporządkowanie fabuły *reductio ad absurdum*, przy jednoczesnym eksponowaniu abiektnego charakteru opowieści.

²⁸ W pierwszej z wymienionych tu miejscowości rozgrywa się akcja np. powieści *Cujo* (1981; wydanie pol. 1994), *Mrocznej polowy* (1989; wydanie pol. 1993), czy *Strefy śmierci* (*The Dead Zone*, 1979; wydanie pol. 1993 [późniejsze jako *Martwa strefa*]). Derry to z kolei sceneria wypadków w *To! (IT!)*, 1986; wydanie pol. 1993). Przywołane tu powieści łączy obraz małomiasteczkowej Ameryki, w której Zło przybiera różne postaci: zarówno nadprzyrodzone, jak i — w przypadku opowieści o zarażonym wirusem wścieklizny psie — w pełni racjonalne. Szczególną pozycję zajmuje powieść Stuarta Woodsa *Pod taflą jeziora* (*Under the Lake*, 1987; wydanie pol. 1991), w której przyczyny zła tkwią w ludzkiej chciwości, jednak jego manifestacja ma charakter nadprzyrodzony.

twórcy zakorzenieni w tradycji XIX-wiecznego pastoralnego pisarstwa amerykańskiego, m.in. Ralph Waldo Emersona i Henry Davida Thoreau, co — jak zauważa Thomas Bender — związane było z tendencjami do industrializacji i urbanizacji społeczeństwa (zob. Bender 1974: 2003)²⁹. Tymczasem w prozie Kinga i Cave’a to właśnie prowincja pozostaje przestrzenią naznaczoną złem, które manifestuje swą obecność³⁰.

Jednocześnie kategorię lokalności należy traktować nie tylko jako usytuowanie zdarzeń w weryfikowalnej pozaartystycznie przestrzeni poza zurbanizowanymi terenami metropolii. Równie istotne, o czym świadczy proza Grahama Mastertona, stało się zakorzenienie w miejscowej wyobraźni zbiorowej, wyrażające się odwołaniem do regionalnych wyobrażeń demonicznych, które stawały się podstawą „gry ze strachem” (określenie Marka Wydmucha; zob. 1975³¹). Pisarz sięgał w tym celu do różnych tradycji religijnych, m.in. Indian północnoamerykańskich (*Manitou; Zemsta Manitou*), Bliskiego Wschodu (*Sfinks [Sphinx]* 1978; wydanie pol. 1992) czy japońskiej (*Tengu* 1983; wydanie pol. 1991). Autor relatywizuje przy tym stereotypowe spojrzenie na ludy pozaeuropejskie jako reprezentantów zmodernizowanej figury „szlachetnego dzikusa”. Rdzenni wyznawcy stają się przywołanych tu powieściach przedstawicielami ucieleśnionego zła (zob. Łaskiewicz 2023: 119–134)³².

Lokalność *sensu largo* staje się tym samym, co podkreśla Elżbieta Rybicka, „twożym” mitu, dzięki sięganiu przez twórców do gatunków popkulturowych (w tym horroru), mających największy potencjał mitotwórczy (zob. Rybicka 2011: 151)³³.

²⁹ Prócz nurtu pastoralnego istotny dla Kingowskiej wizji prowincji zdaje się XIX-wieczny nurt *American Gothic*, reprezentowany m.in. przez Washingtona Irvinga w utworze *Legenda o Sennej Kotlinie* (*The Legend of Sleepy Hollow*, 1882; wydanie pol. 1966), oraz proza Ambrose’a Gwinetta Bierce’a.

³⁰ O tym, do jakiego stopnia mechanizmy demonizacji amerykańskiej prowincji stały się atrakcyjne lekturowo dla polskiego czytelnika świadczy sukces wydawniczy Stefana Dardy, którego debiut (2008) osadzony został w podlubelskich lasach. Odczytywana za publikacją Stephena Kinga *Danse macabre* (1981; wydanie pol. 1995 — zob. King 1995: 171–268) w kluczu upolitycznionym opowieść o grozie prowincji staje się socjologicznym świadectwem, ukazującym przemiany społeczne. Perspektywa taka otwiera nowe pola interpretacyjne, o czym świadczy lektura monografii Carol J. Clover (1996), analizującej genderowe uwikłanie ról bohaterów filmowych horrorów.

³¹ Reprezentatywna pod tym względem dla twórczości Mastertona jest powieść *Wyklęty* (*The Pariah* 1983; wydanie pol. 1990). W utworze tym pojawia się, zaczerpnięte z demonologii azteckiej, bóstwo śmierci i rozkładu — Mictlantecuhtli. Ukazany zostaje jako gigantyczny szkielet, składający się z mniejszych ludzkich kości (zob. Masterton 1990: 335). Taki obraz demona pozostaje w sprzeczności wobec tradycyjnych przekazów, w których Mictlantecuhtli przedstawiany jest zazwyczaj jako trzymający w dłoni czaszkę szkielet człowieka, ozdobiony sowimi piórami (zob. Olko 2010: 231). Aztecki demon u Mastertona pojawił się przy tym w Nowej Anglii, sprowadzony w okresie procesów czarownic do Salem (1692), aby podporządkować jednemu z duchowych przywódców kolonistów lokalne demony (zob. Masterton 1990: 206–208).

³² Jednocześnie odczytywanie przywołanych tu powieści w kluczu postkolonialnym zdaje się nadużyciem interpretacyjnym. To przede wszystkim opowieści mające wzbudzać w odbiorcy uczucie porażenia „mroczną” stroną geograficznej egzotyki.

³³ Zaproponowany tu za Rybicką sposób odczytania lokalności w ramach fantastyki grozy jako zjawiska pokrewnego literaturze „małych ojczyzn” wydaje się o tyle zasadny, że w kulturze polskiej od końca lat osiemdziesiątych nurt ten był niezwykle popularny; warto przy tym pamiętać, że w jednej z pierwszych realizacji opowieści o „prywatnej ojczyźnie”, *Weiserze Dawidku* (1987) Pawła Huellego, pojawia się wątek irracjonalny. Możliwe zatem, że czytelnicza akceptacja dla lokalności jako zjawiska wpisanego w opowieści Kinga, wynikała z oswojenia się z nią w rodzimej literaturze. Pojawia się ona też w prozie

Wyszczególnione tu nurty problemowo-tematyczne opowieści grozy, które można odnieść do przekładów z lat 1989–1995, zdominowały do tego stopnia rodzimą twórczość, że ta — o ile pojawiała się w księgarniach — powielala sprawdzone (fabularnie i marketingowo) wzorce, inspirowane zachodnimi tłumaczeniami³⁴. Przywołane powyżej utwory Mustera to przede wszystkim świadectwo poszukiwań języka zdolnego do konceptualizacji popkulturowej makabry, uprzystępnionej rodzimemu odbiorcy za sprawą opowieści utrzymanych w estetyce *gore*; we wczesnych latach dziewięćdziesiątych funkcjonowała ona w Polsce głównie dzięki pierwszym przekładom twórczości Barkera oraz dostępnym dla polskiego widza w oficjalnej dystrybucji filmom utrzymanym w tej estetyce (np. przywoływanemu uprzednio *Wysłannikowi piekieł* bądź *Laleczke Chucky* [*Child's Play*, USA 1988; polska premiera 1990]). Najczęściej jednak proza polskich autorów — jak w przypadku tomu Jerzego Nowosada *Opowieści przy gasnących świecach* (1989) czy *Nostalgii za Sluag Side* (1990) Andrzeja Ziemiańskiego i Andrzeja Drzewińskiego — była ignorowana przez recenzentów, aspekt fizyczny publikacji (nieatrakcyjne wizualnie okładki, niskiej jakości klej i klasa papieru drukarskiego) zaś nie zachęcał do lektury czytelnika, będącego zarazem potencjalnym nabywcą.

Stopniową zmianę w postrzeganiu możliwości (ale i ograniczeń) fantastyki grozy przyniosło dopiero „przesilenie” związane z odrodzeniem rodzimej twórczości popularnej; niemałą rolę odegrał w tym procesie sukces cyklu Andrzeja Sapkowskiego o wiedźminie (1994–1999). Stopniowo też polscy pisarze zaczęli przejmować rynkowe nisze, które we wczesnych latach dziewięćdziesiątych XX wieku były zajęte przez twórców zachodnich, głównie anglojęzycznych³⁵. Na księgarskim rynku zaczęły pojawiać się, z czasem w coraz większym stopniu, rozpoznawalne nazwiska autorów identyfikowanych

debiutującego w 2008 roku Stefana Dardy, ukazującego przestrzeń Rostotcza jako naznaczoną grozą (zob. Dragan 2016: 11–24).

³⁴ Na tym większą uwagę zasługuje zatem opowiadanie Jacka Dukaja *Wszystkie nasze ciemne sprawy* (1993), które — w konfrontacji z przywołanymi tu utworami — można uznać za „głos osobny”. Akcja utworu, rozgrywająca się w KL Auschwitz, zogniskowana została na konsekwencjach kusenstwa (zarówno więźniów, jak i załogi obozu) przez przybyłego w jednym z transportów Szatana. *Ex post* opowiadanie Dukaja można odczytywać — wspólnie z ogłoszonym w 1997 roku utworem *Zanim noc* — jako głos w dyskusji na temat sposobów reprezentacji Zagłady. Ta bowiem domaga się stałego „odnawiania” języka, zagrożonego popadnięciem w banał (zob. Morawiec 2018).

³⁵ Niejakim zwieńczeniem procesu odnowy krajowej fantastyki stało się czasopismo „Science Fiction” (2001–2005; w latach 2005–2012 znane jako „Science Fiction, Fantasy i Horror”, od 2009 z podtytułem „Najlepsza fantastyka w Polsce”), promujące rodzimą twórczość. Inicjatywom *stricte* literackim zaczęły stopniowo towarzyszyć też te zmierzające do integracji środowiska miłośników fantastyki grozy. Do najwcześniejszych należał Krakowski Festiwal Amatorów Strachu, Obrzydzenia i Niepokoju (KFA-SON, 2013). Pierwsza edycja festiwalu odbyła się 19 października 2013 roku, niecałkowicie później zaś impreza została zastąpiona przez Grozownia Festival (pierwsza edycja: 15 października 2022 roku). Nie bez znaczenia pozostaje, że w trakcie pierwszej edycji festiwalu powołano Nagrodę Polskiej Literatury Grozy im. Stefana Grabińskiego, przyznawaną od 2014 roku w kategorii opowiadanie i powieść za najlepszy utwór polskiego autora. Odmienny charakter ma z kolei nagroda internetowego serwisu „Kostnica — pozornie martwa strefa”, Złoty Kościej, przyznawana od 2011). Jej laureatami w poszczególnych kategoriach (horror roku, thriller roku, kryminał roku, fantastyka roku, okładka roku, wydawca roku) mogą być zarówno twórcy rodzimi, jak i zagraniczni (zob. *Złoty Kościej 2023*). niezależnie od tych różnic, obie nagrody mają charakter opiniotwórczy i przyczyniają się do promocji „opowieści z dreszczykiem” (zob. Degen 2008: 57–69). O tym, do jakiego stopnia w XXI wieku można dostrzec zauroczenie filmową fantastyką grozy, świadczy szkic Bartosza Śmietanańskiego (2015: 4–6) ogłoszony na

z różnymi nurtami „historii z dreszczykiem”: Stefan Darda — po udanym debiucie powieścią *Dom na Wyrębach* (2008; kontynuacje: *Nowy dom na Wyrębach*, 2017, oraz *Nowy dom na Wyrębach II*, 2018) — uznany został za odnowiciela opowieści niesamowitej, co potwierdził cyklem „Czarny Wygon” (2010–2014) oraz tomem opowiadań *Opowiem ci mroczną historię* (2014). Z kolei Krzysztof T. Dąbrowski w *Grobbingu, czyli nieludzkich stosunkach międzyludzkich* (2012) sięgnął po groteskową reinterpretację skonwencjonalizowanych motywów fantastyki grozy, łącząc ją z estetyką *bizarro fiction*, znaną miłośnikom niszowego horroru głównie z działającego od października 2011 roku portalu „Niedobre literki” (publikowane są w nim sukcesywnie krótkie formy prozatorskie z pogranicza groteski i horroru). Nie brakło też odwołań do polskiej historii w cyklu Roberta J. Szmidta „Szczury Wrocławia” (2015–2024), który jako punkt wyjścia dla fabularnych wypadków obrał wybuch w 1963 roku epidemii ospy prawdziwej (łac. *variola vera*), przekształcającą się w świecie przedstawionym cyklu w epidemię zombie. Popularny serial *Żywe trupy* (*Walking Dead*, USA 2010–2022, reż. Robert Kirkman i in.; premiera pol. 2010–2022) reinterpretują z kolei Magdalena Owczarek (*Po moim trupie*, 2014) oraz Łukasz Radecki i Robert Cichowlas (*Zombie.pl*, 2016)³⁶.

Twórczość przywołanych tu — *pars pro toto* — autorów uświadamia możliwości tkwiące w fantastyce grozy. Zdecydowana większość opowieści pozostaje świadectwem twórczości *minorum gentium*, jednak niezależnie od poziomu artystycznego owych historii, warto mieć świadomość ich zakorzenienia w tradycji nie tylko rodzimej, ale i zachodniej fantastyki³⁷. Ta bowiem w przeważającej mierze przyczyniła się do kształtu najnowszych polskich „opowieści z dreszczykiem”. Świadomość owej zależności mechanizmów tworzenia narracji pozwala na dostrzeżenie nie tylko popkulturowej wspólnoty wyobraźni, ale i źródeł najnowszych, XXI-wiecznych rodzimych utworów z kręgu fantastyki grozy.

łamach regionalnego periodyku, w którym w centrum zainteresowania znajdują się lokalne wydarzenia społeczno-kulturalne.

³⁶ Zainicjowaną przywołanym tu serialem modę na opowieści o zombie usiłowali również zdyskontować twórcy filmu *Apokawixa* (Polska 2022, reż. Xawery Żuławski).

³⁷ Przykładem służy twórczość Adama Zalewskiego, który w cyklu „Biała Wiedźma” (2008–2008) odtwarza znany czytelnikom Kinga fantazmat prowincjonalnej Ameryki, rozbudowując go w kolejnych, fabularnie niezależnych, opowieściach: *Sześć razy śmierć* (2010), *Grizzly* (2011), *Małe miasteczko* (2012), *Drugie oblicze* (2018). Pisarz sięga przy tym nie tylko do poetyki horroru, ale i opowieści niesamowitej oraz dreszczowca.

Bibliografia

Literatura

- Ballada o Narayamie. Opowieści niesamowite z prozy japońskiej* (1986), wyb. B. Yonekawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Barker Clive (1991), *Cabal. Nocne plemię*, przeł. H. Milewska, Rebis, Poznań.
- Blatty Peter William (1990), *Egzorcysta*, przeł. D. Chojnacka, Civis-Press, Jelenia Góra.
- Cave Hugh B. (1993), *Miasteczko Nebulon*, przeł. B. Tomaszewski, Phantom Press International, Gdańsk.
- Collins Nancy A., Salle Wayne Allen (1992), *Koszmar z Elm Street 6. Śnijmy dalej*, przeł. M. Tomaszewski, Phantom Press International, Gdańsk.
- Cooper Jeffrey (1991a), *Koszmar z Elm Street 1*, przeł. M. Spychalski, Phantom Press International, Gdańsk.
- Cooper Jeffrey (1991b), *Koszmar z Elm Street 2. Zemsta Freddy'ego*, przeł. M. Spychalski, Phantom Press International, Gdańsk.
- Cooper Jeffrey (1991c), *Koszmar z Elm Street 3. Wojownicy snów*, przeł. M. Spychalski, Phantom Press International, Gdańsk.
- Czarny pająk. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej* (1988), oprac. G. Kozielek, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Czas i śmierć. Antologia czeskich opowiadań grozy z XIX i początków XX wieku* (1989), oprac. A.S. Jagodziński, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
- Darda Stefan (2008), *Dom na Wyrębach*, Videograf II, Katowice.
- Darda Stefan (2014), *Opowiem ci mroczną historię*, Wydawnictwa Videograf, Chorzów.
- Darda Stefan (2017), *Nowy dom na Wyrębach*, Wydawnictwa Videograf, Chorzów.
- Dąbrowski Krzysztof T. (2012), *Grobbing, czyli nieludzkie stosunki międzyludzkie*, Novae Res. Wydawnictwo Innowacyjne, Gdynia.
- Deka Adam (2018), *Wije*, Wydawnictwo Dom Horroru, Wrocław.
- Ewers Hanns Heinz (1990), *Dama tyfusowa*, wyb. W. Grzelak, Civis-Press, Jelenia Góra.
- Grabiński Stefan (1980), *Utwory wybrane*, wyb. A. Hutnikiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Grabiński Stefan (1999), *Demon ruchu*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa.
- Grabiński Stefan (2024), *Muzeum dusz czystych*, Vesper, Czerwonak.
- Harrison Harry [właśc. Henry Maxwell Dempsey] (1982), *Planeta śmierci*, przeł. W. Niepokólczycki, Czytelnik, Warszawa.
- Herbert James (1992), *Mgła*, przeł. M. Gocman, Amber, Warszawa.
- Herbert James (1993), *Szczury*, przeł. E. J. Zieliński, Amber, Warszawa.
- Herbert James (1994), *Szczury. Kryjówka*, przeł. K. Jendzejczak, Amber, Warszawa.
- Hudson Shaun (1991), *Ślimaki*, przeł. E. Korowicz, PIK, Warszawa.
- Irving Washington (1966), *Legenda o Sennej Kotlinie* [w:] W. Irving, *Rip Van Winkle i inne opowiadania*, przeł. W. Komarnicka, Instytut Wydawniczy Nasza Księgarnia, Warszawa.
- King Stephen (1993a), *Mroczna połowa*, przeł. P. Korombel, Amber, Mizar, Warszawa.
- King Stephen (1993b), *Strefa śmierci*, przeł. K. Sokołowski, Phantom Press International, Gdańsk.
- King Stephen (1993c), *Tò!*, przeł. R.P. Lipski, Amber, Mizar, Warszawa.
- King Stephen (1994), *Cujo*, przeł. J. Manicki, Wydawnictwo Prima, Warszawa.

- Knight Harry Adam [właśc. John Brosnan] (1990), *Gen*, przeł. J. Śmigiel, Phantom Press International, Gdańsk.
- Knight Harry Adam [właśc. Johna Raymonda Brosnana] (1991), *Carnosaur*, P. Czaykowska-Stój, Phantom Press International, Gdańsk.
- Koontz Dean N. (1991), *Złe miejsce*, przeł. M. Kościsk, Amber, Warszawa.
- Koontz Dean R. (1993), *Opiekunowie*, przeł. M. Kościuk, Amber, Mizar, Warszawa.
- Locke Joseph (1992a), *Koszmar z Elm Street 4. Mistrz snów*, przeł. B. Kardasińska, Phantom Press International, Gdańsk.
- Locke Joseph (1992b), *Koszmar z Elm Street 5. Dziecko snów*, przeł. B. Kardasińska, Phantom Press International, Gdańsk.
- Masterton Graham (1989), *Manitou*, przeł. P.W. Cholewa, Amber, Warszawa.
- Masterton Graham (1990), *Zemsta Manitou*, przeł. P.W. Cholewa, Amber, Warszawa.
- Masterton Graham (1991a), *Magia seksu, czyli co zrobić, aby twój mężczyzna był wspaniały w łóżku*, przeł. J. Ławnicki, Rebis, Poznań.
- Masterton Graham (1991b), *Tengu*, przeł. B. Cendrowska-Werner, Amber, Warszawa.
- Masterton Graham (1992), *Sfinks*, przeł. C. Ostrowski, Amber, Warszawa.
- Muster Robert [właśc. Wojciech Próchniewicz] (1991a), *Sny umarłych*, Wydawnictwo Adalbert, Lublin.
- Muster Robert [właśc. Wojciech Próchniewicz] (1991b), *W samym środku zła*, Wydawnictwo Adalbert, Lublin.
- Nowosad Jerzy (1989), *Opowieści przy gasnących świecach*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
- Oszubski Tadeusz (1999), *Nocna straż* [w:] T. Oszubski, *Drapieżnik*, Świat Książki, Warszawa.
- Owczarek Magdalena (2014), *Po moim trupie*, Novae Res. Wydawnictwo Innowacyjne, Gdynia.
- Polska nowela fantastyczna* (1949), red. J. Tuwim, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Radecki Łukasz, Cichowlas Robert (2016), *Zombie.pl*, Zys i S-ka, Poznań.
- Siewierski Jerzy (1985), *Sześć barw grozy*, Czytelnik, Warszawa.
- Siewierski Jerzy (1987), *Naszą panią upiory udusiły*, Iskry, Warszawa.
- Siwiec Tomasz (2021a), *Mordercze kury*, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- Siwiec Tomasz (2021b), *Morderczy kret*, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- Siwiec Tomasz (2021c), *Morderczy mrówkojad*, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- Siwiec Tomasz (2021d), *Owsiaki*, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- Siwiec Tomasz (2022), *Mordercza krowa*, Wydawnictwo Za Rogiem, Sucha Beskidzka.
- Smith Guy N. (1991a), *Bestia*, przeł. A.S. Sawicki, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1991b), *Kajmany*, przeł. A.S. Sawicki, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1991c), *Kraby. Kleszcze śmierci*, przeł. M. Kazimierzczak, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1991d), *Kraby. Odwet*, przeł. M. Podgórnaiak, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1991e), *Kraby. Poświęcenie*, przeł. A. Siodłowska, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1991f), *Noc krabów*, przeł. G. Duda, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1991g), *Sabat I. Cmentarne hieny*, przeł. K. Jarosiewicz, Phantom Press International, Gdańsk.

- Smith Guy N. (1991h), *Sabat 2. Krwawa bogini*, przeł. A. Walczak, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1991i), *Sabat 3. Kult kanibali*, przeł. K. Wargan, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1991j), *Sabat 4. Łącznik druidów*, przeł. K. Jarosiewicz, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1991k), *Węże*, przeł. P. Panek, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1991l), *Zew krabów*, przeł. B. Pilecki, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smith Guy N. (1992), *Odraza*, przeł. J. Rembas, Phantom Press International, Gdańsk.
- Smutny kos. Opowieści niesamowite i osobliwe z prozy niderlandzkiej* (1983), wyb. E. Dijk-Borkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Stoker Bram (1990), *Drakula*, przeł. D. Ściepuro, Civis-Press, Jelenia Góra.
- Stopa mumii i inne opowiadania fantastyczne* (1980), wyb. J. Parvi, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Straszna wróżba. Rosyjska nowela fantastyczna pierwszej połowy XIX wieku* (1988), wyb. W. Kowin, S. Alimow, Czytelnik, Warszawa.
- Strobl Karl Hans (1991), *Kościąną ręką*, wyb. M. Zybula, Civis-Press, Jelenia Góra.
- Szczygielski Marcin (2014), *Sanato*, Instytut Wydawniczy Latarnik im. Zygmunta Kałużyńskiego, Warszawa.
- Szmidt Robert J. (2015), *Szczury Wrocławia. Chaos*, Insignis, Kraków.
- Szmidt Robert J. (2019a), *Szczury Wrocławia. Kraty*, Insignis, Kraków.
- Szmidt Robert J. (2019b), *Szczury Wrocławia. Szpital*, Insignis, Kraków.
- Szmidt Robert J. (2024), *Szczury Wrocławia. Dzielnica*, Skarpa Warszawska, Warszawa.
- Świerczek Marek (2007), *Bestia*, Wydawnictwo Otwarte, Kraków.
- Tokarczuk Olga (2022), *Empuzjon. Horror przyrodolecniczy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wilhelm Kate (1981), *Gdzie dawniej śpiewał ptak*, przeł. J. Kozak, Czytelnik, Warszawa.
- Woods Steve (1991), *Pod taflą jeziora*, przeł. A. Wiśniewska-Walczuk, Instytut Prasy i Wydawnictw Novum, Warszawa.
- Ziemiański Andrzej, Drzewiński Andrzej (1990), *Nostalgia za Sluag Side*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.

Opracowania

- Ancuta Katarzyna (2002), *Krajobraz z rzeźnią w tle. Horror, czyli sztuka mięsa*, „Er(r)go” nr 1.
- Bakke Monika (2003), *Wyobrażone ciałem się staje. O hybrydach, monstrach i istotach postludzkich* [w:] *O wyobraźni*, red. R. Liberkowski, W. Wilowski, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.
- Bender Thomas (1974), *The „Rural” Cemetery Movement: Urban Travail and the Appeal of Nature*, „The New England Quarterly” nr 2.
- Braun Jerzy (1999), *Bilans dziesięciolecia* [w:] *Dziesięciolecie Polski Niepodległej 1989–1999*, red. W. Kuczyński, Fundacja Księgi Dziesięciolecia Polski Niepodległej, Wydawnictwo United Publishers&Productions, Warszawa.
- Buck Andrzej (2018), *Prasa studencka w latach siedemdziesiątych (1972–1980). Tendencje i nurty*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” t. XXI, z. 2.
- Clover Carol J. (1992), *Men, Women and Chain Saw. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton.

- Czubaj Mariusz, Pęczak Mirosław (1999), *Strachy na Lachy (polska groza: od wąpierz do horroru kolejowego)*, „Polityka” nr 44.
- Degen Dorota (2008), *Nagrody literackie — „konie pociągowe” rynku książki?*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” nr 1
- Dragan Anna (2016), *Licho nie śpi nawet tam, gdzie diabeł mówi dobranoc. Roztocze oraz wieś Starzyzna jako przestrzenie zła (nie)poskromionego w cyklu powieści grozy „Czarny Wygon”* [w:] *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury „Triksster”, Wrocław.
- Dziduszek Jacek (2010), *Nie bój się, to tylko horror. O polskim kinie grozy*, „Kino” nr 514.
- Elzenberg Henryk (1991), *Sprawy zbiorowości ludzkiej a mój system myślowy* [w:] H. Elzenberg, *Z filozofii kultury*, oprac. M. Woroniecki, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Gemra Anna (1998), *Literatura popularna — literatura gatunków?* [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Głowiński Michał (1990), *Labirynt, przestrzeń obcości* [w:] M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchotł, labirynt*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gołębiewski Łukasz (2001), *Rynek książki w Polsce*, „EBiB” nr 10, www.ebib.pl/2001/28/golebiewski.html [dostęp: 7.05.2025].
- Gralak Zofia (2019), *Ludzkie zoo — ciemna strona kolekcjonerstwa*, „HYBRIS” nr 47.
- Has-Tokarz Anita (2002), *Horror według Stephena Kinga i Grahama Mastertona. Studium o poetyce współczesnej powieści grozy*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 10, red. T. Żabski, Wrocław.
- Janowska Irena (1997), *Od romansu do horroru*, „Nowe Książki” nr 11.
- Kac Eduardo (2010), *Bio Art: Od „Genesis” do „Natural History of Engima”*, przeł. M. Sułkowska-Janowska, „Folia Philosophica” nr 28.
- Kajtoch Wojciech (2011), *Prasa studencka lat 80. XX w. — agonia czy przemiana* [w:] *Kultura studencka. Zjawisko — twórcy — instytucje*, red. J. Chudziński, Fundacja STU, Kraków.
- Kinder Marsha (1993), *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, University of California Press, Berkeley.
- King Stephen (1995), *Danse macabre*, przeł. P. Braitner, P. Ziembkiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Klukowski Bogdan, Tobera Marek (2010), *Przekształcenia i zaniechania. Oficyny państwowe i prywatne w początkach transformacji (1989–1995)* [w:] *Dwudziestolecie wolnego rynku książki w Polsce (1989–2009)*, red. P. Dobrołęcki, Biblioteka Analiz, Warszawa.
- Konewko Wacław (1996), *Angielski potop?*, „Notes Wydawniczy” nr 4.
- Łaskiewicz Weronika (2023), *For fear of the Other. Simulation of Indigenous presence in horror fiction*, „Horror Studies” nr 1.
- Makuch Szymon (2024), *Problem piractwa na rynku wideo w polskiej prasie początku lat 90.*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej” nr 1.
- Małachowski Andrzej (1980), *Książkowy krajobraz*, „Politechnik. Tygodnik Studencki” nr 34.
- Marcela Mikołaj (2015), *Monstrarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Masterton Graham (1992), *Czarny anioł*, przeł. D. Bakalarz, Amber, Warszawa.
- Mistrzowie Fantastyki [strona internetowa] (b.r.), <https://mistrzowie-fantastyki.pl> [dostęp: 7.05.2025]

- Morawiec Arkadiusz (2018), *Literatura polska wobec ludobójstwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Niewiadowski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni (1990), *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Olko Justyna (2010), *Meksyk przed konkwistą*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Olkusz Ksenia (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej, Racibórz.
- Olkusz Ksenia (2016), *Romans paranormalny* [hasło], „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 59, nr 1, HDL: [11089/46068](https://hdl.handle.net/11089/46068).
- Olszewska Marta (2009), *Poza granice akceptacji — polski horror w PRL-u*, „Panoptikum” nr 8.
- Pitrus Andrzej (1992), *Gore — seks — ciało — psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Oficyna Wydawnicza Er, Siedlce.
- Pocztarek Piotr (2008), *Recenzja książki „Czarny anioł”*, „Graham Masterton. Oficjalna strona internetowa”, 31 sierpnia, <https://grahammasterton.pl/recenzja-ksiazki-czarny-aniol> [dostęp: 7.05.2025].
- Przeperski Michał (2024), *Dziki Wschód. Transformacja po polsku 1986–1993*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rogoż Michał (2015), *Fantastycznie obecne. Anglojęzyczne bestsellerowe cykle powieściowe dla dzieci i młodzieży we współczesnej przestrzeni medialnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków.
- Rybicka Elżbieta (2011), *Ponowoczesny regionalizm i badania komparatystyczne*, „Rocznik Komparatystyczny” nr 2.
- Siekierski Stanisław (2006), *Książka we współczesnej kulturze polskiej*, Wydział Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora, Pułtusk.
- Słuszkiewicz Zbigniew (2022), *Szczur w badaniach psychologii społecznej i w naukach kognitywnych. Bestia sacer czy istota motywowana moralnie?*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” nr 2.
- Stiker Henri-Jacques (2013), *Nowa percepcja ciała ułomnego*, przeł. T. Stróżyński [w:] *Historia ciała*, t. 2: *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Stusińska Ewa (2021), *Miła robótka. Polskie świerszczyki, harlekiny i porno z satelity*, Czarne, Wołowiec.
- Szyszkowska Ewelina Maria (2003), *Odmiany uczuć. Popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990–2000*, Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Terlecki Tymon (1932), *Stefan Grabiński. Pierwszy fantastyk polski*, „Droga” nr 9.
- Tobera Marek (2010a), *Początki transformacji polskiego rynku książki. Rekonstrukcja najważniejszych wydarzeń z lat 1989–1995 (część I)*, „Przegląd Biblioteczny” nr 3.
- Tobera Marek (2010b), *Początki transformacji polskiego rynku książki. Rekonstrukcja najważniejszych wydarzeń z lat 1989–1995 (część II)*, „Przegląd Biblioteczny” nr 4.
- Trzebiatowska Aldona (2000), *„Lęk” Clive’a Barkera* [w:] *Oblicza horroru. Szkice z pogranicza literatury fantasy i horroru*, red. A. Derlatka, Wydawnictwo Gdańskiego Klubu Fantastyki, Gdańsk.
- Wieczorkiewicz Anna (2006), *Zakochany karzeł, albo ucieczka przed Dziwołagiem*, „Czas Kultury” nr 1.

Wieczorkiewicz Anna (2009), *Monstruarium*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Wydawnictwo Amber [strona internetowa] (b.r.), www.wydawnictwoamber.pl/o-wydawnictwie [dostęp: 5.05.2025].

Wydmuch Marek (1975), *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa.

Złoty Kościej 2023 (2024), Kostnica, kostnica.com.pl/zloty-kosciej-2023 [dostęp: 7.05.2025].

Piosenki

„T.Love” (1992), *Stany* [na płycie]: „T.Love”, *King*, Izabelin, utwór 9.

Filmografia

Apokawixa (2022), reż. Xawery Żuławski, TVN Warner Bros. Discovery.

Dom Sary (1987), reż. Zygmunt Lech, Telewizja Polska, Zespół Filmowy Oko.

Droga w świetle księżycy (1973), reż. Witold Orzechowski, Studio Filmowe Iluzjon.

Duch [*Poltergeist*] (1982), reż. Tobe Hopper, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), SLM Production Group [polska premiera 1984].

Egzorcysta [*The Exorcist*] (1973), reż. William Friedkin, Warner Bros., Hoya Productions [polska premiera 1990].

Kłątwa Doliny Węży (1987), reż. Marek Piestrak, Filmistudio Tallinnfilm, Studio Filmowe Oko.

Laleczka Chucky [*Child's Play*] (1988), reż. Tom Holland, United Artists [polska premiera 1990].

Lokis. Rękopis profesora Wittembacha (1970), reż. Janusz Majewski, Studio Filmowe Tor.

Medium (1985), reż. Jacek Koprowicz, Regina Ziegler Filmproduktion, Studio Filmowe Tor.

Obcy — ósmy pasażer „Nostromo” [*Alien*] (1979), reż. Ridley Scott, Brandywine Productions, Twentieth Century-Fox Productions [polska premiera 1980].

Pożarowisko (1968), reż. Ryszard Ber, Zespół Filmowy „Studio”.

Rój [*The Swarm*] (1978), reż. Irvin Allen, Warner Bros. [polska premiera 1980].

Ślepy tor (1967), reż. Ryszard Ber, Zespół Filmowy „Studio”.

Widziadło (1984), reż. Marek Nowicki, Studio Filmowe Perspektywa.

Wilczyca (1983), reż. Marek Piestrak, Studio Filmowe Kadr.

Żywe trupy [serial TV], [*Walking Dead*] (2010–2022), reż. Robert Kirkman i in., American Movie Classics, Circle of Confusion, Darkwoods Productions, Idiot Box Productions, Valhalla Motion Pictures [polska premiera 2010–2022].
