

„Wróciłam, by zrozumieć, co się stało”.

Ciemno, prawie noc Joanny Bator

a konwencja fantastyki grozy

1.

Fabula powieści Joanny Bator *Ciemno, prawie noc* oparta jest na wątku odkrywania prawdy. Narratorka, a zarazem główna bohaterka, nie snułaby swojej opowieści, gdyby nie fakt, że postanowiła napisać reportaż o trojgu zaginionych dzieciach. Co więcej, dążąc do wyjaśnienia spraw najbardziej aktualnych i przerażających całą lokalną społeczność, wikła się w jeszcze jeden proces odkrywania – tym razem osobisty, dotyczący wydarzeń sprzed wielu lat. Przyjazd do Wałbrzycha, gdzie „giną dzieci”¹, jest dla Alicji Tabor powrotem do rodzinnego miasta. Bohaterka poznaje prawdę o zdarzeniach, które do tej pory odsłaniały się przed nią w postaci niewyraźnych wspomnień. Powrót przyniesie jej wiedzę o własnej rodzinie i o okolicznościach przedwczesnej śmierci ukochanej siostry.

Jak pisze Przemysław Czapliński w recenzji powieści Bator:

Kiedy Alicja określa swoje zadanie: „Nie przyjechałam tu opłakiwać mojej siostry. [...] Wróciłam, by zrozumieć, co się stało”, wydaje się, że zapowiada to jeszcze jedną powieść kryminalną. Ale tylko wydaje się. *Ciemno, prawie*

¹ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2019, s. 35. Tak brzmi tytuł drugiego rozdziału powieści.

noc ma swojego detektywa i śledztwo, wszystko to jednak zostało osadzone w poetyce innego gatunku – horroru. Wskazują na to odwołania do klasyki powieści gotyckiej – *Mnicha* Matthew Lewisa i *Tajemnic Zamku Udolpho* Ann Radcliff².

Powyższe słowa nie dotyczą niczego, czego trzeba by dowieść, ale tego, co ma zostać przez czytelnika jak najszybciej rozpoznane. *Ciemno, prawie noc* to historia opowiedziana przy pomocy konwencjonalnych elementów horroru, czy szerzej – fantastyki grozy, czyli tego typu literatury niewerystycznej, który Roger Caillois określał mianem „fantastyki przerażenia”³. Mówiąc dokładniej, historia przedstawiona w książce przywodzi na myśl opowieści będące „manifestacją skandalu”⁴, to znaczy ukazujące „cud” jako „groźną niebezpieczną agresję, podważającą stabilność świata” opartego na prawach uważanych dotąd za „nieodwracalne i niewzruszone” – jako „Niemożliwość, która wkracza nagle w świat, z którego Niemożliwość jest *ex definitione* wyrugowana”⁵.

Równie oczywiste jest – co zresztą także oddaje wyraźnie przywołana przed momentem recenzja – że powieść Bator nie została pomyślana jako dzieło, które miałoby przede wszystkim zapewnić czytelnikowi przyjemność z przeżywania strachu w kontakcie z bezpieczną przestrzenią fikcji. Wybór konwencji, która kojarzy się z literaturą popularną, podyktowany był jak najbardziej uświadomionym zamiarem stworzenia dzieła społecznie zaangażowanego – o realnych problemach ludzi z krwi i kości oraz o relacjach międzyludzkich⁶. Autorka mówi wprost: „Użyłam konwencji

² P. Czaplinski, *Nowa powieść Joanny Bator. Alicja w krainie strachów*, <https://wyborcza.pl/7,75410,12762841,nowa-powiesc-joanny-bator-alicja-w-krainie-strachow.html> [dostęp: 15.10.2021]. O powieści *Ciemno, prawie noc* w kontekście fantastyki grozy; zob. także: A. Zatora, *Użycie konwencji. Instrumentarium grozy i jego misja w „Ciemno, prawie noc” Joanny Bator*, „Acta Humana” 2015, nr 6, s. 211–225.

³ R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, przeł. różni, Warszawa 2019, s. 26.

⁴ Tamże, s. 27.

⁵ Tamże, s. 28.

⁶ Zob. A. Czyżak, *W poszukiwaniu języka skrzywdzonych, Wokół „Ciemno, prawie noc” Joanny Bator*, „Poznańskie Studia Sławistyczne” 2015, nr 9, s. 209–222.

horroru i innych nieco zdekonstruowanych narzędzi, aby przestraszyć, ale też uwrażliwić na zło, które dzieje się tu i teraz”⁷. Decyzję o sięgnięciu w tym celu po skonwencjonalizowane środki wyrazu tłumaczy potrzebą „narracyjnego »oswojenia« rzeczywistości”, czyli „dobrania takich środków stylistycznych, które umożliwiają opisanie tego, co bardziej wprost opisać się nie daje”⁸. Za „tu i teraz” bez wątpienia kryje się współczesna Polska. Zapytana o powody nazwania *Ciemno, prawie noc* „próbą uczestnictwa i powtórnego zaangażowania”, pisarka wyraźnie wskazała bowiem na kontekst swojego powrotu do kraju po wielu latach spędzonych za granicą⁹. Można więc powiedzieć, że autorka pisze o współczesnej Polsce, a ta według niej, mówiąc słowami Czaplińskiego, „daje się opowiedzieć tylko jako horror”¹⁰.

Jakkolwiek nie sposób pominąć powyższej kwestii, przedmiotem niniejszego tekstu, w którym będzie mowa o konwencji fantastyki grozy, pragnę uczynić zupełnie inny aspekt związku powieści *Ciemno, prawie noc* z opowieściami zaliczanymi do tego typu literatury. Możliwości czytania przedstawionej historii w kontekście „fantastyki przerażenia” nie wyczerpuje obserwacja, że posłużono się tu łatwo rozpoznawalnymi elementami opowieści o strachu przed „niemożliwym”, aby ukazać pewne problemy jako – by użyć potocznego, lecz wymownego określenia – przekraczające ludzkie pojęcie.

Związek z konwencją ujawnia się w organizującym fabułę wątku odkrywania prawdy, a więc w tym, co w gruncie rzeczy jest dla tego związku najistotniejsze. Jak podkreśla Dariusz Brzostek w książce *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, konstytutywnym składnikiem opowieści reprezentujących ten typ literatury niewerystycznej jest konfrontacja postaci z „niemożliwym” – „spotkanie ze zjawą, potworem czy po prostu

⁷ A. Szwedowicz, *Joanna Bator: Polska to moja Itaka*, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/joanna-bator-polska-moja-itaka> [dostęp: 15.10.2012].

⁸ Tamże.

⁹ Tamże. Podczas tego wywiadu padło pytanie o sformułowanie użyte przez Bator w wywiadzie dla magazynu „Lampa” w 2012 r.

¹⁰ P. Czapliński, *Nowa powieść Joanny Bator...*

zrealizowaną »niemożliwością«¹¹. Istota konwencji ujawnia się bowiem w postawie postaci świadka-ofiary „niemożliwego”,

podającej w wątpliwość istnienie zjawy, świadectwo własnych zmysłów, na koniec zaś swój zdrowy rozum. To właśnie reakcja świadka urzeczywistniania się „niemożliwego” jest wspólna wszystkim narracjom fantastycznym, obnażając zarówno istotę literackiej konwencji, jak i naturę schematów poznawczych i wzorców kulturowych, które umożliwiły jej zaistnienie i skrytalizowanie się w takiej, a nie innej postaci w kulturze europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku¹².

Do fantastyki grozy wprost odnosi się w powieści sama narratorka, która nie tylko dąży do rozwikłania tajemnicy, ale też wielokrotnie podczas wypełniającego tę historię procesu odkrywania czyni refleksję nad wiedzą i poznaniem. W swoich rozważaniach wkracza ona w problematykę istotną z punktu widzenia konwencji, która

zrodzić się [...] mogła dopiero po tym, jak zatriumfowała naukowa koncepcja racjonalnego i koniecznego porządku rzeczy, jak zgodzono się z wszechwładzą ścisłego determinizmu w łańcuchu przyczyn i skutków. Słowem, zrodziła się wtedy, gdy każdy był już w mniejszym czy większym stopniu przekonany o niemożliwości cudu¹³.

Podejmowane w tym artykule rozważania nie są wyrazem sprzeciwu wobec klasyfikacji gatunkowej zaproponowanej przez Bator, dla której *Ciemno, prawie noc* to „przede wszystkim okrutna baśń dla dorosłych”¹⁴. Ich celem nie jest bowiem czytanie tej powieści jako powieści grozy, lecz refleksja nad tym, jakie możliwości interpretacyjne niesie za sobą

¹¹ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 134.

¹² Tamże, s. 134–135.

¹³ R. Caillois, *Od baśni do science fiction...*, s. 28

¹⁴ D. Kuźma, *Jestem tą, która otwiera kryptę*, <https://charaktery.eu/arttykul/jestem-ta-ktora-otwiera-krypte> [dostęp: 15.10.2021].

rozpoznanie pewnych nawiązań do konwencji fantastyki grozy we wskazanym wyżej wątku.

2.

Powieść Bator nie jest modelowym przykładem tekstu utrzymanego w konwencji fantastyki grozy. Wątek odkrywania tajemnicy zasadza się wprawdzie na konfrontacji bohaterki z czymś, w czym rozpoznaje ona zagrożenie, ale bohaterka wcale nie uczestniczy w niej jako świadek urzeczywistnienia się „niemożliwego”. Wypada jednak zauważyć, że można to stwierdzić między innymi w oparciu o kilka momentów, które zdają się rozbudzać w czytelniku oczekiwanie na przebieg akcji według typowego schematu opowieści o strachu przed „niemożliwym”. Oto fragment wyjęty z rozdziału otwierającego dzieło. W pociągu do Wałbrzycha Alicja spotyka mężczyznę, który na końcu okaże się pedofilem i sprawcą porwania dzieci.

Przechodzący przez wagon wysoki mężczyzna w ciemnym płaszczu potrącił mnie, ale nie przeprosił i znikł za rozsuwanymi drzwiami. Zauważyłam tylko jego ucho z okrągłym kolczykiem, który rozciągał płatek ciała, tworząc obsceniczną czarną dziurę. Poczułam się tak, jakby mnie wessała. Światło w wagonie zamrugało i zgasło, ogarnęła nas noc tak gęsta, że nic, co żywe, nie wytrzymałoby w niej długo.

Koty w piwnicach – powiedział ktoś – koty w piwnicach wytruć trzeba.

Coś załomotało w dach wagonu i zanim znów zrobiło się jasno, przeżyłam moment irracjonalnego lęku, bo odniosłam wrażenie, że kiedyś już doświadczyłam takiej dusznej ciemności i nie wyszłam z niej bez szwanku¹⁵.

W jednej krótkiej chwili w narratorce budzą się lęk i wstręt – dwa główne afekty, jakie odczuwa bohater horroru w związku z pojawieniem się zagrożenia, które powinno wydać się mu niezgodne z powszechnie

¹⁵ J. Bator, *Ciemno, prawie noc...*, s. 12–13.

podzielanym porządkiem postrzegania i interpretowania rzeczywistości¹⁶. Czytelnik ma prawo zastanawiać się, czy Alicja nie zacznie mierzyć się z podejrzeniem, że wypadki budzące strach wśród mieszkańców Wałbrzycha były spowodowane wtargnięciem sił nadprzyrodzonych. Fakt, że w momencie przykrego spotkania nagle gaśnie światło i słychać nawoływanie do zabijania zwierząt, mógłby wydać się jej zbyt dziwny, by wziąć go za zwykły zbieg okoliczności. Z punktu widzenia bohaterki nie dzieje się jednak nic, co miałoby być „niemożliwe”. Narratorka zwyczajnie zdaje relację z następujących po sobie wydarzeń, nie przypisując nagromadzeniu przykrych doznań żadnego specjalnego znaczenia. Irracjonalny lęk tłumaczy ona – zresztą zupełnie słusznie – negatywnym przeżyciem z przeszłości. Dorosłą kobietę ścigają wyparte przed laty wspomnienia o matce, która molestowała jej starszą siostrę. Wraz z doświadczeniem „dusznej ciemności” powraca do niej moment, gdy w obawie przed zagrożeniem dziewczynki zamknęły się w skrzyni.

Relacja Alicji o tym, co dzieje się po jej przyjeździe do miasta, nieustannie przenika się ze wspomnieniami o siostrze i z fragmentami niesamowitych opowieści przedwcześnie zmarłej dziewczyny, które z punktu widzenia racjonalistycznego światopoglądu bohaterki mówią o rzeczach niemożliwych:

Ewa straszyla mnie, że w szabasowe noce ektoplazma w lesie pod Zamkiem Książ gęstnieje i o wpół do trzeciej z lasu wylaniają się tłumy półprzejrzystych postaci o czerwonych oczach, wspinają się po ścianach jak pająki, pukają w okna domów, wpełzają do piwnic i walą w podłogi, proszą o szklankę wody, kawałek chleba, kartkę i ołówek, ale nikt nie słyszy ich głosu. Zostawialiśmy dla żydowskich duchów chleb na parapecie i zawsze, gdy znikał, odczuwałam ulgę, nawet jeśli rozsądek podpowiadał mi, że okruciami pożywił się szczur albo ptak¹⁷.

¹⁶ D. Brzostek, *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*, Toruń 2020, s. 17, 40–53.

¹⁷ J. Bator, *Ciemno, prawie noc...*, s. 83.

Kolejny moment, który może wywołać oczekiwanie na reakcję typową dla bohatera opowieści grozy, będzie związany właśnie z historiami zasłyszczanymi przez Alicję w dzieciństwie. W toku dziennikarskiego śledztwa narratorka dowiaduje się, że jedno z zaginionych dzieci chciało jechać nad morze, aby utopić w nim kotojady. Czytelnik zdążył już poznać opowieść Ewy o perłach księżnej Daisy oraz ich strażnikach, którzy mają moc, by położyć kres pewnej klątwie. W tej historii były też negatywne postaci. Otrzymały one nazwę tylko dlatego, że należała na to Alicja:

„Musimy ich nazwać, Wielbłądko?. „Tak”. „Dlaczego?”. „Bo wszystko jakoś się nazywa, nawet ektoplazma i duchy”. „Dobrze, w takim razie oni to kotojady. Ale z małej litery, bo na dużą nie zasługują”. [...] „Kotojady”, mówiła Ewa, „są wszędzie, za każdym razem przybierają inną postać”¹⁸.

Usłyszawszy słowo, którego nikt poza nią nie miał prawa znać, narratorka odczuwa lęk: „Kotojady?! – W moich ustach to słowo zabrzmiało inaczej, niżbym chciała, bo usłyszałam w nim własny strach”¹⁹. Wie już o tym, że ojciec zaginionego dziecka miał kiedyś widzieć istoty, które „umieją przejść przez ściany, przez ciało. Wchodzą w człowieka i od środka rozszarpują. Mają usta i nos, ale nie mają oczu. Żółte włosy”²⁰. Przeczytała już list od Ewy, w którym znalazł się następujący opis:

Kotojady bardzo przypominały ludzi, ale ich twarze nie miały ani oczu, ani uszu. Tylko usta i nos. Niuchały i cmokały, obliżywały się. Czułam, jak łaskoczą mnie ich stópki drepzczące po moich udach, jak małe łapki ciągną moje włosy, wspinając się do uszu i ust jak po linach, czułam macające moje ciało niecierpliwe paluszki kotojadów²¹.

¹⁸ Tamże, s. 32.

¹⁹ Tamże, s. 252.

²⁰ Tamże, s. 247.

²¹ Tamże, s. 211.

Mimo to daleka jest od wzięcia pod uwagę, że oto urzeczywistnia się przed nią „niemożliwe”:

Wyobraziłam sobie bezokie ludziki o złotych włosach, splątane w piekielne pandemonium z obrazów Boscha, zanim rozum przypomniał mi, że nic takiego jak kotojady nie istnieje w realnym świecie²².

Można by się spodziewać, że odtąd akcja powieści będzie skoncentrowana wokół próby wyjaśnienia tej sytuacji. Trudno jednak doszukać się w zaprezentowanej reakcji oznak chociażby autentycznego zdziwienia tak osobliwym zajściem.

Sceptycznie nastawiona bohaterka, która w reakcji na zaskakujące zbiegi okoliczności wydaje się wręcz nieautentyczna, jednocześnie potrafi przejść do porządku dziennego nad tym, co faktycznie sama uznaje za dziwne. Dotyczy to między innymi jej stosunku do niezidentyfikowanej postaci, która kontaktuje się z nią od czasu jej przyjazdu do Wałbrzycha:

Przyzwyczaiałam się już do Homara i chociaż nadal nie wiedziałam, kim jest i czego ode mnie chce, nie sądziłam, aby mi zagrażał. Najbardziej dziwiła mnie nie jego przenikliwość, ale to, że byłam w stanie ją zaakceptować, bo w moim normalnym życiu nie było miejsca na coś tak dziwnego. Znał mój adres mailowy i numer komórki, wyczuwał moje emocje. Co jeszcze o mnie wie?²³

Tajemniczość tej postaci na chwilę się rozwiewa: Homar to Dawid, były chłopak Ewy. Alicja spotka się z nim i wysłucha historii o swojej siostrze opowiedzianej z jego perspektywy. Później okaże się, że Dawid, dzięki któremu udało się rozwiązać tajemnicę porwania dzieci, od dawna nie żyje. Zanim bohaterka się o tym dowie, jej racjonalistyczny światopogląd zdąży się już rozluźnić na tyle mocno, by Homar – czymkolwiek był – nie był „niemożliwym”.

²² Tamże, s. 252.

²³ Tamże, s. 172–173.

Poczynione przed chwilą odniesienie dwóch fragmentów do schematu opowieści grozy miało na celu jedynie zwrócenie uwagi na momenty, w których bohaterka pokazuje swoje przywiązanie do krytycznego rozumu. Oczekiwanie, że ów schemat zostanie zrealizowany, nie miałyby w istocie najmniejszego sensu, ponieważ nie nadaje się on do opowiedzenia tej historii. Nie może ona zostać opowiedziana przy pomocy narracji o „niemożliwym”, które trzeba zracjonalizować pod groźbą upadku normalnego porządku świata. Jej medium jest narracja o przemianie sposobu postrzegania i interpretowania rzeczywistości.

3.

Kluczowym źródłem wiedzy na temat rodzinnej przeszłości narratorki jest list, który przed śmiercią napisała do niej siostra. List przechowywany był w miejskiej bibliotece, a dokładnie – pomiędzy kartami *Mnicha* Matthew Gregory’ego Lewisa, jednego z czołowych dzieł reprezentujących romans gotycki, czyli najwcześniejszą odmianę literackiej fantastyki grozy. Przy okazji wzmianki o książce narratorka mówi o sobie:

Nie jestem wielbicielką gotyckiej literatury i czytam właściwie tylko reportaże i książki historyczne, bo dają mi większe poczucie pewności, że możliwe jest dotarcie do tego, jak było naprawdę. Historia jest jak reportaż. Im większej liczbie ludzi udzieli się głosu, tym pełniejsza będzie opowieść, a tylko tak można dotrzeć do prawdy o tym, co się stało²⁴.

Powyższe słowa pozwalają się czytać dwojako. Być może Alicja nie lubi literatury gotyckiej za sam fakt, że jest w niej miejsce dla zjawisk nie z tego świata. Niemniej za komentarzem narratorki równie dobrze można dostrzec zarzut, iż w świecie romansów gotyckich tajemnica za szybko się wyjaśnia, a rzeczywistość i poznanie są zbyt proste. „Fantastyka

²⁴ Tamże, s. 149.

przerażenia” powstała pod koniec XVIII wieku „jako kompensata za nadmiar rozumu”²⁵, jednak wcale nie po to, by podważyć jego prawa:

Racjonalizm wychodził zwykle zwycięsko z najtrudniejszych prób – nawet jeśli miało to się odbyć kosztem jakiegoś fabularnego *salto mortale*, tłumaczącego fenomeny pozornie nadprzyrodzone naturalnymi przyczynami. Na pierwszy rzut oka mogło wydawać się, że powieści gotyckie podważają zastany porządek – w rezultacie one go tylko utwierdzały²⁶.

I co więcej, jak pokazuje archeologiczna analiza literackiej fantastyki grozy, którą prezentuje w swojej książce D. Brzostek, „fantastyka przerażenia” staje się „polem artystycznej ekspresji dyskursu wykluczonego z publicznego biegu idei”²⁷.

Romans grozy spotyka więc u schyłku XVIII wieku los mowy szaleńca, przemienionej mocą konwencji kulturowych w estetyczny i społeczny hałas: już w momencie swych narodzin nie tyle znaczy on cokolwiek w porządku artystycznym i poznawczym, ile raczej oznacza – mowę pozbawioną znaczenia i sensu, obróconą w artystyczny kaprys fantasty. Ekspresja nierozumu zostaje w efekcie ujęta w estetyczne ramy konwencji literackiej, która otwierając przestrzeń artystycznej reprezentacji irracjonalności nadprzyrodzonej, odbiera jej równocześnie wagę i znaczenie, sytuując pośród zjawisk trywialnych i błahych, a więc niegodnych uwagi i filozoficznego namysłu²⁸.

Czy ludzie, którym „udzieli się głos”, aby opowieść była pełniejsza i „aby można dotrzeć do prawdy”, to dla bohaterki tylko ci, którzy podchodzą sceptycznie do wszystkiego, co jawi im się przed oczyma, czy po prostu wszyscy, którzy mają jej coś do powiedzenia? Jest to w gruncie rzeczy pytanie o to, czy narratorka nie unieważnia czyichś głosów.

²⁵ R. Caillois, *Od baśni do science fiction...*, s. 35.

²⁶ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 62.

²⁷ D. Brzostek, *Literatura i nierozum...*, s. 103.

²⁸ Tamże, s. 106.

* * *

Po powrocie do rodzinnego domu bohaterka zdaje się udzielać głosu swojej zmarłej siostrze. Czyni to nie tylko wtedy, gdy przywołuje w pamięci całe fragmenty zasłyszanych historii, ale także wówczas, gdy zdarza się jej opisywać otaczającą ją rzeczywistość zaczerpniętym z nich językiem:

Postanowiłam zejść do kuchni i zaparzyć sobie herbaty, by wzorem innych insomniaków dotrwać do świtu, ale wtedy jakieś drobne zawirowanie w strumieniu ektoplazmy, która wpadła przez okno, obudziło moją czujność. Ukucnęłam i na czworakach podeszłam do okna, żeby z zewnątrz nikt nie mógł dostrzec ruchu. Nie wiedziałam, czy obserwuje mnie człowiek, czy jakieś stworzenie o bystrych oczach sowy, które moja siostra wymyśliła przed laty i nie zabrała ze sobą do grobu²⁹.

Trudno zakładać, że narratorka faktycznie uznaje istnienie stworzeń o nadprzyrodzonym charakterze. To raczej wyraz tęsknoty za siostrą oraz braku odpowiedniego języka na opisanie powrotu doświadczenia. Braku nie tylko języka – ale także wiedzy. Dom to miejsce związane z bolesną tajemnicą i zarazem jedyną jak dotąd sprawą, której bohaterka, na co dzień wierna deklaracji: „ja wolę wiedzieć”, nie chciała rozwikłać. Zresztą jej zdaniem także sama autorka osobliwych opowieści była daleka od uznawania ich za mówiące o tym, co naprawdę istnieje. Alicja przeczuwa, że za ich pomocą siostra oswajała ją ze strachem.

Według Ewy listopad był szczeliną w czasie, pęknięciem między jesienią i długą polską zimą, gdy żyło się na krawędzi, w zawieszeniu i czekało, aż czas zblizni się, gdy przyjdą grudniowe mrozy. „W listopadzie, Wielbłądko, można wyjść po zapalki i nie wrócić, w listopadzie, jak dobrze się przyjrzyysz, to zobaczysz, że w każdej kałuży widać schody, które prowadzą pod ziemię. Nocą odpływy w łazienkach powiększają się tak, że bez trudu mieści się w nich dorosły człowiek. A takie siusmajtki jak ty muszą uważać nawet na szpary w podłodze i mysie dziury”. [...] Wiem, że we wspomnieniach tych

²⁹ Tamże, s. 122.

nocy jest coś jeszcze, coś więcej niż przyjemność bycia z Ewą i słuchania jej opowieści, niż bezpieczeństwo, jakie dawała mi jej obecność. Był tam również strach, który odczuwaaliśmy obie i przed którym Ewa próbowała mnie chronić, strach, w którego cieniu żyłam przez te wszystkie lata, ale nadal nie znam jego źródła³⁰.

List od siostry wyjaśnia, co było źródłem strachu, i potwierdza przypuszczenia narratorki, że fantastyczne opowieści były sposobem na wypowiedzenie tego, co trudno przekazać małemu dziecku wprost. Ewa jako autorka listu, który ma zostać przeczytany przez dorosłą kobietę, używa innego języka: „Jestem posiadaczką wiedzy, która należy też do Ciebie, bo uczestniczyłaś w tych wydarzeniach i masz do nich prawo”³¹. Tym razem zamiast kolejnej dziwnej opowiadki Alicja dostaje bezpośredni, zrozumiały opis rzeczywistości. Nie burzy go wzmianka o kotojadach, które miała widzieć gwałcona przez grupę mężczyzn Ewa. Narratorka wie, że gwałcona dziewczyna, z powodu zła, które wyrządziła jej matka, zupełnie obojętna na swój los, była nie tylko rozstrojona nerwowo, lecz także odurzona alkoholem.

Bohaterka, która twierdzi, że „im większej liczbie ludzi udzieli się głosu, tym pełniejsza będzie opowieść”, staje przed możliwością skonfrontowania zawartych w liście wyjaśnień z innym głosem. Własną historię pragnie opowiedzieć jej Dawid. Tym razem Alicja zachowa się tak, jakby reguły znane twórcy i odbiorcy opowieści grozy były także jej regułami:

Mój zawód to pisanie o tym, co naprawdę się wydarzyło. [...]

Wiem, do czego zmierzasz. Twoim zdaniem nie mam wyboru, bo opowieści to wszystko, co mogę dostać. Bo Ewa nie żyje. Ale mylisz się. Wiem, jak odróżnić to, co wymyślone, od tego, co prawdziwe. Każdy ma swoją prawdę, ale nie wszystkie są tyle samo warte³².

³⁰ Tamże, s. 114–115.

³¹ Tamże, s. 207.

³² Tamże, s. 279.

Broni się przed nową historią, jakby przeczuwała, że ma ona przynieść coś zupełnie innego niż jeszcze bardziej rozsądne wyjaśnienie minionych wypadków i sensu opowieści Ewy. W istocie sedno wypowiedzi Dawida zawiera się w następujących słowach:

Mój ojciec nazwałby to [zachowanie Ewy – A.Z.-Ł.] końcem epizodu manijnego, ale ona też wiedziała, co się z nią dzieje, bo znała swoje demony. Miała dla nich własne imiona. [...] „Obudziły się kotojady”. Tak mówiła, a ja zaczynałem rozumieć, że ma na myśli nie tylko to, co dzieje się na zewnątrz, i że obudzone zło dotyczy nie tylko kotów. Między jej umysłem a rzeczywistością zachodził jakiś rodzaj współbieżności, którego do dziś nie potrafię wytłumaczyć³³ [wyróżn. – A.Z.-Ł.].

Konflikt między Alicją i Dawidem wypowiedziany został w języku przywodzącym na myśl kluczowe dla powstania literatury grozy przekonanie o „rozziewie między umysłem a światem”³⁴ – między umysłem, który może ulec złudzeniu, a światem, który rządzi się niezmiennym porządkiem.

4.

Rozmowa z Dawidem sprawi, że narratorka potraktuje opowieść Ewy jako mowę odnoszącą się do rzeczywistości. Zgodzi się na to, by dostrzec podobieństwa pomiędzy swoją osobistą tragedią a obecnie dziejącymi się wydarzeniami. Zaufa przecuciom, afektom, niejasnym wskazówkom, które dobijały się do jej świadomości już od momentu podróży. Dla wydarzeń opisanych w powieści nie ma żadnego znaczenia, czy kotojady – jako bezokie stworzenia o żółtych włosach – istnieją naprawdę. Ważne jest to, by wiedzieć, kogo można nazwać kotojadem, to znaczy – potrafić rozpoznać zło. Tej wiedzy Alicja nie zdobywa mocą krytycznego myślenia. Wręcz przeciwnie, rozwiązanie obydwu tajemnic przychodzi za cenę porzucenia

³³ Tamże, s. 290.

³⁴ D. Brzostek, *Literatura i nierozum...*, s. 40.

deklaracji: „ja wolę wiedzieć” oraz dzięki uznaniu, że wszyscy bez wyjątku mówią o jednej i tej samej rzeczywistości. Dowodem przemiany jest fakt, że narratorka włącza do swojej historii opowieść Dawida i pozwala mu mówić własnym głosem, w pierwszej osobie, choć nawet nie wiadomo, czyja to mowa – może umarłego, a może – jej samej.

Bibliografia

- Brzostek D., *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009.
- Brzostek D., *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*, Toruń 2020.
- Cailliois R., *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, przeł. różni, Warszawa 2019, s. 26–57.
- Czapliński P., *Nowa powieść Joanny Bator. Alicja w krainie strachów*, <https://wyborcza.pl/7,75410,12762841,nowa-powiesc-joanny-bator-alicja-w-krainie-strachow.html> [dostęp: 15.10.2021].
- Czyżak A., *W poszukiwaniu języka skrzywdzonych, Wokół „Ciemno, prawie noc” Joanny Bator*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2015, nr 9.
- Kuźma D., *Jestem tą, która otwiera kryptę*, <https://charaktery.eu/arttykul/jestem-ta-ktora-otwiera-krypte> [dostęp: 15.10.2021].
- Polska to moja Itaka*, z J. Bator rozmawia A. Szwedowicz, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/joanna-bator-polska-moja-itaka> [dostęp: 15.10.2012].
- Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975.
- Zatora A., *Użycie konwencji. Instrumentarium grozy i jego misja w „Ciemno, prawie noc” Joanny Bator*, „Acta Humana” 2015, nr 6.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest związek powieści Joanny Bator *Ciemno, prawie noc* z konwencją fantastyki grozy, ujawniający się w organizującym fabułę wątku odkrywania tajemnicy. Do fantastyki grozy wprost odnosi się w powieści sama narratorka, która nie tylko dąży do rozwikłania zagadki,

ale też wielokrotnie podczas wypełniającego tę historię procesu odkrywania czyni refleksję nad wiedzą i poznaniem. W swoich rozważaniach wkracza ona w problematykę istotną z punktu widzenia konwencji, która „zrodziła się wtedy, gdy każdy był już w mniejszym czy większym stopniu przekonany o niemożliwości cudu” (Caillois), i która stała się miejscem ekspresji dla treści wykluczonych z powszechnie obowiązującego dyskursu.

Słowa kluczowe: Joanna Bator, literatura zaangażowana, fantastyka grozy, horror, afekt, wiedza