

Geneza horroru jako gatunku

Anastasija Trofymenko

Uniwersytet imienia Borysa Hrinčenko w Kijowie, Ukraina

ORCID: 0000-0001-8424-7518

The Origin of Horror as a Genre

Abstract: This article examines the origin of horror as a genre within the cluster of all horror literature genres. The structure of genological-typological evolution of these genres has been analysed. It has been proven that horror, due to its specificity, should be referred to this group of genres which are realized in literature on the basis of genre memory.

Keywords: genre, origin, horror, genre memory, genological-typological evolution

Słowa kluczowe: gatunek, geneza, horror, pamięć gatunku, ewolucja genologiczno-typologiczna

Literatura grozy ma dość ciekawą i złożoną matrycę gatunkową, która rozwija się i ewoluuje systematycznie od wieku XVIII do współczesności. Utwory w nurcie horroru przez długi czas nie miały własnej utrwalonej postaci pozwalającej określić je jako reprezentację gatunku o ugruntowanej chronotopizacji i pamięci genologicznej. Długo znajdowały się na pograniczu kilku gatunków jako swoisty chwyt stylistyczny, dla oddania/stworzenia specyficznego rodzaju strachu. Badając, jak gatunek horroru przedstawiany jest w krytyce literackiej, napotkać można szereg problemów. W niniejszym tekście temat prezentowany jest ze szczególnym uwzględnieniem perspektywy ukraińskiej, z niewielką domieszką pokrewnych badań rosyjskich i wypowiedzi z anglojęzycznej literatury krytycznej. W związku z charakterem wywodu nieuniknione są częste przeskoki w chronologii zdarzeń ze względu na omawiane przykłady ewolucji poszczególnych składników gatunku.

Po pierwsze, ukraińscy badacze literatury grozy nie wyróżniają gatunku horroru jako niezależnej formacji gatunkowej. Zamiast tego termin *horror* jest używany w znaczeniu ogólnym, tj. na oznaczenie całej przestrzeni literatury grozy, ze wszystkimi jej gatunkami, metagatunkami¹ i podga-

¹ W niniejszej pracy pojęcie *metagatunek* odnosi się do tej współczesnej odmiany horroru, która odwołuje się np. do *Zamczyńska w Otranto* H. Walpole'a lub innych najdawniejszych „powieści grozy”. W szerszym znaczeniu to typ gatunku zawierający w sobie wcześniejszy prototyp gatunkowy.

tunkami, bez jasnej definicji terminu *horror* lub z wskazaniem *horroru* jako ‘środku stylistycznego stosowanego przez pisarzy grozy dla wywołania w dziele atmosfery napięcia, skutkującego pojawieniem się „lęku poznawczego” poprzez użycie gotyckiej atrybucji „chronotopu zamkowego” i fabularyzację tekstu’.

Po drugie, literaturoznawstwo ukraińskie dysponuje ograniczoną liczbą prac, które poświęcone są lub skupiają się na aspekcie badania i ujawniania funkcjonalnych cech gatunku horroru. Wiele analiz ukraińskich badaczy gatunku horroru koncentruje się na analizach przekładoznawczych; najczęściej badany jest aspekt odpowiedniości tłumaczenia, jego celowości i dokładności przekazu oryginalnego tekstu dzieła. Ponadto, w literaturoznawstwie powszechnym prezentowany jest szeroki zakres prac na ten temat, zwłaszcza w studiach angielskich, amerykańskich i niemieckich. Większość badaczy tego typu literatury podkreśla dużą złożoność opisu jej genezy, ponieważ dotychczas nie wypracowano jednolitego podejścia do okoliczności jej stworzenia, a to w istocie jest najważniejszą kwestią w studiach nad wskazanym tematem.

Po trzecie, wraz z nadejściem epoki modernizmu w kulturze artystycznej zauważalny jest wpływ kryzysu cywilizacyjnego. Dla autorów modernistycznych charakterystyczne staje się mieszanie różnych gatunków w ramach jednego dzieła, lekceważenie kanonu gatunkowego i poszukiwanie nowych międzygatunkowych eksperymentów. Z kolei autorzy postmodernistyczni odrzucają kanon jako ogólną matrycę, dążąc do eklektyzmu, asystemowości i braku kanonu jako takiego. Prowadzi to do bezwzględnego przemieszania i zrównania pojęć granic między tym czy innym gatunkiem, co stwarza istotne problemy w identyfikacji dominacji elementów poszczególnych gatunków w strukturze jednego dzieła w całościowej projekcji. Preferowane przez autorów takie konstruowanie/strukturyzowanie dzieł stwarza trudności badaczom, którzy dążą do ujednoczenia klasyfikacji i opisu jasnej struktury matrycy danego gatunku, w niniejszej pracy – analizy horroru jako gatunku.

Literaturę masową charakteryzuje skupienie się na kanonie schematów fabularnych, który obejmuje dość szeroki zakres generowanych klisz, epigonii, atrybucji itp., co nie jest typowe dla literatury elitarnej, gdzie ważna jest również kwestia protofabuły², ale tylko jako tła dla nowych symbolicznych i semantycznych płaszczyzn opowieści. Każdy gatunek literatury masowej istnieje jako element systemu – stwierdza Tetiana Bowsuniwska w recenzji monografii Sofii Fiłonenko *Literatura masowa w Ukrainie: dyskurs/gender/gatunek* z 2011 r.³. Fenomen literatury masowej jest odzwierciedle-

² Tu *protofabula* rozumiana jest jako ahistoryczna relacja z wybranych najważniejszych wydarzeń leżących u podstaw właściwej opowieści w utworze. W szerszej perspektywie pojęcie to może odnosić się do podobnego zabiegu w obrębie każdego gatunku literackiego i dzieł audiowizualnych.

³ Por.: S.O. Fiłonenko, *Masowa literatura v Ukraïni: dyskurs / ğender / žanr*, Donec’k LANDON-XXI, 2011, 211 s.

niem społeczno-psychologicznego i moralno-etycznego modelu istnienia jednostki w określonym kontekście historycznym i najróżniejszych sferach.

Fenomen literatury grozy można z powodzeniem odnieść do literatury formularnej, charakteryzującej się strukturą konwencji narracyjnych wykorzystywanych w dużej liczbie utworów⁴. Kwestię zdefiniowania pojęcia gatunku dla literatury masowej można wyrazić w kategoriach dominacji w twórczości pewnych atrybucji gatunkowych, mających na celu stworzenie u czytelnika horyzontu oczekiwań, których niezmiennność można prześledzić na przestrzeni lat. Atrybucja gatunkowa w kontekście ewolucji gatunku literatury masowej ma tendencję do rozmaitych przekształceń, które mogą obejmować dowolne elementy strukturalne od jednostek stylistycznych dzieła po aparat katagoryczny dzieła.

Na przykładzie gatunku horroru można prześledzić te transformacyjne modyfikacje, które realizują się we fluktuacjach owego gatunku – od personifikacji jako elementu stylistycznego w literaturze „gotyckiej” do rzeczywistej stałej gatunkowej z jej elementami gatunkotwórczymi i stylistycznymi.

Większość zagranicznych badaczy literatury grozy, m.in.: Deric D. Johnson, Sunand Tryambak Joshi, Mark Castle, Marcus Klassen, Noel Carroll, Howard Phillips Lovecraft, Dominic Strinati, Tzvetan Todorov, Dolf Zillman i in. oraz niewielka liczba ukraińskich i rosyjskich naukowców, takich jak Olga Artemiewa, Jewgienij Żarynow, Tamara Tymoszenkowa i in. proponuje datowanie narodzin tego gatunku od wydania w roku 1764 powieści Horacego Walpole’a *Zamczysko w Otranto* (ang. *The Castle of Otranto*). Powodem tego było wskazanie przez autora w podtytule utworu jako „powieści gotyckiej”, co w pierwotnym znaczeniu zaczęto wykorzystywać do identyfikowania literatury, w której używano chronotopu „średniowiecznego zamku”, co z czasem stało się jej nieodłącznym atrybutem.

W szczególności w literaturze powszechnej używany jest termin *literatura grozy*, który został wprowadzony przez Noela Carrola w roku 1920⁵. Termin ten wykorzystuje się do określenia całej palety literatury grozy, która obejmuje gatunki literatury gotyckiej, niezależnie od strony formalnej utworu. Leksemu *horror*, na określenie odrębnego gatunku, używa Howard Lovecraft⁶. Definiując ten gatunek, posługuje się nieco zapożyczonym przez Ann Radcliffe wyobrażeniem, że horror to ignorowanie wyjaśnień lub czysto irracjonalne wyjaśnianie opisywanych scen (sytuacji, wydarzeń), co dodatkowo wzmacnia atmosferę tajemniczości, która powinna wzbudzać lęk. Sofia Fiłonenko w monografii *Masowa literatura w Ukrainie: dyskurs, pleć, gatunek* nie podaje jasnych wskazówek w rozróżnianiu konkretnych cech gatunkowych, jednakże wskazuje przynależność każdego z nich do

⁴ Por.: J. G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, 1976. 336 p.

⁵ Por.: N. Carroll, *The philosophy of Horror*, N.Y. 1996, p. 256.

⁶ Por.: H. P. Lovecraft, *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, w: H. P. Lovecraft, *Przyszła na Sarnath zagłada*, przeł. M. Plaza, Poznań: Vesper, 2016.

wspólnej grupy „gatunków adrenaliny”, wyznacza ich homogeniczność, cytując Roberta Lewisa Stevensona: „Treścią powieści tego typu jest niebezpieczeństwo, strach – tą emocją, którą niedbale wtłacza się w nich; a postacie są zarysowane tylko na tyle, by wzbudzać świadomość niebezpieczeństwa i wywoływać współczucie przemieszane ze strachem”⁷.

Według samego Noela Carrolla literatura grozy wyraża się w takiej jednostce, jak *horror artystyczny* (*arthorror*), która powstała wyłącznie w celu zaspokojenia potrzeb receptywnego oddziaływania na czytelnika w obrębie gatunku. Ogólnie rzecz biorąc, badacz w tej definicji podkreśla znaczenie emocjonalnego oddziaływania na czytelnika. W końcu celem wytworu artystycznego ma być stworzenie pewnego horyzontu oczekiwań czytelnika jeszcze przed ujawnieniem się głównego konfliktu w dziele. Jednym z elementów kształtowania horyzontu oczekiwanego w literaturze grozy będzie materialna atrybucja obrazów, postaci i chronotopu rozwijającego się w tle utworu.

Hanna Łeszczenko podkreśla potrzebę rozpoznania w tekście lęku wzmacnianego opisem rozwoju wydarzeń, bo reakcją nań jest tworzenie u czytelnika stanu poznawczo-afektywnego⁸. Howard Lovecraft nazywa ten stan po prostu lękiem poznawczym, ale Hanna Łeszczenko nieco szerzej opisuje tę kategorię, dodając trzy główne reakcje poznawczo-emocjonalne: „perspektywa-zawieszenie”, „retrospekcja-zainteresowanie”, „uznanie-zawstyżenie”⁹. Widać więc, że realizacja stylistycznego komponentu ‘strachu’ wymaga zaangażowania niejawnego czytelnika, jednakże według N. Carrolla główną realizacją są punkty fabuły, które wywołują niepewność czytelnika w finale dzieła. Zdaniem badacza to właśnie ta niejasność finału, granicząca z przeczciami w oczekiwaniu na wydarzenia, przyczynia się do ogólnego napięcia wskutek percepcji lęku po lekturze¹⁰.

Warto zauważyć, że problematyka pamięci genologicznej (rozwoju genetycznego i typologicznego) z punktu widzenia badań nad gatunkami horroru jest dość istotna dla zrozumienia procesu kształtowania się tych elementów wyróżniających, które przyczyniły się do powstania odgałęzienia modyfikacyjnego powieści gotyckiej, tworząc gatunek horroru. Devendra P. Varma uwypukla bogactwo genetycznych i typologicznych początków powieści gotyckiej: „Powieść gotycka czerpie inspirację z burzliwego ścierania się wielu nurtów”¹¹, co wskazuje na akumulację

⁷ S.O. Filonenko, *Masova literatura v Ukraïni...*, op. cit., c. 86.

⁸ G.V. Lešenko, *Kategoriâ napruženosti v angломovnomu gostrosûżetnomu opovidanni: lïnguokognitivnij aspekt*, disertaciâ na zdobuttâ stupenâ doktora filologičnih nauk, Harkiv 2018, 457 s.

⁹ G.V. Lešenko, *Kategoriâ napruženosti v angломovnomu...*, op. cit., c. 25.

¹⁰ Por.: N. Carroll, *The philosophy of Horror...*, op. cit.

¹¹ D.P. Varma, *The Gothic flame: being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*, London, Arthur Barker, 1976, p. 3.

cyjny charakter tego typu literatury, który można dostrzec w swoistej intertekstualności¹² między formami gatunkowymi literatury grozy a odgałęzzeniami modyfikacyjnymi. To pozwala w dalszych badaniach wskazywać na obecność pamięci gatunkowej wewnątrz zbioru horrorów, bezpośrednio w gatunku horroru.

Kanonu gotyckiego można doszukiwać się w tradycyjnych atrybucjach grozy, wielkich starych zamkach, stabilnych formułach opisu antagonistów (przypisywanych im elementach wizerunkowych, ubiorach, manierach), atrybucji gamy kolorów dzieła, skłonności do pewnych form opowiadania. Horror czerpie najważniejsze inspiracje z romantyzmu – to pociąg do kultu nocy, zastrzyk emocjonalnego strachu w fabule dzieła i skłonność do przedstawiania spraw irracjonalnych. Na bazie tego fundamentu horror buduje własne, ustalone formuły.

Do pierwszej połowy XVIII w. podjęto już wstępne próby ustalenia komponentów poetyki „gotyckiej”. Przed pojawieniem się w roku 1764 wspomnianej wyżej pierwszej „gotyckiej” powieści H. Walpole’a, gatunek *Ghost Story* istniał w literaturze angielskiej, syntetyzując małą formę prozy, która była charakterystyczna dla epickich dzieł folklorystycznych i popularnych motywów zaczerpniętych z folkloru o „mistycznych stworach”, „zjawach” i „duchach”. Jednym z najwyrazistszych przedstawicieli tego gatunku jest Daniel Defoe, spod którego pióra wyszedł m.in. pamflet *Prawdziwa historia pojawienia się ducha pani Veal w dzień po jej śmierci przed panią Bargrave w Canterbury 8 września 1705 roku* (ang. *A True Relation of the Apparition of One Mrs. Veal the Next Day after Her Death to One Mrs. Bargrave at Canterbury the 8th of September 1705*). W 1762 r. w Anglii ukazał się utwór Thomasa Lelanda Longsword, hrabia Salisbury – pierwsza próbka angielskiej powieści historycznej, w której wykorzystano już elementy „gotyckiego” stylu: chronotop zamku, wydarzenia rozgrywające się w średniowiecznych twierdzach, klasztorach itp., motywy „tajemnicy pochodzenia bohatera” i „przywrócenia praw spadkobiercy”, które później stały się klasycznym chwytem powieści „gotyckiej”; tworzenie klimatu ponurych przeczuć, tajemnicy i grozy, czyli „gotyckiej” atmosfery.

Powieść gotycka jako hybryda „seryjnego” średniowiecznego romansu rycerskiego (zapomnianego w epoce oświecenia) i opowieści o współczesności z wyraźną fabułą (ang. *novel*) zyskuje własny zestaw kodowych pojęć, metafor, obrazów, schematów fabularnych. Ihor Kaczurowskyj stwierdza, że „Rozwój tej powieści, zwanej także «powieścią grozy», trwa w latach rozkwitu romantyzmu, a następnie triumfalnie przechodzi przez twórczość realistów, impresjonistów, symbolistów i ekspresjonistów”¹³. Analizując grupę dzieł wydanych pod wpływem powieści *Zameczysko w Otranto*, która

¹² Rozumianej jako znajdowanie się „pomiędzy”, bez wyraźnego ciężenia ku konkretnej formie gatunkowej.

¹³ I. Kačurovs’kij, *Generika i arhitektonika. Zasadi naukovogo literaturoznaustva. Žanri novogo pišmenstva*. Kiïv. Kiëvo-Mogilâns’ka akademiâ, 2008, c. 61.

zrobiła prawdziwą furorę, łatwo można wywnioskować, że była ona inspiracją dla wielu pisarzy. Pojawiają się autorzy tacy, jak: Clara Reeve i jej *Stary angielski baron* (ang. *The Old English Baron*); Anna Letizia Barbauld i jej *Sir Bertrand*. Zestawienie powyższych dzieł pozwala na stwierdzenie, że *Zamczysko w Otranto* było próbą połączenia dwóch szkół powieści gotyckiej – *Gothic Romance* i powieści grozy, czyli *Horror Romance*.

Przez długi czas głównym celem „literatury grozy” nie była realizacja zamysłu autorskiego i techniki fabularnej, ale uzyskanie takiego poziomu emocjonalnego, który tworzył atmosferę bezgranicznej i niezrozumiałej grozy wobec nieznanymi sił. Dopiero w XVIII w. połączone literackie doświadczenie tematów i obrazów „nadprzyrodzonych”, „strasznych” zostało zrealizowane w tradycji „gotyckiej”, która utrwaliła strukturę kompozycyjną, poetykę i semantykę artystyczną „gotyckiego” tekstu¹⁴. Tak oto horrorem na początku XIV w. określa się uczucie obrzydzenia, pod koniec XIV w. słowo to jest używane dla oznaczenia emocji strachu. U schyłku XVIII w. tym słowem od ang. *horror* – ‘groza, odrętwienie’, zaczęto oznaczać element powieści gotyckiej.

Jednym ze stałych elementów gatunku horroru stała się typizacja użytego rodzaju grozy. W instrumentarium autorów horrorów zgromadzono szeroki arsenał doświadczeń z tym komponentem. W czasach rozkwitu horroru twórcy gatunku starali się łączyć jego irracjonalizm z różnymi formułami potęgowania strachu. W horrorze nastąpił aktualny do dziś podział na dwie gałęzie, „sentymentalną” i „frenetyczną”, które wyznaczają dwa radykalnie odmienne podejścia do realizacji „artystycznego horroru”. O ile *Tajemnice zamku Udolpho* (ang. *The Mysteries of Udolpho*, 1794) oraz *Italczyk albo konfesjonal czarnych pokutników* (ang. *The Italian*, 1796) Ann Radcliffe odwoływały się do atmosfery zmysłowości, budząc „wyższy lęk”, o tyle *Mnich* (ang. *The Monk*, 1796) Matthew Gregory’ego Lewisa czy *Wathek: opowieść arabska* (fr. *Vathek*, 1782) Williama Thomasa Beckforda opierały się na opisie obrzydliwości upadku w grzechu i wizualnej grozy.

Tradycja stylistyczna „gotyku” w XIX w. wkracza w nowy etap rozwoju, który tworzy kilka głównych prekursorskich kierunków: dzieła romantyczne, w których realizowane są elementy poetyki „gotyckiej” z zestawem motywów (na przykład utwory George’a Noela Gordona Byrona, Percy Bysshe’a Shelleya i in.); kontynuacja tradycji gatunkowej i poetyki „gotyckiej”, które przekształcane są w powieści „gotyckie” (np. powieści Mary Shelley *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* (ang. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) czy Charlesa Roberta Maturina *Melmoth wędrowiec* (ang. *Melmoth the Wanderer*, 1820); wykorzystanie elementów poetyki „gotyckiej” do tworzenia nowych gatunków romantycznych (np. utwory *Waverley, czyli Sześćdziesiąt lat temu* (ang. *Waverley or, This*

¹⁴ Por.: V.È. Vacuro, *Gotičeskij roman v Rosii*. Moskwa: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2002, s. 8.

sixty years since, 1814), *Klasztor* (ang. *The Monastery*, 1820) i in. Waltera Scotta); romantyczno-realistyczne (np. *Wichrowe Wzgórza* (ang. *Wuthering Heights*, 1847) Emily Jane Brontë, pseud. Ellis Bell), powieści realistyczne (np. twórczość Charlesa Dickensa).

Okres od 1820 do 1872 charakteryzuje się ukształtowaniem powieści gotyckiej w formie stabilnego gatunku oraz niksującym impulsem gotyckim, który odchodząc od tradycji powieści gotyckiej, zaczyna namnażać rozgałęzienia gatunkowe. W tym czasie następuje rozwój i popularyzacja gatunków „małej” prozy – opowiadań „gotyckich”, noweli, opowieści pisarzy-romantyków, realistów i neoromantyków (W. Scott, G. G. Byron, M. Shelley, W. M. Thackeray, C. Dickens, J. Eliot, W. Collins, B. Stoker i in.).

Tutaj można zacząć śledzenie fenomenu literatury masowej i ugruntowania się tego gatunku. Według krytyka literackiego Davida Johnsona, który we wstępie do pierwszego rozdziału zbioru *Popularne i kanoniczne* definiuje kulturę masową jako łączącą w sobie szereg popularnych opowieści i form zrozumiałych dla banalnego tłumu filistrów, tekstów literackich kierujących się zasadami formułowości i powielania klisz¹⁵, autorzy-romantycy byli wyczuleni na głębokie zmiany polityczne i gospodarcze w czasie szybkiego postępu technologicznego i powstawania społeczeństwa konsumpcyjnego. To właśnie w tej epoce autorzy „neogotyccy” jako jedni z pierwszych dostrzegli niebezpieczeństwo w wiedzy niekontrolowanej, wolnej od elementów etycznych i estetycznych.

Następuje więc przemiana rodzaju lęku, który będzie wywoływany w nowych utworach, co stanie się podstawą do ukształtowania kanonu gatunkowego dla późniejszego gatunku horroru. Współcześni autorzy „neogotyccy” uformowali oczekiwanie strachu przed terroryzmem i wojną totalną, zachwiał się tu również obraz własnego domu jako opoki, a także bezgranicznego zaufania do nauki antropologicznej. Edmund Burke w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1757), poszukując cech „piękna” i „estetyki”, dowodził, że poczucie „piękna” i „wzniosłości” powstaje ze strachu (*terror*) i ciemności (*darkness*)¹⁶. Widzimy więc, że teoretycy końca XVIII w. w objaśnieniach systemu estetyki dzieła koncentrowali się na gotyckim charakterze dzieła, co nadaje mu tragicznego brzmienia.

W ten sposób horror zmienia się z chwytu stylistycznego w gatunkowy element klimatu powieści gotyckiej. Horror w połączeniu z suspensem jest elementem maksymalnego zagęszczenia negatywnych kolorów i dużej psychoemocjonalnej koncentracji przeżyć związanych z motywacją działań i zachowań postaci. Horror zyskuje też główną ze swoich immanentnych właściwości, które z czasem przeobrażają się w element gatunkowy –

¹⁵ Por.: D. Johnson, *Popular and the Canonical: Debating Twentieth-Century Literature 1940–2000*, Routledge, 2005.

¹⁶ Por.: E. Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, the fourth edition. London: printed for R. and J. Dodsley in Pall-mall, 1764, p. 27.

to aureola tajemnicy, zagadkowości, która będzie tworzona za pomocą suspensu, stanowiącego technikę wielogatunkową. To również stworzenie pewnych warunków dla fabuły, dających bohaterom możliwość działania wbrew normom moralnym i etycznym społeczeństwa.

Devendra Varma mówi o „rojalizmie w gotyku”. Twierdzi, że ideologia jest ważnym składnikiem powieści gotyckiej, ale nie jest myślą centralną i niekoniecznie *stricte* polityczną. Dowodzi, że jest to raczej kwestia roli i miejsca człowieka w tym złożonym systemie¹⁷. W związku z popularnością powieści gotyckich w XIX w. w literaturze grozy następuje znaczny rozwój klisz gatunkowych, co jest oznaką literatury masowej, o czym wspomniano już wcześniej. Literatura grozy przeżywa największą popularność na przełomie XVIII i XIX w., gdy trafia w gusta czytelników i staje się rozrywką dla autorów o różnym stopniu talentu, dzięki czemu pojawiają się tzw. groszowe okropności – teksty niskiej próby. Rzecz jasna, jak stwierdza Fred Botting, te okropności już nie straszą. Gotycecy złoczyńcy, zjawy stały się banałem, zmniejszyła się ich zdolność do ucieleśniania i uzewnętrzniania lęków. Pozostały raczej śladami wewnętrznych scen i konfliktów¹⁸.

W końcu lat trzydziestych XIX w. zaczyna powstawać nowy rodzaj powieści. Przyjęło się uważać, iż rewolucja przemysłowa, potężna technologizacja ze swymi owocami stworzyła warunki do transformacji przemysłowej, a także odpowiednią przestrzeń literacką. To dzięki twórczości Howarda Lovecrafta w horrorze utwierdza się przeorientowanie stosunku odwzorowania rzeczywistości w tkance tekstu z pośrednio realistycznego z elementami fikcji na kategorię projektowania odbicia hiperrzeczywistości. Głównym problemem w dziełach H. Lovecrafta jest także poszukiwanie prawdziwej i fałszywej rzeczywistości. To w przyszłości doprowadzi do pojawienia się *fabulacji* w tekstach grozy (fragmentacja i nieliniowość fabuły). Odbicie hiperrzeczywistości stanie się podstawą do konstruowania artystycznej przestrzeni w tekstach większości autorów horrorów. Na przykład Stephen King tworzy własną hiperrzeczywistość z własną historią, geografią, wiadomościami, wierzeniami i prawami działania elementów mistycznych i fantastycznych.

W pierwszej połowie XIX w. literatura grozy zaczęła poszerzać swoje granice skupienia/niszowości. Będąc dla większości krajów europejskich egzotycznym tłem w artystycznym kadrowaniu ponurego obrazu Anglii, tradycja gotycka oddziałuje na stylistyczną, tematyczną i gatunkową wymianę wzajemną między literaturami narodowymi. Przemieszanie rozgrywa się zatem z udziałem elementów ludowych, czyli folklorystycznych wyobrażeń o okropnościach, gdyż dla większości narodowości okropność łączy się z lokalną tradycją (cechy ballad fantastycznych w poezji ludowej). Na przykład powieść *Diable eliksiry* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815) Ernsta

¹⁷ Por.: D.P. Varma, *The Gothic flame : being a history...*, *op. cit.*

¹⁸ Por.: F. Botting, *Gothic*, London–New York: Routledge, 1996, p. 7.

Theodora Hoffmanna jest niczym innym, jak reminiscencją *Mnicha* (*The Monk*, 1796) Matthew Gregory'ego Lewisa. Pierwsza opublikowana nowela Edgara Allana Poe, *Metzengerstein* (1832), jest równie trafnym przykładem korelacji gatunków. *Metzengerstein* łączy w sobie cechy angielskiego gotyku i niemieckiego czarnego romantyzmu.

Według Mariny Frołowy proza gotycka i poezja preromantyzmu oraz romantyzmu dały „stuleciu tłumy” masowy gatunek literatury grozy, czyli horror¹⁹. Popkultura XX w. wchłonęła popularne gotyckie obrazy z przeszłości: cmentarz, noc, księżyc, uschłe drzewa, sowy, nietoperze, wrony, szkielety, duchy, czarownice. Wskreszenie tradycji powieści gotyckiej w języku angielskim w XX w. centrum literatury przenosi do Ameryki. To nie przypadek, stwierdza z kolei Olga Artemiewa, że „horror uważany jest za kamień węgielny amerykańskiej kultury”²⁰. W XX w. gotycka obrazowość zostanie sprowadzona do nowego rodzaju strachu. Będzie to odwołanie do ciemnej strony nowoczesności, w której człowiek jest zagrożeniem dla samego człowieka, dlatego centralną staje się kwestia zaufania człowieka do człowieka, co jest bardziej charakterystyczne dla amerykańskiego kanonu. Pojawia się więc nowy gatunek już z zakresu literatury grozy, a mianowicie thriller, w którego centrum znajduje się tajemnicze, brutalne morderstwo lub opis stanu emocjonalnego osoby z zaburzeniami psychicznymi (paranoja schizofreniczna, np. w noweli E. A. Poe *Człowiek tłumy*).

Horror przechodzi kolejną modyfikację w warstwie realizacji stylistyki dzieła – to stworzenie ponurej atmosfery irracjonalnej tajemnicy, ignorującej logiczne wyjaśnienie wydarzeń. Taki element stylistyczny dość skutecznie ujawnia się w thrillerze, gdzie ma na celu zaintrygowanie i zaangażowanie czytelnika nie tylko w receptywną psycholekturę²¹ tekstu, ale także wspólną grę w poszukiwaniu prawdziwego motywu morderstwa, zwykle nie do znalezienia. Do połowy XIX w. literaturę grozy znamionuje stabilizacja nowo opracowanych repertuarów gatunkowych, takich jak „opowieści o duchach” (*Ghost story*), a przedstawiciele gatunku to m.in. Joseph Sheridan Le Fanu i w latach późniejszych – Montague Rhodes James.

Oprócz form prozatorskich utrwalają się również formy poetyckie, kontynuujące estetykę gotyckiej wiktoriańskiej Anglii. Przedstawicielami gotyku poetyckiego są tzw. poeci jezior, a wśród nich: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Robert Southey i in.

Z początkiem literackiej epoki modernizmu powieść odradza się w postaci obiektu antykwarycznego, co przejawia się w utworach Oscara Wilde'a, Brama Stokera, Arthura Maichena, Charlesa Dickensa *Tajemnicy*

¹⁹ Por.: M.V. Frolova, *Tropičeskaâ gotika, ili indonezijskaâ literatura užasov. Rasskazy Ugorana Prasada: doklad na V Meždunarodnoj naučnoj konferencii «Vostočnye čtenia. religii. kul'tury. literatury»*, Moskva 2018.

²⁰ O.È. Artem'eva, *Èvolúciâ èstetičeskoj modeli žanra „horror” v amerikanskom kino: dis. ... kand. mis-tectvoznavstva* : 17.00.06. M., 2010, s. 74.

²¹ Tu *psycholektura* to czytanie/deskrypcja tekstu z pogłębioną refleksją psychologiczną.

Edwina Drooda (ang. *The Mystery of Edwin Drood*, 1870), powieściach Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde* (ang. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) oraz Henry'ego Jamesa *Dokręcanie śruby* (ang. *The Turn of the Screw*, 1898). Pojawienie się tego okresu zwiastuje nową modyfikację w literaturze grozy – wreszcie horror kształtuje się jako gatunek mający własne wzorce gatunkowe i matrycę tekstową, przechodząc modyfikację od metody stylizowanego zagęszczania atmosfery, aż po typizację formy grozy powieści gotyckiej.

Groza współczesnego horroru nie jest związana z dysfunkcją naturalnego porządku rzeczy, ale z granicami ludzkiej zdolności do myślenia i rozumienia tego, co widzialne. Howard Lovecraft natomiast dopełnia tu grozę uświadomienia sobie przez człowieka całkowitej daremności jego prób wyrażenia w jakiś sposób tego, co widział, grozy pustki korelatu między człowiekiem a światem. Gatunek horroru jest spadkobiercą kanonu gotyckiego i romantyzmu, absorbując główne punkty orientacyjne gatunku na drodze do stworzenia własnej matrycy. Kanonu gotyckiego można doszukiwać się w tradycyjnych dla horroru atrybucjach, wielkich starych zamkach, stałych formułach opisu antagonistów (szkicowanie ich elementów wizerunku, stroju, zachowania), używaniu w dziele odpowiedniej kolorystyki, skłonności do pewnych form opowiadania. Jak już wspomniano, horror osadzony jest głęboko w estetyce romantyzmu – kulcie nocy, wzmaganium poczucia strachu w fabule dzieła, pociągu do tego, co pozarozumowe. Na podstawie tego fundamentu horror buduje własne, ustalone formuły. Jednym ze stałych elementów gatunku horroru jest typizacja użytej formy grozy. Najważniejszą rzeczą dla twórców gatunku horroru jest stworzenie nadprzyrodzonego outsidera, w którym bohater może coś dostrzec lub nie, na podstawie swojej intuicji.

Po I wojnie światowej zauważalna stała się tendencja do stosowania gotyckich i horrorowych formuł strachu, zmieszanych z korespondującym z nimi terrorem i elementami *science fiction*. Znani, poczytni autorzy tego okresu to Ambrose Beers, William Hope Hodgson, John Russell, Charles Edward Montague, Arthur Maichen, Herbert Wells i in. Po II wojnie światowej literatura grozy doświadczyła potężnej perturbacji w obrębie korelatu gatunkowego, a konkretnie – typizacji horroru²². Ludzie przeciążeni przemocą i wyczerpani tematem bratobójstwa stają się niechętni do przyjmowania obecnych w literaturze formuł fizjologicznego horroru. Gatunek terroru zatrzymuje się na chwilę, za to horror wkracza na scenę. Rośnie pragnienie nieokreślonej grozy. Szybko pojawiają się nowe tematy związane ze strachem przed zimną wojną. Chronotop utworów jest przeladowany piekielnymi przestrzeniami i atrybucyjnymi postaciami. Autorzy

²² Tu pojęcie *korelat gatunkowy* odwołuje się do jednego z pojęć, zjawisk itp. wzajemnie od siebie zależnych w ramach typizacji horroru, ale w szerszej perspektywie odnosi się do podobnej zależności w obrębie danego gatunku.

stają przed zadaniem umiejętnego operowania dostępnymi narzędziami literatury grozy. Czytelnika interesują znane od dawna wątki, obrazy i postacie w nowoczesnym tle.

Tym samym w dobie modernizmu literatura grozy wzmacnia standardyzację w elementach matrycy gatunkowej dzieł grozy, tworząc szereg przetworzonych atrybucji, klisz językowych, klisz fabularnych, narzędzi gatunkowych poszerzających granice masowej produkcji tego rodzaju dzieł, co sprzyja poprawieniu jakości końcowej wersji drukowanej.

Ogólnie rzecz biorąc, literaturę grozy XIX w. można opisać jako wzbudzoną falę tematyczną, ponieważ w tym czasie różnorodność tematyczna rośnie i szybko się zmienia. Z kolei grupy tematyczne gatunków pozostają stabilne. Dla horroru charakterystyczne są takie oto grupy tematów: mistycyzm, pojawienie się wirusów, to, co nadprzyrodzone, wampiry, wilkołaki. Dominują przy tym podgatunki horroru naturalnego, kosmicznego i cyberhorroru. Wiek XIX charakteryzuje się obrazami antropomorficznej grozy „cielesnej” zmieszanej z przemocą, przesłuchaniem, anatomizacją ciała, stając się nową przestrzenią strachu, ciężącą do kanonów gatunku grozy, stopniowo odchodzącą od tradycji gotyckiej, szybko wchłaniającą wszelkie cechy wszystkich odmian literatury grozy. To uruchamia sekwencję wyodrębnienia się tego gatunku w dziełach literackich XIX w.

Bibliografia

- Artem'eva O.È., *Èvolüciâ èstetičeskoj modeli žanra „horror” v amerikanskom kino: dis. ...* kand. mis-tectvoznavstva : 17.00.06. M., 2010, 176 s.
- Bahtin M.M., *Sobranie sočinenij*, t. 3: *Teoriâ romana (1930–1961 gg.)*, Moskva: Źyki slavânskikh kul'tur, 2012. – 880 s.
- Berk E., *U filosofs'komu dosližžennî pro pohodžennâ naših idej pîdnesenogo ta prekrasnogo*, Moskva, 1979, 704 s.
- Botting F., *Gothic*, London–New York: Routledge, 1996, 128 p.
- Burke E., *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, the fourth edition, London: printed for R. and J. Dodsley in Pall-mall, 1764, 342 p.
- Carroll N., *The Philosophy of Horror : or, the Paradoxes of the Heart*. N. Y. : Routledge, 1996, pp. 272.
- Cawelti J.G., *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, 1976, pp. 336.
- Filonenko S.O., *Masova literatura v Ukraïni: dyskurs / ġender / žanr*, Donec'k LANDON-XXI, 2011, 211 s.
- Frank F.S., *Through the pale door: a guide to and through the American Gothic*. N.Y.: Greenwood Press, 1990, pp. 140.
- Frolova M.V., *Tropičeskaâ gotika, ili indonezijskaâ literatura užasov. Rasskazy Ugorana Prasada: doklad na V Meždunarodnoj naučnoj konferencii «Vostočnye čtenîâ. religii. kul'tury. literatury»*, Moskva 2018.
- Gudmanâ A. G., Ivanova A. O., *Geneza ta žanrovi osoblivosti literaturi žahiv pozicij sučasnoï nauki pro pereklad*. Kiïv, NAU, 2017, s. 13–17.
- Harčuk R.B., *Sučasna ukraïns'ka proza: Postmodernij period*. Kiïv, 2008.

- Johnson D., *Introduction to part 1*, in: *The Popular and the Canonical. Debating Twentieth-Century Literature. 1940–2000*, ed. by D. Johnson. Routledge, 2005. p. 3–12.
- Kačurov's'kij Ī., *Generika i arhitektonika. Zasadi naukovogo literaturoznavstva. Žanri novogo pis'menstva*. Kiïv. Kiëvo-Mogilâns'ka akademiâ, 2008, 376 s.
- Lešenko G.V., *Kategoriâ napruženosti v anglomovnomu gostrosūžetnomu opovidanni: lingvokognitivnij aspekt*, disertaciâ na zdobuttâ stupenâ doktora filologičnih nauk, Harkiv 2018, 457 s.
- Literaturoznavčij slovník-dovidnik*, za red. R. T. Grom'âka, Ū. Ī. Kovaliva, V. Ī. Teremka. – K.: VC «Akademiâ», 2006. – 752 s.
- Lotman Ū.M., *Semiosfera: Kul'tura i vzryv. Vnutri myslâših mirov. Stat'i. Issledovaniâ. Zametki / Ū. M. Lotman*. – SPB.: Isk-vo SPB, 2000. – 704 s.
- Lovecraft H.P., *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, w: H.P. Lovecraft, *Przyszła na Sarnath zagłada*. Przełożył Maciej Płaza. Poznań: Vesper, 2016.
- Timošenkova T.M., «*D'âvoliada*» *Stivena Kinga i Mihaila Bulgakova*. Včeni zapiski Harkivs'kogo humanitarnogo universitetu «Narodna ukraïns'ka akademiâ». 1999. T. 5, s. 396–411.
- Vacuro V.Ě., *Gotičeskij roman v Rosii*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2002, 543 c.
- Varma D.P., *The Gothic flame: being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*, London, Arthur Barker, 1976, pp. 205.