

ER(R)GO

| przekłady

Gotyckie wnętrza: zagadnienia stylu i perspektywy

Niniejszy artykuł powstał w oparciu o szerokie spektrum tekstów źródłowych. Wydaje się to być jedyne słuszne podejście, skoro emblematyczny gotycki potwór, ten któremu już zawsze przypisywać się będzie imię – Frankenstein, również powstał ze zszytych ze sobą, znalezionych w kostnicy fragmentów ciał. W poniższych rozważaniach można znaleźć trzy główne wątki *przeszywające* strukturę tekstu. Pierwszym z nich jest seria cytatów zaczerpniętych z utworów literackich, które można określić jako gotyckie: fragmenty dzieł Dickensa, H.P. Lovecrafta, Poe’a, Algernona Blackwooda, M.R. Jamesa, Mervyna Peake’a, Stephena Kinga oraz Poppy Z. Brite. Kolejny wątek rozwija się w oparciu o zbiór literackich snów, pochodzących z różnorodnych źródeł¹. Trzeci motyw – chociaż mniej widoczny i mniej znaczący niż dwa pozostałe – to podejście Jamesa Hillmana, zajmującego się psychoanalizą Junga. Jego najpopularniejsze dzieło, zatytułowane *The Dream and the Underworld* (1979), jest najbardziej zaskakującym i wnikliwym studium nad snem jakie kiedykolwiek miałem sposobność przeczytać; jednakże, ponieważ temat niniejszego artykułu stanowią gotyckie wnętrza, wykorzystałem inny z jego tekstów – *Insearch* (1967).

Moje rozważania pragnę jednak rozpocząć od charakterystycznego obrazu pochodzącego z zupełnie odmiennego źródła – z książki zatytułowanej *Bóg rzeczy małych* (1997) autorstwa indyjskiej pisarki Arundhati Roy. Powszechnie wiadomo, iż ta książka Roy – będąca jej pierwszą powieścią – odniosła ogromny sukces². Wybrany przeze mnie fragment dotyczy jednego epizodu z tej powieści, którego bohater, Chako, podejmuje próbę opisanie życia w postkolonialnych Indiach, przywołując wyobrażenie miejsca, które nazywa Domem Historii³. Dom ten

1. W tym miejscu pragnę zaznaczyć swego rodzaju udogodnienie, z którego skorzystałem: tworząc katalog owych snów, odniosłem się do interesującego dzieła pod redakcją Guido Almansi i Claude Béguina, zatytułowanego *Theatre of Sleep* – antologii literackich snów opublikowanej w 1986 roku.

2. Następnie Roy ogłosiła, iż nie będzie już publikować powieści, ponieważ pragnie zaangażować się w sprawy społeczne, głównie w walkę mającą na celu powstrzymanie budowy ogromnych tam w Indiach, które zapewniłyby wprawdzie moc hydroelektryczną, lecz jednocześnie, co zazwyczaj ma miejsce w przypadkach tego rodzaju projektów w rozwijającym się świecie, spowodowałyby ogromny niepokój społeczny. Niemniej jednak, te fakty nie wiążą się bezpośrednio z tematem mojego wywodu.

3. Zob. Arundhati Roy, *The God of Small Things*, Flamingo, London 1997, s. 53.

jest pełen światła i radości i dzieją się tam różnego rodzaju fascynujące rzeczy; jednakże miejsce rdzennych mieszkańców Indii jest zawsze na zewnątrz owego domu. Mogą obserwować rozwijającą się historię, ale zawsze jako obcy, z nosami przyklejonymi do szyb; są, używając adekwatnego określenia, banitami we własnym kraju.

Wspomniawszy o wartości, jaką obraz ten stanowi dla studiów postkolonialnych⁴, pragnę skoncentrować się na jego znaczeniu dla gotyku i problematyki wnętrza (choć w tym kontekście trudno nie łączyć pojęcia wnętrza z pojęciami niższości czy podrzędności). Roy proponuje nieco „inne” spojrzenie na historię: takie, w którym nie posiadamy kontroli nad własnym losem, a nasza rola zredukowana jest do poziomu widzów przyglądających się temu co się z nami dzieje. To właśnie spojrzenie jest rodzajem gotyckiej perspektywy, gdyż gotyk nierozdzielnie związany jest z historią, a właściwie z „innym” spojrzeniem na kwestię historii; spojrzeniem, które nieustannie sprzeciwia się konwencjonalnym, powszechnie przyjętym standardom. Gotyk jest również, w taki czy inny sposób, zawsze związany z zagadnieniem wnętrza: główne motywy literatury gotyckiej dotyczą klasycznych wnętrz zamków bądź klasztorów. Dominującym wątkiem wielu gotyckich powieści jest klaustrofobia, lub uwięzienie we wnętrzu, z którego nie ma ucieczki. Główne obawy pojawiające się w konwencji gotyku dotyczą z kolei lęku przed głębią ludzkiej psychiki, która stanowi rodzaj wnętrza, gdyż jest odseparowana od codzienności świata zewnętrznego.

Pierwszy przykład literacki, który chciałbym przytoczyć pochodzi z klasycznej powieści Charlesa Dickensa dotyczącej problematyki wnętrza, zatytułowanej *Magazyn osobliwości* (1841). Poniższy fragment zaczerpnięty jest z początku powieści, gdzie ów magazyn jest opisany po raz pierwszy:

Miejsce, w którym nie musiał się śpieszyć, przypominało jeden z tych pojemników na stare i dziwaczne rzeczy, które kryły się w niezwykłych zakamarkach tego miasta, w zazdrości i nieufności chroniąc zmurszałe skarby przed obcymi spojrzeniami. Komplet listów stojące jak duchy w zbroi tu i ówdzie; fantastyczne rzeźby przyniesione z klasztornych krużganków; różnego rodzaju porzewiała broń – zniekształcone figury: porcelanowe i drewniane, metalowe i z kości słoniowej; arrasy i niezwykle meble, które mogły być projektem wyobraźni.⁵

Zarówno w magazynie jak i w zawartości wnętrza „klasztorne krużganków” widoczny jest pełen gotycki mechanizm. Jednakże pobrzmiewa tu również donośnie pojęcie „projektu wyobraźni”, jak gdyby proporcje i perspektywy tych relikwów

4. Zob. *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000, s. 73–75.

5. Charles Dickens, *Old Curiosity Shop*, red. Paul Schlicke, Everyman, London 1995, s. 6–7.

przeszłości pochodziły z innej przestrzeni, którą obecnie można by nazwać „schematem wnętrza”; jak gdyby zagrażały naruszeniem naszych wyobrażeń o kształcie i cieniu; jak gdyby nic w tym zmurszałym wnętrzu (które może być również wnętrzem umysłu) nie było tym, czym się wydaje.

Kolejny fragment, przedstawiony przez niemieckiego pisarza, znanego pod pseudonimem Novalis, jako prawdziwy sen jednej z jego postaci, także stanowi „schemat wnętrza”⁶. W tym śnie, ojciec owej postaci odwiedza chatę, której gospodarz zaprasza go do środka:

Pokój był pełen książek i antyków. Rozpoczęliśmy długą rozmowę; opowiedział mi wiele o starożytnych czasach, o malarzach, rzeźbiarzach i poetach. Nigdy nie słyszałem aby ktokolwiek w ten sposób o nich mówił. Czuję się tak jak gdybym znalazł się w zupełnie nowym świecie. [...] W czasach pogańskich czułem się jak w domu i z niezwykłą żarliwością pragnąłem powrotu do tej mglistej antycznej rzeczywistości. W końcu zabrał mnie do pokoju gdzie mogłem przeczekać noc, mówiąc, że jest już zbyt późno aby wracać.⁷

Przynajmniej w przybliżeniu, każdy może przewidzieć bieg wydarzeń już od momentu gdy opisywany mężczyzna wchodzi do tego pokoju z klasycznych historii o duchach, tego w którym kończymy zawsze gdy jest już „zbyt późno aby wracać”. Pragnę również zwrócić uwagę na niezwyklej stosunek starego człowieka do przeszłości. Czytamy, że oczekuje powrotu, jak gdyby żył kiedyś w innym wcieleniu, lub przynajmniej posiadał takie powiązania z przeszłością, które wykraczają poza granice tego co uważamy za zwyczajne. Możemy uczciwie rozważać tę postać jako powstałą z nieświadomości – z przestrzeni, z której, jak twierdzi Freud, nic nie znika: to wnętrze, jak wnętrze Dickensa, jest zaludnione postaciami z przeszłości, jak gdyby nigdy nie zostały wyparte, nigdy nie odeszły⁸. Pozostają, aby kwestionować nasze spojrzenie na teraźniejszość i sugerować, iż starożytne, niezmiennie światy z przeszłości, nieustannie wywierają nacisk na psychikę i wywołują fascynację.

Mój trzeci literacki przykład wnętrza, jak można łatwo przewidzieć rozpatrując owo zagadnienie w kontekście gotyku, pochodzi z opowiadania mistrza powieści sensacyjnej, Lovecrafta, *Sny w domu więdźmy* (1933). Bohater tej historii – Gilman – jak wiele innych postaci Lovecrafta, znajduje się w pokoju, w pewnym ponurym, nawiedzonym mieście:

6. W tym miejscu powinienem prawdopodobnie wyjaśnić, iż sen w ujęciu literackim jest zawsze niejednoznaczny, zawsze budzący wątpliwość kto śni a kto ów sen relacjonuje.

7. Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Heinrich von Ofterdingen*; zob. Guido Almansi and Claude Béguin, *Theatre of Sleep: An Anthology of Literary Dreams*, Pan Books, London 1986, s. 317.

8. Zob. S. Freud, *Civilisation and its Discontents* (1930), w: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, red James Strachey et al., 24 tomy, Hogarth, London 1953–1974, XXI, s. 57–145.

Pokój był obszerny, lecz o dziwnie nieregularnym kształcie; północna ściana była wyraźnie pochylona do wewnątrz w środkowej części pokoju, podczas gdy niski sufit również nachylony był w tym samym kierunku. Poza widocznymi szczurzymi norami i śladami innych już nieistniejących, nie było dostępu – ani żadnych śladów wcześniej istniejącej drogi dostępu – do przestrzeni, która musiała kiedyś istnieć pomiędzy pochyloną ścianą a pionową zewnętrzną ścianą z boku domu, choć patrząc z zewnątrz można było wywnioskować gdzie niegdyś było okno zabite deskami⁹.

Szczurza nora, jak zwykle u Lovecrafta, ostatecznie okazuje się nie być szczurzą norą, a przynajmniej nie w konwencjonalnym sensie. Znacznie bardziej jednakże intryguje mnie asymetria pomiędzy „zewnętrzną” a „wewnętrzną” perspektywą. Podobnie jak w przypadku człowieka posiadającego świadomy umysł niemożliwe jest całkowite wniknięcie w to co dzieje się wewnątrz jego psychiki, nawet gdy stara się odtworzyć w wyobraźni swoje sny, również w tym przypadku zaobserwować można rozłam, tym razem dosłowny, pomiędzy wnętrzem a zewnątrz domu. Gdzieś pomiędzy tymi dwoma obszarami istnieje niezrozumiała przestrzeń, którą można by nazwać kryptą, a do której nie ma widocznych dróg dostępu. Prawdopodobnie tego rodzaju droga kiedyś istniała, jednak teraz została odcięta; dokładnie tak jak dostęp do naszej własnej przeszłości może czasami zostać odcięty, ukryty – być może dla naszego własnego bezpieczeństwa, być może dlatego, iż spotkanie tego co czai się w krypcie, jak ująłby to Lovecraft, jest zbyt przerażające aby mogło ujrzeć światło dzienne¹⁰.

Nie chciałbym porównywać tego fragmentu ze snem – nawiązania do snu są tutaj aż nazbyt oczywiste. Pragnę jednak w tym miejscu przytoczyć krótki cytat z Hillmana:

Konfrontacja ze światem wewnętrznym [...] początkowo może być ekscytującym, wzniosłym doświadczeniem. Otwierają się drzwi i oczom ukazuje się inny świat. Nagle, rzeczy dawno zapomniane lub te długo uważane za nieistotne, nabierają ostrości. Można powrócić do dzieciństwa, ponownie wrócić do domu¹¹.

Hillman opisuje tutaj zarówno proces psychoanalizy, który pociąga za sobą szereg konfrontacji z wnętrzem i z przestrzenią wewnętrzną, jak również proces snu. Dalej zaznacza, iż historia nie musi łączyć się z uczuciem „wzniosłości” czy „euforii”:

9. H.P. Lovecraft, *The Dreams in the Witch-House*, w: *At the Mountains of Madness and Other Novels of Terror*, red. August Derleth, Victor Gollancz, London 1966, s. 115.

10. W tym miejscu można odnieść się do rozważań Nicolasa Abrahama i Marii Torok dotyczących pojęcia krypty, prezentowanego w różnorodnych esejach w *The Wolf-Man's Magic Word: A Cryptonymy*, przeł. Nicholas Rand, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

11. James Hillman, *Insearch: Psychology and Religion*, Hodder Stoughton, London i Charles Scribner's Sons, New York 1967, (2nd edition: Spring Publications, Dallas, TX), s. 71.

z tego ukrytego wnętrza – a w przypadku Lovecrafta, który poddaje w wątpliwość „powszechne” poczucie perspektywy, z wnętrza we wnętrzu – mogą wyłonić się monstra, tak jak ma to miejsce w *Snach w domu więdźmy*. Na własne ryzyko – jak nieustannie podkreśla się w literaturze gotyku – błąkamy się we wnętrzu. Życie byłoby znacznie prostsze, gdyby zignorować to co ma miejsce pod powierzchnią, jednakże często nie jesteśmy zdatni do takiej ignorancji. Nieustannie jesteśmy wciągani w życie pod podłogą, w sekretne wnętrza szafy, lub w „przestrzeń pośrednią”, która zarówno mogła zostać przez kogoś „zamierzona” jak i może mieć pewne zamiary wobec nas. Jednakże, ponieważ my nigdy nie jesteśmy autorami tych zamierzeń, nie możemy w pełni rozszyfrować ich treści.

Następny wybrany przeze mnie fragment literacki pochodzi z dzieła Poe’a – co wydaje się być wyborem oczywistym, gdyż nie ma doskonalszego twórcy gotyckich wnętrz. Fragment pochodzi z utworu *Ligeia* (1838), gdzie główny bohater nie jest postacią centralną, gdyż od początku w niewielkim stopniu rozumie co się wokół niego dzieje. Nie jest nią również tytułowa Ligeia, lecz pokój, w którym mają miejsce najważniejsze wydarzenia:

Pokój położony był w wysokiej wieży warownego klasztoru, był w kształcie pięciokąta znacznych rozmiarów. Pojedyncze okno – ogromna tafla nieskazitelnego szkła z Wenecji – zajmowało całą południową ścianę pięciokąta; była to pojedyncza szyba zabarwiona odcieniem ołowiu w taki sposób, że zarówno promienie słoneczne jak i światło księżycy padały bladym blaskiem na obiekty wewnątrz. [...] Ciemno-dębowy sufit był wyjątkowo wysoki, sklepiony i drobno zdobiony najdziwniejszymi i najbardziej groteskowymi wzorami, wykonanymi w stylu na wpół gotyckim, na wpół druidzkim¹².

Interesuje mnie ciemność przedstawionego pokoju, który, jak zapewnia nas Poe, jest jednocześnie pewnego rodzaju komnatą weselną i „grobowcem”. Wiąże się ona bowiem z Hillmanowskim spojrzeniem na świat snu, który według niego jest zawsze, w takim czy innym sensie, „ciemnym” światem, gdzie rzeczy nie mogą być wyraźnie widoczne, a nasze pojęcie perspektywy zostaje skrzywione poprzez przewagę przedmiotów („urządzeń”), których do końca nie rozumiemy, nawet jeśli przypominają nam one figury czy kształty, które, jak podejrzewamy, tkwią w najdalszych zakamarkach naszej wyobraźni¹³.

Wraz z rozwojem historii, w owej komnacie przeplatają się, nierozzerwalnie ze sobą połączone, życie i śmierć. Przedstawiony świat nie funkcjonuje zgodnie z naszymi wyobrażeniami dotyczącymi tego co żywe lub martwe i coraz wyraźniej

12. Edgar Allan Poe, *Ligeia*, w: *Selected Tales*, red. David van Leer, Oxford World’s Classics, Oxford 1998, s. 33–34.

13. Zob. James Hillman, *The Dream and the Underworld*, Harper & Row, New York 1979, s. 23–68.

oddalamy się od przestrzeni światła dziennego. W tym wnętrzu, przeszłość łączy się z teraźniejszością. Według Freuda, sny na pewno nie są tym czym starożytni Grecy i przedstawiciele wielu innych cywilizacji wierzyli, że są, mianowicie omenem stanowiącym przepowiednię przyszłości¹⁴.

W snach, wszelki ruch jest zazwyczaj bezcelowy: biegamy nieustannie, nie mogąc znaleźć wyjścia. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, iż nasza ucieczka przebiega wzdłuż innej trajektorii i zgodnie z inną geometrią niż ta, którą znamy z rzeczywistości. Z taką właśnie sytuacją ma do czynienia nieszczęsny bohater opowiadania Algernona Blackwooda *The Pikestaff Case* (1924). W jego pokoju znajduje się niezwykle lustro, w którym pewnego dnia ów bohater znika. Nie do końca jednak, gdyż jego gospodyni spoglądając w lustro zauważa go i postanawia przyjrzeć się temu niezwykle zjawisku, które nie poddaje się żadnym znanym zasadom perspektywy:

Widziała poruszające się, żywe postacie wewnątrz tej zdumiewającej i niezwyklej przestrzeni [...]. Była świadoma tej radości na twarzy, twarzy wychudzonej, niemal przezroczystej, o wyrazie który nie był już ziemski. [...] kiedy się zbliżał nie poruszał się w linii prostej lecz po łuku. Jak łyżwiarz jadący na krawędziach, na dwóch zamiast na jednej nodze, z gracją i niezwykle prędkością sunął w jej kierunku. [Jednak] z każdym krokiem, jego postać stawała się mniejsza, niższa. Istotnie wydawało się, że porusza się w dwóch kierunkach jednocześnie¹⁵.

Główny bohater – Thorley – przedostając się do wnętrza lustra, przenika na „drugą stronę” (umiera, lub używając konwencjonalnych eufemizmów “odchodzi” czy “zasypia”). Po Thorleyu pozostaje tylko wyobrażenie, trajektoria ruchu niemożliwa do przemierzenia dla żywych, zamieszkiwane przez niego

14. Zob. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900), w: *Standard Edition*, IV, 2. Niemniej jednak zawsze można podważyć wiarygodność Freuda; jako przykład użyję snu, który prezydent Stanów Zjednoczonych Abraham Lincoln zrelacjonował swojemu przyjacielowi: „[...] Usłyszałem przytłumione łkanie, jak gdyby kilkoro ludzi szlochało [...] Chodziłem od pokoju do pokoju; nie widać było żywej duszy [...]. Zdeterminowany, aby znaleźć przyczynę tego tajemniczego i szokującego stanu rzeczy, poszukiwałem dalej aż dotarłem do Pokoju Wschodniego. Tam spotkała mnie przerażająca niespodzianka. Przedemną stał katafalk, na którym spoczywało ciało owinięte w ornat pogrzebowy”. (Zob. Almansi and Béguin, s. 161.) Z bliska, opisywane ciało oczywiście okazuje się być jego własnym. Niemał tydzień później zostaje zamordowany. Wcześniej jednak „chodzi od pokoju do pokoju”, sprawdzając różnorodne wnętrza, ale żadne z nich nie jest odpowiednie; w końcu powraca do miejsca zapowiadającego jego własną śmierć. Podczas gdy, jak można by się spodziewać, w świetle dziennym wędrówka ta zaowocowałaby ucieczką, tutaj prowadzi wyłącznie z powrotem do serca labiryntu (który prawdopodobnie jest jednocześnie ostatecznym obrazem wnętrza).

15. Algernon Blackwood, *The Pikestaff Case*, w: *Tales of the Uncanny and Supernatural*, Spring Books, London 1962, s. 345.

miejsca, które rządzą się własnymi prawami. Można powiedzieć, że te odmienne wnętrza nieomal przypominają wyidealizowane wizje szaleńca, niezwykle i wyzwolone. Thorley jest wolny od konwencjonalnych granic przestrzennych, ale cena tej wolności jest wyraźnie zbyt wysoka¹⁶.

Oto sen opowiedziany przez francuskiego pisarza Georges'a Pereca. Scenariuszem snu jest spotkanie w ekskluzywnym hotelu:

W windzie. Jest to ogromna winda, wielkości pokoju. Już cieszymy się na ten ekskluzywny weekend, prawie do granic naszej próżności. *W pokoju P.* To ogromny pokój, którego jedna część przeznaczona została na bar. Przyjęcie trwa. [Ktoś rozmawia z P o kubańskich szpiegach, a ktoś inny („prawdziwa czarownica”) krzyczy] „Będziemy ocaleni, ale on musi umrzeć!” Na początku jestem przerażony, jak gdyby groźba ta miała się spełnić tu i teraz, lecz za chwilę się uspokajam, przekonany, że zagrożenie to jest abstrakcyjne, metafizyczna pewność nieokreślona w czasie. Tymczasem, wyniesiono mnie na rodzaj piedestału i zaczęto mnie wielbić, to znaczy, całować moje stopy. Ledwie zdążyłem się przyzwyczaić do tego rytuału, gdy zorientowałem się, że zapewne strącając mnie z piedestału spróbują mnie zabić¹⁷.

Wiele snów oczywiście dotyczy marzeń o byciu wszechmocnym, zdolnym do przenoszenia się w inną rzeczywistość, gdzie nie ma ograniczeń naszej władzy czy efektywności. Prawdopodobnie tak właśnie jest w przypadku nieszczęsnego Thorleya; jeśli rzeczywiście (jakkolwiek można to rozumieć) nie przeniósł się do innego wymiaru. W każdym razie, w naszych snach zawsze istnieje niebezpieczeństwo, że zostaniemy „strąceni z piedestału”, że nasz wewnętrzny świat nie wytrzyma ingerencji z zewnątrz.

M. R. James, autor licznych opowiadań o duchach, jest uważany za mistrza nierzeczywistych wnętrz. Prawdopodobnie najśłynniejsze z nich zostało przedstawione w jego opowiadaniu *Numer 13* (1904). W jednym z duńskich hoteli bohater opowiadania prosi o pokój z numerem 12 – jak to zwykle się zdarza, wkrótce okazuje się, że pokój z numerem 13 w ogóle nie istnieje. Później tej samej nocy, gdy ów bohater wychyla się przez okno pałac papierosa, dostrzega, jakby w lustrze, własne odbicie na przeciwległej ścianie. Poza własnym wizerunkiem, widzi on również wewnątrz rzekomo nieistniejącego pokoju numer 13 oraz zamieszkującego w nim lokatora:

Numer 13, jak on sam, opierał się łokciami o parapet, wyglądając na ulicę. Wydawał się być wysokim szczupłym mężczyzną – a może była to kobieta? – w każdym razie

16. W tym kontekście zob. *Rapture: Literature, Addiction, Secrecy*, Sussex Academic Press, London 2009.

17. Georges Perec, *La Boutique Obscure*; zob. Almansi and Béguin, s. 297–298.

był to ktoś, kto nakrywał głowę jakąś chustą przed pójściem do łóżka i, jak sądził, musiał znajdować się w cieniu czerwonej lampy – a lampa ta intensywnie migotała¹⁸.

Migotające czerwone światło jest oczywiście znakiem diabła, choć historia ta jednoznacznie tego nie wyjaśnia. W trakcie opowiadania pokój z numerem 13 ponownie znika, nie odkrywając żadnego ze swoich sekretów. Niemniej jednak mnie najbardziej interesuje to co możemy określić jako „odzwierciedlenie wnętrza”, to czego nie można dostrzec bezpośrednio, co nieustannie nieomal znika z zasięgu wzroku, a jednak wciąż istnieje na obrzeżach naszego pola widzenia, jak gdyby należało do innego wymiaru.

Pokój głównego bohatera zmienia swój kształt: czasami wydaje się zajmować miejsce nieistniejącego w danej chwili pokoju numer 13, innym razem kurczy się aż do granic możliwości. Przez tę zmianę perspektywy, główny bohater jest zagubiony: musi przebywać w dwóch różnych, niekompatybilnych wnętrzach jednocześnie. W tej sytuacji jego założenia dotyczące geometrycznej i przestrzennej spójności świata, w którym żyje, są zagrożone. Tak zazwyczaj dzieje się we śnie, do którego często powracamy w myślach, podejmując próbę rekonstrukcji złożonego i fascynującego działania nocy. Takie zjawisko jest również charakterystyczne dla gotyku i jego ujęcia nieodgadnionych przestrzeni, które nieomal przekraczają granice naszej wyobraźni.

Jednej rzeczy można być pewnym rozpatrując problematykę klasycznych gotyckich wnętrz: wyobrażenie lub stworzenie mapy miejsc, w obliczu których stajemy, jest zazwyczaj niemożliwe. Istotnie, byłoby trudno stworzyć plan lub projekt zamku Udolpho; obecnie byłoby przynajmniej równie trudno stworzyć plan zamku Gormenghast ze słynnej trylogii Mervyna Peake'a, nawet pomimo wyczerpującego opisu owego zamku w pierwszej części trylogii, zatytułowanej *Titus Groan* (1946). Oto krótki fragment tej powieści, w którym jeden z bohaterów, Steerpikie, próbuje podążać śladami służącego Flaya poprzez labirynt. Już początkowe przejście przez drzwi może wydać nam się znajome:

Nigdy wcześniej nie przechodził przez te drzwi, ale wyobrażał sobie, że wkrótce znajdzie drogę na zewnątrz, do miejsca gdzie będzie mógł być sam. Za zakrętem zorientował się, że zablądził w labiryncie korytarzy, tu i ówdzie oświetlonych przez świece umieszczone w niszach ściennych i zatopione we własnym wosku. [...] Czasami, gdy świece były rozmieszczone co trzydzieści bądź czterdzieści stóp, pan Flay znikał z pola widzenia i tylko odgłos jego kroków na kamiennych płytach prowadził tego, który za nim podążał.

Gdy jego nieregularny kształt powoli zbliżał się do kolejnej wnęki ociekającej stearyną, stopniowo stawał się sylwetką [...] Następnie, gdy blask świecy przestał go oświetlać,

18. M.R. James, *Number 13*, w: *Ghost Stories of an Antiquary*, Penguin Books, Harmondsworth, Middx, 1974, s. 75–76.

przez moment, zaraz po jego przejściu obok płomienia, Steerpike mógł zobaczyć go dość wyraźnie, jako oświetlony obiekt na tle wciąż nieprzebytych kamiennych alejek¹⁹.

Jak we śnie, jasne poczucie perspektywy zostaje zatracone. Flay, podobnie jak bohater *The Pikestaff Case*, okazuje się kierować innymi zasadami geometrii, których nie można wytłumaczyć przy pomocy rozumu czy konwencji. Co więcej, Gormenghast złożony jest z niekończącego się zbioru pokoi, korytarzy i przejść, w których można się zgubić, gdyż nie istnieje żaden plan, który mógłby nam wskazać drogę. Nadzieja Steerpike'a, iż odnajdzie wyjście na zewnątrz i wydostanie się z labiryntu jest niewątpliwie bezpodstawna. Już sam ciężar struktury serii wewnątrz, których nikt się nie spodziewa, zawsze na wpół widocznych, niewystarczająco oświetlonych, gdzie nie można być pewnym czy wędruje się w głąb labiryntu, czy też idzie się ponownie przebytą już drogą, wydaje się uderzający w zamku Gormenghast.

Fakt, iż taki scenariusz snu może być spowodowany skomplikowanym wewnętrznym poczuciem winy staje się oczywisty po przeczytaniu opisu snu jednego z bohaterów powieści austriackiego autora, Petera Handke – Keuschniga – który wierzy, że jest mordercą:

Keuschnigowi wydawało się, iż nad jego mieszkaniem położonym na parterze było jeszcze sześć innych [*sic*] ułożonych jedno nad drugim! – prawdopodobnie wypełnionych ciężkimi meblami i szafkami pełnymi ciemnych plam. [...] Mieszkanie Keuschniga było duże i pełne zakamarków. Dwoje ludzi mogło w nim obrać dwie różne drogi i spotkać się niespodziewanie. Długi korytarz wydawał się być zakończony ścianą, ale zaraz za zakrętem prowadził dalej – co często powodowało konsternację czy nadal przebywa się w tym samym mieszkaniu – do pokoju z tyłu apartamentu, gdzie jego żona czasami [...] spędzała noce, gdy, jak twierdziła, była zbyt zmęczona aby pokonać ten nawiedzony korytarz pełen niespodziewanych zakrętów²⁰.

Nie wiemy czy „szafki pełne ciemnych plam” są istotnie poplamione lakierem czy może krwią przodków. Rzecz w tym, że przestrzeń, którą owo wnętrze zajmuje nie jest jasno określona: „co często [powoduje] konsternację czy nadal przebywa się w tym samym mieszkaniu”. Innymi słowy, można zadawać sobie pytanie czy przemierzając labirynt wierzymy, iż nadal jesteśmy wewnątrz własnego umysłu czy też wydaje nam się, że mogliśmy zabłądzić w umyśle cudzym. Czy rozmieszczenie tego zbioru korytarzy w jakikolwiek sposób nas dotyczy? Czy gdzieś w głębi tego wnętrza dzieje się coś, czego nasz wzrok nie obejmuje,

19. Mervyn Peake, *Titus Groan*, wstęp: Anthony Burgess, Penguin Books, Harmondsworth, Middx. 1968, s. 40–42.

20. Peter Handke, *A Moment of True Feeling*; zob. Almansi and Béguin, s. 112.

co istnieje poza naszym pojęciem perspektywy lub być może nawet poza „zdrowymi zmysłami”, rządząc się zupełnie innymi prawami?²¹

W swej istocie wnętrza gotyckie są wnętrzami umysłu, co na tym etapie rozważań wydaje się być oczywiste. Jednak mnie interesuje również sposób w jaki pisarze gotyccy – przynajmniej w szerokim rozumieniu tego pojęcia, obejmującym autorów horrorów i opowiadań o duchach – próbują uchwycić wyraźną różnicę pomiędzy wnętrzami, które można obserwować w świetle dziennym, a tymi, w których przebywamy podczas snu.

Pragnę zasugerować, iż różnica ta widoczna jest właśnie dzięki zmianie perspektywy. Jesteśmy przyzwyczajeni do traktowania pewnych spraw jako znaczących i innych jako nieistotnych. Jednak, jak zaznacza Hillman, sytuacja może być zupełnie odwrotna. Może się zdarzyć, iż sprawy niezwykle ważne, ale takie w które boimy się zagłębić, umieszczamy głęboko w szafie, ukrywamy pod podłogą, chowamy w dziwnych zakamarkach. Wówczas zaznaczają one swoją obecność tylko poprzez różnice pomiędzy naszym sposobem postrzegania w ciągu dnia i podczas snu. Być może najbardziej istotne sprawy, kształtujące rozwój naszej psychiki, próbujemy przenieść do najbardziej odległych części labiryntu lub usiłujemy ukryć je pod ciężarem zamku, w piwnicy czy w krypcie.

Niemniej jednak, jak wiadomo, zmarli, którzy zostali pochowani, nie pozostają na zawsze ukryci; istnieją na przykład „Dni Zaduszne”. Zmarli zawsze wywierają dziwny nacisk na granice świata, w których, jak nam się wydaje, żyjemy. Wychodzą z grobów, przychodząc najczęściej pod osłoną nocy, aby przypomnieć nam o sprawach, które ukryliśmy w zakamarkach naszej pamięci. Mogą przybrać postać lęku, jak to zazwyczaj miało miejsce w historii powieści gotyckiej, lub też pojawić się w znacznie bardziej komicznej formie; zawsze jednak przypominają nam o istnieniu innego wymiaru wnętrza niż ten, który zamieszkujemy.

W opowiadaniu M.R. Jamesa, *Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad* (1904), pojawia się wyobrazenie, które przeraziłoby każdego, kto miałby samotnie spędzić noc w dwuosobowym pokoju hotelowym. Drugie łóżko, jak nam się wydaje, jest puste: lecz co jeśli prześcieradło z owego łóżka uniesie się i uformuje postać ducha, a następnie zacznie zmierzać w naszym kierunku? Czy będzie to zaledwie wspomnienie dawnych dziecięcych fantazji, które prawdopodobnie opierały się na infantylnych obawach związanych z dziecięcym łóżkiem lub z wyobrażoną przemocą mającą miejsce w łożu małżeńskim?

21. Stephen King dość szczegółowo opisuje przypadki, w których nasz świat wewnętrzny może zawierać ukrytą głębię. Głębię tę należy zbadać, choć, oczywiście, wyłącznie na własne ryzyko. Jeden z takich przypadków jest niezwykle wyraziście przedstawiony w słynnych scenach z pokoju hotelowego w *The Shining* (1977), choć można go również zaobserwować w późniejszej powieści Kinga, *Rose Madder*.

Wyobrażona przemoc przywodzi na myśl powieść amerykańskiego autora horrorów Stephen Kinga – *Rose Madder* (1995), która przede wszystkim dotyka problemu seksualnego wykorzystywania żony przez męża. Jednakże równolegle do realistycznej narracji rozwija się wątek nadnaturalny, w którym wykorzystywana żona, Rose, przedostaje się do świata, gdzie wszystkie jej błędy mogą zostać naprawione i gdzie w końcu, ku radości czytelnika, jej okrutny mąż zostaje bestialsko zamordowany. Mechanizm przejścia z jednej rzeczywistości do drugiej, jak można się spodziewać, ma miejsce we wnętrzu; lub raczej we wnętrzu zawartym w kolejnym wnętrzu. Rose, porzucając męża, po raz pierwszy otrzymuje własny pokój; w owym pokoju znajduje się szafa, a w niej obraz, przez który bohaterka przechodzi do świata zagadkowych wizji. W końcowej części powieści, Rose, zdesperowana, otwiera drzwi szafy

[...] z nadzieją, iż ujrzy tam ten inny, dziwny świat, który ją wypełnia, w sposób w jaki wypełnia on również ściany jej sypialni, kiedy przebudzi się, słysząc dźwięk pioruna. Światło słoneczne wydostające się z szafy, oślepia [jej] przyzwyczajone do ciemności oczy... Ale była to tylko szafa, niewielka, zmurszała i zupełnie pusta... Ach tak, był tam jeszcze obraz oparty o ścianę, tam gdzie go umieściła, ale nie rozrósł się ani nie zmienił, nie otworzył się też ani nie zrobił nic innego²².

Oczywiście przed sceną finałową obraz nie jest nieruchomy. Najważniejszy element tej historii stanowi jednak bogactwo wnętrza, które być może odrobinę przypominają szafę z ksiąg *Narni* C.S. Lewisa, lub króliczą norę, do której wpada tytułowa bohaterka *Alicji w krainie czarów*. Jednakże relacje pomiędzy tym co dzieje się w najgłębiej położonej warstwie wnętrza, a tym co ma miejsce na zewnątrz, tutaj wydają się być znacznie bardziej skomplikowane. A co leży wewnątrz wnętrza? Oczywiście labirynt, w którym, co więcej, mąż przeobraża się w Minotaura, rozdrażnionego, na wpół oślepionego, wyjącego i pragnącego krwi, podczas gdy różne pół-mityczne żeńskie postacie – prawdopodobnie wzorowane na kobietach z pozaziemskiego obszaru, gdzie „prawdziwe” ja Rose (czymkolwiek ono jest) szukało schronienia – pomagają jej go pokonać.

W szafach czy w garderobach zdarzają się niezwykle rzeczy. Oto sen przedstawiony przez André Gide’a – we śnie, jak pisze, do drzwi głównego bohatera, dumnego ze swego braku wiary, ze swego ateizmu, ktoś zapukał dwukrotnie:

Przy trzecim uderzeniu w drzwi, zapadł w rodzaj oszołomienia; niesłychane uczucie uległości – podczas którego jakikolwiek przejaw strachu był natychmiast tłumiony – paraliżowało go.

22. Stephen King, *Rose Madder*, Viking, London 1995, s. 499–500.

[...] Nagle poczuł, że nie jest zdolny do jakiegokolwiek oporu i że drzwi za chwilę zostaną otwarte. Otworzyły się bezgłośnie i przez moment nie widział nic prócz ciemnej wnęki, która początkowo była pusta, ale w której, gdy się jej dokładnie przyjrzał, ukazała się, jak gdyby w sanktuarium, postać Marii Dziewicy.²³

Zgodnie z tradycyjnym Freudowskim odczytaniem tej sceny, oczywiście „wnęka” może symbolizować żeńskie genitalia, a Maria Dziewica może reprezentować typową wieloznaczną postać matki. Nie twierdzę, iż taka interpretacja jest mylna, ale dla mnie bardziej interesujące jest zjawisko paraliżu. Oczywiście, można je porównać z religijnym nawróceniem, poddaniem się woli Boga. Można jednak również zasugerować, że w obliczu wnętrz umieszczonych w kolejnych wnętrzach – labiryntów, które sugerują możliwość nieskończonych głębi – to, czego doświadcza ów bohater to rodzaj psychicznego lęku, jaki odczuwa się „stojąc nad przepaścią” (z czym tak doskonale zaznajomiony był Poe). Lęku, który pojawia się kiedy zauważamy, że wewnątrz ponownie otwiera się na zewnątrz w sposób, którego, cytując Johna Berrymana, „nie rozumiemy ani nie akceptujemy”²⁴.

Kolejny cytat z literatury (jeśli pozycja, z której ów cytat pochodzi może być do literatury zaliczana) zaczerpnięty został z powieści Poppy Z. Brite *Stracone dusze* (1992). Jest to książka, która na wiele różnych sposobów opowiada o wampirach. Pojawia się w niej obraz kultu śmierci panującego wśród młodzieży, a także opis niewielkiej grupy istot będących, jak się później okazuje, „prawdziwymi” wampirami. Powieść przedstawia również historię starszego wampira poszukującego wyjścia z trudnej sytuacji, do której doprowadziła go jego długowieczność. Akcja powieści rozgrywa się w różnorodnych wnętrzach (co wydaje się oczywiste, biorąc pod uwagę obecność wampirów): bar prowadzony przez starszego wampira zestawiony jest z klubami dla młodych Gotów w niewielkim miasteczku w Stanach Zjednoczonych. Miejsce, które opisuje następujący fragment jest własnością postaci o imieniu Arkady – maga, który, jak sam twierdzi, własnymi siłami przywrócił się do życia:

Przechodzili przez pierwsze pomieszczenie sklepu Arkadego, poprzez półmrok, zapach kurzu, pajęczyn i ziół. Następnie wędrowali przez pokój z tyłu sklepu, gdzie kwiaty, gipsowe figurki świętych i kości [...] były ułożone na niewielkim ołtarzu, przykrytym aksamitną folią ochronną. Po każdej ze stron ołtarza płonęły różowe i czarne świece. W tumanach kurzu, Arkady odsunął ciężką aksamitną zasłonę i prowadził ich w górę wąskiej klatki schodowej. Szli długo, aż skręcili za rogiem. Tam mrok klatki stał się jeszcze bardziej gęsty²⁵.

23. André Gide, *The Vatican Cellars*; zob. Almansi and Béguin, s. 291.

24. John Berryman, *The Song of the Demented Priest*, w: *Selected Poems*, red. Kevin Young, Library of America, New York 2004, s. 121.

25. Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, Penguin Books, London 1994, s. 268.

W końcu wchodzi w przestrzeń wypełnioną czymś w rodzaju światła dziennego. Jednak wydaje się być oczywistym, iż dzięki wędrówce po zakamarkach tego niezwykłego wnętrza, bohaterowie doświadczają swego rodzaju rytuału oczyszczenia, co również jest charakterystyczną cechą wnętrz w ogóle. Ten unoszący się kurz oraz ciężki aksamit stanowią część obrzędu, który przygotowuje nas do tego co ma dopiero nastąpić, oczyszcza nas w obliczu nadchodzącej śmierci.²⁶

Innymi słowy, przejście przez wnętrza, czy to w kontekście literackim czy też magicznym, jest równoznaczne z przekroczeniem pewnej granicy, co stanowi ważny rytuał w większości społeczeństw, będąc symbolicznym odzwierciedleniem momentu narodzin. Można również uznać, iż postać Arkadego, jednocześnie antyczna i renesansowa, stanowi symbol dziedzictwa przeszłości; przebywanie w jego towarzystwie powoduje równie silne pragnienie ucieczki.

Oto sen przedstawiony w książce portugalskiego autora powieści Eça de Queiroza, w którym główny bohater odczuwa strach przed swoim teściem o imieniu Ramirez – rzeźnikiem obdarzonym intensywnym, chrapliwym głosem, który najwyraźniej przekazał również swojej żonie:

Bez względu na to czy ów rzeźnik był postacią znaczącą w ostatnim pokoleniu, w rzeźni, która wciąż jeszcze miała klientów, czy też był ledwie dostrzegalny przez zasłonę dziejów, pośród swoich przodków z przed trzydziestu pokoleń – wciąż tam był, niezmiennie, z nożem i deską do krojenia i z plamami krwi na spoconych rękach [...]

[...] w poszukiwaniu rzeźnika [...] [p]ośród grubej i wilgotnej warstwy listowia spotkał już Ramiresa, mruczącego pod nosem gdy nieśli wiązki drewna czy martwe zwierzę. Inni wynurzyli się z zadymionych pomieszczeń, odsłaniając swoje ostre zielonkawe zęby w uśmiechu skierowanym w stronę prawnuka, który właśnie przechodził²⁷.

To sen o lęku przed przodkami i o różnorodnych sposobach, dzięki którym przeszłość może powstać przeciwko teraźniejszości, a martwi przeciwko żywym. „Ostre, zielonkawe zęby” sugerują, iż niewątpliwie jest to również sen zawierający lęk przed kastracją. Niemniej jednak, przede wszystkim, jest to sen o sklepie rzeźnika i wspomnieniach głównego bohatera z owym sklepem związanych; o tym co można znaleźć we wnętrzu sklepu i co może być ukryte w otworach pomieszczeń, które wciąż jeszcze mogą ociekać krwią.

Dotąd, jak sądzę, przedstawiłem dosyć liczne przykłady snów, będąc wyraźnie nimi podekscytowany, ponieważ jedną z cech jakie sny niezmiennie posiadają jest zdolność wzbudzania w nas ekscytacji, poruszenia i podniecenia, choć wła-

26. Zob. “Ceremonial Gothic”, w: *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*, red. Glennis Byron i David Punter, Macmillan, London 1999, s. 37–53.

27. José Maria de Eça de Queiroz, *The Illustrious House of Ramirez*; zob. Almansi and Béguin, s. 286.

ściwie nigdy nie rozumiemy dlaczego. Być może powodem jest fakt, iż dotyczą one najbardziej prywatnych i intymnych miejsc w naszej własnej psychice; miejsc, z których, za wyjątkiem psychoanalizy lub psychologii analitycznej, nie mogą zostać usunięte, nawet przy pomocy rzeźniczego noża.

Kolejny wyjątkowo klarowny sen, który pragnę przedstawić, został spisany przez surrealistę Roberta Desnosa:

Kładę się i widzę siebie jakby w prawdziwym życiu. Światło jest zapalone. Lustrzane drzwi szafki same się otwierają. W środku dostrzegam książki. Na jednej z półek znajduje się mosiężny nóż do cięcia papieru w kształcie jataganu (w rzeczywistości również się tam znajduje). Unosi się na czubku swojego ostrza, przez chwilę chwieje się niestabilnie, a następnie ponownie układa się powoli na półce. Drzwi się zamykają. Światła gasną²⁸.

Jak można odczytać ten sen w kontekście gotyckich wnętrz? Na początku oczywiście należy zadać sobie pytanie co oznacza fraza „widzę siebie jakby w prawdziwym życiu”. Jest to bowiem jedyna rzecz, do której, stosując zasady znanej nam perspektywy, nie jesteśmy zdolni. Wyjątek stanowi oczywiście lustrzane odbicie, dlatego zapewne nie dziwi fakt, że to właśnie lustro pojawia się w dalszej części snu; a właściwie „lustrzane drzwi szafki” gdzie szafka, podobnie jak szafa czy garderoba, stanowi wejście do wnętrza, do którego w żaden inny sposób nie można dotrzeć.

Mając na uwadze wszystkie analizowane przeze mnie scenariusze snów, interesujący jest również fakt, że wewnątrz szafki znajdują się książki – relikty, prawdopodobnie z dawnych wieków ludzkości, cywilizacji, psyche. Z drugiej strony obrazom antycznego spokoju przeciwstawiony jest symboliczny nóż; wprawdzie jest to tylko nóż do papieru, ale w kształcie jataganu – rytualnego tureckiego miecza. Nasuwa się więc pytanie: czy w tym scenariuszu, w tym ukrytym wnętrzu szafki, można odnaleźć, lub też utrzymać, stan równowagi? Odpowiedź wydaje się być twierdząca, co niewątpliwie może stanowić pocieszenie dla nas wszystkich.

Pragnę przytoczyć jeszcze dwa cytaty z Hillmana: pierwszy z nich otwiera przed czytelnikami wszelkie możliwe głębie dziwnych wnętrz, stanowiących początek otchłani:

Najgłębszy stopień wewnętrznej ciemności czy mroku, wykracza poza moje osobiste grzechy, zbrodnie, zaniedbania czy przeoczenia. Poniżej są już tylko doświadczenia zła, które nie może być ludzkie i które reprezentowane jest przez moce piekielne w różnorodnych religiach świata, [a także, można by dodać, przez literaturę gotycką]. Jednak doświadczenie zła w formie świadomego prześladowania, mściwego tyranizowania, destruktywnego cierpienia, wyzysku, fizycznego bólu i męki, mają w sobie coś innego

28. Zob. Almansi and Béguin, s. 356.

niż cechy demoniczne. „Coś innego” niż cechy demoniczne może oznaczać tylko cechy ludzkie; to ludzka część diabelskiej natury daje upust prawdziwemu złu²⁹.

Stąd, te wnętrza, które uważamy za zamieszkałe przez istoty, nad którymi nie mamy żadnej kontroli, gdyż według nas są to istoty pozaziemskie, stawiają nas w obliczu enigmatycznego problemu: czy to co wyziera z gotyckiego labiryntu jest rzeczywiście „Innym”, czy jest to może projekcja nas samych – coś co odrzucamy ponieważ nie potrafimy sobie z tym poradzić? Czy jest to prawdziwie kulturowa warstwa świadomości, do której nie chcemy mieć dostępu, a która leży u podstaw naszej egzystencji, czy też my osobiście powołujemy do istnienia ten stan umysłu, kiedy majstrujemy przy szafce za pomocą kluczy lub gdy wyjmujemy deski podłogowe (co oczywiście ma miejsce co noc we śnie).

Moje końcowe rozważania na temat gotyckich wnętrz ponownie związane są z myślą Hillmana, choć tym razem w nieco innym kontekście. Mówi on o psychoterapii, aczkolwiek jego sformułowanie może również dotyczyć naszej praktyki akademickiej, mającej na celu służyć konkretnej instytucji:

Gdy przyjmuję gościa w moim pokoju, tuż pod powierzchnią mojej skóry czai się zwierzęcy instynkt obrony własnej klatki. Busz [czy też innymi słowy, naturalne środowisko zwierząt] jest światem składającym się z terytoriów, ułożonych według zapachów, poprzecinanych ścieżkami, zorganizowanych w pewne hierarchie. W moim biurze może być miejsce dla drugiej osoby tylko wtedy gdy ja to miejsce dla niej stworzę, gdy udostępnię jej tyle przestrzeni, aby mogła wejść i nie zostać przytłoczona przez moją władzę i siłę, ale pozostać w otoczeniu własnej aury³⁰.

Główny wniosek jaki nasuwa nam powyższy cytat jest taki, iż każde wnętrze jest zawsze przez kogoś zamieszkiwane; fakt ten wiąże się z pewnym politycznym tworem, który w wielu krajach znany jest jako „ministerstwo spraw wewnętrznych”. Zakłada ono przywilej lub nawet obowiązek ochrony własnej ojczyzny jak również nieustannego wnikania w najdrobniejsze szczegóły własnego życia prywatnego, w celu uzyskania kontroli i odparcia ewentualnego ataku ze strony „elementu obcego”. Być może w tym kontekście literatura reprezentuje coś w rodzaju „zagranicznego ministerstwa”, coś co zawsze będzie stanowić obcy element dla establishmentu.

Paradoks jednak polega na tym, że wnętrza zawsze zbudowane jest na bazie zewnątrz, jednocześnie stanowiąc jego pierwowzór. Dostrzegamy, że jest to „konstrukcja” umożliwiająca powstanie tego co pozornie jest „pozbawione struktury”. Paradoksalnie to co wewnętrzne, zorganizowane, zurbanizowane nadaje kształt temu co nieswojone, temu co wcześniej stanowiło tylko „pustą

29. James Hillman, *Insearch*, s. 89–90.

30. Hillman, s. 31.

formę”. Świat wewnętrzny i zewnętrzny są ze sobą ściśle połączone. W przypadku gotyku, to połączenie przybiera specyficzną formę lęku przed absorpcją ze strony wnętrza i utratą kontaktu ze światem zewnętrznym. Zagrożenie całkowitego uwewnętrznienia jest wciąż obecne. Stanowi najbardziej przerażający rodzaj snu, który prawdopodobnie jest formą pierwotną lub też jedną z wielu przeobrażonych form szaleństwa.

[Przełożyła Monika Kowalczyk]

