

PAULINA SIEDLECKA-JAMIOŁKOWSKA



<https://orcid.org/0000-0002-7705-2330>

Uniwersytet w Białymstoku, Szkoła Doktorska

ul. K. Ciołkowskiego 1K, 15-245 Białystok; e-mail: p.siedlecka-jamiolkowska@uwb.edu.pl

Słowiańskie strachy we współczesnej polskiej literaturze fantastycznej

Slavic Fears in Contemporary Polish Fantasy Literature

Abstract

The article presents examples of the use of old Slavic beliefs by authors of contemporary Polish horror, including stories included in five anthologies published by Horror Masakra in 2016–2023, in the unrelated *Żertwa. Antologia słowiańskiego horroru*, and the novel *Gałęziste* by Artur Urbanowicz. In contemporary Polish fantasy, after 1989, we can see a growing trend of interest of writers in old Slavic beliefs or their literary interpretation and re-creation. The first analysis of this phenomenon was Elżbieta Żukowska's doctoral dissertation *Religia dawnych Słowian we współczesnej polskiej prozie fantasy*, which covers this subject in the years 1986–2011 and her research material consist of about fifty works inspired by Slavic mythology, but these are only fantasy texts. In the last decade, the number of such works has only increased significantly, which may be indicated by the fact that in the period 2012–2023 there are already about three hundred of such texts. Despite her insightful and accurate analyses, the researcher completely ignores “Slavic” horror, which is currently emerging as the second most popular medium of interest in pre-Christian beliefs in Polish literary fantasy, right after fantasy. The wealth of Slavic beliefs rediscovered today allows for the creation of many original and attractive stories, including those that cause nightmares. As the examples presented in the article have shown, “Slavic fears” have many faces, and many of them take the form of various creatures originating from the incredibly rich demonology of our ancestors. However, authors most often do not reach for the sophisticated sources of human fear, but for the most primal and universal ones, related to fear of untamed nature, fear of darkness and the unknown lurking in the darkness, or disgust at the sight of dirt, disease, blood and human entrails.

Slavic mythology; horror; contemporary Polish fantasy



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

Received: 2025-02-25 | Revised: 2025-03-31 | Accepted: 2025-04-25

Wprowadzenie: schematy grozy i słowiańskie strachy

We współczesnej polskiej fantastyce, po roku 1989, można dostrzec rosnący trend zainteresowania pisarzy dawnymi słowiańskimi wierzeniami czy też ich literacką (re)interpretacją. Za pierwszą analizę tego zjawiska należy uznać rozprawę doktorską Elżbiety Żukowskiej *Religia dawnych Słowian we współczesnej polskiej prozie fantasy* (2012), która bada tę tematykę do 2011 roku: autorka dysertacji opisuje obecność przedchrześcijańskich wierzeń w polskiej fantastyce między publikacją opowiadania *Wiedźmin* Sapkowskiego w grudniu 1986 roku w „Fantastyce” a *Demonem z Arkony* Andrzeja Miszczaka z lutowego numeru „Nowej Fantastyki” z 2011 roku. Już we wstępie Żukowska świadomie wskazuje, że jej materiał badawczy stanowić będzie około pięćdziesięciu utworów inspirowanych mitologią słowiańską (zob. Żukowska 2012: 8), powieści i opowiadań publikowanych w czasopiśmie. Są to jednak tylko teksty *fantasy*, a dzieła zawierające nawiązania do przedchrześcijańskich wierzeń należące do *science fiction* i fantastyki grozy zostały pominięte, podobnie jak teksty „o wyraźnie hybrydowym charakterze” (2012: 8–9). W ostatnim dziesięcioleciu liczba takich utworów znacząco wzrosła, czego dowodzi fakt, że w okresie 2012–2024 wskazać można ich już niemal trzysta¹. W niniejszym artykule zostały wzięte pod uwagę jedynie teksty przyporządkowane przez autorów lub wydawców do gatunku fantastyki grozy, jednakże stworzenia i sytuacje mające na celu wywołanie strachu u czytelnika pojawiają się — w mniejszym lub większym nasyceniu — w większości utworów fantastycznych czerpiących inspirację z wierzeń naszych przodków. Najliczniej występują obecnie w *fantasy*, jednak pojedyncze przypadki można znaleźć także wśród tekstów zaliczanych do *science fiction*. Czynnikiem decydującym o wyborze utworów przywołanych w niniejszym artykule była (poza ich przynależnością gatunkową) przede wszystkim oryginalność ukazania — czy też reinterpretacji — przedchrześcijańskich wierzeń.

Inne systemy religijne dawnych europejskich ludów zostały dobrze udokumentowane dzięki obfitym źródłom, jednakże to, co można dzisiaj określić jako „mitologię słowiańską” (Łuczyński 2022: 31), wierzenia, kult bądź religię dawnych Słowian, opiera

¹ To zjawisko będę starała się kompleksowo ukazać w powstającej pracy doktorskiej.

się głównie na hipotezach opartych na rekonstrukcji. Wynika to w dużej mierze z faktu, że Słowianie nie spisywali swoich wierzeń, gdyż przekaz ustny miał u nich kluczowe znaczenie. Zgodnie z obecną wiedzą (zob. Łuczyński 2022: 10) można stwierdzić, że nie dysponowali własnym pismem, co dodatkowo spowodowało zatarcie się wiedzy o dawnej religii. Przyczyniła się do tego także działalność chrystianizacyjna.

Współczesne próby odtwarzania dawnych wierzeń w Polsce opierają się przede wszystkim na badaniach archeologicznych i etnograficznych, ale także na religioznawstwie porównawczym — czego przykładami są prace takich badaczy, jak Aleksander Gieysztor (1982), Jerzy Strzelczyk (1998) czy Andrzej Szyjewski (2003) — oraz na analizach językoznawstwa porównawczego, reprezentowanego m.in. przez Michała Łuczyńskiego (2020; 2022). Naukowcy korzystają ze źródeł archeologicznych, zapisków etnografów, którzy utrwalali ludowe przekazy i pieśni z terenów całej Słowiańszczyzny, a także z nielicznych wiarygodnych zapisów literackich i kronikarskich. Dzięki temu możliwe jest stworzenie nadal opartego na hipotezach, lecz rzetelnego opisu wielopostaciowego panteonu, demonologii czy obrzędowości.

Trafną diagnozę współczesnych poszukiwań stawia już Żukowska:

Progres badań nad religią słowiańską, jaki można zaobserwować w ostatnich latach, wynika z przyjęcia innej, niż dotychczasowa nauka, metodologii. Zwrot ku rozwiązaniom fenomenologicznym i hermeneutycznym w teorii mitu i religioznawstwie, perspektywa semiologiczna w badaniach socjologicznych pozwalają dostrzec w materii mitologicznej źródła zachowań i postaw we współczesnym świecie. Odnosi się to także do zmiany paradygmatu w kontekście mitu słowiańskiego. Z obszaru zamkniętego, badanego przez etnografów i etnologów, z przestrzeni kultury ludowej, wiejskiej, sfery zabobonu i przesądu, mit słowiański zostaje przeniesiony w obszar polskiej kultury społecznej. Niejako zrehabilitowany, pozbawiony wartościujących go negatywnie cech. Przyczyniają się do tego badania literaturoznawców, którzy widzą w micie słowiańskim spuściznę kulturową, dziedzictwo i interesujące źródło materii literackiej. (Żukowska 2012: 32)

Mimo swoich wnikliwych i celnych analiz, które po ponad dziesięciu lat od napisania cytowanej pracy wciąż pozostają aktualne, badaczka pomija zupełnie „słowiańską” fantastykę grozy. Obecnie rysuje się ona jako drugi pod względem frekwencji, zaraz po *fantasy*, nośnik zainteresowania autorów przedchrześcijańskimi wierzeniami w polskiej fantastyce literackiej.

Gatunek fantastyki grozy, określanej również w Polsce potocznie jako horror², odznacza się w swej istocie na tle pozostałych jej konwencji — *fantasy* oraz *science fiction* — przede wszystkim tym, że „bierze swą nazwę od emocji, którą wywołuje lub powinien wywoływać; to ona stanowi podstawowy wyróżnik horroru” (Carroll 2004: 35). Jak pisze dalej Noël Carroll, wśród tych odczuć znajdziemy w szczególności strach i lęk, ale nierzadko również poczucie napięcia, tajemnicy oraz suspense, a także obrzydzenie, odrazę czy wstręt (2004: 47). Emocje wywoływane przez oddziaływanie opowieści grozy zwykle nie są jednak autentyczne, a stanowią jedynie rodzaj zabawy,

² Na potrzeby niniejszego artykułu terminy „fantastyka grozy” i „horror” będą traktować synonimicznie, świadoma innych możliwości interpretacyjnych i rozwoju badań nad horrorem jako gatunkiem. Ograniczenia objętościowe tekstu nie pozwalają na szersze rozważania genologiczne.

gry, „sztucznego drażnienia” o intencji ludycznej (zob. Wydmuch 1975: 47). Roger Caillois tak zdefiniował fantastykę grozy poprzez opozycyjne cechy względem fantastyki baśniowej (*fantasy*) i naukowej:

Baśniowość to świat cudowności, który łączy się ze światem rzeczywistym, nie naruszając w niczym jego wewnętrznego ładu i nie niszcząc jego spójności, fantastyka [grozy] jest natomiast manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznosnym wręcz wdarcieciem się w tenże świat rzeczywisty. Innymi słowy, świat baśni i świat rzeczywisty przenikają się nawzajem bez żadnych trudności czy konfliktów [...]. W fantastyce [grozy] zaś przeciwnie, porządek nadprzyrodzony zakłóca spójność wszechświata. Cud staje się w niej groźbą, niebezpieczną agresją, podważającą stabilność świata, którego prawa uważane były dotąd za nieodwracalne i niewzruszone. Staje się Niemożliwością, która wkracza nagle w świat, z którego Niemożliwość jest *ex definitione* wyrugowana. (Caillois 1967: 32–33)

Podobnie, uwzględniając jednak czynnik wywołania strachu, konstatował Marek Wydmuch, według którego jest ona „literaturą wprowadzającą podstępnie zamęt w znany nam świat przez »przemycenie« do niego na prawach fikcji pierwiastka irracjonalnego — czyni to z zamiarem przestraszenia czytelnika” (Wydmuch 1975: 39). Głównym mechanizmem powieści grozy jest zatem według niego budowanie napięcia poprzez stłumienie instynktownej reakcji: zamiast otwarcie przyznać się do niepokoju, bohaterowie ukrywają go i starają się racjonalizować niepokojące zjawiska na różne sposoby. Ucieczka przed doświadczeniem niesamowitości zostaje zahamowana nie tylko u postaci literackich, lecz również u czytelnika. Zwykła ciekawość, wzmocniona umiejętnym wydłużaniem akcji, sprawia, że odbiorca chce dotrzeć do finału opowieści, nawet jeśli rzeczywiście odczuwa negatywne emocje (zob. Wydmuch 1975: 64–69). Badacz zwracał ponadto uwagę, że kolejną dystynktywną cechą horroru stanowi korzystanie z charakterystycznych akcesoriów (powtarzającego się repertuaru postaci, przedmiotów i miejsc) — „instrumentów strachu” (1975: 49).

Także Noël Carroll zwracał uwagę na specyficzne stałe struktury — w tym przypadku — fabularne jako wyznacznik horroru. Wśród nich znajduje się złożona struktura odkrywania — składająca się z wprowadzenia, odkrywania, potwierdzenia i konfrontacji — oraz będące jej wariantami struktura odkrywania i struktura potwierdzenia, struktury dwufunkcyjne czy struktura burzyciela/transgresji (zob. Carroll 2004: 170–210).

U Dariusza Brzostka pojawia się natomiast definicja fantastyki grozy korzystająca z oświeceniowej opozycji rozum–nierozum:

[T]ematem refleksji stanie się literatura fantastyczna, konwencjonalnie określana mianem fantastyki grozy, obejmującym grupę utworów epickich, w których w obręb realistycznie ukształtowanej rzeczywistości przedstawionej wprowadzone zostają kontempiryczne elementy o charakterze irracjonalnym, nadprzyrodzonym. Przy czym „irracjonalne” znaczy w tym kontekście tyle, co „niepodlegające racjonalnemu wyjaśnieniu i uzasadnieniu”, „nadprzyrodzone” to „niemieszczące się w porządku natury”, „kontempiryczne” zaś — „przeczące powszechnemu w danym porządku kulturowym doświadczeniu rzeczywistości”. (Brzostek 2009: 7)

Anita Has-Tokarz w monografii *Horror w literaturze współczesnej i filmie* wskazywała zaś również, podobnie jak Carroll, na pewną przewidywalność i linearność jako cechy charakterystyczne fantastyki grozy, które stanowią warunek niezbędny do uzyskania satysfakcji przez odbiorcę (zob. Has-Tokarz 2011: 172–173). Podobnie jak w przypadku pozostałych dwóch konwencji, z grupy dzieł zaliczanych do fantastyki grozy można wyodrębnić kilka podkategorii — ze względu na modele fabularne, ze względu na występujące paranormalne istoty i ze względu na postacie antagonisty.

Wyznacznikiem jednego z typów fantastyki grozy są pojawiające się w utworze jako „instrumenty strachu” monstra, często o nadnaturalnej proveniencji. Wśród galerii wzbudzających strach postaci można znaleźć krwio pijące wampiry, wilkołaki czy wszelkiego rodzaju powracające zza grobu upiory i duchy, zombie, ożywione golem, mutantów, potwory zoomorficzne oraz stworzenia pochodzące z kosmosu. Inny typ, horror sataniczny, charakteryzuje się wprowadzeniem jako źródła grozy diabła — najczęściej w rozumieniu judeochrześcijańskim — i demonów, pochodzących z różnych wierzeń, zawsze jednak występujących w funkcji adwersarza Boga i człowieka.

Dla autorów horroru szatan to tyle samo co diabeł, Lucyfer, niegdyś najpotężniejszy z aniołów, upadły przez swoją pychę i zazdrość wobec rodzaju ludzkiego. Demony [zaś] to byty o cechach na wpół ludzkich, na wpół boskich, zajmujące pozycję pośrednią pomiędzy bogami i ludźmi, między sferą ziemską ludzką, czysto materialną, a sferą duchową/boską, o niematerialnej podmiotowości. (Has-Tokarz 2011: 279)

„Słowiańskie strachy” pojawiają się najczęściej w utworach należących do tych trzech subkonwencji fantastyki grozy. Będące pomniejszymi bytami demony z przedchrześcijańskich wierzeń utrzymywały się w ludzkiej pamięci znacznie dłużej, można bez wahania powiedzieć, że do dziś, podczas gdy bóstwa zostały z upływem wieków zapomniane w wyniku chrystianizacji (zob. Szyjewski 2003: 12). Pierwotnie pojęcie demona miało charakter ambiwalentny, stanowiło zarówno pozytywne, jak i negatywne określenie nadludzkiej istoty, a dawni Słowianie wierzyli niezliczoną liczbę takich stworzeń. Jerzy Strzelczyk pisze:

Demonologia słowiańska znana jest na ogół dopiero ze znacznie późniejszych przekazów historycznych oraz z żywego folkloru, jest różnorodna, nierówno rozłożona na terytorium Słowiańszczyzny, wielowątkowa, poszczególne istoty demoniczne ukazują się pod różnymi nazwami, są charakteryzowane niejednolicie, zakresy ich działania nieraz krzyżują się, elementy rodzime przeplatają się z zapożyczeniami zarówno wewnątrzsłowiańskimi, jak i zewnętrznymi, niesłowiańskimi. (Strzelczyk 1998: 63)

W *Mitach, podaniach i wierzeniach dawnych Słowian* przybliżona została klasyfikacja demonów, która pojawiła się wcześniej u Kazimierza Moszyńskiego, czyli wyróżniono: demony wywodzące się od ludzi zmarłych gwałtowną lub przedwczesną śmiercią, demony domowe, demony losu, chorób i śmierci, demony zła oraz półdemony — nie nadprzyrodzone stworzenia, ale obdarzonych niesamowitymi mocami ludzi (zob. Strzelczyk 1998: 64). Także Andrzej Szyjewski opisuje zbliżoną wizję demonologii, choć jest ona odrobinę bardziej uszczegółowiona:

Zwykle opisy [...] opierają się więc na wydzieleniu sfer działania, co wyróżnia: duchy losu i przeznaczenia (opiekuńcze), demony wodne i przybrzeżne, demony górskie, strachy bagienne, demony leśne i zwierzęce, duchy powietrzne, duchy opiekuńcze domu, zagrody, duchy polne, roli i prac polowych, duchy zmarłych i zmary, oraz demony zarazy i chorób, śmierci. (Szyjewski 2003: 159–160)

Część z demonów była zatem istotami stworzonymi przez bogów od początku jako nadnaturalne stworzenia, duchy natury, inne zaś powstawały z powracających z grobu zmarłych. Ponadto podzielić je można na byty, które zmieniają swoje nastawienie do ludzi w zależności od tego, jak są traktowane, ale także takie, które są w swojej istocie przyjazne człowiekowi lub bardzo mu wrogie i nastawione na krzywdzenie ludzi. Właśnie z tej ostatniej właściwości korzystają najczęściej twórcy grozy.

Mitologia słowiańska a współczesna polska fantastyka grozy

Pani piękna jak księżyc Dagmary Adwentowskiej (2021) stanowi interesujący przykład utworu, którego konstrukcja opiera się na zabiegu popularnym wśród twórców nawiązujących do dawnych Słowiańskich wierzeń. Strategia ta polega na konstruowaniu fabuły osadzonej w czasach oddalonych od współczesności, mniej lub bardziej zbliżonych do X wieku i okresu chrystianizacji terenów dzisiejszej Polski, gdy wiara w istnienie wszelkich nadprzyrodzonych istot pozostawała wciąż żywa wśród ludzi. Główną bohaterką opowiadania Adwentowskiej jest Samboja, pierwsza z siedmiu żon Mieszka I, poślubiona mu jeszcze w czasach pogańskich. Kobieta niepokoi się o przyszły związek księcia z czeską księżniczką Dobrawą, który to ma zaowocować przyjęciem chrztu. Zazdrosna Samboja, by nie dopuścić do narodzenia się uczucia między Mieszkim a jego nową żoną, decyduje się na ostateczne rozwiązanie — udaje się po radę do lokalnej wiedźmy i zostaje nosicielką klątwy wilkołactwa, stając się „instrumentem strachu”. Od tej pory nocami przemienia się w przerażające monstrum, które morduje najpierw chrześcijańskich towarzyszy Dobrawy, a potem także inne osoby związane z królewskim dworem.

Nad drgającym ciałem Smysławy stało muskularne stworzenie, kłęb futra i mięśni. Ze szponiastej dłoni ściekała krew. Potwór o głowę przewyższał najroślejszego z drużynników księcia. Lecz na pokrytych sierścią muskularnych barkach nie głowę nosił, a pysk wilczy, wyszczerzony zajadłe i najeżony zębami. Jednym susem znalazł się przed dziewczką, łapami z piersi dech wygniłł. Nim twarde jak ćwieki kły rozerwały gardło Damroki, zdążyła spojrzeć mu w ślepie. I zdało się jej, że na ich dnie widzi rozpacz i poczucie winy. I kogoś, kogo znała. (Adwentowska 2021: 268)

Mity o ludziach przemieniających się w wilki lub antropomorficzne stworzenia posiadające cechy tego zwierzęcia — jak w cytowanym opowiadaniu — pojawiają się, co prawda, także na zachodzie Europy, a nawet na innych kontynentach, wiara w ich istnienie była powszechna również wśród Słowian (zob. Baranowski 2019: 186–187). Chociaż dla współczesnego czytelnika samo pojawienie się krwiożerczego wilkołaka można nazwać — za Caillois — nagłym wdarciem się niebezpiecznej agresji w rzeczywisty świat (zob. 1967: 32–33), w społeczności sprzed tysiąca lat grozę budziło głównie

jego agresywne zachowanie. Wojowie Mieszka, mimo chaosu wynikłego z wykrycia sprawy morderstw, doskonale wiedzieli chociażby, że bestię należy potraktować srebrem. W opowiadaniu wyraźnie rysuje się też schemat Carrollowskiej *złożonej struktury odkrywania*, w jej wariancie całkowicie pokonanego zagrożenia, co nie występuje często wśród „słowiańskich strachów”.

Strategię osadzenia akcji w czasach historycznych przyjął także Maks Dieter w *In einem Gott* (2023), który to utwór rozgrywa się kilka stuleci później, w czasach istnienia zakonu krzyżackiego. Główny wątek stanowi podróż nowego komtura do zamku w Gniewie poprzez ośnieżone zimowe pustkowia. Pewnej mroźnej nocy, w okolicach wsi niedaleko Piły, część kompanii — mimo ostrzeżeń starszego i dobrze znającego okolicę zakonnika — wybiera drogę przez las, zamiast go ominąć. Pokładający wiarę w chrześcijańskim Bogu krzyżacy padają więc ofiarą mieszkającego w tej lokacji krwiożerczego demona:

Usłyszał szmer za plecami. Wiedział, co to oznacza. W ostatnim, instynktownym odruchu ratowania życia sięgnął po miecz. Słyszał oddech bestii. Demon nie atakował od razu. Napawał się zwycięstwem i psychicznym cierpieniem ostatniej z ofiar. [...]

Wtedy ujrzał nad sobą szkaradny pysk stwora zwanego przez Słowian Strzygoniem. Jego szare ślepia nie miały źrenic, których miejsce zastępowała ledwie widoczna ciemniejsza plamka. W miejscu nosa ziały dwie podłużne dziury w czasie obciągniętej cienką, chropowatą skórą, niczym u zdechłego zwierzęcia. Również jego odór przywodził na myśl padlinę, przyprowadzając o młodości. Lepka ślina kapiała spomiędzy długich kłów na twarz zakonnika. Potwór przekrzywił łeb, jakby chciał się przyjrzeć swojej ofierze i syknął po raz kolejny. (Dieter 2023: 150–151)

Strzygoń — będący „instrumentem strachu” w tym opowiadaniu — to według niektórych przekazów istota tożsama z upiorem czy wampirem (zob. Baranowski 2019: 64). W ramach mitologii słowiańskiej funkcjonował on jako niezwykle niebezpieczny demon żywiący się ludzkim mięsem i wnętrznościami³. Również w omawianym opowiadaniu można wskazać mechanizm opisany przez Caillois: nadprzyrodzony porządek zakłóca spójność świata, tym razem zarówno dla czytelnika, jak i części bohaterów, jednakże schemat fabularny odpowiada tu bardziej strukturze dwuczęściowej — wprowadzenie—konfrontacja. Rycerze zakonni pochodzili z innej kultury, gdzie wszelkie nadnaturalne istoty zastąpiono działaniem niematerialnego diabła, więc pozbawieni byli lęków dzięki wierze we wszechmocnego, ich zdaniem, Stwórcę. Zabrakło im naturalnego dla miejscowych strachu przed kryjącym się w mroku niebezpieczeństwem, w tym przypadku bardzo namacalnym, czego skutkiem stała się przerażająca śmierć.

O wyjątkowości *Umierającego miasteczka* Marka Ścieszka (2018) stanowi odejście od ukazywania demonów w przeszłości — jak w omówionych już utworach — lub we współczesnych realiach na rzecz ulokowania akcji w postapokaliptycznej przyszłości.

³ W *In einem Gott* geneza istoty nie została określona, ale z licznych przekazów dotyczących ludzi, którzy pośmiertnie mogli zostać strzygoniem/strzygą, wiadomo, że znaleźć można wśród nich między innymi zmarłych w tragiczny sposób, osoby urodzone z zębami, posiadające dwa serca lub dwie dusze, samobójców czy ludzi wyróżniających się jakąś nietypową cechą wyglądu (zob. Pełka 2020: 280).

W opowiadaniu mamy więc do czynienia z połączeniem horroru z *science fiction*⁴, co nie jest częstym zjawiskiem również wśród ogółu twórców fantastyki wykorzystujących wierzenia dawnych Słowian. Świat przedstawiony w utworze został zdevastowany w wyniku katastrofy elektrowni atomowej, po której na niebie powstały „pęknięcia”. „Z pęknięć wylały się wszelkie nieszczęścia, jakie tylko mogłyby dotknąć społeczeństwo: ogień, głód, nienawiść i potrzeba przeżycia jednostki kosztem śmierci tysięcy” (Ścieszek 2018: 360), a kolejnym ze znaków tej apokalipsy było pojawienie się nieludzkich istot⁵. Sama wizja końca znanego czytelnikowi świata może realizować wskazaną przez Caillois właściwość horroru, którą stanowi zburzenie ładu, a dodanie do niej pojawienia się nadnaturalnych bytów stanowi kolejny czynnik zakłócający spójność znanego świata. Główny bohater utworu uczestniczy w ekspedycji na najbardziej zniszczone tereny, za mur, gdzie w piwnicy jednego z domostw dostaje się pod wpływ nadnaturalnego stworzenia:

Na środku piwnicznej toni, jakby na powierzchni stawu, siedziała dziewczyna — całkowicie naga, jeśli nie liczyć rozpuszczonych, częściowo zasłaniających jej piersi, długich, czarnych włosów. Patrząc wprost w oczy młodego żołnierza, nie przerywała śpiewu. [...] W głowie chłopca rozbłysły obrazy cielesnych rozkoszy, których nie zaznał jeszcze żaden mężczyzna. (Ścieszek 2018: 366)

Chociaż w *Umierającym miasteczku* opisana istota nie została przez nikogo nazwana, według przekazów w ten sposób zachowywały się właśnie rusalki, które wabiły nocami przede wszystkim młodych mężczyzn nawoływaniem miłosnym bądź — jak w utworze — śpiewem, by pozbawić ich życia w zbiorniku wodnym (zob. Podgórska, Podgórski 2021: 390).

Gdyby nie interwencja towarzysza, omamiony pięknymi wizjami antagonistą zgiąłby w ramionach podstępnej kusicielki, której rzeczywisty wygląd znacznie różnił się od iluzorycznego piękna:

Raptownie wszystko znikło. Istota do tej pory delikatna, czuła, przyciągała go brutalnie do piersi. Śpiew urwał się jak ucięty nożem. Gdzieś za plecami Śniętego rozległ się szorstki głos. Dziewczyna zasyczała jak żmija, rysy jej twarzy zmieniły się. Policzki utonęły w morzu zmarszczek, usta zbladły i skurczyły się, zieleń oczu gwałtownie wyblakła. Długie włosy w przyspieszonym tempie zaczęły tracić barwę aż do całkowitej bieli. W objęciach silnych ramion staruchy, w jaką przemieniła się niedawna piękność, mógł tylko lekko odwrócić głowę [...]. (Ścieszek 2018: 367)

Przedstawiony w cytowanych fragmentach bezpośredni wpływ uwięzionego w piwnicach stworzenia został przerwany, jednak rozbudzone przez nie tęsknoty powodują, że wiedziony jakąś nadnaturalną siłą bohater bezrozumnie podąża w kierunku pobliskiego skażonego jeziora. Czytelnik zostaje pozbawiony informacji o jego dalszym losie, co

⁴ Sztandarowy przykład horroru science fiction stanowi seria filmów z uniwersum Obcego (zapoczątkowana przez film: *Obcy — ósmy pasażer Nostromo*, 1979, reż. Ridley Scott).

⁵ Powrót słowiańskich demonów po „końcu świata” znaleźć można także w cyklu *Zapomniana Księga* Pauliny Hendel czy *Sąpierz* Katarzyny Puzyńskiej.

pogłębia poczucie niepokoju, chociaż domyślnym dla fantastyki grozy mechanizmem jest — wskazane przez Has-Tokarz — oczekiwanie negatywnego zakończenia historii.

Odrębną grupę w fantastyce grozy stanowią horrory eksploatujące motyw *locus horridus*, które najczęściej koncentrują się wokół tematu nawiedzonych budynków, najczęściej domów (zob. Has-Tokarz 2011: 279). Funkcję lokacyjnych „instrumentów strachu” mogą rzecz jasna pełnić inne budowle i lokacje, tj. klasyczne dla powieści gotyckiej zamki, ale także opuszczone obiekty, całe wsie bądź miasteczka, a nawet miejsca tak od nich odmienne jak wnętrza statku kosmicznego. Utwory tego rodzaju najczęściej wpisują się w klasyczny schemat złożonej lub prostej struktury odkrywania: w fazie początkowej pokazują bohaterów w nieodbiegającym od normy spokojnym otoczeniu, by przejść do nadprzyrodzonych znaków ostrzegawczych, aż wreszcie do gwałtownej manifestacji złowrogich sił w obrębie lokacji. W literaturze zawierającej motywy z mitologii słowiańskiej również przyroda często staje się czynnikiem wywołującym strach — w lasach, na mokradłach, nad rzekami i zbiornikami wodnymi czają się silnie związane z naturą demony, gotowe przerażać bohaterów nie tylko nocą, gdy poczucie strachu bywa najsilniejsze.

Na wzbudzającej grozę lokacji stworzonej przez człowieka bazuje opowiadanie *Hades* Zbigniewa Golemienki (2023), w którym pojawia się wątek współczesnego „urbexu” (*urban exploration*). Główny bohater, Andrzej, zajmuje się bowiem publikowaniem w sieci filmów z wypraw do opuszczonych budynków. On i jego przyjaciel eksplorują znajdujący się na obrzeżach Kijowa tajny podziemny bunkier. To całkowicie zapomniane miejsce, a im bardziej bohaterowie zagłębiają się w budzące w czytelniku poczucie klaustrofobii, pogrążone w ciemności puste korytarze, tym atmosfera staje się coraz bardziej niepokojąca. Jak wskazywała Has-Tokarz, odbiorca może zacząć spodziewać się złego zakończenia — zwłaszcza gdy bohaterowie opowiadania znajdują zwłoki ludzi, którzy wyraźnie nie stracili życia w naturalny sposób.

Podniósł głowę, by zobaczyć, nad czym pracował nieszczęśnik. W ścianie znajdowały się trzy włazy, oddalone od siebie o jakieś dwa metry. Dwa z nich miały metalowe płytki przyspawane w czterech punktach [...]. Najdziwniejsze jednak były namalowane na grodziach symbole. Przypominały Andrzejowi słowiańskie wzornictwo, jakie widywał na ubraniach niektórych firm odzieżowych. Były dość złożone, choć wyglądały na wykonane nieprecyzyjnie i niesymetrycznie [...]. W ścianie naprzeciw znajdowały się trzecie grodzie, również ozdobione rytualnymi ornamentami. Te jednak nie zostały zaspawane. Pod przeciwległą ścianą, na półmetrowej metalowej płycie, leżały drugie zwłoki, uszkodzone w znacznie większym stopniu. Głowa była przepołowiona, a w klatce piersiowej tkwił zawór butli gazowej. Zmasakrowane zwłoki nosiły strzępy kombinezonu. (Golemienko 2023: 116–117)

W niewidocznej na oficjalnych planach części kompleksu ukrytej za ukazanymi w cytacie niezaspawanymi wrotami protagoniści znajdują informacje o ściśle tajnym projekcie „Nyja”⁶, w wyniku którego powołano do życia krwiozerczą istotę (literalnie jedną

⁶ Nyja jest domniemanym słowiańskim bóstwem, które miało obejmować swoją domeną dusze zmarłych (zob. Strzelczyk 1998: 138).

w utworze manifestację odpowiadającą teorii Caillois); eksperymenty zarzucono, próbując zamknąć ją w rzeczonym bunkrze. To opuszczone, zastygłe w mroku miejsce może wzbudzać strach samo w sobie, a dla bohaterów okazało się także leżem potwora — śmiertelną pułapką. Tego rodzaju fabuła wpisuje się doskonale w schemat złożonej struktury odkrywania, w której konfrontacja z zagrożeniem skutkuje zwycięstwem „złego”.

Dziennik praktyk Grzegorza Kopca (2017) również prezentuje współczesną historię, jednakże nie rozgrywa się ona w równie zamkniętej przestrzeni. Przedstawia losy drwali wyznaczonych do wycinki drzew pod budowę drogi — z niezidentyfikowanych przyczyn zaczynają oni popełniać samobójstwa na terenie wyrębu. Jeszcze przed oficjalnym pojawieniem się „słowiańskiego strachu” można wskazać tu ponownie opisywane przez Caillois zaburzenie stabilności świata przedstawionego charakterystyczne dla fantastyki grozy. Główny bohater, praktykant w pobliskim nadleśnictwie, okazuje się jednym z dwóch ocalałych przed gniewem ducha lasu. Spotkanie z tą nadprzyrodzoną istotą — leszym — w uświęconym miejscu zostaje opisane jako niezwykle traumatyczne przeżycie:

Wtedy to zobaczyłem — dziwną postać, zdającą się przeczyć prawom natury. Po przeciwległej stronie ogniska, pomiędzy dwoma nieruchomymi ciałami coś stało. Nie był to człowiek. Nierzeczywisty stwór, wielki jak trzech mężczyzn potoczył ku mnie ospale. Nie potrafię jednoznacznie określić tego, na co patrzyłem. W tamtym momencie przypomniałem sobie słowa Damiana Grasia, który oznajmił Pileckiemu, że „las mu kazał” [...]. Doprawdy zbliżało się do mnie ucieleśnienie lasu. Ogromna sylwetka porośnięta długimi kępami zaschniętej trawy, której głowa — choć nie potrafię jednoznacznie stwierdzić, czy to coś miało głowę — zwieńczona była albo rozłożystymi gałęziami, albo przeogromnym porożem. Więcej ci nie powiem — zabrakło mi odwagi, aby zapoznać się pozostałymi detalami. (Kopiec 2017: 301–302)

Leszego określano jako pana zwierząt i lasu, zwykle nieprzychylnego człowiekowi. W innych przekazach postrzegano go także jako neutralną istotę, której usposobienie było zależne od zachowania ludzi wobec fauny i flory. Ponadto sądzono, że wzrost leszego zależał od wysokości drzewostanu (zob. Podgórska, Podgórski 2021: 261–262). W starych puszczech wyrastał więc — jak w opowiadaniu — do okazałych rozmiarów. W *Dzienniku praktyk* leszego ukazano jako personifikację natury, bezwzględnej siłę bezlitośnie mszczącą się na tych, którzy ośmielili się naruszyć jego dom, święty las. Same zadrzewione tereny stają się przez to miejscem niezwykle niebezpiecznym, cailloisowską Niemożliwością (zob. Caillois 1967: 32–33), będącą w stanie wpływać na ludzką psychikę w destrukcyjny sposób.

Na grozie wzbudzanej przez przyrodę w dużej mierze bazuje także debiutancka powieść Artura Urbanowicza *Gałężiste* (2019). Para głównych bohaterów — Karolina i Tomasz — po przyjeździe na Suwalszczyznę bezwiednie stają się ofiarą ukrywających swoje istnienie współczesnych potomków plemienia Jaćwingów, którzy odnoszą się do natury z wielkim szacunkiem, również w związku z tym, że wśród drzew mieszka ich wszechmocne bóstwo⁷ — Leszy. W tym przypadku stworzenie objawia się jedynie

⁷ O wierzeniach historycznego ludu Jaćwingów nie wiemy niemal zupełnie nic, choć prawdopodobnie posiadali oni, podobnie jak sąsiadujący z nimi Prusowie, politeistyczny panteon, zbliżony do tego po-

w postaci fałszywego leśniczego, „pana Leszka”, a budzącą przerażenie moc manifestuje przede wszystkim poprzez pełną kontrolę nad swoim leśnym królestwem⁸. Chociaż wzbudzające w bohaterach — i czytelnikach — strach przestrzenie pojawiają się w całym tekście powieści (już w prologu w lesie gubi się jedna z drugoplanowych bohaterek, a Karolina doświadcza niewyjaśnialnych racjonalnie sytuacji na cmentarzysku Jaćwinów i w okolicach tytułowego jeziora Gałęziste), posłuszna Leszemu okoliczna przyroda przeraża protagonistów najbardziej w końcowej sekwencji fabularnej, gdy chcą oni wrócić do domu. Najpierw nie pozwala bohaterom wyjechać na główną drogę:

Ściana lasu, która piętrzyła się kilka metrów przed nimi, w dalszym ciągu nie chciała zniknąć.

Droga, którą się poruszali, została w tym miejscu ucięta. Dosłownie. Idealnie, jak ogromna wstążka przy pomocy abstrakcyjnych nożyc. Widzieli przed sobą leśną ślepą uliczkę, kończącą się gęstym, nieprzebytym murem. (Urbanowicz 2019: 284)

Las nie stanowi jedynie przestrzeni, lecz coś w rodzaju świadomego bytu, który potrafi dowolnie zmieniać swoje położenie i nagle pojawiać się tam, gdzie wcześniej biegła jezdnia. Przekształca się w mroczny labirynt splątanej roślinności, po którym Karolina i Tomek bląkają się godzinami, nie mogąc odnaleźć wyjścia. Z każdą chwilą tracą nadzieję na ucieczkę, tym bardziej że co jakiś czas odkrywają, iż niespodziewanie przenoszą się w inne rejony Suwalszczyzny. Spotkana przez protagonistów Anna, oszałała od bląkania się po nieskończonym lesie, z rozgoryczeniem opisuje istotę miejsca, w którym się znaleźli:

Nie ma już świata, który znasz i do którego cały czas się odwołujesz [...]. Jest las. Las i tylko las. To całość. Jedna rzecz. Jeden potwór. On jest tutaj wszystkim i on o wszystkim decyduje. To jego własny mikroszechświat i to on jest w nim bogiem. [...] Zdziwisz się, co jeszcze zobaczysz i co przeżyjesz. Zdziwisz się, jaka jest inwencja lasu. Odwoła się do twoich najgłębiej zakorzenionych lęków, o których nawet nie miałeś pojęcia i przed którymi nie masz szans się obronić. Zdziwisz się, że można niszczyć twój umysł jeszcze bardziej, w momencie, gdy sądzisz, że już i tak niewiele z niego zostało. [...] To on decyduje, komu okaże łaskę i ma umrzeć, a kogo będzie dalej niszczył. Powoli, z obu stron, od środka i zewnątrz. (Urbanowicz 2019: 311–312)

Mimo tej katastroficznej wizji uwięzienia na zawsze wśród drzew, Karolinie i Tomkowi udaje się wydostać z pułapki zastawionej przez Leszego, co może stanowić przełamanie przewidywalności wskazanej przez Has-Tokarz jako charakterystyczna cecha horroru — tymczasowe w związku z zakończeniem powieści. Ze względu na objętość, większą

gańskich Litwinów czy Słowian (zob. Giełżyński 2001: 302–314). W *Gałęzistym Leszu* występuje jako jedyne bóstwo plemienia.

⁸ W zakończeniu powieści pojawia się wytłumaczenie, że bohaterowie znaleźli się pod wpływem tajemniczej narkotycznej substancji zwanej „jaćwinką”, której odurzające działanie wywoływało przerażające przywidzenia, a przy zbyt dużej dawce mogło doprowadzić do obłądki. Pojawiające się od pewnego momentu akcje wizje głównych bohaterów trudno więc jednoznacznie określić jako element jawy lub halucynacje.

w stosunku do innych omawianych tu utworów, *Galęziste* stanowi najwyraźniejszy przykład złożonej struktury odkrywania, w której dodatkowo poszczególne elementy występują nawet kilkukrotnie (powtarza się chociażby schemat odkrywania, potwierdzenia i konfrontacji). Chociaż wątek jaćwinki sprawia, że status ontyczny nieskończonego lasu pozostaje nierozstrzygnięty, przedstawione w dziele Urbanowicza przestrzenie doskonale ukazują, w jaki sposób dzika przyroda i oddalenie od bezpieczeństwa cywilizacji mogą w nas wzbudzać lęk⁹.

Drugą płaszczyzną, na której opiera się porządek estetyczny wyróżniający nurt fantastyki grozy, jest — jak już wspomniałam za Carrollem — obrzydliwość. Utwory, zwłaszcza oparte na odmianie *gore*, kładą nacisk na ukazywanie cielesności, brzydoty, rozkładu we wszystkich budzących szok aspektach. Obrazy literackie i filmowe nawiązujące do tej estetyki przepełniają takie „instrumenty strachu”, jak: krew, wewnętrznosci, fekalia, brud, zgnilizna, makabryczne zadawanie bólu i śmierci, kanibalizm czy akty seksualne noszące znamiona dewiacji, gwałtu i innych nieakceptowanych społecznie praktyk. „Słowiańskie strachy” wywołują także poczucie obrzydzenia ze względu na brutalność czy ukazywanie makabrycznych scen — najczęściej demonów atakujących ludzi.

Doskonały przykład utworu projektującego wzbudzenie w czytelniku obrzydzenia poprzez przywołanie strachu o słowiańskim rodowodzie stanowi opowiadanie *Maluszek* Karoliny Mangusty Kaczkowskiej (2016). Po zjściu w niechcianą ciążę jego bohaterka decyduje się na zażycie środków wczesnoporonnych, co skutkuje powołaniem na świat stworzenia, które swoim zachowaniem i pochodzeniem przypomina demona porońca, chociaż nie zostaje tak nazwane przez bohaterów utworu.

Kiedy weszła do łazienki, szybko zorientowała się, że dźwięk dobiegał z muszli klozetowej. Schyliła się nad miską. Bulgotała w niej ciemnoczerwona breja, której strumień trysnął Baśce prosto w twarz, kiedy tylko się pochyliła [...]. Ocierała twarz z krwi, łez i smarków, nie od razu zauważając istotę unoszącą się nad jej własnym sedesem [...]. Nad muszlą unosiła się jej abortowana fasolka, jej maluszek. Baśce wydawało się, że istotka przygląda się jej z gniewem i pogardą, otoczona błonami drżącymi niczym motyle skrzydełka. Wokół stworka falowała krwawa ciecz, której kolejny, potężny strumień trysnął w twarz niedoszłej matki. Wkrótce łazienka przypominała rzeźnię, tak widokiem, jak i zapachem. (Kaczkowska 2016: 230)

Według dawnych wierzeń w porońca mogły się przemienić nie tylko spędzone lub poronione płody, ale także niemowlęta urodzone martwe, zmarłe lub zabite przez matkę wkrótce po urodzeniu, zazwyczaj niepochowane zgodnie z obyczajem (zob. Podgórska, Podgórski 2021: 368). W związku z potencjalnym, niezrealizowanym przez nie życiem porońce należały do niezwykle potężnych demonów, które potrafiły mścić się na swojej niedoszłej rodzinie. Podobna sytuacja ma miejsce w opowiadaniu Kaczkowskiej — we wzbudzającej odrazę, a jednocześnie groteskowej scenerii istota nie chce opuścić toalety, dopóki jej niedoszła matka nie decyduje się na złożenie demonowi w ofierze ojca, który optował za pozbyciem się ciąży. Po kolejnej odstręczającej scenie, w której de-

⁹ Więcej o prozie Artura Urbanowicza piszę w artykule *Transpozycja przestrzeni realistycznej w fantastyczną na przykładzie „Galęzistego” i „Grzesznika” Artura Urbanowicza* (zob. Siedlecka 2021).

mon pożera zwłoki swojego rodzica, istota zamienia się w pozornie zwykłego ludzkiego noworodka, co stanowi ciekawe odwrócenie zarówno wskazywanej przez Has-Tokarz przewidywalności, jak i swego rodzaju naprawienie Caillloisowego rozdarcia w świecie przedstawionym horroru, chociaż prowadzące do niego zdarzenia sprawiają, że nie można mówić o zupełnym zniwelowaniu odczuwanego przez czytelnika napięcia.

W opowiadaniu Bartłomieja Fitasa *Kondukt chorych dusz* (2021) pojawia się natomiast demon związany nie z niezrealizowanym życiem, a z chorobą i śmiercią. Bohater, otrzymawszy niepokojący list od swojego zainteresowanego rodzimowierstwem przyjaciela z objętej dziwną chorobą wsi, w którym opisuje on spotkanie z Morową Dziewicą i Homenem (tytułowym konduktem towarzyszącym demonicy), postanawia na własne oczy zostać świadkiem tej ekstraordynaryjnej epidemii. Bohdan Baranowski zwraca uwagę, że od wieków uznawano, iż „postać bladej nadzwyczaj wysokiej i chudej, ubranej w białe szaty lub nawet okrytej białym całunem dziewczyny zwiastowała nadciągający »mor«”; czasem uważano, że to właśnie demonice „z niesionej na ramieniu białej płachty rozsiewać miały niebezpieczną chorobę zakaźną” (Baranowski 2019: 334).

W opowiadaniu Fitasa można odnaleźć — wzbudzające wstręt i w antagoniście, i w czytelniku — makabryczne opisy gnijących zakażonych ludzi, które stanowią pierwszy zwiastun podważenia stabilności świata wskazywanej przez Rogera Cailllois. Równie obrzydliwym obrazem, już bardzo wyraźną oznaką wdarcia się zakłócającej porządek grozy, jest widok samej nadnaturalnej istoty:

To, co zobaczyłem, w normalnej sytuacji powinno doprowadzić mnie do palpitacji serca albo śmierci z przerażenia. Ujrawszy oblicze Morowej Dziewicy, omal nie zwymiotowałem i tylko za sprawą cudu ponownie udało mi się powstrzymać gwałtowne torsje. Spod poobdzieranego kaptura kobiety-demonia wystawała kępka nierówno obciętych włosów, ich kolor kojarzył się z nieznaną żadnemu człowiekowi chorobą; z pewnością nie był zdrowy i naturalny. Całą jej twarz pokrywały wrzody, z których nieustannie sączył się zielonożółty, śmierdzący płyn; obrzydliwe strugi spływały po chorobliwie bladej skórze, aby w końcu skapnąć na brudne odzienie i tam zaschnąć w kolejną czarną jak smoła plamę. Jej wargi w nienaturalny sposób opadły, jakby coś siłą ściągało je w dół. Odsłonięte w ten sposób przegniłe pieńki zębów dopełniały obrzydliwego obrazu. (Fitas 2021: 82–83)

Przerażające i ohydne oblicze demonicy doskonale odzwierciedla stan, w jakim może pozostawić ciało człowieka wyjątkowo ciężka choroba. W przeszłości największy strach wzbudzała przede wszystkim sama perspektywa roznoszącej się niekontrolowanie epidemii¹⁰, wygląd morowej dziewicy stanowił jedynie dodatkowy — choć niemniej wzbudzający obrzydzenie — element. W opowiadaniu współczesne pojawienie się Morowej Dziewicy zostaje zinterpretowane przez bohaterów jako kara od słowiańskich bogów za zapomnienie o nich przez ludzi. Cechą najbardziej wyróżniającą utwór spośród innych jest właśnie zakończenie, które wprowadza zmianę w elemencie konfrontacji ze złożonej struktury odkrywania: protagonista otrzymuje zadanie poprowadzenia demonia do większego miasta, co można uznać za swego rodzaju — raczej niedobrowolne — sprzymierzenie się z Niemożliwością.

¹⁰ Który stał się nam nieco bliższy za sprawą pandemii koronawirusa.

Przytoczone przykłady pochodzą głównie z publikacji nieistniejącego już wydawnictwa Horror Masakra, które w latach 2016–2023 wydało pięć antologii poświęconych właśnie słowiańskiemu horrorowi (*Krew zapomnianych bogów*, *Słowiańskie koszmary*, *Licho nie śpi*, *Słowiański horror* oraz *Czarcie runo*¹¹), z niezwiązanej z nimi *Żertwy. Antologii słowiańskiego horroru* oraz z powieści *Galężiste* Artura Urbanowicza. Wśród pozostałych opowiadań ze wskazanych zbiorów, które nie zostały tutaj szczegółowiej omówione, można znaleźć kolejne napawające przerażeniem czy wstrętem demony — m.in. biedę (*Bieda* Tomasza Siwca), cichą (*Cicha* Julii Ł. Jankowskiej), cierpiętnicę (*Angelus* Tomasza Czarnego) czy mamunę (*Ludzie, których zabrakło* Piotra Borowca) — oraz przedchrześcijańskie bóstwa — m.in. Chorsa (*Wanna pełna krwi* Marcina Piotrowskiego), Strzyboga (*Powrót pradawnych* Piotra Ferensa), Welesa i Peruna (*Głowa* Radosława Jarosińskiego) czy Mokoszę (*Epifania* Krzysztofa Maciejewskiego).

Bogactwo odkrywanych współcześnie na nowo słowiańskich wierzeń pozwala na tworzenie wielu oryginalnych i atrakcyjnych dla odbiorcy historii, również takich, które mogą być źródłem nocnych koszmarów. Wśród przykładów można znaleźć zarówno fabuły dokładnie wpisujące się w definicję horroru, według której w mniej lub bardziej stabilną rzeczywistość świata przedstawionego wkracza nagle jakiś nadnaturalny „instrument strachu”, co prowadzi do znaczących zmian w życiu postaci lub ich śmierci (wskazywane przez Caillois naruszenie wewnętrznego ładu i niszczenie spójności świata przedstawionego przez elementy fantastyczne czy zauważoną przez Has-Tokarz przewidywalność i linearność), ale także takie, których autorzy próbują grać z oczekiwaniami czytelnika, modyfikując bądź całkowicie negując te charakterystyczne cechy. Również złożona struktura odkrywania proponowana przez Carrolla prezentowana jest w różnych wersjach: niektóre utwory całkowicie ją realizują, a inne pomijają niektóre pojedyncze fazy, przechodząc w strukturę odkrywania, potwierdzenia lub najprostsze dwufunkcyjne warianty, choć struktura burzyciela raczej w nich nie występuje (zob. Carroll 2004: 185–199). Twórcy chętnie korzystają z narracji pierwszoosobowej, w której bohaterowie sami opisują swoje spotkania ze strachem, ale równie częstym zjawiskiem jest narracja auktorialna.

Jednocześnie autorzy nie sięgają zazwyczaj po wyszukane źródła ludzkiego lęku, a po te najbardziej pierwotne i powszechne, wiążące się z obawami rodzącymi się w konfrontacji z nieokiełznaną przyrodą, strachem przed mrokiem i nieznanym czającym się w ciemnościach, ciasnymi pomieszczeniami, chorobami czy wstrętem na widok brudu, chorób, krwi i ludzkich wnętrzności. W wyniku spotkania z tajemniczymi siłami wielu bohaterów ponosi — często bolesną — śmierć, co również stanowi jedno z uniwersalnych źródeł przerażenia. Analizowane teksty mogą stanowić grupę reprezentatywną dla innych korzystających z przedchrześcijańskich wierzeń Słowian utworów fantastyki grozy, gdyż podobne rodzaje „instrumentów strachu” — przede wszystkim w formie istot demonicznych oraz nieujarzmionej przyrody — lub struktur narracyjnych pojawiają się w wielu opowiadaniach i powieściach. Najnowsze literackie horrory czerpiące

¹¹ W lutym 2023 roku działalność tego wydawnictwa została zawieszona, więc antologia ta została opublikowana przez Phantom Books, z którym redakcja dawnej Horror Masakry współprowadzi obecnie „Trupi Jad — Magazyn Strasznie Kulturalny” (zob. „Trupi Jad...”, b.r.).

z dawnych wierzeń naszych przodków wpisują się także w zakres tematyczny ogółu polskiej „słowiańskiej” fantastyki, w której najpopularniejszymi tendencjami są osadzenie fabuły w czasach historycznych lub współczesnych.

Jak pokazały omówione utwory, „słowiańskie strachy” mają wiele twarzy, a liczne z nich przybierają postać różnorodnych stworzeń pochodzących z niezwykle bogatej demonologii naszych przodków, by — po wydobyciu z niepamięci — „bawić się” strachem współczesnego czytelnika.

Bibliografia

- Adwentowska Dagmara (2021), *Pani piękna jak księżyc* [w:] *Żertwa. Antologia słowiańskiego horroru*, red. M. Sobeca, Wydawnictwo IX, Kraków.
- Baranowski Bohdan (2019), *W kręgu upiórów i wilkołaków. Demonologia słowiańska*, Wydawnictwo Replika, Poznań.
- Brzostek Dariusz (2009), *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Caillouis Roger (1967), *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski [w:] R. Caillouis, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, oprac. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Carroll Noël (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Czarcie runo. Antologia horroru słowiańskiego* (2023), red. D. Świątkowska, Phantom Books Horror, Sucha Beskidzka.
- Dieter Maks (2023), *In einem Gott* [w:] *Czarcie runo. Antologia horroru słowiańskiego*, red. D. Świątkowska, Phantom Books Horror, Sucha Beskidzka.
- Fitas Bartłomiej (2021), *Kondukt chorych dusz* [w:] *Żertwa. Antologia słowiańskiego horroru*, red. M. Sobeca, Wydawnictwo IX, Kraków.
- Giełżyński Wojciech (2001), *Jaćwigi są wśród nas*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa.
- Golemienko Zbigniew (2023), *Hades* [w:] *Czarcie runo. Antologia horroru słowiańskiego*, red. D. Świątkowska, Phantom Books Horror, Sucha Beskidzka.
- Has-Tokarz Anita (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Kaczkowska Karolina Mangusta (2016), *Maluszek* [w:] *Krew zapomnianych bogów*, red. M. Szymczak, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.

- Kopiec Grzegorz (2017), *Dziennik praktyk* [w:] *Słowiańskie koszmary*, red. M. Szymczak, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- Krew zapomnianych bogów* (2016), red. M. Szymczak, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- Kwietniewski Marek (2019), *Żywy Ogień* [w:] *Słowiański horror*, red. M. Szymczak, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- Licho nie śpi* (2018), red. M. Szymczak, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- Łuczyński Michał (2020), *Bogowie dawnych Słowian. Studium onomastyczne*, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce.
- Łuczyński Michał (2022), *Mity Słowian. Śladami świętych opowieści przodków*, Wydawnictwo Triglav, Szczecin.
- Pełka Leonard J. (2020), *Polska demonologia ludowa. Wierzenia dawnych Słowian*, Wydawnictwo Replika, Poznań.
- Podgórska Barbara, Podgórski Adam (2021), *Wielka księga demonów polskich*, wyd. IV, Wydawnictwo Kos, Katowice.
- Siedlecka Paulina (2021), *Transpozycja przestrzeni realistycznej w fantastyczną na przykładzie „Gałęzistego” i „Grzesznika” Artura Urbanowicza*, „Bibliotekarz Podlaski” nr 3(52).
- Słowiański horror* (2019), red. M. Szymczak, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- Słowiańskie koszmary* (2017), red. M. Szymczak, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- Strzelczyk Jerzy (1998), *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań.
- Szyjewski Andrzej (2003), *Religia Słowian*, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Trofymenko Anastasija (2022), *Geneza horroru jako gatunku*, „Tematy i Konteksty” nr 12.
- Ścieszek Marek (2018), *Umierające miasteczko* [w:] *Licho nie śpi*, red. M. Szymczak, Horror Masakra, Sucha Beskidzka.
- „Trupi Jad — Magazyn Strasznie Kulturalny” (b.r.), Phantom Books & Horror Masakra, <https://trupijad.pl> [dostęp: 8.05.2025].
- Urbanowicz Artur (2019), *Gałęziste*, Vesper, Czerwonak.
- Wydmuch Marek (1975), *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa.
- Żertwa. Antologia słowiańskiego horroru* (2021), red. M. Sobecka, Wydawnictwo IX, Kraków.
- Żukowska Elżbieta (2012), *Religia dawnych Słowian we współczesnej polskiej prozie fantasy*, Uniwersytet Gdański, Gdańsk [niepublikowana rozprawa doktorska].
-