

ANOUEK HERMAN

 <https://orcid.org/0000-0003-1791-2551>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Szkoła Doktorska | Wydział Humanistyczny, Pracownia Badań Feministycznych

ul. Bankowa 14, 40-007 Katowice | ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

e-mail: anoukikoherman@gmail.com, e-mail: anouk-niko.herman@us.edu.pl

Nawiedzony dom i widma faszyzmu: o *Tell Me I'm Worthless* Alison Rumfitt

The Haunted House and Spectres of Fascism: Alison Rumfitt's *Tell Me I'm Worthless*

Abstract

This article explores the motif of the haunted house in Alison Rumfitt's *Tell Me I'm Worthless* and situates the novel among other works that employ the same trope, including Shirley Jackson's *The Haunting of Hill House* and Daphne du Maurier's *Rebecca*. Rumfitt uses the haunted house to address the resurgence of fascism — an especially relevant context given the Brexit era in which the novel was written — and the ways in which it oppresses women and marginalized groups. The political dimension of the haunted house motif is conveyed not only through the connection between the demonic mansion and fascism, but also through the class aspect of grand aristocratic villas, where corruption and hatred toward the lower classes begin to take the form of hauntings. This article examines the political dimensions of the haunted house motif, arguing that its significance extends beyond *Tell Me I'm Worthless* to other narratives as well. Rumfitt's novel has been interpreted, among other things, in the context of Mary Russo's concept of the female grotesque and Barbara Creed's notion of female monstrosity. Additionally, the article situates Rumfitt's novel within Mark Fisher's concept of hauntology, positioning its haunted house within what the author of *The Weird and the Eerie* defines as *the eerie*.

haunted house; trans literature; fascism; the eerie; queer studies; Alison Rumfitt



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: 2025-02-28 | Revised: 2025-05-02 | Accepted: 2025-05-20

Debiutancka powieść Alison Rumfitt, horror *Tell Me I'm Worthless*, ukazała się w 2021 roku nakładem wydawnictwa Cipher Press. Powieść powstawała w szczególnym momencie dziejowym: okresie Brexitu, który oznaczał nie tylko formalne opuszczenie przez Wielką Brytanię struktur Unii Europejskiej, ale także stopniowe konstytuowanie się „nowej angielskiej tożsamości” (zob. Ferdjani 2020), łączącej przywiązanie do kategorii narodu i sprzeciw wobec imigracji (oraz wynikającego z niej multikulturalizmu)¹. Sądzę, że wzrost nastrojów nacjonalistycznych i rasistowskich, obserwowany nie tylko w Wielkiej Brytanii, ale także w państwach Europy i Stanach Zjednoczonych, jest istotnym kontekstem, w ramach którego należy omówić najważniejsze wątki powieści. W niniejszym tekście poddaję analizie wykorzystany przez Rumfitt trop nawiedzonej posiadłości i wykazuję jego głęboką polityczność, leżącą nie tylko w wykreowanej przez autorkę narracji, ale też w samym motywie i jego historii. Wykorzystuję w tym celu metodę *close reading* oraz wypracowaną przez Marka Fishera i opartą na dokonaniach Jacquesa Derridy koncepcję hauntologii.

Głównymi bohaterkami *Tell Me I'm Worthless* są młode Brytyjki: Alice, transpłciowa dziewczyna zarabiająca na życie tworzeniem filmików *sissy hypno*², i Ila, niebiała lesbijka (jej matka jest Żydówką, ojciec Pakistańczykiem), była partnerka Alice. Obie kobiety pozostają ze sobą w konflikcie, u którego podstaw leży ich współdzielona trauma. Trzy lata przed wydarzeniami opisanymi w powieści Alice, Ila i ich heteroseksualna przyjaciółka Hannah postanowiły wybrać się do opuszczonego domu na obrzeżach miasta:

¹ Youssef Ferdjani łączy antyeuropejskie nastroje Brytyjczyków z niepodległościowymi nastrojami Anglików, którzy — odczuwając brzemień bycia jedynie częścią postkolonialnego imperium — poparli konserwatywną Partię Niepodległości Zjednoczonego Królestwa i w referendum w 2016 roku opowiedzieli się za opuszczeniem Unii (zob. Ferdjani 2020: 44).

² *Sissy hypno* to rodzaj pornograficznego wideo, które za pomocą hipnozy ma skłonić cisplciowych i heteroseksualnych mężczyzn do autofeminizacji.

Do kogokolwiek dom należał, nie obchodził go, więc [...] postanowiłyśmy się włamać i spędzić w środku noc. Młodzież bywa głupia. Chciałyśmy z tego zrobić coś politycznego, bo nie pasowało nam, że wielkie domy stoją puste, podczas gdy bezdomni śpią na każdej ulicy [...]. Byłyśmy młodymi idealistkami.

(Rumfitt 2021: 32)³

Świadectwa Alice i Ili dotyczące tego, co wydarzyło się podczas wycieczki, nie są zgodne. Czy powodem, dla którego wspomnienia byłych partnerek się nie pokrywają, może być sam dom albo demoniczna siła, która go napędza?

Motyw nawiedzonego domu

Nawiedzone domy od stuleci zasiedlają wyobraźnię ludzi i powracają jako motyw literacki w każdej epoce. Za jedno z pierwszych spisanych opowieści wykorzystujących trop nawiedzonego domu uważa się powstałą w III wieku p.n.e. komedię Plauta *Mostellaria* (w której „nawiedzenie” jest jedynie elementem intrygi mającej na celu zatuszowanie nieodpowiedzialnych decyzji finansowych jednego z głównych bohaterów dramatu; zob. Felton 1999: 123) i historyjkę przytoczoną przez żyjącego między I a II stuleciem n.e. Pliniusza Młodszego w liście do Lucjusza Licyniusza Sury, znanym jako 27 list VII księgi listów (zob. *Epistulae...* 1962: 224) lub po prostu jako *Pliniusza list o duchach* (zob. González-Rivas Fernández 2016: 837). Ta druga opowieść — w istocie jedna z trzech paranormalnych anegdot, które Pliniusz przytacza w liście — okazała się szczególnie popularna w XIX wieku. Odnosili się do niej m.in. Charles Robert Maturin w powieści *Melmoth the Wanderer* (1820) i Guy De Maupassant w opowiadaniu *Horla* (1887) (zob. González-Rivas Fernández 2016: 838). Nic dziwnego: Pliniusz Młodszy opisuje w liście „duży, przestronny dom”, który został opuszczony przez mieszkańców ze względu na nocne hałasy porównywane do „grzechotania łańcuchów” (*Epistulae...* 1962: 225). Przerażające dźwięki miały poprzedzać ukazanie się ducha, „wychudzonego, wynędzniałego starca z długą brodą i włosami w nieładzie” (*Epistulae...* 1962: 225). Takie wyobrażenie wydaje się typowe dla literatury gotyckiej, którą charakteryzuje poczucie narastającego (nadmaturalnego) niebezpieczeństwa oraz atmosfera lęku i izolacji (zob. Corstorphine 2018: 3). Obrazy wielkiej, mrocznej przestrzeni, w której rozlegają się tajemnicze odgłosy, przywodzą na myśl choćby klasyczne *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole. W powieści Rumfitt Alice zauważa jednak:

Istnieje różnica między opowieścią o duchach a opowieścią o nawiedzonym domu. Wydaje się to proste, ale jednocześnie jest trudne do wyartykułowania. Opowieść o duchach jest dokładnie o tym, o czym jest: o duchu, efemerycznej istocie zza grobu próbującej skontaktować się z żywymi. Opowieść

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty będą pochodziły z tego wydania. Dla kolejnych cytatów numery stron podano w nawiasach z oznaczeniem „R”. Wszystkie tłumaczenia fragmentów prozy Rumfitt są mojego autorstwa.

o nawiedzonym domu to coś więcej. To struktura, architektura, historia. Jak oberża Jamajka⁴, nawiedzony dom, który wcale nie jest nawiedzony, ale ludzie twierdzą, że jest, aby ukryć prawdę. W domu nie ma żadnych duchów. Ale pozostaje on nawiedzony.

(R, 155)

Czy dom, aby uznać go za nawiedzony, musi być zamieszkały przez ducha?⁵ Posiadłości z klasyków grozy, *Zagłady Domu Usherów* Edgara Allana Poeego (1839) czy *Rebeki* Daphne du Maurier (1938), są bez wątpienia przerażające, ale nie zamieszkują ich duchy w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Nawiedzenie przybiera tu być może formę psychicznej udręki: domy ożywają, odzwierciedlając traumy i lęki ich mieszkańców. Cierpienie, obsesja czy złość wstrząsają i dworkami, i pałacami, i ich umęczonymi lokatorami. Podobnie jak słyszalne tylko dla głównego bohatera (oraz kotów) szczury buszujące w murach Exham Priory z opowiadania *Szczury w murze* Howarda P. Lovecrafta (2012), incydenty we wspomnianych wcześniej domach sytuują się gdzieś na granicy między zjawiskiem nadprzyrodzonym a objawem psychicznego wyczerpania bohaterów.

Nie jest to jedyna możliwa interpretacja. W duchu rozważań Marka Fishera należałoby być może powiedzieć, że posiadłości z wymienionych tekstów literackich same w sobie są osobliwościami: “[O]sobliwe [...] konstituuje się w deficycie nieobecności albo deficycie obecności. Wrażenie osobliwości pojawia się wtedy, kiedy coś jest tam, gdzie nie powinno być niczego, albo kiedy nie ma czegoś tam, gdzie powinno być coś” (Fisher 2023: 65). W nawiedzonym domu spodziewamy się obecności ducha albo demona. Brak nadprzyrodzonego pierwiastka — który w swojej nadnaturalności tak naprawdę umacnia nas w wierze w porządek świata — rodzi zagadkę, która „może pociągać za sobą formy wiedzy, podmiotowości oraz doznań znajdujących się poza granicami codziennego doświadczenia” (Fisher 2023: 66). Hauntologiczna estetyka Fishera, sama w sobie będąca nowatorskim rozwinięciem Derridiańskiej widmontologii⁶, proponuje zawieszenie lektury skupionej na podmiocie i doświadczeniu poprzez podmiot:

⁴ „Jamajka” to oberża z powieści *Oberża na pustkowiu* Daphne du Maurier.

⁵ Zagadnienie obecności nadprzyrodzonej istoty — ducha, upiora, demona, potwora — może być również traktowane jako problem o charakterze genologicznym. Niektórzy dopatrują się w nim różnicy między literaturą grozy (ang. *horror literature*) i literaturą gotycką (por. Angelis 2018). Gatunkowa rozdzielnosc, pokrewienstwo lub wzajemne przenikanie się literatury gotyckiej i horroru to kwestia poruszana m.in. w monografii *The Palgrave Handbook of Horror Literature* (Corstorphine 2018). O różnicy między terrorem (przecuciem niebezpieczeństwa, przewidywaniem katastrofy) a horrorem (afektem, który przychodzi po doświadczeniu niebezpieczeństwa) pisała w *On The Supernatural in Poetry* (1826) angielska pisarka powieści gotyckich Ann Radcliffe. Rozróżnienie to omawia także Davendra Varma w *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences* (1966).

⁶ Rozróżnienie nazewnicze przyjmując za tłumaczami *Dziwaczno i osobliwego* oraz autorami posłowia do książki Fishera — Andrzejem Karalusem i Tymonem Adamczewskim.

[...] szeroko rozpowszechnionemu upodobaniu do pojęcia *unheimlich* odpowiada skłonność do uprawiania takiego rodzaju krytyki, która to, co zewnętrzne, omawia zawsze przez odniesienia do kryzysów i braków wewnętrznych. Dziwaczne i osobliwe idą w przeciwnym kierunku: pozwalają nam zobaczyć to, co w środku, z perspektywy tego, co na zewnątrz.

(Fisher 2023: 19).

Tam, gdzie Derrida dostrzegł, że „czas wypadł z ram” („time is out of joint”; Derrida 2012: 20), a idee pozornie pozostawione w przeszłości nawiedzają nasze tu i teraz, przekraczając tym samym opozycje żywy–martwy czy miniony–obecny, Fisher dopatrzył się pesymistycznej diagnozy kultury: „nawiedzenie można [...] rozumieć jako nieudaną żałobę” (2014: 30). Żałoba nie dotyczy tego, co już się wydarzyło, ale tego, co nigdy się nie wydarzy — XX wiek obiecał nam przyszłość, która nigdy nie nadeszła, i wiemy, że już nie nadejdzie. Futuryzm, pęd ku nowemu, zastąpiło melancholijne powtarzanie przeszłych form, kultura złapana w pętlę, bez końca przetwarzająca historię. Nawiedzają nas duchy przyszłości, która kiedyś wydawała się nieunikniona, a teraz wydaje się niemożliwa.

Zamiast psychoanalitycznie przyjmować, że domy są nawiedzane przez choroby i obawy lokatorów, należy raczej założyć, że anomalia, osobliwa właściwość domu, który nie powinien żyć, a jednak żyje, udziela się tym, którzy decydują się w nim zamieszkać lub go odwiedzić. Roderick Usher, właściciel Domu Usherów, jest przekonany, że gmach, który zamieszkuje, to byt czujący: „Dowodem widocznym tej czuciowości, mówił Usher, a jam go słuchał z niepokojem, było stopniowe, lecz stanowcze zgęszczanie się ponad wodami i wokół murów właściwej im atmosfery” (Poe, b.r.: 8). Na „właściwą murom atmosferę”, a więc dziwny ekosystem, składają się grzyb, spróchniałe drzewa otaczające dom i wydzielające przykry miazmat, sąsiadujące z rezydencją jezioro — a zatem fenomeny nie nadnaturalne, a całkiem organiczne, których dom wydaje się częścią. Można odnieść wrażenie, że kiedy posiadłość rozpada się i wali, ostatnia szansa na możliwość zgłębienia jej sekretów przepada wraz z nią. Ale gdyby dom przetrwał, czy zagadka rzekomego nawiedzenia mogłaby zostać rozwiązana? A może tajemnica posiadłości jest nieosiągalna, ponieważ jest zewnętrzna wobec subiektywnego, indywidualnego doświadczenia?

Druga pani de Winter, narratorka *Rebeki*, powracając we śnie do posiadłości Manderley, również zwraca uwagę na ekosystem, do którego przynależy dom: opisuje go jako pochłonięty przez trawy, mchy i gałęzie poskręcanych buków (zob. du Maurier 2002: 2). W przypadku powieści du Maurier, powstałej prawie sto lat po noweli Poego, posiadłość poddaje się ciągłej, niematerialnej obecności zabitej przez męża pierwszej pani de Winter, tytułowej Rebeki. Kiedy w ostatnich scenach powieści Manderley staje w ogniu, jest jasne, że przyczyna leży nie tylko w fizycznym akcie podpalenia, ale też w kondycji domu, który wzmagał podzielaną przez wszystkich mieszkańców obsesję na punkcie zmarłej. W jednym z esejów dotyczących zagadnienia pisarz Dale Bailey zauważa: „Współcześnie formuła nawiedzonego domu rezygnuje nie tylko z duchów, ale także z ontologicznej niepewności — czy coś paranormalnego naprawdę się wydarzyło? — stanowiącej sedno późnodzięwnastowiecznej prozy gotyckiej w stylu Jamesa

i Whartona” (Bailey 1999: 5)⁷. *Zagładę...* można zatem traktować jako pewien wyjątek. Dom Usherów, podobnie jak posiadłość ze znacznie późniejszego *Nawiedzonego domu na wzgórzu* Shirley Jackson (1959) i nieco inaczej niż du Maurierowski *Manderley*, nie tylko żyje, ale jest do pewnego stopnia świadomym organizmem. Drugi rozdział *Nawiedzonego domu na wzgórzu* otwiera niepokojący opis:

A jednak jakieś szalone zestawienie, źle ustawiony narożnik, przypadkowe spotkanie linii dachu i połaci nieba zamieniły Dom na Wzgórzu w miejsce prawdziwej rozpacz, tym bardziej przerażające, że fasada domu zdawała się żywa, bacznie obserwująca otoczenie z pustych okien, z odrobiną rozbawienia w gzymśowych brwiach [...] Jednakże dom tak arogancki, tak przepełniony nienawiścią i zawsze tak mający się na baczności może być tylko zły. [...] sprawiał wrażenie, że uformował się sam, zespajając się podług własnego, potężnego planu pod rękami budowniczych.

(Jackson 2018: 41)

Nie ma wątpliwości, że Alison Rumfitt nie tylko zdawała sobie sprawę z istniejących konwencji, ale z pełną celowością z nich czerpała: w kilku różnych miejscach powieści autorka dokonuje przewrotnych parafraz słynnych pierwszych zdań powieści Jackson. W jednej z nich odnosi się do życia „w warunkach absolutnego faszyzmu” (u Jackson: „w warunkach absolutnego realizmu”, por. Jackson 2018: 10):

Żaden żywy organizm nie może na dłuższą metę funkcjonować współczująco w warunkach absolutnego faszyzmu. Zaobserwowano, że nawet świnie w Pinochetowskim Chile dopuszczały się zabójstw politycznych. Dom, niewspółczujący, stał otoczony gęstym, złym lasem i tulił w swym wnętrzu — dość nieporadnie — nieprzeciętną ideologię. Stał tak już sto lat i będzie stał tak kolejne trzy.

(R, 32)

Alice, wspominając wizytę z przyjaciółkami w zrujnowanej posiadłości, przyznaje: „*[D]om na wzgórzu* [z powieści Jackson — A.H.] był zwierzęciem apolitycznym. Nasz dom nie. Nasz miał system przekonań” (R, 33). Aby właściwie ten system przekonań scharakteryzować, warto dokładniej przyjrzeć się wydarzeniom pechowej nocy, którą Alice, Illa i Hannah spędziły w domu na peryferiach miasta.

⁷ Przekład własny. W oryginale: „The contemporary haunted house formula dispenses not only with ghosts, but with the ontological uncertainty — did anything spectral really happen? — at the heart of late nineteenth-century gothic fiction in the mode of James and Wharton”.

Autor polemizuje dalej z badaczem Markiem Edmundsonem, badaczem, dla którego odrzucenie metafizycznego miało równać się ze zubożeniem gatunku literatury grozy. Wskazuje przy tym, że istnieją znakomite przedstawienia nawiedzonych domów niebędących jednocześnie miejscami manifestowania się fenomenów o charakterze nadnaturalnym.

Szczęśliwy dzień nadejdzie

Wyprawa miała być dla bohaterek Rumfitt ostatnią wspólną przygodą przed zakończeniem studiów. Kobiety wyruszyły po zmroku, zabierając tylko jedną latarkę: „[W] ten sposób nie będziemy się rozdzielać. Musimy trzymać się razem” — zauważa Alice (R, 160). Od momentu przekroczenia progu posiadłości założenia planu zaczynają jednak zawodzić. Hannah zostaje w tyle i traci z oczu przyjaciółki. W ciemności wydaje jej się, że słyszy głos szepczący „Hannah, jesteś w domu”. Spanikowana dziewczyna po omacku znajduje otwarte drzwi do jednego z pokoi. W tym momencie narracja z perspektywy Hannah zostaje brutalnie urwana i powracamy do dziewczyny dopiero w chwili, gdy Alice i Ila odnajdują ją, dziwną, zmienioną i przytuloną do ściany, w czerwonym pustym pomieszczeniu. Hannah atakuje słownie przyjaciółki, zarzucając im złe traktowanie, a w końcu wybuch: „Sprawiacie, że napelniam się żółcią, brzydzę się wami. Nienawidziłyście mnie, bo jestem dla was zbyt doskonała, zbyt błada, zbyt blond. On [it] mi to powiedział, powiedział mi wszystko, a ja wiem, że ma rację, wy pierdolone lesby [...]” (R, 172). Młoda kobieta krzyczy jeszcze: „Transka! [...] Jebana transka! Jebana tyrania!” (R, 173)⁸. Po chwili jej przyjaciółki słyszą odgłos łamanych kości, a ręce i nogi Hannah układają się w taki sposób, że ciało dziewczyny zaczyna przypominać swastykę. Hannah przemawia jeszcze raz, tym razem nie swoim głosem: „[S]zczęśliwy dzień nadejdzie i on powstanie, a jego fale oczyszczą ten kraj” (R, 175). Następnie dochodzi do rozszczepienia czasoprzestrzeni: w jednej z nich Ila gwałci i okalecza Alice, w drugiej to Alice jest sprawczynią przemocy wobec Ili; Ila wycina na czole Alice kształt przypominający wargi sromowe, a Alice pozostawia na ciele Ili napisy. Jedno ze słów wyciętych na skórze kobiety to „Paki” — wywodzące się z Wielkiej Brytanii wulgarne określenie Pakistanki lub Pakistańczyka. Po wszystkim Hannah, która nie może już opuścić domu, zostaje w środku, a Alice i Ila uciekają. Ciało ich przyjaciółki nigdy nie zostaje odnalezione, a ona sama, nie-martwa i nie-żywa, pomimo stopniowego rozkładu organicznej formy, zachowuje pewien aspekt świadomości: „[I]m dłużej była swastyką, tym bardziej wydawało jej się, że w głębi duszy jest nią od zawsze” (R, 185).

Jeśli przekonania domu manifestują się poprzez okrucieństwa, do których dochodzi wewnątrz, to jego światopogląd uwzględnia charakterystyczną dla skrajnej prawicy niechęć wobec lesbijek, osób transpłciowych oraz migrantów (a także rodowitych, ale niebiałych obywateli). Akty przemocy Ili na Alice i Alice na Ili, mimo że w obu przypadkach sprawczynią i ofiarą jest lesbijka, noszą znamiona gwałtów naprawczych. Wycięcie na czole transpłciowej kobiety kształtu żeńskich genitaliów, a na ciele niebiałej kobiety rasowej obelgi jest rodzajem zadania bólu i upokorzenia o silnie tożsamościowym charakterze. Na tle krzywd, których doznały Alice i Ila, transformacja Hannah w swastykę może wydawać się groteskowa i komiczna: biała, heteroseksualna i konwencjonalnie atrakcyjna kobieta zamienia się w nazistowski symbol. Jak za Marłą Stone cytuje Penelope Higgins: „ideologia, tak jak rasa, jest zapisana na ciele” (M. Stone, cyt. za: Higgins 2023: 19). Scena z Hannah zdaje się realizować tę myśl z porażającą dosłownością (i — w mojej interpretacji — z autorską świadomością tej

⁸ W oryginale: „»Tranny!« she shouted, with all the force in her lungs. »Fucking tranny! Fucking tyranny!«”. Zwrot wykorzystuje podobieństwo słowa „tranny” (wulgarne określenie osoby transpłciowej) i „tyranny” (tyrania).

dosłowności). Groteskowość przemiany w swastykę wynika ze splecenia cielesnego horroru (ang. *body horror*), w którym kości i tkanki bohaterki ulegają widowiskowemu zmiążdżeniu, z literalną transformacją w nazistowski symbol (wyzutą ze wszelkiej metaforyczności aż do zabawnego „przegięcia”). Jak wskazuje Mary Russo: „[C]iało groteskowe jest otwarte, wystające, nieregularne, wydzielające, wielorakie i zmienne; utożsamiane jest z nieoficjalną kulturą »niską« lub karnawałowością (*carnavalesque*) oraz z transformacją społeczną” (Russo 1994: 8). Myśl ta odwołuje się m.in. do koncepcji abiektu Julii Kristevej, w której kobiecie ciało z racji własnego upłciowienia poprzez usytuowanie w kulturowym dyskursie binaryzmu jest (lub bywa) abiektralne, budzące wstręt, i — jak wskazuje Barbara Creed — grozę (zob. Creed 1994). Maskulinistyczno-militarystyczne wyobrażenia nazizmu zostają przeciwstawione obrazowi zdeformowanej kobiety, co z jednej strony może dać dramatyczną odpowiedź na pytanie, co dzieje się z ciałami kobiet w faszystowskim reżimie, a z drugiej — obsadzić samą Hannah w roli nazistki-potworzycy: tej, która (wbrew swojej woli) ulega makabrycznej przemianie i wkracza w świat pozaludzki, aby ten ludzki w konsekwencji nawiedzać. Jej powyginane ciało przywodzi na myśl przedstawienia znane z filmowych produkcji o egzorcyzmach — Hannah zostaje opętana przez niebezpiecznego, ale skarykaturowanego aż do granic parodii ducha faszyzmu. Dostrzegam wieloaspektowość tego żartu, który z jednej strony wyśmiewa stereotyp prostego nazisty bezmyślnie epatującego używaniem faszystowskich symboli, a z drugiej transgresywne wyśmianie straszenia faszyzmem, w którym genealogia tego zjawiska zostaje sprowadzona do polityki III Rzeszy i okresu drugiej wojny światowej, ignorując zupełnie m.in. związki faszyzacji z neoliberalnym *non-politics* (por. Duggan 2002: 177).

Transfobia, stanowiąca obok rasizmu i antysemityzmu jedno z narzędzi faszyzmu (zob. Higgins 2023: 142), przenika do dyskursu politycznego poprzez język, który opisuje osoby transpłciowe w terminach biopolitycznego i n n e g o: zarazy, choroby zagrażającej „zdrowemu” społeczeństwu (zob. Higgins 2023: 134). Odpowiedzią na chorobę jest reakcja ze strony układu immunologicznego — w przypadku reżimu faszystowskiego reakcją tą jest agresja. Podobnie jak dom Rodericka Ushera i rezydencja, do której przybywa Eleanor w powieści Jackson, posiadłość z *Tell Me...* zostaje ujęta w ramy w terminów antro- i biomorficznych: dom przemawia do tych, którzy odważą się przekroczyć jego progi, oddycha, bije od niego niewytłumaczalne ciepło (zob. R, 165–167). W tym sensie powieść nie tyle operuje metaforą, co realizuje swój potencjał grozy w strategii dosłowności: nawiedzony dom Alice, Ili i Hannah uosabia faszyzm.

Chociaż Alice określa Jacksonowski dom na wzgórzu mianem „zwierzęcia apolitycznego”, metafora nawiedzonego domu właściwie zawsze ma wymiar polityczny. Wielkie, pełne mniej lub bardziej gnijącego przepychu wille arystokratów (czy nawet zubożałych dziedziców) funkcjonują w narracjach o nawiedzeniu jako bariera między ich mieszkańcami a ludem, który — tak jak w *Nawiedzonym domu na wzgórzu* czy *Szczurach w murze* — postrzega posiadłości w kategorii symboli wyzysku i siedliska burżuazyjnego zepsucia: „Przodkowie moi jawili się w nich [opowieściach wiejskich gawędziarzy — A.H.] jako ród wcielonych demonów, przy których bezceństwa Gilles’a de Retza i markiza de Sade’a wydają się niewinnymi wybrykami” (Lovecraft 2012: 45). Nawiedzone posiadłości to identyfikatory różnicy klasowej (por. Reid 2024)

i dowody społecznej niesprawiedliwości (por. Springman 2021). Symbolizują wyparte krzywdy kolonializmu i niewolnictwa (jak w *Umiłowanej* Toni Morrison — por. Moryń 2020) i patriarchalną opresję kobiet (*Żółta tapeta* Charlotte Perkins Gilman, a także wspomniany przez Alice *Nawiedzony dom na wzgórzu* — por. Bailey 1999: 25–47). Apolityczność domu z powieści Jackson może co najwyżej realizować się literalnie: posiadłość nie zostaje przedstawiona jako żywa, czująca istota, która reprezentuje konkretne (i wyłożone *explicite*) poglądy polityczne. Biorąc pod uwagę taktykę dosłowności, z której korzysta Rumfitt, odczytanie to wydaje się uzasadnione, a samo ustanowienie opozycyjnej relacji względem klasycznej powieści z gatunku grozy można traktować jako element tej strategii. Sytuując się w określony sposób wobec kanonicznych dzieł literatury grozy (nie tylko powieści Jackson, ale także utworów Angeli Carter czy Daphne du Maurier, które także zostają wspomniane w powieści), autorka dokonuje aktu gatunkowej autoidentyfikacji.

Jednak, podobnie jak w przypadku autoidentyfikacji politycznej wyrażonej w karykaturalnym przedstawieniu faszyzmu, i tu należy traktować *Tell Me...* z pewną dozą ostrożności i zadać pytanie o powody zastosowania aż tak dosłownych rozwiązań. Czy stoi za nimi transgresywna ironia, która przez wywołanie efektu rozbawienia ma propedeutycznie i naiwnie zmusić nas do refleksji (a tym samym partycypuje poniekąd w kontrowersyjnej kategorii literatury zaangażowanej)? A może przeciwnie, ośmieszeni zostają raczej ci, którzy w wartkiej i rozrywkowej (choć nadal tematyzującej brytyjską politykę) prozie dopatrują się uniwersalnych metafor? Warto również zastanowić się nad ogólnym wydźwiękiem powieści, która zdaje się wyśmiewać nie tylko faszyzm, ale i tożsamościowe inklinacje teorii interseksjonalnej (w przypadku kreacji Ili i Alice stającej się niejako wzorem do wyliczania stopnia nieuprzywilejowania, przyjmującego w następstwie charakter kategorii identyfikacyjnej — por. R, 133), przeintelektualizowany dyskurs akademicki i traktowanie osób queer zawsze w kategorii niewinnych ofiar. Z perspektywy asymilacyjnej *Tell Me...* można by odczytać jako narrację symetrystyczną, a może nawet reakcyjną, jednak biorąc pod uwagę m.in. klasowy wymiar metafory nawiedzonego domu i to, w jaki sposób w prozie Rumfitt kategoria płci i klasy są ze sobą związane (co odsyła do schedy feministek marksistowskich, materialistycznych i autonomistycznych), powieść można interpretować również jako namysł nad pokrewieństwem faszyzmu i liberalizmu, które omawiam w kolejnych częściach tekstu.

Polityki nawiedzenia

W kontekście polityczności nawiedzonych domów interesująca wydaje się także refleksja, którą Alice dzieli się z Hannah i Ilą niedługo przed tym, nim przyjaciółki zdecydują się na niebezpieczną wyprawę do opuszczonej posiadłości na przedmieściach:

- Jest nawiedzony — mówi [Hannah — A.H.]. — Może i nie wierzę w duchy, ale kurwa, to miejsce serio wydaje się złe [...].
- A może oni chcą, żebyś tak myślała?
- Kto?
- Ci, do których należy dom. Gdyby nie miał złej reputacji, trudniej byłoby im

go utrzymać. Ludzie włamywaliby się do środka i skłotowali. Pojawiłyby się nacistki, żeby zrobić tam mieszkania socjalne. Dopóki jest jak jest, nic nie wskórają, bo chata jest nawiedzona, bo jest przeklęta.

(R, 154)

Dyskurs nawiedzenia, sugeruje Rumfitt, to narzędzie kontroli społecznej. Sterowanie z pomocą strachu — w tym wypadku strachu przed czymś niesamowitym, potwornym, ponadzmysłowym — służy odwracaniu uwagi od realnego, klasowego powodu, dla którego sięga się po paranormalne metafory, mające także charakter immunologiczny. Historie o nawiedzeniu służą pogłębieniu dystynkcji między klasą posiadającą a tzw. masą, która „włamując się do środka i skłotując” zanieczyszcza i infekuje przestrzeń, do której nie ma prawa własności. Postulat wykorzystania ziemi, na której wzniesiono dom, do budowy mieszkań socjalnych stoi w sprzeczności wobec z gruntu separatystycznej polityki burżuazyjnej. Wydaje się to zgodne z wyrażoną przez Roberta Esposito i omówioną przez Tomasza Kaliściaka w *Płci pantofla* koncepcją immunizacji:

Schreber musi przeciwstawiać się złu zepsucia, żywiołowi negatywności wspólnoty ludzkiej (Esposito używa określenia *communitas*), która swoimi występkami przyczynia się do upadku moralności i degeneracji życia, zagrażając w ten sposób przetrwaniu gatunku. W tym celu uzurpuje sobie prawo absolutnego władcy, zdolnego skazać na śmierć pewną (złą) część populacji, aby ocalić zagrożone życie. W tym właśnie tkwi paradoks biopolityki, znajdujący odzwierciedlenie w rasizmie państwowym, którego najbardziej jaskrawym przykładem była ideologia narodowego socjalizmu. Jeśli Canetti na podstawie przypadku Schrebera dowodził, że paranoja jest chorobą suwerenności władzy, to za Foucaultem i Esposito moglibyśmy uznać, że nazizm (a w ogólności każda władza totalitarna) jest chorobą biopolityki. Immunizacja, czyli uznany za biologicznie uzasadniony nakaz obrony przed zagrożeniem, okazuje się w dobie modernizmu jednym z najważniejszych zadań biopolityki męskości.

(Kaliściak 2016: 35)

Posiadłość z *Tell Me I'm Worthless* była świadkiem licznych scen przemocy i nadużyć władzy związanych z wykorzystaniem pozycji klasowej: dom został wzniesiony przez polityka-pedofila (zob. R, 95), a następnie zamieszkały przez majątnego mężczyznę, który dopuszczał się w nim tortur i morderstw na pracownikach seksualnych (zob. R, 147). To zresztą obecność tych ostatnich zdaje się w domu wyczuwać Hannah, kiedy z powykrećanego w kształt swastyki ludzkiego ciała transformuje się powoli w płamę na czerwonej tapecie (zob. R, 185).

W pracy poświęconej metaforze nawiedzonego domu Laura Springman dostrzega także podobieństwa między przemocą na tle rasowym, której dopuszczali się biali mieszkańcy amerykańskich przedmieść wobec nowoprzybyłych czarnoskórych sąsiadów (głuche telefony, wybijanie okien, podpalenia), a działalnością złych duchów/

nieczystych sił w domach białych Amerykanów z klasy średniej w przedstawieniach książkowych i filmowych, np. *The Amityville Horror* z 1979 roku (zob. Springman 2021: 1–2). Nawiedzenie, które ma miejsce w przestrzeni domowej, a więc prywatnej, postrzeganej w kategoriach nienaruszalności, wywołuje lęk o status quo. Przypuszczając atak na konkretną białą rodzinę z klasy średniej, zło uderza także w instytucję rodziny jako takiej, zagraża zatem konserwatywnej moralności i tradycyjnym wartościom (por. Reid 2024). Podobne przykłady dowodzą, że polityczne uwikłanie motywu nawiedzonego domu jest zasadniczo niezbywalne. W tym kontekście taktyka dosłowności i grania w otwarte karty obrona przez Rumfitt wydaje się jeszcze bardziej przewrotna⁹.

Metafora faszyzmu, a ściślej — brytyjskiego nacjonalizmu — realizuje się w koncepcji Rumfitt także w wymiarze onomastycznym: „*Nazywam się Albion* — z dumą mówi dom. *I Albion jest we mnie*” (R, 95). Choć pochodzenie nazwy nie jest do końca jasne, Albion to określenie na wyspy brytyjskie prawdopodobnie użyte po raz pierwszy przez antycznych greckich geografów (zob. Snyder 1998: 51). To także imię giganta, syna Posejdona, legendarnego króla-założyciela Wielkiej Brytanii (zob. Ashe 2020: 12). Albion przetrwał m.in. jako postać w mitologii Williama Blake’a (choć poecie zdarzało się użyć określenia również w odniesieniu do kraju, np. w wierszu *A Little Boy Lost* z 1794 roku, który został przez Rumfitt wykorzystany jako motto rozdzielające drugą i trzecią część powieści). Poetycki i legendarny Albion budzi dziś skojarzenia z kolonialną przeszłością Wielkiej Brytanii, jej potęgą jako imperium (por. Weijer 2017).

Kiedy żona pierwszego budowniczego domu — zmarłego polityka-dewianta — wraca do na wpół ukończonej posiadłości, głos Albiona prowadzi ją do jednego z pokoi na piętrze, obiecując, że kobieta odzyska swojego utraconego męża. Dom zwraca się do niej:

Jestem czymś więcej niż ty kiedykolwiek będziesz. Mogę zrobić o wiele więcej niż ty. Jestem terrorem w samym sercu tego kraju i mogę temu krajowi rozkazywać. Zostałem zbudowany na nowo z krwi i wewnątrzności bezkresnego grzechu, a teraz siedzę na tym stosie zniekształconych czaszek, śmieję się na mojej nowo odkrytej ziemi.

(R, 97)

Kobieta ginie, a jej ciało zostaje odnalezione w środku długo, długo później. Jest pierwszą ofiarą Albiona, od samego początku naznaczonego dewiacją tego, który powołał go do życia, wyzyskiem tych, którzy go zbudowali, i krzywdami wszystkich osób naznaczonych brytyjskim kolonializmem.

Dom reprezentuje w powieści nawiedzające Wielką Brytanię widma imperializmu i nacjonalizmu, a akty okrucieństwa, do których dochodzi wewnątrz, funkcjonują jako metafora przemocy systemowej wobec kobiet i społeczności marginalizowanych. Wzmoczenie aktów przemocy instytucjonalnej wobec wymienionych grup wiąże się ściśle ze wzrostem nastrojów nacjonalistycznych i towarzyszy powrotowi faszyzmu

⁹ Pozwalam sobie na zestawienie prozy Rumfitt (pisarki angielskiej) z przykładami pochodzącymi głównie z kręgu literatury amerykańskiej ze względu na intertekstualność powieści *Tell Me I'm Worthless*, która w dużej mierze opiera się na reinterpretacjach amerykańskich klasyków gatunku.

(zob. Higgins 2023: 123). Faszyzm, jak zauważa Higgins, nie jest przeciwieństwem demokracji liberalnej, a efektem właściwych kapitalistycznej, wolnorynkowej gospodarce kryzysów, w których niezadowolona ze swojej pozycji klasa robotnicza (a to ją kryzysy te dotyczą najsilniej), zwraca się w kierunku populistycznych dyskursów nacjonalistycznych (zob. 2023: 128). Dyskursy te operują z jednej strony wyidealizowaną wizją przeszłości (w której istnienie m.in. migrantów czy społeczności queer zostaje wymazane na rzecz umocnienia białych, patriarchalnych, heteronormatywnych wzorców funkcjonowania), z drugiej — obietnicą jej powrotu. Nostalgia w pewnym sensie przyczynia się do umocnienia mitu Albionu, w którym partycypuje powieść Rumfitt: Albion, mityczna kraina, ma szansę żyć się wtedy, kiedy faszystowska reakcja immunologiczna rozprawi się z trawiącą zdrowe społeczeństwo degrengoladą (por. Higgins 2023; Ferdjani 2020; Elgenius 2022). Sprzeciw wobec faszyzmu musi być sprzeciwem wobec kapitalizmu, a ten jest niezbędny dla funkcjonowania demokracji liberalnych, bo liberalizm — jako ruch polityczny i nurt intelektualny — został ufundowany na przemocy kolonialnej i przyznawaniu wolności jednym przy jednoczesnym odbieraniu ich innym, co dobrze widać na przykładzie brytyjskich kolonii w Azji (zob. Lowe 2015: 110–112). Metody kolonialne i rasistowskie były także stosowane przez Hitlera (zob. Higgins 2023: 131).

W *Tell Me I'm Worthless* faszyzm odradza się jako materialna siła w postaci nawiedzonego domu. Posiadłość jest jednocześnie symbolem tęsknoty za utraconą przeszłością („czystością” rasową, tradycyjnym modelem rodziny, heteroseksualnym małżeństwem etc.) i symbolem nadchodzących przemian politycznych. Okazuje się bowiem, że ducha faszyzmu nie da się wyegzorcyzmować, bo nie tylko nigdy nie zniknął, ale też od zarania demokracji liberalnej był jednym z jej nieodzownych mechanizmów. W obliczu tych utożsamień warto pamiętać, że neoliberalne dyskursy asymilacyjne związane m.in. ze zwiększeniem się widoczności członkiń i członków społeczności LGBTQ+, którzy chcą partycypować (lub chęć partycypacji zostaje im narzucona poprzez normy społeczne) w modelu życia „fantazmatycznej klasy średniej” (Bednarek 2014: 14), pozostają w relacji z obrazami tzw. *z a c h o d n i c h*, homonormatywnych, a zatem akceptowalnych gejów, rzadziej lesbijek (por. Warkocki 2014: 129), i pojawieniem się tzw. tęczęwego kapitalizmu wchłaniającego i ugrzeczniającego podmioty queer. Istnienie pojęcia „Rainbow Europe” i skojarzenie polityki europejskiej z deklaratywną afirmacją queerowości (por. Szulc 2021) z jednej strony akcentuje znaczenie Brexitu jako odcięcia od tejsze, z drugiej stawia zaś pytanie o to, czy i jak w dyskursie brytyjskiego nacjonalizmu obecne są przejawy homonormatywności traktowanej jako wyznacznik społecznego rozwoju (w przeciwstawieniu do dyskursów wykluczających typowych dla społeczeństw „zacofanych”, np. postsowieckich).

Alice i Ila powracają do domu, żeby zakończyć nie tylko spór między sobą, ale też ostatecznie rozprawić się z bytem, którego wspomnienia nie dają im rozwinąć skrzydeł. Decydują się podpalić dom (co budzi skojarzenia z finałem *Rebeki*). Posiadłość płonie — i zanim rozpocznie się akcja gaśnicza, straszliwa ruina znika z powierzchni ziemi. Zniszczenie domu nie jest jednak tożsame z pokonaniem ucieleśnianej przez niego niszczycielskiej siły, tak jak wyeliminowanie symbolu nie doprowadza do wyeliminowania stojących za nim przekonań.

Jak zauważają Karalus i Adamczewski w posłowie do *Dziwaczego i osobliwego*, nostalgia i fascynacja przeszłością nie sprzyjają wyobrażeniom przyszłości i konstruowa-

niu utopii, w których być może kryje się recepta na wyjście z późnokapitalistycznego impasu (por. Fisher 2023: 140). W sensie hauntologicznym, dom zdaje się ten impas ilustrować: z jednej strony faszyzm realizuje się poprzez niego jako zmaterializowane widmo przeszłości, z którą należy się skonfrontować, z drugiej trudno pozbyć się wrażenia, że konfrontacja ta nie zatrzyma biegu wydarzeń nieuchronnie zmierzających do faszystowskiej eskalacji. W prologu *Tell Me I'm Worthless* poznajemy jeszcze jednego bohatera powieści, chłopca mieszkającego na nowo powstałym, tanim osiedlu na obrzeżach miasta. Standard lokali pozostawia wiele do życzenia: w mieszkaniu panuje wilgoć, a wielka plama na ścianie jest całkowicie odporna na wysiłki rodziny i powraca wkrótce po wymianie tapet. Ojciec chłopca, który wierzy, że kryzysy w kraju spowodowane są obecnością imigrantów, obawia się, że jego syn okaże się „pedałem” (R, 9) — chłopiec boi się zasypiać sam, bo wydaje mu się, że plama ma oczy i szeroko otwarte usta. Z czasem dwunastolatek, wiedząc, że nie może dłużej zawodzić rodzica, trafia na fora „[...] gdzie inni ludzie, głównie starsi chłopcy i faceci, opowiadają mu, jak jest naprawdę: o wielkich konspiracjach, masowej imigracji, Żydach w mediach, feministkach, o ahistorycznym marksizmie kulturowym, który wmawia ludziom kłamstwa na temat przeszłości” (R, 10). Bohater powraca już jako starszy chłopak w epilogu, którego podtytuł brzmi „Gład Day“, szczęśliwy dzień. Alice i Harry (Ila odkrył, że jest mężczyzną, i w procesie tranzycji wybrał nowe, męskie imię) idą razem w marszu równości, kiedy na pochód zostaje przypuszczony atak z użyciem materiałów wybuchowych. Agresorem jest młody mężczyzna, który kierowany nienawiścią do społeczności queer zdecydował się uderzyć w nią w trakcie tego szczególnego wydarzenia. Wówczas przekonujemy się, że mowa o postaci z prologu, a także że osiedle, na którym mieszkał chłopak, zostało wzniesione w miejscu po spalonym Albionie. Pomimo tego, że dom został zrównany z ziemią, reprezentowana przezeń siła oderwała się od swojej materialnej postaci i umknęła płomieniom. Szczęśliwy dzień, ten sam, który przepowiedziała przyjaciółkom zamieniona w swastykę Hannah („szczęśliwy dzień nadejdzie i on powstanie, a jego fale oczyszczą ten kraj” — R, 175), nadszedł właśnie podczas masakry na marszu *pride*. Zakończenie powieści nie przynosi nadziei ani poczucia, że walka stoczona przez Alice i Harry’ego miała jakikolwiek sens, podobnie jak śmierć dziesiątek kobiet, które straciły życie w Albionie. Złudzenie, że dom i jego potęga przeminęły, jest podobne do złudzenia, że faszyzm przeminął wraz ze swoimi najbardziej uchwytywalnymi XX-wiecznymi emanacjami: drugą wojną światową, obozami koncentracyjnymi, nazistowską estetyką i ikonografią. Wniosek płynący z powieści Rumfitt jest zatem do głębi filozoficzny i wskazuje na długie, atemporalne trwanie widm, których czasowe uwiązanie podawał w wątpliwość Derrida (zob. 2012: 48).

Tell Me I'm Worthless oferuje nie tylko interesującą perspektywę na zagadnienie brytyjskiego nacjonalizmu, ale ukazuje również, w jaki sposób to ciało staje się nawiedzonym domem. Zmagająca się ze zinternalizowaną transfobią Alice nie czuje się bezpiecznie w swoim ciele, a trauma spotkania z Albionem powraca do niej w snach i na jawie. Kiedy kobieta nie może sobie poradzić z zalewającymi ją wspomnieniami, które nie tylko przeszkadzają jej w prowadzeniu normalnego życia, ale też manifestują się w formie materialnych fenomenów (jak wychodząca spod łóżka dłoń), powtarza sobie: „[M]oże to ja, może ja sama siebie nawiedzam, może zawsze siebie nawiedzałam” (R, 35). Symbolem tego auto-nawiedzenia staje się wiszący w pokoju Alice plakat

z The Smiths, którego centralna postać — Morrissey — nocami opuszcza fotografię, żeby prześladować śpiącą dziewczynę. Alice zdaje sobie sprawę z kontrowersyjnych poglądów wokalisty i nie zgadza się z jego rasizmem, czuje jednak, że nie może się pozbyć plakatu i właściwie wcale nie ma na to ochoty. Ila/Harry, którą targają demony dysforii płciowej, patrząc w lustro widzi, że to dom „spogląda na nią przez szkło” (R, 120), deformując jej odbicie. Jeszcze przed coming-outem jako transpłciowy mężczyzna bohater(ka) zadaje sobie pełne wątpliwości pytania: „[C]zym jest kobieta? [...] Czym była kobieta, a czym jest teraz, w nowoczesnym świecie? Czy kobieta w ogóle może być czymś więcej niż kawałkiem ciała i skóry ukształtowanej w obraźliwy obraz?” (R, 195). Jak w opowiadaniu *Pani w domu miłości* pisała jedna z najznamienitszych autorek utworów z gatunku grozy, Angela Carter: „[O]na sama jest nawiedzonym domem. Nie należy do siebie, jej przodkowie przychodzą czasem i wyglądają oknami jej oczu, i to jest przerażające” (2000: 82). Ciało to dom nawiedzany przez kolektywne lęki i niepokoje, które rozciągają się tak na przeszłość, jak i na utraconą po Fisherowsku przyszłość.



Bibliografia

- Angelis Chris (2018), *Differences between Gothic and Horror (and Science Fiction)*, „Home For Fiction — Blog”, 7 lutego, <https://blog.homeforfiction.com/2018/01/07/differences-gothic-horror-science-fiction> [dostęp: 22.05.2025].
- Ashe Geoffrey (1990), *Mythology of the British Isles*, Methuen, Londyn.
- Bailey Dale (1999), *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Popular Press, Wisconsin.
- Carter Angela (2000), *Czarna Wenus*, przeł. A. Ambros, Czytelnik, Warszawa.
- Corstorphine Kevin (2018), *Introduction* [w:] *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, red. K. Corstorphine, L.R. Kremmel, Palgrave Macmillan, Londyn.
- Creed Barbara (1994), *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, Londyn–Nowy Jork.
- Derrida Jacques (2012), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Taylor & Francis, Hoboken.
- Du Maurier Daphne (2002), *Rebeka*, przeł. E. Romanowicz-Podoska, Libros, Warszawa.
- Duggan Lisa (2002), *The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism* [w:] *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, red. R. Castronovo, D.D. Nelson, Duke University Press, Durham.

- Elgenius Gabriella, Rydgren Jens (2022), *Nationalism and the Politics of Nostalgia*, „Sociological Forum” nr 37(S1), DOI: [10.1111/socf.12836](https://doi.org/10.1111/socf.12836).
- Felton Debbie (1999), *Folkloric Anomalies in a Scene from the „Mostellaria”*, „Quaderni Urbinati Di Cultura Classica” nr 62 (2).
- Ferdjani Youssef (2022), *Brexit and the Emergence of a New English Identity*, „Observatoire de La Société Britannique” nr 28, DOI: [10.4000/osb.5588](https://doi.org/10.4000/osb.5588).
- Fisher Mark (2014), *Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures*, John Hunt Publishing, Alresford.
- Fisher Mark (2023), *Dziwaczne i osobliwe*, przeł. A. Karalus, T. Adamczewski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- González-Rivas Fernández Ana (2016), „*The Haunted and the Haunters; or the House and the Brain*”, by Edward Bulwer-Lytton: A Victorian Literary Updating of Pliny the Younger’s Ghost Story (Plin. Ep. 7, 27, 5–11), „English Studies” nr 97(8), DOI: [10.1080/0013838X.2016.1213996](https://doi.org/10.1080/0013838X.2016.1213996).
- Higgins Penelope (2023), *Fascism and the Trans Villain: Historically Recurring Transphobia in Far-Right Politics*, „The Graduate History Review” nr 12, DOI: [10.18357/ghr12202321578](https://doi.org/10.18357/ghr12202321578).
- Jackson Shirley (2018), *Nawiedzony Dom na Wzgórzu*, Replika, Warszawa.
- Kaliściak Tomasz (2016), *Płec pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice.
- Lovecraft Howard Phillips (2012), *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przeł. M. Płaza, Vesper, Czerwonak.
- Lowe Lisa (2015), *The Intimacies of Four Continents*, Duke University Press, Durham.
- Moryń Jan (2020), *Umieć sobie wybaczyć. Widmologiczne ujęcie Umiłowanej Toni Morrison*, „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura” nr 40, DOI: [10.31261/errgo.7662](https://doi.org/10.31261/errgo.7662).
- Poe Edgar Allan (b.r.), *Zagłada domu Usherów*, przeł. B. Leśmian, „Wolne Lektury”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zaglada-domu-usherow.html> [dostęp: 22.05.2025].
- Radcliffe Ann (1826), *On The Supernatural In Poetry*, „Gothic Reading”, red. R. Norton, <http://rictornorton.co.uk/gothic/radclif3.htm> [dostęp: 22.05.2025].
- Reid Eve (2024), *A Bump in the Night, A Creak on the Stairs: Meditations on the Haunted House Trope*, „The Courtauldian”, 17 lutego, www.courtauldian.com/single-post/a-bump-in-the-night-a-creak-on-the-stairs-meditations-on-the-haunted-house-trope [dostęp: 22.05.2025].
- Rumfitt Alison (2021), *Tell Me I'm Worthless*, Cipher Press, Londyn.
- Russo Mary (1994), *The female grotesque: Risk, excess and modernity*, Routledge, Nowy Jork–Londyn.
- Springman Laura (2021), *Haunted Homes and Restless Ghosts: (In)Visible Structures of Power and Violence in American Haunted House Films*, The University of Texas at Austin, DOI: [10.26153/tsw/14101](https://doi.org/10.26153/tsw/14101) [praca magisterska].
- Szulc Łukasz (2021), *Uncanny Europe and Protective Europeaness: When European Identity Becomes a Queerly Viable Option*, „Sociology” nr 56(2), DOI: [10.1177/00380385211024117](https://doi.org/10.1177/00380385211024117).
- Snyder Christopher A. (1998), *An Age of Tyrants: Britain and the Britons A.D. 400–600*, Penn State University Press, University Park.
- Varma Davendra (1957), *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*, Russell & Russell, Nowy Jork.
- Weijer Neil B. (2017), *How England was Called Albion: The Legendary History of Britain in Script and Print, c. 1330–1575*, Diss. Johns Hopkins University, Baltimore.