

MAREK KURKIEWICZ

 <https://orcid.org/0000-0003-3843-6152>

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Wydział Literaturoznawstwa
ul. Jagiellońska 11, 85-067 Bydgoszcz; e-mail: drhab.mk@ukw.edu.pl

Audialny wymiar grozy we wczesnej prozie Jakuba Małeckiego

The Auditory Dimension of Horror in the Early Prose of Jakub Małeki

Abstract

A horror story, a genre whose primary role is to instill fear in its audience, uses a variety of methods to achieve its goal. One of these is the skillful building of a mood using the acoustic plane. The following article is an attempt to show the role of (broadly understood) sound in the process of inducing fear in the reader of a horror story, using the example of the first two books by contemporary Polish prose writer Jakub Małeki (*Błędy; Przemysł cudu*). The article also refers to the reflections of sound theorist and practitioner David Toop: as well as to the findings of other researchers (Brzostek, Carroll, Marak, Misiak, Regiewicz et al.), who deal with sound on the one hand and horror on the other, it is shown how the writer uses stereotypical ways of provoking fear in his prose (e.g. creaking doors, mysterious moans, howling wails), proposing also original solutions (e.g. an extended motif of eavesdropping). The realm of this type of sound proves to be an attractive platform for building extreme emotions in these publications. Silence and quiet, the sounds of nature and civilization, and all somatic sounds play a similar role, allowing Małeki's early prose to be read through the prism of somato-aesthetics. The analysis of the selected texts shows that the hitherto existing hierarchy of the senses, favouring sight as the one through which we perceive the world most fully, is not always justified, as hearing plays an equally important role in a horror story. Sometimes the sound overtakes the image, provokes visions or frightens us with something we cannot see, something we only imagine.

Jakub Małeki; *Błędy; Przemysł cudu*; horror; sound studies



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: 2025-02-21 | Revised: 2025-04-10 | Accepted: 2025-05-09

Wprowadzenie

„Dźwięk jest fenomenem, z którym obcujemy na co dzień. [...] jest częścią naszego doświadczenia, a zarazem czynnikiem je kształtującym” (Misiak 2013: 7), posiadającym przy tym różne znaczenia. Można go opisywać za pomocą kategorii fizycznych, analizując reguły traktujące o rozchodzeniu się fal dźwiękowych czy przekształceniach sygnałów tego typu (zob. Ozimek 2002), podkreślając ich wpływ na człowieka (zob. Puzyna 1985). Można próbować sformułować jego definicję z perspektywy językoznawczej, równolegle ustalając relacje między „słyszeniem” a „dźwiękiem” (zob. Żurkowski 2009), jak również pokusić się o umiejscowienie go w szerszym kontekście, np. kulturowym (zob. Misiak 2013). Dźwięk ma bowiem jednoznacznie dynamiczny charakter, który w zależności od „dyscyplinarnych przyporządkowań, historii pojęć, źródeł doświadczenia, motywów poznawczych i ambicji teoretycznych” przybiera różny kształt (Papenburg, Schulze 2015: 21; zob. też Misiak 2016: 29). Bywa narzędziem poznania, jak choćby w teorii akusmatologii Stevena Felda (zob. Misiak 2013: 9), „niedostrzegalną warstwą świata, odsłaniającą jego związki, działania i dynamikę” w koncepcji Salomé Voegelin (zob. Brzostek 2015: 20), czy też elementem przenikającym wszelkie aspekty rzeczywistości i sztuki, swoistym „pod-tekstem”, niekoniecznie wiarygodnym, jak chciał tego David Toop (zob. Marak 2015: 73).

Dźwięk jest też niezwykle istotnym „tworzywem” sztuki popularnej, w tym horroru i literatury grozy, które mimo wielu wątpliwości i zastrzeżeń formułowanych przed laty (zob. Kruszelnicki 2003: 7), w nowym stuleciu coraz częściej stają się obiektem refleksji środowiska naukowego¹. Mimo różnych definicji, jakich doczekał się w ostatnich latach horror, na potrzeby tej pracy podtrzymałbym tę określającą go jako „odwieczne zjawisko w sztuce, polegające na takim operowaniu środkami wyrazu przez twórcę, aby wzbudzić strach u odbiorcy” (Kruszelnicki 2003: 15). Do powyższej deskrypcji dodał-

¹ Zob. m.in. *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003; *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, TAIWPN Universitas, Kraków 2003; A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011; *Potworna wiedza. Horror w badaniach kulturowych*, red. M. Markocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016; D. Brzostek, *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020. W 2024 roku ukazało się w Polsce również wznowienie książki Noëla Carrolla, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* (1990, wyd. pol. 2004, 2024).

bym jednak drobną modyfikację, bowiem autor pisze o „w i z u a l i z a c j i tego, czego się boimy” (Kruszelnicki 2003: 15 [wyróż. M.K.]), ja natomiast uzupełniłbym ten zapis o płaszczyznę foniczną.

Mimo istotnej roli dźwięku w przestrzeni sztuki i popkultury jego rola jest rzadko dyskutowana w rozprawach naukowych (zob. Marak 2015: 71). Nie znaczy to jednak, że ten temat jest w nich zupełnie nieobecny. Dariusz Brzostek, w szkicu o znamienym tytule *Szepty i wrzask. O straszaniu przez uszy*, pisze wprawdzie, że „w tradycji kulturowej strach wydaje się ściśle powiązany ze wzrokiem” (Brzostek 2014: 110), ale równocześnie, poszerzając perspektywę potencjalnych źródeł lęku w literaturze grozy, dowodzi, że płaszczyzna akustyczna stanowi równie ciekawe pole badań nad metodami wywoływania strachu u czytelnika/słuchacza/widza, co „dominium” oka i wzroku². W podobnej tonacji wypowiada się Jan Mikinka, przypominając w artykule *Moc dźwięku — czemu ucho przeraża nas bardziej niż oko*, że „współczesna kultura jest zdominowana przez obraz”³, ale często „to właśnie dźwięk decyduje o tym, czy dane ujęcie nas przeraża, czy nie” (Mikinka 2014: 33, 37). O dźwiękowej warstwie horrorów, głównie jednak filmowych, pisze również Anita Has-Tokarz, wskazując na niesamowity rytm i klimat narastającej grozy, wynikające z efektu słuchowego (zob. Has-Tokarz 2011: 216). Drobne ślady obecności sfery audialnej w refleksji nad tego typu opowieściami odnajdujemy też w książce Marka Wydmucha *Gra ze strachem*. Kiedy pisze on o *Egzorcystcie* (1971) Williama Petera Blatty’ego, wskazując na wieloaspektowy charakter prezentowanych tam okropności, obok odrażających obrazów czy wstrętnych zapachów wymienia też dźwięki (zob. Wydmuch 1975: 150). Podobnie marginalne znaczenie mają te ostatnie w *Obliczach strachu...* Michała Kruszelnickiego. Obok kilku innych przywołań, jedno wydaje się tam kluczowe — chodzi o opowiadanie Edgara Allana Poe *Maski Czerwonego Moru* (1842) i znaczący wymiar dźwięków starego zegara (zob. Kruszelnicki 2003: 109–110).

Oczywiście, słuch jest tylko jednym z kilku ludzkich zmysłów i trudno w tego typu analizach, bez daleko idących konsekwencji, wyodrębnić go spośród innych. Nadal mówi się o niemal dogmatycznej dominacji oka (zob. Brzostek 2015), budując określoną hierarchię zmysłowości (zob. Misiak 2013: 8), z drugiej jednak strony, jak zauważa Tomasz Misiak: „współczesne dążenia do dehierarchizowania tradycyjnych wzorów zmysłowych pozwalają na nieskrępowane badanie takich odrębnych zjawisk jak obrazy, dźwięki, zapachy, wrażenia dotyku czy węchu bez istniejącego wcześniej, metafizycznego obciążenia” (2014: 9).

Powyższe uwagi pokazują, że zagadnienie dźwięku bywa obecne w refleksji nad horrorem, wciąż jednak wydaje się, iż jest w tej kwestii wiele do uzupełnienia. Ciekawym narzędziem, pomocnym w tych działaniach, może być perspektywa zaproponowana przez teoretyka i praktyka dźwięku Davida Toopa (1949–), który doświadczeniom związanym z dźwiękami i ich odbiorem poświęcił wiele publikacji⁴. Koncepcje angielskiego

² O pozostałych, czyli m.in. specyficznych postaciach, wzbudzających emocje wydarzeniach czy przestrzeni, wspomina Halina Kubicka (zob. 2010: 71–89).

³ Wydaje się, że w tej kwestii jest wśród badaczy zgodność, co nie dziwi, biorąc pod uwagę to, o czym pisze Derrick de Kerckhove — pewnie zmysły „wymagają więcej energii niż inne, wzrok w szczególności wymaga osiemnaście razy więcej energii niż słuch. [...] postrzeganie jest zarówno szybsze, jak i łatwiej przyswajalne, szczególnie w naszej wizualnej kulturze” (2003: 402).

⁴ Zob. m.in. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds* (1995), *Haunted Weather: Music, Silence and Memory* (2004), *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener* (2010).

profesora i artysty w refleksji na temat roli dźwięków w literaturze grozy wykorzystała Katarzyna Marak w szkicu *Odgłosy w bezgłosie: niesamowitość dźwięku według Davida Toopa* (zob. Marak 2015: 71–87). Wydobyła ona z tekstów autora *Ocean of Sound* te ślady, które pozwoliły pokazać, w jaki sposób umiejętne korzystanie z dźwięków umożliwia realizację podstawowego założenia gatunku horroru, czyli mówiąc najogólniej — wzbudzanie strachu. Badaczka wspomina o nienamacalności i braku formy dźwięku, powiązaniach dźwięku z ciszą, wspomnieniami i afektami (strachem, lękiem), a także słuchaniu jako przeżyciu subiektywnym i niesamowitym (zob. Marak 2015: 74). Podobnie jak w wielu horrorach, często trudno przypisać dźwiękom konkretną lokalizację, brak im konkretnego źródła⁵, mogą dochodzić z różnych miejsc, nie są jednoznacznie zakotwiczone w przestrzeni. Nic więc dziwnego, że mogą przypominać halucynacje słuchowe, przekładające się na subiektywny odbiór rzeczywistości, i co za tym idzie — swoistą deformację świata. Jak mówił w jednym z wywiadów Toop:

Wzrok od zawsze był uznawany za najważniejszy zmysł — jako ten, który pozwala nam zorientować się w przestrzeni; wzrok i dotyk mają wspólnie budować nasze poczucie rzeczywistości. Tymczasem dźwięk jest kompletnie nierzeczywisty. Dopływa nie wiadomo skąd, nie można go zobaczyć, nie można go złapać, wywołuje przed oczyma obrazy, które nie istnieją i emocje, które są tak silne, jakby powstały w reakcji na coś rzeczywistego. To raczej czas niż miejsce. Słuch jest więc zmysłem, na którym można polegać najmniej.

(*Japoński ogródek*... 2012, b.s.)

Taka „niestabilność” postrzeganej rzeczywistości prowadzi do zasadniczej zmiany sposobu interpretacji różnych zjawisk i zachowań postaci, prowokuje niepewność, niepokój. Patrząc z tej perspektywy, można stwierdzić, że dźwięk zyskuje znaczny potencjał w kreowaniu grozy nie tylko w kinie, ale również w literaturze. Marak pisze:

W przypadku tekstu pisanego dużo zależy od czytelnika i jego aktywności odbiorczej lub umiejętności przeżywania dźwięków, które miały zostać zaszczerpione w jego umyśle przez przedstawione przez autora sceny. Literatura grozy jako forma estetyczna mogłaby tylko skorzystać z ekspozycji warstwy akustycznej dla odbiorców doceniających w pełni wagę dźwięku i ciszy.

(Marak 2015: 86)

⁵ Nawiązując do koncepcji braku zakotwiczenia źródła w konkretnej przestrzeni materialnej, w jednym z wywiadów Toop odwoływał się do innego zasłużonego badacza dźwięku: „Teoretyk muzyki Raymond Murray Shafer wymyślił kiedyś termin: »schizofonia«. Schizofonia to właśnie ten dźwięk bez źródła. Według Shafera obcowanie z takim dźwiękiem działa na naszą psychikę destabilizująco” (*Japoński ogródek*... 2012, b.s.). Dodajmy, że jedną z zasadniczych funkcji literatury grozy jest wszak „destabilizowanie” psychiki odbiorcy.

Jakub Małecki

Biorąc pod uwagę spostrzeżenia Toopa i fakt, że „w całej literaturze akademickiej zajmującej się tym gatunkiem, dźwięk należy do najogólniej i najwięcej omawianych elementów fantastyki grozy” (Marak 2015: 78), przyjrzyć się temu, w jaki sposób realizuje on (dźwięk) kluczową dla horroru cechę, jaką jest wzbudzanie strachu u odbiorcy⁶. Pokażę, za pomocą jakich środków autor prowokuje u czytelnika lęk i z jakimi sytuacjami słuchania budującymi napięcie mamy do czynienia. Materiałem badawczym będzie wczesna proza Jakuba Małeckiego, autora, który podobnie jak np. Łukasz Orbitowski⁷, rozpoczynał karierę pisarską od fantastyki i horroru, pisząc opowiadania do takich periodyków, jak „Science Fiction, Fantasy i Horror”, „Nowa Fantastyka”, „Magazyn Fantastyczny” i in. Także jego pierwsze książki: zbiór opowiadań *Błędy* (2008) oraz powieść *Przemytnik cudu* (2008) miały podobny charakter. Na dobrą sprawę dopiero publikacja głośnego *Dygotu* (2015) i doskonałe recenzje, jakimi został przyjęty przez krytykę i czytelników, sprawiły, że Małecki wyszedł z fantastycznego „getta”. Od tej pory kariera pisarza nabrała rozpędu, czego świadectwem są wzrastające nakłady jego książek, atencja odbiorców, tłumaczenia na inne języki, wreszcie ekranizacja wydanej w 2021 roku powieści *Święto ognia* (reż. K. Dębska, 2023). Biorąc po uwagę fakt, że jego twórczość ewoluuje i w autorskim dorobku z ostatniej dekady wątki związane z fantastyką czy horrorem zajmują już marginalną rolę, przyjrzyć się początkom działalności Małeckiego, kiedy kształtował się jego styl, czemu służyło m.in. opanowanie reguł gatunku korzeniami sięgającego dawnej literatury grozy. Dwa wspomniane powyżej tytuły — *Błędy* oraz *Przemytnik cudu* — w pełni realizują konwencję horroru, przy czym nie stanowią w jej obrębie szczególnie oryginalnej odmiany. Tym natomiast, na co zwrócę uwagę, jest ich płaszczyzna dźwiękowa, dzięki której Małeckiemu udaje się spotęgować odczucie niepokoju i wywołać u czytelnika strach⁸. Wnikliwa lektura obu książek pozwala przekonać się, że autor *Rdzy* przykładą do tych zagadnień dużą wagę, bowiem świadectw jego wrażliwości na audytywną warstwę rzeczywistości nie brakuje⁹. Dowodem jest choćby monolog głównego bohatera *Przemytnika cudu* mówiący o jednym z klasycznych mechanizmów budowania odczucia lęku: „To samo z dźwiękami: niech szafa zaskrzypi w świetle dnia — w porządku, zawiasy są stare, drewno wypaczone, ma do tego prawo. Niech odezwie się w nocy — zaraz nabieram przekonania, że coś w tej szafie siedzi, że chowa się tam jakaś nieokreślona postać lub — gorzej — taką nieokreśloną istotą okazuje się sama szafa” (P: 135)¹⁰. Tak jak w teorii Toopa: „Zarówno istniejące, jak i nieistniejące dźwięki ujawniają się w akcie

⁶ Znaczeniem i rolą dźwięków w rodzimej literaturze grozy zająłem się w trzech szkicach (poświęconych *Wampirowi* Władysława S. Reymonta, *Opętanym* Witolda Gombrowicza oraz *Domowi na wyрубach* Stefana Dardy) wchodzących w skład autorskiej monografii *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków. O korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce* (zob. Kurkiewicz 2019: 89–138).

⁷ Łukasz Orbitowski, co ciekawe, jest redaktorem pierwszych książek Jakuba Małeckiego, opublikowanych w wydawnictwie Red House.

⁸ A te właśnie emocje są podstawą wyróżnienia horrorów (zob. Carroll 2024: 35).

⁹ Także w późniejszej twórczości Małeckiego szeroko pojęta audiosfera nie traci znaczenia, czego dowodem może być choćby *Dygot* jako jedna z powieści współczesnych, w których odnajdujemy świadectwa obecności odgłosów somatycznych (zob. Regiewicz 2022).

¹⁰ Wszystkie cytaty z analizowanych tu książek Jakuba Małeckiego będą oznaczane w tekście przez podanie skrótów i numerów stron: *Błędy* (Małecki 2008a): B; *Przemytnik cudu* (Małecki 2008b): P.

świadomego, intensywnego nasłuchiwania — dlatego też nawet wtedy, gdy bohatera otacza kompletna cisza, jego zdenerwowany, pełen obaw umysł wypełnia tę zmysłową pustkę dźwiękami fantomowymi” (Marak 2015: 82).

Dźwięki typowe

Usytuowawszy się w pozycji słuchacza, u Małeckiego odnajdujemy liczną reprezentację dźwięków typowych dla horrorów: zawiasy w drzwiach skrzypią przeciągle (B: 289), słychać „jęki i zawodzenia, jakby w mieszkaniu [...] był ktoś jeszcze” (B: 209), a nocny portier opowiada, że wprawdzie duchów nigdy nie widział, ale nocami słyszy „ryki jakieś, jęki rozpaczliwe (P: 105)¹¹. Ten rodzaj ewokowania dźwiękami reprezentują też sceny z *Klaserów pewnego diler*a, pokazujące narastający lęk Mai: „Zgrzytało coraz głośniej i Maja nie mogła udawać, że tego nie słyszy. Było prawie popołudnie, a ciszą przerywało jedynie tykanie ściennego zegara [...]. Drapanie dobiegało z pokoju, w którym stało łóżeczko Julii” (B: 285). Podobną feerię niepokojących dźwięków prowokuje u Małeckiego samotność, uczucie dręczące bohaterkę *Przemytnika cudu*: „To samotności obawiała się najbardziej — niewidzialnego stwora, który każdy dźwięk za ścianą i skrzypnięcie w pokoju obok zamienia w przerażającą wizję skradającego się w ciemnych rogach zła, które czeka tylko, aż wyłączysz telewizor, by dopaść cię skrzypieniem drzwi i kapaniem wody w łazience” (P: 29). Dwa ostatnie przykłady doskonale wpisują się w koncepcję Toopa i sposób korzystania przezeń z pojęcia „hiperakuzji” (w kontekście psychologicznym). Dotyczy ona sytuacji, „[g]dy postaci wystawione na atmosferę przynębienia, samotności albo strachu wychwytyują w ciszy dźwięki, które zazwyczaj byłyby ledwo słyszalne lub takie, które wydają im się nieprawidłowe; emocje wyolbrzymiają lub wykrzywiają postrzegane sygnały, w efekcie zarówno cisza, jak i półsłyszane, półwyobrażone dźwięki stają się prześladowcze i złowrogie” (Marak 2015: 82). I tak właśnie jest w horrorach Małeckiego: niektóre stany emocjonalne korygują tradycyjne znaczenia typowych dźwięków, uwypuklają ich mroczny potencjał¹².

U Małeckiego nie brakuje również typowego dla horrorów zabiegu, o którym wspomina Noël Carroll, a mianowicie przejścia przez demona niewinnej istoty i posługiwanie się jego aparatem mowy, przy zachowaniu własnego tembru głosu. Amerykański badacz obrazuje ten mechanizm przykładem z *Dybuka* Szymona Anaskiego, w którym dziewczica opętana przez tytułowego potwora odzywa się męskim głosem (zob. Carroll 2024: 49); u Małeckiego jest podobnie: „Odejdź skurwysynu — odparło dziecko męskim głosem. [...] Dziecko spojrzało na niego i zaśmiało się przeraźliwie głośno [...]. Spojrzał za siebie, gdzie udręczona matka dziewczynki załamywała ręce, słysząc potworny głos wydobywający się z gardła jej dziecka” (B: 291).

¹¹ Z drugiej strony, Małecki niekiedy gra konwencją, stosuje efekt zawiedzionego oczekiwania, niedyskretnie dając znać, że doskonale orientuje się w regułach gatunku, jednak by wywołać strach, nie musi posilkować się stereotypami, por.: „Zawiasy nie zaskrzypiały złowieszczo, przedpokój nie tonął w mroku ani nie sprawiał jakiegось szczególnie upiornego wrażenia, a mimo to w środku mieszkania natychmiast dopadł mnie strach” (B: 36).

¹² O podobnych sytuacjach pisał Kruszelnicki: „Tak samo jest w chwilach, gdy w ciszy domowego zakątka usłyszysz się jakiś nieoczekiwany i niewyjaśniony z początku hałas [...]. Pod tym względem przypominamy trochę małe dzieci. [...] Lęki dziecka są najczęściej irracjonalne. Rozsnuwają się przed nim w nocy, w łóżku, po tym, jak rodzice zgaszą światło w pokoju. Wtedy otoczenie zaczyna ożywać, a każdy odgłos domu staje się dziwnie groźny” (2003: 43–44).

To rozwiązanie powraca w *Przemytniku cudu*, przy czym zostaje ono skontaminowane z metamorfozą na płaszczyźnie fizycznej:

Twarz dyrektora uległa przemianie. Skóra zrobiła się biała, jakby papierowa, a prawy policzek opadł bezwładnie i zwisał zupełnie jakby ktoś uszczypnął Mordrego i ciągnął z całej siły w dół. — Wypierdalał stąd — powiedział zmienionym głosem. — Wynos się, kurwo. Wiem, co zrobiłaś swojej siostrze [...]. Uderzyła w sklejkę, głuchy odgłos potoczył się po całym pomieszczeniu.

(P: 92)

Małecki nie stroni również od makabry. Pojawiają się: odcięta, ale nadal wrzeszcząca głowa (B: 236), gadające trupy (B: 245) czy dziecięce jęki w piwnicach (B: 203; P: 105). Co ciekawe jednak, pisarz przełamuje ten schemat, kiedy w finale powieści pozwala dzieciom na odwrotne, naturalne zachowania na płaszczyźnie akustycznej: „Dzieci biegały i śpiewały. [...] Śmiały się do siebie, jakby robiły to po raz pierwszy. Głośno, intensywnie, prawdziwie...” (P: 247–248).

W konwencji horroru mieści się też zestawienie motywów śmierci i bicia zegara (zob. P: 26). Starość umierającej matki i odmierzającego czas mechanizmu zostają połączone, przygotowując czytelnika na wydarzenia, które rozegrają się w dalszej części powieści. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że zabieg kontaminacji czasu i śmierci z płaszczyzną akustyczną jest cechą charakterystyczną tej powieści. Kiedy coś ma się zdarzyć, czas zwalnia, dźwięki hamują i rozciągają się (P: 163)¹³. Dodajmy też, że motyw zegara powraca u Małeckiego w zestawieniu z ewokowanymi przezeń dźwiękami: jako budzik mielący ciszę i przerabiający ją na hałas (P: 149) czy poprzez podobieństwo zegara elektronicznego z biologicznym bohaterem — oba tykają zbyt głośno, charczą i grożą rozpadem (P: 180).

Dźwięki o nieustalonym źródle

Nieodłącznym zabiegiem w przypadku prowokowania strachu, obecnym również w horrorach Małeckiego, jest przywołanie odgłosów, które trudno zdefiniować, odnieść do konkretnego źródła, co można wyrazić poprzez użycie zaimków nieokreślonych: „c o ś załopotalo głośno” (B: 41), „usłyszała w kuchni c z y j e ś kroki” (B: 274), „c o ś zaskrzeczało nagle tuż nad nią” (P: 47), k t o ś odezwał się podniesionym głosem (P: 187), „W tej samej chwili k t o ś zapukał w szybę [...]. Wrzeszczałem długo” (P: 215). To rodzi wyobrażenia, fantazje, domniemania. Z jednej strony po raz kolejny łączy się to z koncepcją Toopa (trudności z ustaleniem źródła dźwięku), z drugiej — Małecki korzysta tutaj niewątpliwie z tradycji powieści grozy, która:

¹³ O szczególnym związku dźwięku z czasem wspomina Walter J. Ong, podkreślając, że jest on inny od pozostałych doznań zmysłowych człowieka (zob. Ong 2003: 191).

[...] wyzyskiwała nieraz ów związek słuchu, lęku i fantazjowania, każąc swym bohaterom — „skazanym na uszy” — domyślać się źródeł enigmatycznych dźwięków, dobiegających skądinąd (zza drzwi, z piwnicy, zza ściany) i działać w ciemności, po omacku, borykając się zarówno z rzeczywistym zagrożeniem, jak i z, nie mniej groźnymi, fantazmatami zrodzonymi z nadinterpretacji słyszanego.

(Brzostek 2014: 116)

Dźwięk przeraża, kiedy nie wiemy, skąd się dobywa, ale też, gdy nie mamy pojęcia, jakie jest jego źródło i co oznacza. To właśnie rodzi lęk. Równie często tego typu atmosferę zagrożenia kreuje odgłos kroków, rozbrzmiewający za plecami bohatera (B: 93), tuż obok niego (B: 231), bądź w ciemności (P: 65). Nie wie on, kto za nim idzie, czego spodziewać się po intruzie. Te niespodziewane i niepokojące dźwięki mają jednak także inny charakter. Dźwięk bowiem potrafi obudzić grozę nie tylko nieokreślonym źródłem czy niewyraźnym przekazem semantycznym. Czasem rzeczywistość jest bardziej przerażająca niż domysły. Gdy jeden z bohaterów *Błędów* słyszy mamrotanie (odwróconego doń plecami) kelnera, nie podejrzewa nawet, jakie jest źródło zniekształcenia głosu. Stojący za ladą mężczyzna odgryza sobie język, wkłada go do kanapki i podaje klientowi ze słowami „Bahho phohe” (B: 20). Zaburzenie dźwięku wynika więc z powodów fizjologicznych, a ich źródłem jest akt samookaleczenia, potęgujący efekt grozy.

W *Przemytniku cudu* ten motyw zniekształcenia przekazu akustycznego Małecki stosuje łącząc go z kłopotami natury psychofizjologicznej bohatera: „P-p-przecież ja chciałem tylko sprawdzić. B-b-bo ja szukam. Ja szukam ich, ja szukam — wyjąkał...” (P: 75). Pokazuje przy tym regułę wraz z towarzyszącym jej wyjątkiem, niepozostającym bez znaczenia dla fabuły: „Zauważyłem prawidłowość, że Misjonarze zawsze jękali się przy spółgłoskach »b«, chyba też »n« i »d«. Mimo to, słowo »Bóg« Janek wymówił płynnie” (P: 176)¹⁴.

Nasłuchiwanie (podśluchiwanie)

Jednym z oryginalniejszych rozwiązań Małeckiego w zakresie interesującego nas tematu jest wprowadzenie motywu nasłuchiwania (podśluchiwania) świata przez pryzmat wody. Bohater *Przemytnika cudu*, zanurzając się w wannie, percypuje zniekształcony akustycznie świat:

Wsluchiwał się w otaczające go pod wodą dźwięki. [...] Do tamtej pory nie zdawał sobie sprawy z tego, że pod wodą tak wyraźnie słyhać dźwięki dochodzące z piwnicy i od sąsiadów. Nie wiedział, czy odgłosy, którym przysłuchiwał się co wieczór, niesione są przez rury czy betonowe ściany, ale nie zastanawiał się nad tym. Po prostu słuchał. [...] Hubert zamknął oczy i słuchał. Dźwięki nade-

¹⁴ Misjonarz nie jąka się również, gdy odmawia modlitwę (zob. P: 177).

szły już po chwili, kiedy tylko uspokoił oddech, a woda w wannie wygładziła zmarszczki na swojej powierzchni. [...] W tym momencie ktoś włączył telewizor i Hubert nie potrafił rozróżnić kolejnych słów. Leżał jeszcze przez chwilę, nasłuchując, ale nic więcej nie usłyszał.

(P: 33–34)¹⁵

W wykorzystywaniu płaszczyzny akustycznej motyw podsłuchiwania odgrywa ważną rolę. Ujawniają się wówczas zarówno istniejące, jak i nieistniejące dźwięki (zob. Marak 2015: 82). Przede wszystkim słyszymy coś, co nie jest przeznaczone dla naszych uszu, naruszamy przestrzeń drugiego, a to rodzi w nas ekscytację. Jak mówił Toop: „Niby wiadomo, że nie powinno się podsłuchiwać, ale coś w tej czynności jest, że wydaje nam się, że usłyszane dźwięki zabiorą nas do jakiejś wielkiej tajemnicy. Wszyscy uwielbiały podsłuchiwać. Ja podsłuchuję, gdzie tylko mogę” (*Japoński ogrodnik...* 2012, b.s.). Ponadto, z jednej strony, uwypukla ono przewagę ucha nad okiem — można czegoś nie widzieć, ale fakt, że się to słyszy, potwierdza tego istnienie; co istotne, egzystencja słyszanego bytu może ograniczać się tylko do warstwy brzmieniowej. Z drugiej jednak strony, status wyłącznie słyszanego bytu może być niepewny albo rozmijać się z wyobrażeniem słuchającego. Głos może nie pasować do obrazu, wywoływać złudne wrażenie. Albo być pierwszym sygnałem obecności kogoś — najpierw słyszymy, potem dopiero możemy zobaczyć i zweryfikować percypowany „obraz dźwiękowy”, ucieleśniając obiekt za pomocą innych zmysłów.

Tego typu rozwiązanie przynosi opowiadanie *Klasery pewnego dilerka*. Bohater podsłuchuje pod drzwiami sąsiada, co staje się zaczątkiem akcji, źródłem kolejnych wydarzeń. Niefrasobliwy gest mężczyzny ma swoje zgubne konsekwencje, bowiem prowadzi do działania istot spoza porządku realnego świata. Podsłuchujący słyszy, że samotny Dziadek rozmawia z kimś, kogo głos jest „dziwny, mamroczący” (B: 118). To dlań zaskakujące, bo starszy pan nie ma żadnych znajomych. Małeki dodatkowo komplikuje sytuację, bo według drugiego z bohaterów Dziadek już nie żyje, a zatem zdziwienie budzi nie tylko fakt usłyszenia obcego głosu, ale też akustyczna aktywność samego seniora. Konsekwencje podsłuchiwania są zaskakujące — Dziadek wie, że jest podsłuchiwany, i kiedy chłopak stojący pod drzwiami wsłuchuje się w niewyraźny szept staruszka, onie miały zaczynać rozumieć poszczególne słowa: „Dlaczego pan się mnie boi, Jerzy? Dlaczego stoi w ciemności przed moimi drzwiami, a serce łomocze panu ze strachu?” (B: 130). Sytuacja ta napędza lawinę wydarzeń: „Wasz kolega, Jerzy, zrobił wczoraj rzecz straszną. Podsłuchiwał w nocy pod moimi drzwiami, mając zapewne w podłym zamiarze uczynić mi jakąś przykrość! [...] Otóż, musicie wiedzieć, że każdy uczynek powoduje rozliczne skutki: dobry, zły czy nijaki, nieważne. Każdy coś rozpoczyna” (B: 159–160). Konsekwencje są tragiczne, co obrazuje tok myślenia Iksa:

¹⁵ Można zastanawiać się, na ile istotne jest w tych powieściowych scenach podsłuchiwanie przez wodę odwołanie do antropologicznej teorii pierwszego doświadczenia człowieka, jeszcze w łonie matki: „Zanurzone w wodach płodowych dziecko, zanim rozwinie się wzrok, jest zdane tylko na dźwięki, które wyłapuje. [...] Ten, który nasłuchuje, czeka w napięciu, próbuje łowić, wychwytywać dźwięki z całej masy innych doświadczeń zmysłowych. [...] Dziecko odbiera dźwięki za pośrednictwem wody, w której jest zanurzone” (Regiewicz 2022: 5).

Śmierć Marcina, samobójstwo ministra Dobro, pozostali politycy... pieprzone klasy Joja, a teraz jeszcze Hakiel odgryzający sobie wargi. Najgorsze w całej tej lawinie dramatów było to, że najprawdopodobniej wzięła się z jednego miejsca. Z mieszkania numer dziesięć. Wszystko zaczęło się, kiedy Bambus poszedł w nocy podsłuchiwać Dziadka.

(B: 216)

Widzimy zatem, jak istotną rolę w konstrukcji fabularnej opowiadania odgrywa płaszczyzna foniczna, od której zaczyna się przerażający ciąg wydarzeń. Wydarzeń, w których czynnik akustyczny niezmiennie stanowi ważny element rewaloryzujący wizerunek psychologiczny poszczególnych bohaterów. Dowodem jest postać Dziadka, który: „[g]adał jak najęty, śmiał się, wrzeszczał nawet, co — biorąc pod uwagę fakt, że wcześniej przez kilka dobrych lat słowem nie odezwał się do nikogo — było co najmniej niezrozumiałe” (B: 149).

Cisza/milczenie

Już przywołane powyżej egemplifikacje pozwalają zorientować się, że równie istotną rolę w budowaniu klimatu grozy odgrywają cisza i milczenie. Jak zauważał Ong w *Psychodynamice oralności*, „dźwięk już w czasach kultur pierwotnych kojarzony był z siłą; wynikało to z konieczności podjęcia pewnego wysiłku, aby dźwięk wydobyć” (Mikinka 2014: 37). Stąd tak często pojawiające się wymuszone milczenie — czy raczej prowokujący ciszę brak możliwości (wobec zagrożenia) wydobycia głosu przez bohaterów horrorów. Także Toop doceniał i akcentował rolę ciszy:

Historie tworzone przez twórców fantastyki grozy [...] koncentrujące się na przerażeniu, nawiedzeniu i tym, co nadprzyrodzone, robią użytek zarówno z dźwięku, jak i z ciszy jako narzędzi przeczuć i ostrzeżeń [...]. Odgłosy w ciemności, cisza, w której coś jednak można usłyszeć — wszelkie dźwięki, których źródło ukryte jest przed wzrokiem lub które zdają się nie mieć celu ani sensu, wzbudzają niepokój i przerażenie.

(Marak 2015: 81)

W powyższym cytacie widać, że ciszę można rozpatrywać na wiele sposobów, jest ona pojęciem wieloznacznym. Jej głównym analogatem jest brak bodźców słuchowych (czyli słyszalnych dźwięków), ale to także m.in. brak znaków, szumu percepcyjnego czy wywołującego dyskomfort hałasu. Cisza to też milczenie, czyli nieobecność czegoś oczekiwanego, np. odpowiedzi (zob. Jacko 2011: 13–20). Trudno zatem ograniczyć znaczenie ciszy do braku wszelkich słyszalnych dźwięków czy odgłosów, fonicznej pustki (zob. Losiak 2011: 57). Małecki traktuje ją zdecydowanie szerzej. Cisza zapada wówczas, gdy nikt się nie odzywa, kiedy słychać tylko odgłos kroków i szum wiatru (P: 129), albo skrzypienie krzesła i stęknienie (P: 146), kiedy bohaterowie patrzą na siebie, mrużąc pod nosem (P: 134). Cichy jest pusty konfesjonał (P: 187) i dom po śmierci matki

(P: 217). To cisza względna, w której dźwięki mogą objawić się przez subiektywny akt słuchania (Marak 2015: 82).

Cisza w *Błędach* jest nienaturalna, co doskonale odczuwa bohater. Jadąc tramwajem, wsłuchuje się w uspokajający szum sunącej maszyny, ale w rezultacie ten brak dźwięków jest przerażający. Czeką na jakikolwiek dźwięk: żeby zatrafiło auto, żeby ktoś się odezwał. Cisza kłuje go w uszy, dlatego sam wrzeszczy, głośno dobija się do zamkniętych sklepów, bowiem obecność drugiego człowieka wyzwala z niepokoju, dzięki niej można oderwać się od własnych lęków i skupić na rzeczywistości. Natomiast samotność „mnoży dziwne dźwięki, każe wsłuchiwać się w skrzypienie szafy, stukot w rurach czy kapanie z kranu” (B: 18). A to już potencjalne źródła rodzącego się strachu. W takim stanie też każdy dźwięk, choćby najbardziej naturalny, może przestraszyć (zob. B: 18).

Jednym ze świadectw obecności ciszy jest ograniczenie możliwości artykulacyjnych postaci (a w konsekwencji prowokowanie milczenia). To sytuacje, kiedy mimo potrzeby wyrażenia głośno własnych emocji, bohaterowie zostają ich pozbawieni (zob. B: 268, 274). Na drodze stają przeszkody natury psychicznej i fizycznej, nie jest możliwy komunikatywny przekaz na płaszczyźnie semantycznej. W przypadku horroru mamy również do czynienia z lokacjami oksymoronicznymi, których status podkreśla ich nienaturalność i nie pozwala ich ośwoić. Kiedy na przykład rynek w jednym z opowiadań Małeckiego jest cichy i głośny jednocześnie (B: 52), bohaterowie wrzeszczą (P: 228) lub krzyczą „bezgłośnie” (P: 242), zaś „kroki zbliżały się, a cisza aż kłuła w uszy” (B: 273). To powiązanie w przewrotny sposób potwierdza ścisły związek między dźwiękiem a ciszą. Jak celnie konstatawał Robert Losiak: „[...] doświadczenie ciszy w naturalny i oczywisty sposób wiąże się z doświadczeniem brzmienia, dźwięku, [...] współtworzy tkanę foniczną naszej rzeczywistości. [...] Dźwięk, jakkolwiek intensywny i »przeszywający« ciszę — wybrzmiewa, wy-cisza, staje się na powrót ciszą” (Losiak 2011: 58).

Wrzask/krzyk

Tak jak cisza i milczenie pozwalają stopniowo budować, potęgować odczucie niepokoju i strachu, tak głośne dźwięki potrafią natychmiast wytrącić z równowagi. Ich niespodziewane pojawienie się i zakłócenie harmonii na płaszczyźnie akustycznej nikogo nie pozostawia obojętnym. Ciało reaguje instynktownie. W tego typu przypadkach albo wrzask jest powodem strachu, albo odwrotnie — to coś strasznego prowokuje krzyk. Świadectwa obu tych strategii nie należą do rzadkości w prozie Małeckiego: „Sekundę później usłyszałem wrzask, jakby kogoś właśnie ze skóry obdzierali. [...] Żebyś ty, człowieku, słyszał, jak ona się darła. Wrzeszczała, że facet uciął jej stopę za grzechy, że wsadził ją do worka i wyszedł” (P: 70–72). W powyższej egzemplifikacji natrafiamy na kontaminację obu wariantów: wrzask kobiety wynika z działań demonicznego rzeźnika, jej krzyk zaś przeraża innych. Zresztą wrzask będący reakcją na straszne (niesamowite, niezrozumiałe, niewyjaśnialne, przerażające) pojawia się u Małeckiego wiele razy. Bywa łączony z reakcjami na to, co się widzi (B: 174) lub czuje (B: 274). Wrzeszczy szokowana dziewczyna, której demoniczny grubas odcina stopę (P: 70), przerażona kobieta wyczuwająca szatańskie pochodzenie otrzymanego prezentu (P: 108) czy też bohaterka zaatakowana przez nieludzkie monstrum podczas diabelskiego zgromadzenia (P: 240). Wrzask stanowi naturalną reakcję człowieka

na niespodziewane wydarzenia i ich konsekwencje (fizyczne, psychiczne, duchowe), ale jest też formą obrony, poszukiwania pomocy.

W innych sytuacjach dochodzi do zaburzenia zdolności percepcyjnych bohaterów i ich odpowiedź na zachodzące zmiany bywa nader gwałtowna, wiążąc się z aktywnością na płaszczyźnie akustycznej. Tego typu zdarzenia stanowią jeden ze standardowych elementów konstrukcji gatunkowych horroru (zob. B: 262). Szczególny efekt wywołuje kumulacja tego typu aktywności, jak w scenie z *Przemytlnika cudu*:

Ktoś z lewej strony wrzasnął, krzykiem zarażając wielu innych. Chwilę później zrobił się popłoch, ludzie darli się wniebogłosy. [...] Bogdan palił książkę i śmiał się jak sam szatan [...] krzyczał... [...]. W uszy uderzał wrzask kobiet [...]. Z głośników popłynął dźwięk przypominający odgłos, który towarzyszy borowaniu zębów. Natrętny pisk wżerał się w skórę, wciskał do uszu. I nagle coś wczepiło mi się w głowę pazurami. Wrzasnęłam... [...] Kobieta przede mną darła się wniebogłosy. [...] Darto włosy i gardła, dziki tumult narastał. Wzmacniany przez głośniki śmiech Bogdana nie ustawał, wisząc ponad nami i całym rynkiem.

(P: 239–240)

Feeria dźwięków wprowadza efekt niepokoju. Hałas spowodowany ich multiplikowaniem, a także fakt, że ich źródłem są nie tylko żywe (i nieżywe) istoty, ale wydobywają się również z głośników, sprawia, że to ucho jest kluczowym zmysłem pozwalającym na percepcję powyższej sceny. I to przez nie czytelnik jest straszony.

Somatoakustyka

Wczesna proza Małeckiego przynosi materiał potwierdzający zabieg kontaminowania sfery dźwiękowej z kategoriami ciała i cielesności. Przykłady takich zabiegów można zaobserwować w podanych już przypadkach, jednak precyzując zagadnienie, podkreślimy, że somatoakustyka, czyli wszelkie przejawy pozajęzykowej aktywności ludzkiego ciała (zob. Brzostek 2015: 23), jest niezwykle skutecznym narzędziem w arsenale twórców horrorów. I nie tylko ich, bowiem autor *Rdzy* również w swej późniejszej prozie sięga po tego typu zabiegi. Proza Małeckiego pełna jest „odgłosów”, czyli dźwięków rodzących się „w wyniku interakcji ciała z otaczającą go przestrzenią” (Regiewicz 2022: 10). Pojawiają się m.in. zjawiska dźwiękowe związane z ludzkim głosem, o różnym natężeniu. Do częściej spotykanych u Małeckiego należą: mruknięcia, mamrotanie, bełkotanie, jąkanie, szeptanie, szemranie, sykanie, sapanie, kaszel, mlaskanie, chrząkanie, chrypienie, wzdychanie, ale też krzyk, wrzask, ryk, pisk, darcie się, wycie. Są też odgłosy niewerbalne, wydobywające się z różnych części ciała, często powiązane z bólem: jęczenie, charczenie, stękanie; ciało gnie się, stawy trzeszczą (B: 42) i chrupią (P: 201), chrupie też kość piszczelowa pod wpływem wbitej w nią siekiery (B: 66) i kręgosłup — od zbyt długiego siedzenia (P: 181), zgrzytają kość i metal (B: 66), lepki odgłos wydaje przebijana nożyczkami gałka oczna (B: 69), a kręgosłup woła „o pomstę do nieba” (B: 289). Niezwykle często pojawiają się też różne odmiany śmiechu: rechot, chichot, śmiech

pusty czy przeraźliwy¹⁶. Dodajmy, że wiele tego typu wypadków, poza oczywistą rolą straszenia czytelnika i wywoływania w nim uczucia niesmaku, jest też świadectwem komunikacyjnej aktywności bohaterów. Odgłosy ciała stanowią komunikat i niejednokrotnie ich nadawcy oczekują wiadomości zwrotnej.

Natura i cywilizacja

Analiza dźwiękowego charakteru budzenia strachu w młodzieńczej twórczości Małeckiego byłaby niekompletna bez wspomnienia innych źródeł dźwięków, które towarzyszą horrorom od początku ich powstania. Mowa o odgłosach natury. Pisała o tym Anita Has-Tokarz: „Kluczową rolę w ewokowaniu grozy horroru odgrywają zabiegi akustyczne, które oddają atmosferę panującą w przyrodzie” (2011: 215). U Małeckiego szczególną rolę odgrywa wiatr. Jest on głównym bohaterem opowiadania *Cyryl*, w którym otrzymujemy pełną gamę dźwięków przezeń wydawanych: świszczy, szemrze, uruchamia alarmy w samochodach i wybija szyby okien, huczy i grzmi, zagłusza głosy ludzi, wdzierając się w ich głowy metalicznym świstem. Małeki personifikuje go, wyposaża w indywidualny, nosowy głos, towarzyszący symfonii zniszczenia dokonywanej w przestrzeni miasta. „Cudowne akordy rozrywanej blachy” i „niebiańskie rymy tłuczonego szkła” eksplodują pięknem „mozartowskiego świstu” i „rachmaninowego zgrzytu”. Niczym w poemacie turpistycznym, Małeki na fundamencie zderzenia dźwięków natury (destrukcyjny w swej sile wiatr) i cywilizacji (ofiara potęgi żywiołu) komponuje pejzaż, którego zasadniczą płaszczyzną pozostaje sonosfera, dominująca nad innymi doznaniemizmysłowymi¹⁷.

Obok dźwięków natury strach wywołuje także akustyczna aktywność wytworów cywilizacji. U Małeckiego, niczym w *Nogach Izoldy Morgan* (1923) Brunona Jasieńskiego, równocześnie symbolem fascynacji cywilizacją i świadectwem zagrożeń, jakie niesie ona ze sobą, jest tramwaj. Futurystyczny poeta w wierszu *Przejechali* pokazał spektakularną scenę wypadku, w której mknący po szynach pojazd uderza w przechodnia. Towarzyszy temu „złowieszczy śpiew szlifowanych szyn” i zestaw konstrukcji dźwiękonaśladowczych: „Trrrrrach!!! / Stoppp!!! / Hamulec! / Aaaaaaaa!” (Jasieński 2006: 53). W powieści autora *Horyzontu* opis jest bardziej rozbudowany i w mniejszym stopniu poetycki: „Nawet nie huk, ale prędkiej młasnienie rozległo się po Głogowskiej, kiedy pękata dwunastka chlasnęła szerokim kadłubem o rozpędzonego uciekiniera. [...] głośny zgrzyt zablokowanych kół o tory rozdarł chłodne powietrze, zderzak zmiażdżył głowę niedoszęłego złodzieja. Joasia zakryła usta rękoma i krzyknęła” (P:32). Komunikacja miejska u Małeckiego zapewnia przestrzeń niewyjaśnialnym wydarzeniom, które współkonstytuują gatunkowość powieści. Symbol cywilizacji jest miejscem działania sił rodem spoza strefy wpływów nowoczesnych, technicznych wynalazków. Jakby jedno nie broniło przed drugim. Nie można uciec przed aktywnością potworów

¹⁶ Wiele z przywołanych dźwięków ciała odnaleźć można w *Słowniku odgłosów somatycznych* Adama Regiewiczza, w którym autor, na przykładzie materiału literackiego, poddaje je analizie. To m.in. bełkotanie, chrypienie, chrząkanie, darcie się, jękanie, kaszel, mlaskanie itd. (zob. Regiewicz 2022).

¹⁷ Wiatr jako źródło dźwięków jest obecny również w innych tekstach wczesnej twórczości Małeckiego: wyje w *Opowiedz mi swoje życie* (B: 86) i w *Księżycu na balkonie* (B: 130), śpiewa w koronach drzew w *Klaserach pewnego dilerza* (B: 279), szumi w krzakach, przy wtórce odgłosu kroków w *Przemycniku cudu* (P: 129), szepcze w *Sobotnim wieczorze* (B: 262). Żywioł zyskuje zatem cechy ludzkie (czego dowodem są także jego działania na płaszczyźnie fonicznej), a przynajmniej tak bywa postrzegany przez bohaterów.

w technologiczny azyl, bo dla nich tego typu granice nie istnieją. Wszak to w autobusach komunikacji miejskiej działa monstrum obcinające ludziom stopy.

Drugim rekwizytem nowoczesności, który u Małeckiego aktywnie współuczestniczy w budowaniu grozy horroru, jest faks¹⁸. Najpierw z powodu wydawanych przezeń dźwięków, a następnie tego, co się z niego wydobywa:

Zanim ból zdążył rozprzestrzenić się po całej głowie, stała już na baczność, rozglądając się dokoła w poszukiwaniu sprawcy nagłego hałasu. Okazała się nim szarobiała maszyna [...]. Faks. Joasia wypuściła głośno powietrze [...]. Już miała powrócić do przerwanej czynności, kiedy faks odezwał się znowu piskiem, zgrzytem, po czym zaczął miarowo szumieć [...]. Z maszyny faksującej, zamiast zadrukowanej kartki papieru, wychodziły trzy długie szprychy rowerowe. Szprychy, które, uderzając o specjalny plastikowy patyk, wydają dźwięk: trrrr, trrrr, trrrr, pomyślała Joasia, gapiąc się przed siebie. Urządzenie terkotało. Trrrrr, trrrrrr... jak rowerek, który w dzieciństwie miała. [...] To niemożliwe — wyszeptła [...].

Po kilkunastu sekundach maszyna zapiszczała złowrogo, stęknęła i umilkła.

(P: 47–48)

Dźwięki wydawane przez urządzenie przypominają futurystyczne zabiegi dźwiękonaśladowcze wykorzystywane przez Jasieńskiego. Ten dźwięk będzie prześladował bohaterkę także w dalszej części powieści, nawiązując do tragicznych wydarzeń z przeszłości¹⁹, kiedy z jej winy ginie jej siostra (P: 158–160). Zostanie on ukazany również w przekształconej wizji, która ma dalszy ciąg w na pozór normalnej rzeczywistości (P: 210)²⁰.

Potwory

Akustycznych źródeł strachu w prozie autora *Dygotu* jest dużo więcej. Są nimi choćby potwory, które współkonstytuują gatunek horroru, a nawet, jak pisze Carroll, stanowią jego wyróżnik (zob. Carroll 2024: 34). U Małeckiego ewokują całą gamę dźwięków: tych stereotypowych i tych oryginalnych. Często nie tyle uzupełniają, co są fundamentalną częścią ich kreacji. Dźwięk potęguje grozę lub jest reakcją na jej przejawy. Carroll przywołuje m.in. chrapliwe, bezsensowne okrzyki, wyrażające strach i obrzydzenie, upiorny skowyt, zdławiony, odrażający oddech itp. (zob. Carroll 2024: 42–44). Potwory zwykle są głośne: wrzeszczą, wyją, ryczą, ale też śmieją się, co wydaje się raczej nawiązaniem do natury ludzkiej niż demonicznej. U Małeckiego jest podobnie,

¹⁸ Dziś faks jest urządzeniem mocno zdezaktualizowanym, trzeba jednak pamiętać, że powieść została wydana w 2008 roku, przed dominacją internetu, poczty elektronicznej czy MMS-ów wysyłanych przy użyciu telefonów komórkowych, kiedy możliwość przesyłania grafiki za pośrednictwem numeru telefonicznego była dla wielu świadectwem nowoczesności.

¹⁹ Działa tutaj mechanizm, o którym pisze Mikinka: „Dźwięk ma bardzo specyficzną naturę, nie możemy go zobaczyć, dotknąć, natomiast w czasie swojego trwania potrafi wypełnić całą otaczającą nas przestrzeń lub przywołać dawno zapomniane wspomnienia” (2014: 33).

²⁰ Atmosferę niepokoju często budują też niefunkcjonujące jak należy zdobycze cywilizacyjne człowieka, choćby windy (zob. B: 88).

potwory wzdychają i śmieją się głośno (P: 230), mruczą, charczą (B: 217), wrzeszczą (B: 236), ryczą (B: 257), mówią zimnym głosem (B: 244). Nie zawsze są to postaci wyimaginowane, łączące w sobie cechy różnych istot (nie-)żywych. Czasem są to umarli, kiedy indziej posiadają jedną dodatkową cechę, co wystarcza, żeby wywołać uczucie niepokoju czy w konsekwencji — grozy²¹. Tego typu cechą jest na przykład zdolność mowy. W opowiadaniu *Papaver Somnifer* są gadające: pająk, mysz, miś (B: 55–58), w *Klaserach pewnego dilera* — ryba (B: 158) oraz żyrafa (B: 248). Zresztą, w drugim z przywołanych opowiadań Małecki niejednokrotnie oddaje płaszczyznę akustyczną we władanie postaciom zwierząt i potworów:

[...] grupka ubranych w bluzy z kapturami flamingów rozmawiała ze sobą krzykliwie, popijając piwo i paląc skręty. [...] Jeszcze dalej głośno i nerwowo klekotały zebrane razem bociany.

(B: 254)

Tabuny bezgłowych pasikoników i owiniętych w grube łańcuchy krów z ludzkimi głowami, nerwowych starców o nieobecnym wzroku i przedziwnych osobników o szarej, odchodzącej od ciała skórze przelewały się dokoła, śpiewając, rycząc, śmiejąc się i tańcząc.

(B: 257)

Mamy więc do czynienia z perspektywą antropocentryczną pozbawioną swej wyjątkowości, pozwalającą innym stworzeniom korzystać z umiejętności (pozornie jak widać) zarezerwowanych tylko dla człowieka.

Podsumowanie

Powyższe analizy i sygnały obecności dźwięków pozwalają stwierdzić, że w pierwszych tekstach literackich Małeckiego do straszenia służy mu nie tylko sfera oka, ale też kondominium ucha. Dźwięk wyprzedza obraz lub go zastępuje, wzmacnia efekt grozy lub pozwala poznać prawdziwą naturę fenomenu. W świecie człowieka może zdarzyć się wszystko, a i tak nie sposób przewidzieć, jakie będą reakcje na najbardziej zaskakujące, nienaturalne, straszne wypadki.

[...] tak naprawdę można by wypuścić na Świętym Marcinie w środku tygodnia stado zielonych ufoludków, a ludzie i tak jakoś by to sobie wytłumaczyli. I zapomnieli.

(P: 220)

²¹ Wynika to z faktu, że potwory często są nienaturalne nie z powodu ich przerażającego wyglądu, lecz dlatego, że „[...] nie pasują do kulturowego pojmowania natury. Potwory nie są więc groźne fizycznie; są one groźne poznawczo. Stanowią zagrożenie dla zdrowego rozsądku. [...] to dlatego ci, którzy stają im na drodze, tak często wychodzą z tego spotkania obłąkami, szaleni, niespełna rozumu” (Carroll 2024: 65).

Jedni wierzą w duchy, inni mają je w dupie. Jednak wszyscy zbudzeni samotnie w środku nocy przez chłodną rękę zaciskającą się na kostce, reagują podobnie. Biała dłoń wystająca spod łóżka, błysk oka w szafie, skrzypnięcie podłogi pod butem nocnego gościa w przedpokoju — wszystko to sprawia, że człowiek zaczyna wariować.

(P: 86)

Oba cytaty przedstawiają inną prawdę o świecie, pokazują relatywizm odczucia niewiadomego, w zależności od sytuacji. Mówią też o ludzkiej naturze, która z jednej strony na siłę chce oswajać rzeczywistość, potrzebuje stabilnego fundamentu, eliminując (lub starając się płynnie wpisać w codzienność) wszystko, co niewyjaśnialne. Pierwszy z cytatów jest równocześnie standardowym opisem literackich/filmowych horrorów. Wszak z czasem ich bohaterowie akceptują wszystko, nawet najbardziej nieprawdopodobne wydarzenia. I starają się poradzić sobie z nimi. Po czym wypierają, zapominają, wracają do „normalnej” rzeczywistości. Z drugiej strony, nawet najbardziej racjonalistycznie nastawione do świata jednostki, w sytuacji opisanej w cytacie drugim, nie potrafią powstrzymać strachu przed nagłym, niespodziewanym, budzącym niepokój. Taki bowiem jest człowiek. I tak reaguje na dźwięki, których źródła, znaczenia, porządku w świecie, nie umie wyjaśnić. Często dźwięk wyprzedza obraz, niekiedy pozostaje jedynym czynnikiem budzącym grozę, bo na jego fundamencie to my sami dobudowujemy sobie potencjalny obraz (zwykle jego najgorszą/najbardziej przerażającą wersję). Co ciekawe, podobnie działa cisza, czyli brak dźwięku w sytuacji, kiedy jego obecność jest naturalna, pożądana, konieczna. Wówczas cisza „kłuje w uszy”, zapiera dech w piersiach. W gruncie rzeczy boimy się tego, co nietypowe, co zaburza stereotyp. I to właśnie stanowi *clou* horrorów, także tych pisanych przez Jakuba Małeckiego. Przeraża nie każdy dźwięk, tylko ten, którego nigdy byśmy się nie spodziewali. W tym czasie i w tym miejscu.



Bibliografia

- Brzostek Dariusz (2014), *Szepty i wrzask. O straszaniu przez uszy* [w:] D. Brzostek, *Nastuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Brzostek Dariusz (2015), *Tyrania oka, pokora ucha?*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Carroll Noël (2024), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Has-Tokarz Anita (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Jacko Jan F. (2011), *Cisza jako pojęcie analogiczne. Próba analizy ontologiczno-semiotycznej* [w:] *Przestrzeń ciszy 2. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audio-wizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław.
- Japoński ogrodnik (2012), [rozmowa Karoliny Sulej z Davidem Toopem], „Dwutygodnik” nr 81, www.dwutygodnik.com/artykul/3440-japonski-ogrodnik.html [dostęp 23.04.2025].
- Jasieński Bruno (2006), *Przejechali (kinematograf)* [w:] B. Jasieński, *But w butonierce i inne wiersze*, oprac. K. Jaworski, Iskry, Warszawa.
- Kerckhove Derrick de (2003), *Śluch oralny a śluch pisemny*, przeł. R. Chymkowski [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Kubicka Halina (2010), *Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” t. 16.
- Kurkiewicz Marek (2019), *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków. O korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Kruszelnicki Michał (2003), *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Adam Marszałek, Toruń.
- Małecki Jakub (2008a), *Błędy*, Red House, Ożarów Mazowiecki.
- Małecki Jakub (2008b), *Przemytnik cudu*, Red House, Ożarów Mazowiecki.
- Marak Katarzyna (2015), *Odgłosy w bezgłosie: niesamowitość dźwięku według Davida Toopa*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Mikinka Jan (2014), *Moc dźwięku — czemu ucho przeraża nas bardziej niż oko* [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. B. Fiolek-Lubczyńska, A. Barczyk, R. Nolibrzak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Misiak Tomasz (2013), *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań.
- Misiak Tomasz (2014), *W stronę kulturowych badań nad dźwiękiem. Przypadek Sound Studies*, „Muzyka” nr 1.
- Misiak Tomasz (2016), *Konteksty i pytania badań nad dźwiękiem w kulturze współczesnej. Wprowadzenie* [w:] *Audiosfera. Studia*, red. A. Kil-Matlak i in., Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław.
- Ong Walter J. (2003), *Psychodynamika oralności*, przeł. J. Japola [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

- Ozimek Edward (2002), *Dźwięk i jego percepcja. Aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Poznań.
- Papenburg Jens Gerrit, Schulze Holger (2012), *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia* „Sound Studies”, „Kultura Współczesna” nr 1.
- Puzyna Czesław (1985), *Podstawowe wiadomości o dźwiękach i ich oddziaływaniu na człowieka*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa.
- Regiewicz Adam (2022), *Słownik odgłosów somatycznych (na podstawie prozy polskiej po 1989 roku)*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Regiewicz Adam (2023), *Audioantropologia odgłosu wobec somatopoetyki*, „Pamiętnik Literacki” nr 1.
- Wydmuch Marek (1975), *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Czytelnik, Warszawa.
- Żurowski Sebastian (2009), *Wokół problemu definiowania pojęcia ‘dźwięk’*, „Linguistica Copernicana” nr 1.

