

JADWIGA PISKORSKA

 <https://orcid.org/0000-0003-3364-3312>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań; e-mail: jadpis@amu.edu.pl

Zbrodnia w afekcie. Afektywny potencjał figury wampira- -seryjnego mordercy w prozie Tadeusza Konwickiego

Crime in Affect. The Affective Potential of the Figure of the Vampire-Serial Killer
in the Prose of Tadeusz Konwicki

Abstract

The article analyzes the figure of the vampire-lust-murderer in the works of Tadeusz Konwicki, focusing on the novels *Nic albo nic* (1971) and *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* (1984). The figure is set in the social and cultural context of communist Poland, in which the vampire — identified as a serial killer — becomes a vehicle for repression and fears. The author draws on the theories of gothic criminology to show how the socially constructed image of the “red vampire” influences the reception of the analyzed novels. The text primarily emphasizes the affective dimension of Konwicki's prose, in which the vampire functions not as a figure of horror, but as a tool of subversion. The grotesqueness, the fragmentary nature of the narrative, the specific poetics of confession and, above all, the sometimes-masochistic attitude of the vampire of the interpreted novels intensify the effect of affective disorientation, which undermines the binary divisions between torturer and victim, reality and fiction, individual and collective experience. The analysis indicates that the vampire in Konwicki's literature has an ambiguous function: it combines elements of the masochistic literary subject, victim and aggressor, inducing subversion and new tactics of resistance.

vampire; lustmord; Tadeusz Konwicki; affect; masochism



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: 2025-05-14 | Accepted: 2025-06-04

Tematyka widm, nieumarłych, dręczących narratora duchów przeszłości, a także głębokie zakorzenienie w tradycji romantycznej są zjawiskami tak typowymi dla twórczości Tadeusza Konwickiego, że podkreślanie ich znaczenia staje się pewnego rodzaju oczywistością. Jednak w opracowaniach pisarstwa autora *Małej Apokalipsy* stosunkowo niewiele uwagi poświęcono zagadkowej postaci wampira-seryjnego mordercy, którego obecność ujawnia się zwłaszcza w dwóch, pod wieloma względami odmiennych, powieściach — *Nic albo nic*, wydanej w 1971 roku, oraz *Rzecz podziemnej, podziemnych ptakach*, opublikowanej w roku 1984. Podstawowa dla niniejszego artykułu konstruowana społecznie figura wampira-lustmordercy (czy inaczej mordercy z lubieżności) okazuje się o tyle ciekawa, że jej obraz w kulturze popularnej opiera się na wiedzy kryminologicznej (choć wiedza ta najczęściej dotyczy wczesnych odkryć na tym polu), jednak dyskurs ten w opinii publicznej jest porządkowany i tłumaczony odbiorcom za pomocą poetyki powieści gotyckiej (zob. Picart, Greek 2003). Zagadnienia związane z *lustmurder* i kryminologią gotycką, w związku z ich literackim charakterem, posłużą mi przede wszystkim jako narzędzia — podrzędne w stosunku do głównego przedmiotu interpretacji — w analizie twórczości prozatorskiej Tadeusza Konwickiego oraz jej afektywnych oddźwięków. Dzięki swojej immanentnej emotywności postać wampira staje się elementem subwersywnym, narzędziem wpływu interpretowanych powieści.

Popęd ku zbrodni, czyli charakterystyka „czerwonego” wampira-lustmordercy

Mityczna postać wampira o nadprzyrodzonych mocach i czający się w zaułkach nowoczesnych miast seryjny morderca to figury pod wieloma względami zbliżone. Oba typy wampirów charakteryzuje bycie *compelled to kill* — wezwanym, przymuszonym do zabijania (zob. Picard, Greek 2003: 40). W ich przypadku zabójstwo nie jest zachcianką czy świadomą decyzją, a popędem, swego rodzaju koniecznością. Inną znaczącą cechą omawianych postaci jest strach, jaki wampir budzi w grupie, na której żeruje. Wiedzę na temat udziału obu figur w zbrodni — wampira-upiory oraz wampira-mordercy — czerpiemy przede wszystkim z obrażeń na ciele ofiary. W ten sposób ona sama zostaje wampirycznie naznaczona. Spoiwem między agresorem a osobą napadniętą staje się sam akt zbrodni, który określa każdą ze stron.

W przypadku zachodnich wampirów-morderców tropy kulturowe kształtujące te postaci są powszechnie dobrze znane. Jednak jak podkreśla Magdalena Kamińska, jeśli chodzi o PRL-owskie „czerwone wampiry”, sprawa się komplikuje¹. Postać wampira-seryjnego mordercy stoi w jawnej sprzeczności z wizją oświeconego ustroju socjalistycznego, zwłaszcza że większość wampirów grasujących w tym czasie (a mówimy tu o trzech dekadach — latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych — do wydania drugiej z omawianych powieści) pochodzi ze środowisk proletariackich. Uzasadniając obecność tego typu przestępstw w Polsce, wiedzę kryminologiczną ograniczono do przełomowych, choć bardzo wczesnych rozpoznań Richarda von Krafft-Ebinga (który stworzył pojęcie *lustmurder* i połączył seryjność morderstw z wampiryzmem), kładąc szczególny nacisk na teorię degeneracji². Z tak przyjętej perspektywy jednoznacznie wynikało, że zarówno mordercze, jak i erotyczne skłonności badanych przestępców wypływają bezpośrednio z czynników biologiczno-genetycznych, takich jak: schizofrenia, epilepsja³, ale też np. homoseksualizm, gruźlica czy syfilis. W analizach morderstw ówczesni badacze odrzucali w zupełności czynniki społeczno-kulturowe i polityczne. Dodatkowy problem stanowiła seryjność popełnianych zbrodni — ujawniająca nieudolność panujących struktur władzy. Do momentu schwytania lustmordercy komunikaty medialne na jego temat były więc znacznie ograniczone, potęgując szerzenie się pogłosek, plotek i miejskich legend, wzmagając tzw. „zbiorową psychozę” oraz umacniając mitotwórczą, upiorną tożsamość samego zbrodniarza. W systemie komunistycznym kwestia seryjnych mordów miała więc charakter jednoznacznie polityczny (zob. Kamińska 2022: 270–366).

Postać wampira-upiора łączyli z polskimi przypadkami „czerwonych wampirów” m.in. Maria Janion — w swojej wampirzej biografii symbolicznej, w rozdziale „Demokratyczne wampiry historyczne” (zob. Janion 2002: 59–70) — oraz etnograf Czesław Robotycki, który choć skupia się na roku 1985, celnie opisuje proces rodzenia się plotki w sparaliżowanej strachem i paranoją społeczności:

Oto w styczniu i lutym tegoż roku wybuchła i roznosiła się po Krakowie pogłoska o wampirze krążącym po osiedlach i przedmieściach miasta. Wówczas z grupą studentek zaczęliśmy notować i zbierać liczne wersje stugębnej plotki. [...] Bywało, że nieufnie dopominaliśmy się szczegółów i wówczas uzyskiwaliśmy zapewnienia, że informacje pochodzą od lekarzy pogotowia ratunkowego, z milicji lub od osób wielce wiarygodnych. [...] Przedmiotem jego [wampira] ataków były kobiety. Atakował „wampir”, „on”, lub kilku wampirów. Napadał nocą, do świtu, ofiarę zostawiał tam, gdzie zastawał go brzask dnia. Miejscami napadów były opustoszałe miejsca na osiedlach (Podwawelskie, Włók, Prądnik), parki (Las Wolski, park Krakowski, Krzemionki) i ogródki działkowe.

¹ Artykuł Kamińskiej (zob. 2022) sprawnie tworzy syntezę zagadnień związanych z „czerwonymi wampirami”. Jest niezwykle pomocny dla zrozumienia kwestii związanych z lustmordem i dyskursem kulturowym „wampirów” PRL-u. Dodatkowo zaznaczam, że również na zachodzie wiedza na temat seryjności morderstw dopiero się wówczas rozwijała — studia nad profilowaniem psychologicznym przestępców podjęto w Akademii FBI w Quantico dopiero w 1969 roku.

² Mam tu na myśli przede wszystkim ówczesny stan badań polskiej kryminologii, których oddźwięk można odnaleźć w propagandowych komunikatach milicji i opinii publicznej.

³ Epilepsja to przypadłość szczególnie istotna z punktu widzenia badań nad Konwickim, o czym więcej piszę dalej.

Wampir zwabiał przysze ofiary udając płacz dziecka, czasem krzykiem lub też zahaczał je z ukrycia laską. Następnie gwałcił, odcinał piersi, by ostatecznie zabijać je młotkiem, siekierą, laską, żelaznym kołkiem, dusić sznurem. [...] Niektóre z kobiet, według pogłosek, przeżyły atak, ale utraciły pamięć. Łącznie, jak niosła plotka, było w Krakowie ponad trzydzieści ofiar napadów. Nieznany był rysopis napastnika. Mówiło się tylko o jego ubiorze. Nosił białe buty, białe spodnie, miał dużą torbę na narzędzia. Jego twarz była blada, niewyraźna.

Jedyną rzeczową informację z tego okresu, która mogłaby się odnosić do tych sensacyjnych i wstrząsających wiadomości, znalazłem w regionalnej popularnej popołudniówce z 15 lutego 1985 roku. Zamieszczono tam notkę milicyjną informującą o znalezieniu zwłok kobiety, podano jej rysopis i przypuszczalną datę zgonu (około 8 lutego). Notka zawierała również apel o wszelkie informacje mogące pomóc w ustaleniu przyczyn śmierci. Ale dodać trzeba, że 15 luty to czas, kiedy już od ponad miesiąca krążyły po mieście plotki o wampirze. Notatka w gazecie nie wzmogła i nie przyczyniła się do nowych wieści o wampirze. W marcu pogłoski o nim właściwie zanikły. (Robotycki 1992: 144)

Przytaczam fragment tak obszerne, ponieważ relacja Robotyckiego doskonale ukazuje, jak w oczach mieszkańców polskich miast obraz wampira-mordercy niepostrzeżenie zrastał się z wizją wampira-upiora. W tego typu opowieściach nie mamy już do czynienia jedynie z portretem konkretnej jednostki, która z niewytłumaczalnych powodów postanawia zabijać innych. Pogłoski o wampirze dotyczą jednej osoby — mężczyzny, jednak inne wersje tej samej legendy mówią także o „wielu wampirach”. Z perspektywy osób „relacjonujących” popełnione zbrodnie byłyby więc czymś tak przerażającym, że niemożliwe zdaje się, by mógł dokonać ich jeden człowiek. Zabójca atakuje wyłącznie nocą, a kobiety, które według legendy przeżyły spotkanie z nim, utraciły pamięć. Wszystkie te cechy i okoliczności wskazują na nadprzyrodzony charakter tajemniczej postaci, mający swoje źródła w dużo starszej od analizowanych zjawisk tradycji ludowej. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że wśród narzędzi zbrodni rozmówcy Robotyckiego i jego współpracownicy wskazują także na żelazny kołek, którego rytualne użycie funkcjonuje w folklorze jako jedna z możliwych metod uśmiercenia wampira (zob. Barber 1988: 62). Ten szczegół wydaje się o tyle znaczący, że w zupełnie innym świetle przedstawia figurę ofiary popełnionej zbrodni: ona sama zdaje się w pewnym stopniu naznaczona wampiryzmem. Niejednoznaczność przywoływanych relacji dodatkowo pogłębia fakt, że sprawca opisany został jako osoba o twarzy „bladej, niewyraźnej”. Jeśli rysy twarzy mordercy nie noszą żadnych cech szczególnych, to może nim być każdy.

Relacja Robotyckiego staje się użyteczna także dla zobrazowania faktu, że strach przed „wampirem” i jego atakiem był w polskich miastach sprawą codzienną. Znajduje to swoje odbicie w dziełach kultury. np. w scenie z filmu Krzysztofa Zanussiego *Struktura kryształu* z 1969 roku, gdy handlarz drobnicą śpiewa „rymowanek”, w której obok innych, zwyczajnych ludzkich spraw jako zachęta do zakupu pojawia się wampir-lustmorderca (zob. Dudziński, Dudziński 2013); w tym samym roku co analizowana tu powieści Konwickiego *Nic albo nic* (1971), wydana zostaje powieść Ireneusza Iredyńskiego *Człowiek epoki* — z „wampirem” w roli głównej (zob. Marcinów 2010). Jak podkreśla Katarzyna Amrozy, legendy miejskie zawsze dotyczą określonej wspólczesności i pełne są jej atrybutów (np. jeśli w danej historii wcześniej mowa była o dyli-

żansie, teraz zostaje on zamieniony na samochód). Zakorzenie w „tu i teraz” nadaje pod wieloma względami nieprawdopodobnym relacjom znamiona wiarygodności (zob. Amrozy 2017: 120). Innym istotnym dla niniejszego wywodu wyznacznikiem legend miejskich jest ich emotywność. Amrozy twierdzi, że mają one „wzbudzać w odbiorcy określone uczucia, takie jak: strach, obrzydzenie, rozbawienie, ciekawość” (2017: 121). Cecha ta wydaje się o tyle istotna, że wskazuje na rolę postaci wampira w afektywnej sferze twórczości Konwickiego nie tylko z perspektywy charakterystyki tej figury, lecz również z uwagi na drzemiący w samej konwencji legendy miejskiej potencjał emotywny.

Mimo grozy, jaką budziły, dokonujące zabójstw jednostki były w pewien sposób zmuszone do zrzeczenia się własnej tożsamości na rzecz mitu spragnionego krwi „wampira”. Marcin Wieczorek słusznie zauważa: „Morderca nie ma własnej tożsamości. Jego tożsamością jest mit mordercy, stworzony przez grę dyskursów, w których chce się przyporządkować przypadek jednemu ze sposobów mówienia, z czego powstaje społecznie wytworzony, narzucony i utrwalony obraz” (2007: 359). Geneza postaci, do której mamy dostęp jedynie poprzez liczne doniesienia medialne, jest więc u swoich podstaw literacka i kieruje się przede wszystkim zasadami fikcyjności. Poprzez swój dyskursywny charakter postać wampira staje się perfekcyjnym zwierciadłem dla systemu społecznego, który go zrodził.

Warto zauważyć, że tym, co te wciąż obecne w polskiej kulturze postaci wyróżnia i określa, jest obszar ich działalności. Najbardziej wyraziste przykłady wampirów-morderców pojawiających się w świadomości polskiej opinii publicznej w omawianym okresie potwierdzają ową tendencję: Tadeusz Ołdak („Wampir z Warszawy”, 1950 rok), Karol Kot („Wampir z Krakowa”, lata 1964–1966), słynny Zdzisław Marchwicki („Wampir z Zagłębia”, lata 1964–1970, ujęty w 1972 roku) oraz Stanisław Modzelewski („Wampir z Gałkówka”, lata 1952–1956, ujęty w 1967 roku).

Popęd ku opowieści, czyli występki narracji

Badane tu powieści zostały napisane w dość dużym odstępście czasowym. Prócz tego różniły je obiegi wydawnicze, w których się ukazywały: wydane w 1971 roku *Nic albo nic* zostało opublikowane w oficjalnym obiegu, zaś *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* (1984 rok) — w drugim obiegu. Pierwsza z omawianych książek stanowi zwieńczenie tzw. tryptyku egzystencjalnego Konwickiego, druga natomiast — „politycznego” (zob. Beres 2003: 176). Tym jednak, co obie te opowieści łączy, prócz oczywiście specyficznej poetyki samego pisarza, jest figura wampira-mordercy, który w obu powieściach może być interpretowany jako kolejny wariant odautorskiego sobowtóra, do czego jeszcze wrócę.

W *Nic albo nic* wampir-lustmorderca odgrywa dużo większą rolę dla struktury narracji, będąc jednym z nielicznych elementów nadających tej powieści znamiona fabularności. O popełnianie zbrodni, których ofiar nigdy nie poznajemy, podejrzewany jest główny bohater powieści — Darek, który cierpi na epilepsję, podobnie jak większość bohaterów Konwickiego (zob. Walc 2010: 97). Nie pamięta on, gdzie był ani co robił w czasie ataków choroby. Doświadczenie epilepsji i powiązanej z nią amnezji pozornie nie niesie za sobą żadnych definitywnych konsekwencji dla rozwoju fabuły, tłumaczy jednak ciągle przemieszczanie się bohatera, świadomość bycia obserwowanym (zob. Kaniecki 2014: 33), podejrzliwość przechodniów oraz naznaczające Darka przeświadczenie o własnej winie bez identyfikacji zbrodni. Oczywiście, jedną z możliwych

interpretacji powieści jest uznanie, że Darek rzeczywiście morduje kobiety w czasie epileptycznych ataków, co dodatkowo sugeruje scena zbliżenia seksualnego między nim a Lilą. Kobieta nigdy się nie przebudza, a czytelnik nie dowiaduje się, czy zapadła ona w głęboki sen, czy nie przeżyła spotkania z bohaterem (zob. Konwicki 2023a: 116). Brak rozstrzygnięcia kwestii zbrodniczych skłonności Darka jest niezwykle istotny. Samo doświadczenie przewiny, a także wyobcowania czy wykroczenia staje się istotniejsze od popełnionych (lub niepopełnionych) czynów⁴.

Epizod wampiryczny nie jest obecny w pierwszej, partyzanckiej, części *Nic albo nic*, wiele jednak wskazuje na to, że pierwszoosobowy narrator tego fragmentu — Stary — i Darek mogą być tą samą osobą. W swojej wnikliwej interpretacji powieści Ryszard Handke uważnie śledzi możliwe powiązania między jedną postacią a drugą, nie wyciągając jednak definitywnych wniosków. Choć wiele elementów sugeruje pewną ciągłość między doświadczeniami i rysami charakterologicznymi bohaterów, niemal każda ze stawianych hipotez dotyczących ich tożsamości ostatecznie zostaje podważona. Badacz uznaje zatem, że w powieści Konwickiego dochodzi do „unicestwienia uobiektywnionej zdarzeniowości” (Handke 1982: 164). Tradycyjnie rozumiana fabuła oraz świat przedstawiony tracą status centralnych komponentów utworu, ustępując miejsca refleksji nad samym aktem literackiej kreacji jako podstawowym wymiarem organizacji powieści. Handke podkreśla również, że podmiot tekstu sam w sobie staje się w pewnym stopniu procesualny, nie dając czytelnikowi jasnych odpowiedzi, lecz zachęcając do poszukiwania własnych (zob. 1982: 165). Choć podobne tezy nie padają wprost w wywodzie badacza, można zaryzykować stwierdzenie, że struktura narracji *Nic albo nic* prowokuje odbiorcę do inicjacji w nową formę lektury: opartą nie tylko na rozumieniu, lecz przede wszystkim na doświadczaniu, a także na nieustannym pobudzaniu własnej wyobraźni do aktywności⁵.

Pochodzący z *Rzeki podziemnej, podziemnych ptaków* groteskowy wampir Nadbużański udziela nam kolejnych wskazówek dotyczących tożsamości portretowanego przez Konwickiego wampira-mordercy⁶:

- Ja jestem wampir, cholera. Nadbużański.
- To znaczy grasuje pan nad Bugiem? — odezwał się Siódmy, niepewny, czy nie urazi sąsiada.

⁴ Przemysław Kaniecki — zakładając, że Darek najprawdopodobniej jest osobą odpowiedzialną za zabójstwa (choć badacz dopuszcza możliwość odmiennej interpretacji) — podkreśla, że jedną z motywacji bohatera może być chęć zemsty na polskim społeczeństwie po wydarzeniach marca 1968 roku (zob. 2014: 38). Ta droga interpretacji sugerowałaby, że afektywna warstwa powieści Konwickiego i jej ekonomie wpisują się w ruch budowy wspólnoty opartej na resentymencie. W takim ujęciu interesującym tropem interpretacyjnym wydaje się odczytanie postaci Darka w kategoriach mickiewiczowskiego wampiryzmu romantycznego.

⁵ W swoim opracowaniu *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz z lat 1947–1965)* Tadeusz Lubelski, interpretując *Sennik współczesny*, podkreśla związek między wędrówką bohatera a aktem kreacji samego pisarza. Interpretacja ta dodatkowo uwypukla procesualny, wyobraźniowy charakter prozy Konwickiego (zob. Lubelski 1984: 151–152).

⁶ Więcej na temat postaci wampira-mordercy w *Rzecz podziemnej, podziemnych ptakach* można przeczytać w artykule Elżbiety Bińczyckiej (zob. 2013).

– Ciekawość, panie, że tylko nad Bugiem. Przyjdzie taki moment, że nawet o północy, panie, narzucę płaszcz na grzbiet i w drogę. Czy to koleją, czy autobusem, czy jakąś okazją. Muszę się, panie, zaspokoić. Nie da rady, muszę się zaspokoić. No i potem jest dobrze. (Konwicki 2023b: 41)

I dalej:

– Panie, pan zwariował. Co pan za głupstwa opowiada?
– Ja opowiadam głupstwa? Jeszcze pan o mnie usłyszysz. To nie moja wina. Coś na mnie nachodzi. Jakiś mus, jakby rozkaz z góry. Ktoś mnie woła. Po imieniu. Ja, panie, mam taki sznur od żelazka elektrycznego. Ten sam od trzech lat. (Konwicki 2023b: 41)

Już sama lokalizacja popełnianych zbrodni może wskazywać na wampira jako jednego z wielu w tej twórczości sobowtórów Tadeusza Konwickiego, maniakalnie powracającego w swoim piśarstwie do kresowej krainy dzieciństwa (choć w tym przypadku i kresy, i rzeka zostały podmienione — pisarz wychowywał się w okolicach Wilna). Kolejnym niepokojącym wskaźnikiem związku między morderstwami wampira a samym autorem powieści jest kierowany popędem przymus zabijania. Dopiero w przestrzeni „nad Bugiem” — miejscu wielorako rozumianej inicjacji — po dopuszczeniu się zbrodni bohater może doświadczyć „zaspokojenia”. W podobny sposób Jakub Momro opisuje proces twórczy Tadeusza Konwickiego:

Obowiązek [pisania] należy tu interpretować jako imperatyw, jako konieczność, której nie sposób do końca zrationalizować i nie można do końca uzasadnić, która wymyka się pojęciowym, etycznym czy moralnym ujęciom i kodyfikacjom, przynależąc do sfery biologicznej, cielesnej, zmysłowej czy popędowej. (Momro 2010: 374)

Momro dostrzega w piśarstwie Konwickiego przymus wykraczający poza deklarowany przez samego artystę imperatyw intelektualno-etyczny. Nieustanna potrzeba powtórzeń, powrotów do tych samych miejsc zdaje się wymykać łatwym do zdefiniowania wyborom estetycznym czy poznawczym, a rodzi się z pragnień znacznie głębszych, niepodlegających kontroli ze strony wypowiadającego się podmiotu. Ten cielesno-biologiczny popęd mowy ujawnia się w pewnego rodzaju zbrodniczym, twórczym nadmiarze, który wiąże się dla jednostki z nieustannym poczuciem winy.

Na podstawie wykresów dotyczących procesu autowiktylizacji u osoby uzależnionej oraz odnawiającego się cyklu przemocy domowej Caroline Joan Picart i Cecil Greek stworzyły diagram reprezentujący model działania seryjnego mordercy (który jest oczywiście tylko jedną z możliwych conceptualizacji tego procesu). Na bazie koła badaczki wyznaczają cztery fazy cyklu przemocy: fantazja, kontrola, dysocjacja i rekonstrukcja (fantazji) (zob. Picart, Greek 2003: 60). Seryjność podejmowanych przez mordercę zbrodni ma więc charakter cykliczny, rytualny. Autorki wykresu zauważają, że fantazja staje się w tym przypadku zarówno motywem, jak i motorem morderstwa, „ustanawia sygnaturę sprawcy”; „Kontrola odnosi się do sposobu, w jaki sprawca utrzymuje świat, który tworzy wraz z ofiarą, w formie wiernej swoim fantazjom” (Picart,

Greek 2003: 60) — dlatego jego działania charakteryzuje doprowadzona do skrajności potrzeba dominacji. Jan Walc, autor jednego z najwcześniejszych i najwybitniejszych opracowań twórczości literackiej Konwickiego, stawia śmiałą tezę, że całość akcji *Nic albo nic* rozgrywa się w wyobraźni Darka (zob. Walc 2010: 160). Choć sama nie zdecydowałabym się na tak jednoznaczną konkluzję, to nie ulega wątpliwości, że kreacyjny wpływ fantazji bohatera na otaczającą go rzeczywistość, a co za tym idzie, kontrola wiążąca się z tym wpływem, są w samym tekście podkreślane:

Zawsze chciałem po swojemu kreować świat. Kiedy okazało się to niemożliwe, zacząłem go sobie kreować we własnej wyobraźni. Bezsilny, oglupiały, spustoszony, leżę sobie w cudzym mieszkaniu, w mieszkaniu przyjaciół, którzy wyjechali chyba na zawsze, a ja nie wyjechałem i nie wyjadę. Leżę w tym mieszkaniu, koło którego kazałem swojej wyobraźni zadusić roznosicielkę mleka, leżę podczas zimowego dnia, kiedy basuje za ścianą zadymka zimy stulecia, kiedy przywiało metrowymi zaspami drogi, kiedy nie latają samoloty, kiedy grzęzną pociągi, kiedy dzieci cały dzień siedzą w domu, kiedy nikt nie roznosi mleka, więc leżę sobie i buduję wymyślne, skomplikowane życie, trochę niezwykle, ale i prawdopodobne, pełne zazdrośnie schowanych znaczeń, których nikt bez mojej pomocy nie rozszyfruje, więc pełne kodów mnie tylko wiadomych, ale wcale nie symetryczne i bez ukrytych rytmów, bo taką mam teraz fantazję. Więc skreowałem sobie młodą kobietę o włosach koloru pereł, o bardzo jasnej cerze i różowych piąstkach, nie ustalając do końca jej osobowości i charakteru. Kazałem jej wziąć siebie na spytki, poddałem się jej badaniom, wyposażylem ją w przewagę, aby tym milej prowadzić tę odwieczną, stale powtarzaną grę i bawić się tą grą, i przedłużać ją bez końca, i zdobić nowymi ornamentami w nieskończoność, nie, nie w nieskończoność, tylko do tego momentu, kiedy znużę się zmyśleniami i poprowadzę ciebie przez wyobrażoną raptem łękę ku rzece gadającej w żywopłocie czarnych olch, ku rzece zapamiętanej z dzieciństwa na całe życie, ku rzece, nad którą zawsze dokonywałem wyimaginowanych kopulacji. (Konwicki 2023a: 100)

Zewnętrzna względem podmiotu rzeczywistość nie daje się kreować w takt jego woli, bohater zwraca się więc w stronę twórczej mocy wyobraźni. Narrator, wykorzystując poetykę wyznania, przyznaje się do popełnionej na roznosicielce mleka zbrodni, jednocześnie jednak podważa status ontologiczny świata przedstawionego. Śnieżna zasłona zimy stulecia ma być swoistym „alibi” bohatera, odseparowując go od reszty świata i oczyszczając z winy. Te pozory odrealnienia fantazji, kontroli nad nią, pozwalają na cykliczne, systematyczne jej odgrywanie, do którego prowadzi literacka „gra wstępna”, zmienna dynamika dominacji i uległości. W tym celu „stworzona” przez narratora zostaje postać milicjantki — „kobiety o włosach koloru pereł”, będąca godnym przeciwnikiem rozgrywki o przewidzianym jednak z góry rozwiązaniu w postaci naznaczonego przemocą erotycznego spełnienia. W tym samym czasie rozgrywa się i inna forma afektywnych zmagania — metanarracyjna próba wywołania w czytelniku pragnienia wejścia w pełen gwałtowności związek z powieścią i jej podmiotem. Do ostatecznego rozwiązania, momentu „zaspokojenia”, dochodzi nad rzeką (*Rzeka podziemna, podziemne pta-ki*)⁷, która w imaginarium wampira Konwickiego staje się miejscem nie tylko seksu-

⁷ W *Nic albo nic* motyw akwacyjny zostaje utrzymany, jednak scena zbliżenia między Darkiem a Elżbietą rozgrywa się nie nad rzeką, lecz w przestrzeni nadmorskiej — w chacie rybackiej.

alnego zbliżenia, ale i dokonanej zbrodni. Tym samym — podobnie jak PRL-owskie „czerwone wampiry” — wampir w twórczości autora *Sennika współczesnego* wiąże swoją tożsamość z miejscem dokonywanych zabójstw.

Mimo że seryjny morderca — wedle obowiązującej w tym czasie teorii Krafft-Ebinga — powinien charakteryzować się przede wszystkim sadyzmem, wampiry Konwickiego noszą również widoczne znamiona upodobań masochistycznych, czerpiąc przyjemność z upokorzenia. Wampir Nadbużański publicznie onanizuje się (zob. Konwicki 2023b: 48–49), a w czasie pełnego erotycznego napięcia przesłuchania przeprowadzanego przez tajemniczą milicjantkę Darek zdobywa się na wyznanie:

- Widzi pani, zdarzają się takie sny, o których jeszcze nikomu nie ośmieliłem się powiedzieć.
- To ciekawe.
- Właśnie. I trudne do objaśnienia. Śród normalnych nagości, pieszczot i stosunków zakradają się incydenty przykre, ohydne, nachalne, których się brzydzę we śnie, od których uciekam, uciekam pełen zgrozy i nie mogę uciec — Darek milknie na moment. — Wie pani, jednak się krępiję.
- Mnie nie trzeba się krępować. Zostanie to między nami.
- Chodzi mi o to, że w normalność wkrada się bez mojej woli nienormalność.
- Jakiego typu?
- Po prostu zaczynam czasem mieć do czynienia w sensie erotycznym z mężczyzną, czy z samcem, bo niekiedy bywa to zwierzę. Atakuje mnie swoim potwornym prąciem, prowadzi grę miłosną, chce kochać, a ja walczę, chcę się wyrwać, uciec i nie mogę.
- Nigdy pan nie odczuwa przyjemności z tego związku?
- Wstyd powiedzieć, ale czasem, bardzo rzadko, odczuwam. (Konwicki 2023b: 95)

Groteskowa hybryda mężczyzny-zwierzęcia o „potwornym prąciu” sama zdaje się nosić znamiona wampiryczne. Granice między agresorem a doznającym przemocy zostają zachwiane. Podobnie ma się rzecz z heteronormatywnymi binarnościami tego co męskie i kobiece (choć Konwicki niekoniecznie podważa genderowe stereotypy, prędkiej doprowadza je do skrajności w nieustannych starciach dominacji i uległości).

Marcin Wieczorek jednoznacznie wskazuje, że przypadek wampira „dotyczy w wyraźny sposób bardzo podstawowych zasad regulacji stosunków społecznych — relacji: kobiece-męskie” (2007: 356). Ofiarami wampirów, również tych literacko-Konwickich, były przede wszystkim kobiety, to na nich skupia się przemoc. Chociaż Krafft-Ebing identyfikuje postawę masochistyczną, uległą — z kobiecością (zob. 1892: 138), to właśnie przed milicjantką, przedstawicielką zarówno władzy, jak i przeciwnej płci, odśłania się główny bohater. Pamiętając o tym, że pisarstwo Konwickiego zdaje się podkreślać pewne podobieństwo między aktem twórczym a lustmordem, należy uznać, że w analizowanych powieściach statusy figur autora/narratora i czytelnika/odbiorcy ulegają znacznej komplikacji — elementem łączącym obie te instancje jest dynamika pasji i przemocy, przy czym zależnie od okoliczności kto inny przejmuje rolę ofiary, a kto inny agresora. By lepiej zrozumieć opisany mechanizm, warto przeanalizować dwie ujawniające się w opisie wampirów Konwickiego skłonności: sadystyczną oraz masochistyczną.

W tekście *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo* Gilles Deleuze zwraca uwagę na fakt, że markiz de Sade oraz Leopold von Sacher-Masoch byli zarówno wielkimi symptomatologami, jak i artystami. Stworzyli oni nie tylko nowy system myślenia i odczuwania, ale także zupełnie nową formę języka (zob. Deleuze 2016: 164). Uznanie „perwersyjności” powieści Konwickiego nie sprowadza się więc do diagnozy skłonności autora, lecz stanowi próbę interpretacji tych utworów w kategoriach odmiennej relacyjności językowo-narracyjnej.

Deleuze sprzeciwia się psychoanalitycznej definicji masochizmu jako odwróconej formie sadyzmu — rozumianej jako mechanizm przeniesienia agresji na własne Ja. Wręcz przeciwnie: dostrzega w masochizmie triumf Ja, wyznanie własnej słabości oraz bezwzględne uzewnętrznienie Nad-Ja, ucieleśnionego w charakterystycznej dla prozy Masocha figurze dominującej kobiety:

Masochistyczne Ja jest tylko pozornie stłamszone. Jakież szyderstwo, jaki humor, jaki niezwykły bunt i jaki triumf skrywa się pod Ja, które głosi swoją słabość! Słabość Ja to zastawiona przez masochistę pułapka, która ma doprowadzić kobietę do idealnego wypełnienia przypisanej jej funkcji. (Deleuze 2016: 168)

Wywód filozofa zdaje się opisywać skomplikowaną dynamikę relacji łączącej narratora powieści Konwickiego *Nic albo nic* ze „zmyśloną” przez niego milicjantką, która przesłuchuje Darka. Bohater manifestuje własną słabość, doprowadzając ten gest do pewnej groteskowej skrajności, której zwieńczeniem staje się artykulacja fantazji o przemocowo nacechowanym stosunku seksualnym z hybrydą męczyzny i bestii.

W opozycji do postawy masochistycznej Deleuze pisze o skłonnościach sadystycznych jako o tryumfie oświeceniowego Rozumu:

Tym, co zwykle umoralnia Nad-Ja, jest wewnętrzność i komplementarność terroryzowanego przezeń Ja, a także czuwający nad tą komplementarnością składnik matczyny. Kiedy jednak Nad-Ja szaleje, kiedy odrzuca Ja, a wraz z nim matczyny obraz, wówczas jego gruntowny immoralizm przejawia się w tym, co nazywamy sadyzmem. Jedynymi ofiarami sadyzmu są matka oraz Ja. Jedyne Ja sadyzmu znajduje się na zewnątrz — oto podstawowy sens sadystycznej apatii. Jedyne Ja sadyzmu to Ja jego ofiary — sadysta to monstrum sprowadzone do Nad-Ja, Nad-Ja całkowicie oddanego okrucieństwu i w jednym ruchu odnajdującego pełnię swojej seksualności, kiedy tylko wyprowadza swoją moc na zewnątrz. (Deleuze 2016: 169; wyróż. oryginalne)

Uznanie sadyzmu wampirów Konwickiego za cechę dominującą jest możliwe przy założeniu, że toczona przez podmiot jego tekstów gra jest u swych podstaw narcystyczna i służyć ma przede wszystkim oddzieleniu się od rzeczywistości za pomocą dyskursu napędzanego resentymentem. Tego rodzaju tezę stawia Jakub Momro w przywołanym już artykule *Obowiązek pisania*, jednak analiza badacza dotyczy przede wszystkim sylwicznych utworów Konwickiego, w których cechy jego literackiego podmiotu zostają doprowadzone do skrajności (zob. Momro 2010: 374). Tego typu podmiot odczuwałby przemożną potrzebę eksterioryzacji własnego Ja jako sfery niepoddającej się kontroli,

odrzucając świat zewnętrzny — rzeczywistość niepodporządkowaną fantazmatycznej ideologii Nad-Ja. W przypadku analizowanych powieści teza ta staje się trudniejsza do obronienia (choć oczywiście nie niemożliwa) z uwagi na zarysowane w fabule silne przeciwstawienie opresyjnego systemu społecznego słabej, pogrążonej w kryzysie tożsamościowym jednostce. Jeśli jednak założymy, że całość historii — jak sugerował to Jan Walc w przypadku *Nic albo nic* — rozgrywa się w wyobraźni opowiadającego, zostaje ona pozbawiona momentów afektywnego „przesilenia”, a proces projektowania fantazji nie jest u swych podstaw cykliczny, lecz linearny, wtedy teza ta wydaje się zasadna.

Więcej jednak przemawia za tym, że model sadystyczny spełniałaby w *Nic albo nic* inna figura seryjnego mordercy, czyli „sędzia-kat”⁸ Wirydycki — którego model zabijania jednoznacznie przeciwstawiony zostaje postawie wampira. Wirydycki dokonuje zbrodni z p r e m e d y t a c j ą, skrupulatnie sporządza listę osób, które „nie zdały egzaminu jako ludzie” (Konwicky 2023b: 108). Jego działanie rządzi się prawami logiki i kalkulacji, sam nazywa się „matematykiem” (Konwicky 2023b: 107). Przeciwnieństwem tego typu postawy byłaby postać wampira, który działa pod wpływem afektu — jak pisze Kaniecki, jego proceder byłby więc „formą podświadomego protestu, jakiejś potwornej niesubordynacji społecznej” (2014: 38). Dlatego więcej poszlak wskazuje na fakt, że to właśnie masochizm wampirów Konwickiego jest dominującym mechanizmem afektywnym tej prozy.

Według Deleuze’a podmiot masochistyczny nieustannie podejmuje próbę kształtowania wchodzącej z nim w relację kobiety, jest to ruch nie stwarzająco-demiurgiczny, a pedagogiczny, którego działanie (z góry skazane na porażkę) warunkowane jest porażeniem fantazji. Ciało masochisty całe nastawione jest na reakcję partnera jego miłosnej gry. Jak zwraca uwagę Ariko Kato w swojej rozprawie na temat Schulza, masochista staje się uosobieniem postawy oczekiwania (zob. 2023: 78). W świetle Deleuzjańskiej koncepcji masochizmu szczególnie istotny dla interpretacji wampirów Konwickiego zdaje się ostateczny brak rozstrzygnięcia zagadki morderstw w *Nic albo nic*. Niepewność, co do popełnionych zbrodni (podzielana zarówno przez bohatera, jak i czytelnika), staje się dla narratora pretekstem dla odczuwania winy i doświadczenia związanego z nim upokorzenia, jednak brak jednoznaczności w tej kwestii pozwala podmiotowi tekstu uniknąć odpowiedzialności za popełnioną przemoc i zarzutu o czerpanie z niej przyjemności. W *Rzecz podziemnej, podziemnych ptakach* Siódmy wprost demaskuje postawę wampira Nadbużańskiego, wypowiadając zdanie: „Co ty, bydlaczku, udajesz wampira. Jesteś zwykłym onanistą” (Konwicky 2023b: 49). Interpretacja podmiotu powieści Konwickiego z perspektywy jego masochizmu wskazuje na szczególnego rodzaju relacyjność tej twórczości, próbę wpływu na odbiorcę, „ćwiczenia” go w określonej postawie względem świata, która ujawnia się w sferze popędowo-afektywnej analizowanej prozy.

Masochizm — w odróżnieniu od sadyzmu — charakteryzuje się, według Deleuze’a, specyficznym doświadczeniem humoru.

Humor to triumf Ja i klęska Nad-Ja: „Widzisz, cokolwiek robisz, jesteś już martwy, istniejesz wyłącznie jako karykatura, a kiedy reprezentuje cię biczująca mnie kobieta, biczuje ciebie we mnie... Wypieram się ciebie, gdyż sam się negujesz”. Ja triumfuje, potwierdza

⁸ Określenie Przemysław Kaniecki (zob. 2014: 38).

swoją autonomię w cierpieniu, swoje dzieworodne narodziny z niego, gdyż cierpienie postrzegane jest jako dotyczące Nad-Ja. [...] Zakazy Nad-Ja stają się warunkiem, pod jakim dostajemy zabronioną przyjemność. Humor to działanie triumfującego Ja, to sztuka odwrócenia czy też denegacji Nad-Ja ze wszystkimi masochistycznymi konsekwencjami. Dlatego też jest w masochizmie rodzaj pseudosadyzmu, tak jak w sadyzmie — rodzaj pseudomasochizmu. (Deleuze 2016: 170)

Funkcję masochistycznego humoru w przypadku figury wampirów Tadeusza Konwickiego najpełniej egzemplifikuje groteskowy wampir Nadbużański, doskonale ilustrując występowanie w tej prozie wskazywanej przez Deleuze'a formy „pseudosadyzmu”. Afektywna obecność tej postaci nie służy triumfalnej eksternalizacji przemocy, lecz raczej demaskacji jej źródła — Nad-Ja — poprzez parodię i autoironiczne przedstawienie — pozór dominacji, za którym kryje się masochistyczna struktura podporządkowania i odwrócenia władzy.

Napędzana wyobraźnią postawa masochistyczna nie niesie za sobą zniszczenia (jak przeciwstawna jej postawa sadystyczna), lecz funkcjonować może pod postacią pierwiastka dywersyjnego, ujawniając swój potencjał wywrotowy w walce przeciwko opresji „Nad-Ja”. Dlatego mniej jednoznaczne w porównaniu do cech sadystycznych, masochistyczne usposobienie wampirów Konwickiego, ujawniające się także w specyficznym humorze tej prozy, zdaje się wskazywać na formę pogłębionego zaangażowania tej figury w opisywaną rzeczywistość⁹.

Zbrodnia w afekcie

Przeciwstawiając się rozpoznaniom Krafft-Ebinga i dostrzegając wspólne elementy w ujęciach masochizmu Deleuze'a i Lacana, David Sigler podkreśla literackie uwarunkowania tego doświadczenia, skutkujące wyjściem poza jednostkową perspektywę w kierunku relacyjności i intersubiektywności. Tę ostatnią, posługując się językiem Sacher-Masocha, badacz definiuje jako: „sytuację, w której »możemy odnaleźć się w sobie nawzajem« właśnie poprzez »porzucenie siebie« jako pragnących podmiotów” (Sigler 2011: 196–197). Staje się to możliwe dzięki — zawartemu w ufundowanych na masochizmie dziełach — utożsamieniu pewnego „treningu literackiego” z „treningiem erotycznym”. Podstawową pożywką dla fantazji jest tekst, który funkcjonując w formie „cielesnego znaczącego”, stanowi materializację masochistycznego kontraktu, naznaczając każdą z jego stron. Ćwiczy on czytelnika w lekturze „dla przyjemności”, autor zaś tego typu dzieł buduje swoją literacką podmiotowość na podstawie struktury perwersji: „[...] poprzez stanie się językiem, tekstem, obiektem, który następnie zostanie skonsurowany i wykorzystany przez czytelnika” (Sigler 2011: 193). Na tej podstawie wytwarza się podmiot, który poszerza granice indywidualnej perspektywy, a którego Sigler określa jako „dziwaczne my” (*ourselves*) (zob. 2011: 192–201).

Masochizm wampirów Konwickiego, których charakterystyka również wskazuje na powiązanie między imperatywem pisania a przymusem zabijania żywionym przez lustmordercę, staje się kluczowy dla zrozumienia tej figury. Na wpół mityczna po-

⁹ W przypadku *Nic albo nic* niejednoznaczny polityczny wydźwięk figury wampira jest wykorzystany przez Konwickiego także w ramach gry z cenzurą (zob. Marcinow 2005: 128–129).

stać „wampira” nie jest jedynie kolejnym nawiązaniem autora do kultury sensacyjnej i popularnej, choć ten aspekt pisarstwa Konwickiego wydaje się niezwykle istotny dla zrozumienia wieloaspektowej relacji podmiotu jego dzieł z czytelnikiem i zawartym w nich potencjałem współodczuwania (por. Łebkowska 2008: 13–17)¹⁰. Posługując się zakorzenionym w ówczesnym świecie, powszechnie dostępnym tropem kulturowym, który swoją obecnością wskazuje na niewydolność i hipokryzję komunistycznego systemu, Konwicki otwiera ramy tekstu na pogłębione doświadczenie somatyczności, które w swojej afektywnej intensywności zawiesza logikę utrwalonych norm i kształtowanych społecznie narracji, co może prowadzić do swoistego rodzaju dezorientacji (zob. Masumi 2013: 125–126).

Tym samym pojęciem, choć w trochę odmiennym kontekście, posługuje się Sara Ahmed, która definiując afekt jako formę kontaktu (zob. 2006: 5), pisze: „Dezorientacja występuje, gdy ciała tracą swój punkt odniesienia w przestrzeni i zostają wyrzucone z normatywnych ścieżek ruchu i działania. Może to być doświadczenie zagubienia, ale także moment otwierający na inne możliwości bycia w świecie” (2006: 120). Wyłaniające się z masochistycznego kontraktu „dziwaczne *ourselves*” wytrąca czytelnika powieści Konwickiego z wcześniej ustalonej pozycji, zaburza granice jego podmiotowości, a także naznacza „cielesnym znaczącym”, jak znakiem po różdze lub wampirycznym ugryzieniem. W ten sposób książki pisarza są w stanie „przechwycić” inne podmioty i za pomocą antysystemowego potencjału szeroko rozumianych „ekonomii afektywnych” (Ahmed 2013: 120), opierać się politycznej opresji.

Podsumowanie

Postać wampira-lustmordercy zdaje się szczególnie zakorzeniona w społeczno-kulturowym dyskursie PRL-u. Jej mit sam w sobie ma charakter polityczny. Jednak emotywny charakter analizowanych powieści Tadeusza Konwickiego dodatkowo komplikuje wydźwięk tej figury. Fragmentaryczność fabuły, specyficzna poetyka wyznania, a także humor i groteska, budujące analizowane tu powieści, otwierają tekst na cyrkulację afektu, doświadczenie niejednoznaczności, strachu i nieufności związanego z życiem w opresyjnym systemie. Granica między postawą ofiary a agresora stopniowo się zaciera — każdy z uczestników doświadczenia lektury zostaje naznaczony (w triadzie autor–narrator–czytelnik). Potencjał afektywny figury narracyjnej, jaką są wampiry Konwickiego, nie jest jednak jednoznacznie negatywny (mimo możliwej interpretacji opartej na doświadczeniu sadyzmu). Wyłaniająca się z kontraktu masochistycznego podmiotowość określana jako *ourselves* pozwala na wydarzenie afektywnej dezorientacji, która aktywuje wyrotowy ładunek dzieł Tadeusza Konwickiego.

¹⁰ Anna Łebkowska zauważa, że w fikcji kultury popularnej empatia bywa często powiązana z ułatwioną identyfikacją ze światem przedstawionym. Jednak badaczka uznaje za istotniejszą formę poruszenia empatycznego wynikającą z poetyki eksperymentu w literaturze, która charakteryzuje się zmienną dynamiką bliskości z czytelnikiem i dystansu wobec niego. W przypadku twórczości Konwickiego oba te aspekty empatycznego współodczuwania wydają się funkcjonować jako dwie komplementarne strony tej samej monety.

Bibliografia

- Ahmed Sara (2013), *Ekonomie afektywne*, przeł. M. Glosowicz, „Opcje” nr 2.
- Ahmed Sara (2006), *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham.
- Amrozy Katarzyna (2017), *Śląskie wampiry i niebezpieczne nieznajome — jak powstają legendy miejskie?*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne” nr 53.
- Barber Paul (1988), *Vampires, Burial, and Death: Folklore and Reality*, Yale University Press, New Haven–Londyn.
- Bereś Stanisław (2003), *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bińczycka Elżbieta (2013), „Ja jestem wampir, cholera. Nadbużański”. Tadeusza Konwickiego gra z kiczem w powieści „Rzeka podziemna, podziemne ptaki”, „Konteksty Kultury” t. 10, z. 1–2.
- Dudziński Przemysław, Dudziński Robert (2023), *Zabić tysiąc kobiet na tysiąclecie państwa polskiego. Władza (ludowa) i śmierć w filmie Janusza Kidawy „Anna” i wampir*, „Kultura Popularna” nr 2(74).
- Deleuze Gilles (2016), *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” nr 7.
- Handke Ryszard (1982), *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Janion Maria (2002), *Wampir. Biografia symboliczna*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Kamińska Magdalena (2022), *Czerwone wampiry. Geneza i funkcjonowanie kulturowego dyskursu lustmordu w PRL*, „Porównania” nr 1(31).
- Kaniecki Przemysław (2014), *Samospalenia Konwickiego*, Sub Lupa, Warszawa.
- Kato Ariko (2023), *Bruno Schulz, modernista z Drohobycza. Księga, obraz, tekst*, przeł. A. Trzaska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Krafft-Ebing Richard von (1894), *Psychopathia Sexualis: With Especial Reference to Contrary Sexual Instinct; A Medico-Legal Study*, przeł. C.G. Chaddock, The F.A. Davis Company, Filadelfia.
- Konwicki Tadeusz (2023a), *Nic albo nic*, Estymator, Warszawa [wyd. I: 1971].
- Konwicki Tadeusz (2023b), *Rzeka podziemna, podziemne ptaki*, Estymator, Warszawa [wyd. I: 1984].
- Lubelski Tadeusz (1984), *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego (na podstawie analiz z lat 1947–1965)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Łebkowska Anna (2008), *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, TAiWPN Universitas, Kraków.
- Massumi Brian (2013), *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” nr 6.
- Marcinow Zdzisław (2005), *Blisko i daleko. O „Nic albo nic” Tadeusza Konwickiego [w:] Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje. Tom I*, red. M. Kisiel, G. Maroszczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Momro Jakub (2010), *Obowiązek pisania [w:] Kompleks Konwicki*, red. A. Fiut, T. Lubelski, J. Momro, A. Morstin-Popławska, TAiWPN Universitas, Kraków.

-
- Picart Caroline Joan, Greek Cecil (2003), *The Compulsion of Real/Reel Serial Killers and Vampires: Toward a Gothic Criminology*, „Journal of Criminal Justice and Popular Culture” nr 10(1).
- Robotycki Czesław (1992), *Wampiry. Od wierzeń ludowych do filmowych fantomów*, „Konteksty” nr 3–4.
- Sigler David (2011), *Read Mr. Sacher-Masoch: The Literariness of Masochism in the Philosophy of Jacques Lacan and Gilles Deleuze*, „Criticism” t. 53, nr 2.
- Walc Jan (2010), *Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.
- Wieczorek Marcin (2007), *Tożsamość mordercy. Przypadek Zdzisława Marchwickiego — Wampira z Zagłębia* [w:] *Wobec tożsamości. Teorie, wymiary, ekspresje*, red. I. Borowik, K. Leszczyńska, Nomos, Kraków.
-