

Rafał Paliński

Uniwersytet Gdański

rafaupalinski@gmail.com

ORCID: 0009-0001-9073-3384

Oblicza *folk horroru* w serbskiej fantastyce grozy. Przykład powieści *Zavodnik* Dejana Ognjanovicia

The Faces of Folk Horror in Serbian Horror Fiction. The Case of Dejan Ognjanović's novel *Zavodnik*

DOI: 10.12775/LL.1.2.2026.007 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The article examines the articulation of the folk horror subgenre in contemporary Serbian horror fantasy, drawing on an analysis of Dejan Ognjanović's novel *Zavodnik*. It begins by outlining definitions and identifying the origins of the subgenre, which is most commonly understood within the framework of cinematic horror, although it also possesses notable literary manifestations. Moving beyond a narrow conception that confines folk horror to British cinema of the 1960s and 1970s allows for a broader understanding of the phenomenon – one that incorporates contemporary engagements with the legacy of pre-Christian Slavic culture, as well as the anthropological dimension of horror fiction. The subsequent section focuses on Serbian literature, in which this convention emerges from two distinct sources: the Western tradition of horror and the indigenous folk heritage, including nineteenth-century literature inspired by that tradition. *Zavodnik* is examined through the lens of Adam Scovell's "folk horror chain" and the novel's deployment of motifs derived from Slavic demonology. The article concludes by proposing an interpretation of the novel – and of folk horror more broadly – as a literary diagnosis of the civilizational crisis characteristic of the contemporary world.

KEYWORDS: folk horror, Horror fiction, Serbian literature, Serbian folklore, Dejan Ognjanovic

Folk horror – próba zdefiniowania i określenia źródeł

Wyczerpujące i możliwie szerokie ujęcie zarysowanego w tytule tematu wymaga – przed przejściem do właściwej analizy wybranego literackiego przykładu – zarówno określenia kwestii definicyjnych, a więc tego, czym w istocie jest *folk horror*, jak i zarysowania jego genezy we współczesnej kulturze, a szczególnie w konkretnym, opisywanym w tekście przypadku serbskim.

Chociaż pojęcie *folk horroru* pojawia się regularnie w dyskursie dotyczącym fantastyki grozy – szczególnie w kontekście produkcji filmowych – to jednak wydaje się rozumiane dość intuicyjnie, jako każdy tekst grozy sięgający po elementy wierzeń ludowych (zwłaszcza demonologii). Aleksandra Krzyżaniak definiuje *folk horror* jako

podgatunek kina grozy¹ czerpiący inspiracje z wierzeń i innych elementów folkloru charakterystycznych dla tradycyjnych kultur ludowych. Poczuć strachu u widza buduje on na klasycznej opozycji kultura–natura wzbogaconej elementami psychodelicznymi, których źródeł można doszukiwać się w religiach pogańskich. Kultura w tego typu horrorach równoznaczna jest z cywilizacją, miastem i technologią; natura mieści się natomiast w granicach porządku uznawanego za pierwotny (Krzyżaniak 2021: 107).

Definicja ta sugeruje wykorzystanie w *folk horrorze* schematycznej fabuły, opartej na – mającym swe źródła w myśli oświeceniowej – dychotomicznym konflikcie kultury z naturą, charakterystycznym również dla klasycznej literatury grozy, co objawia się w zetknięciu pochodzącego z miasta i reprezentującego cywilizacyjny ład bohatera z przestrzenią wiejską, która wymyka się temu porządkowi i uosabia tajemniczy, pierwotny i często przerażający świat. W takim ujęciu klasyczny *folk horror* będzie cechował się raczej konserwatywnym i antropocentrycznym podejściem², w obrębie narracji zorientowanym na pozbycie się i unicestwienie pierwotnej Inności oraz całkowite wypchnięcie jej poza obszar poznania. Cel ten nie zawsze jest jednak możliwy do osiągnięcia dla protagonisty w tego typu fabule, często ponosi on klęskę w starciu z pierwotnym, nierzadko pogańskim złem.

Źródła tej konwencji w kinie można dopatrywać się w produkcjach z lat 60. i 70. XX w., szczególnie w kręgu anglosaskim, gdzie wiąże się ona z kontrkul-

1 Warto wspomnieć w tym miejscu, że nie wszyscy badacze, zwłaszcza na gruncie zachodnim, uznają odrębność *folk horroru* jako podgatunku horroru, traktując go raczej jako etykietę marketingową dla tekstów korzystających z ludowego imaginarium i motywów pogańskich (Kobus 2025: 129).

2 Podejście to rozumiane jest w niniejszym tekście w duchu podziału zaproponowanego przez serbskiego badacza horroru, Dejana Ognjanovicia, dokonującego rozróżnienia pomiędzy podejściem konserwatywnym – zorientowanym na przywrócenie zaburzonego ładu i podtrzymanie *status quo*, w którym człowiek zajmuje pozycję centralną – i liberalnym, dokonującym relatywizacji systemu wartości wspólnoty i kierującym się ku próbie zrozumienia Inności (Ognjanović 2016: 355).

turowym ruchem *Old, Weird Albion*³. W tego typu dziełach, jak pisze Dariusz Brzostek, „współczesna, kapitalistyczna chrześcijańska i naukowo-techniczna cywilizacja angielska zostaje wystawiona na swoistą »próbę trwałości« za sprawą nieoczekiwanego powrotu atrybutów [...] przedchrześcijańskiej, plemiennej i mitycznej kultury »dawnej Anglii«, kultywowanej bądź odradzającej się na głębokiej prowincji w lokalnych społecznościach” (Brzostek 2020: 129).

Chociaż badacz odnosi się wyłącznie do konkretnego nurtu, ograniczonego do rdzennego obszaru kultury anglosaskiej, to wydaje się, że tendencje i idee zapoczątkowane przez tak rozumiany *folk horror* zostały w kolejnych dekadach zaadaptowane także na grunt innych kultur, w tym na obszar słowiański. Jak zauważa Aldona Kobus, sam termin *folk horror* jest coraz częściej używany retrospektywnie względem dzieł literackich i filmowych powstałych przed wskazywanymi przez większość badaczy latami 60. jako cezurą początkową, a także poza oryginalnym brytyjskim kontekstem (Kobus 2025: 129). Takie podejście, rozszerzające rozumienie pierwotnego terminu, wydaje się jak najbardziej uzasadnione, szczególnie wobec zainteresowania twórców i odbiorców horroru innymi obszarami kulturowymi.

Warto zauważyć także, że istniejące definicje *folk horroru*, odnoszące się przede wszystkim do konkretnego nurtu w kinematografii, niekiedy nie uwzględniają przestrzeni literatury lub w jakiś sposób ją marginalizują, jednakże rzetelne ujęcie tematu wymaga uwzględnienia intermedialności horroru. Wskazuje na to Anita Has-Tokarz, zauważająca ogólnikowo, że „formuły gatunkowe, które odniosły sukces na obszarze oddziaływania jednego przekaznika, są transportowane przez producentów do dyskursów innych mediów. [...] Innymi słowy: formuła pozostaje ta sama (na poziomie znaczeniowym), ale nie taka sama (odrębne tworzywo semiotyczne)” (Has-Tokarz 2011: 384). Według badaczki mechanizm ten tłumaczy łatwość przekraczania granic mediów przez horror. Warto zauważyć, że choć pierwotnie to film grozy czerpał inspiracje z literatury, intermedialność pozwala także na odwrócony kierunek adaptacji.

Idąc za tropem wskazanym przez Kobus, a więc retrospektywnym rozszerzeniem granic pojęcia *folk horroru*, trzeba zwrócić uwagę na XIX-wieczną literacką tradycję sięgania po inspiracje folklorystyczne, zapoczątkowaną przez idee romantyzmu, choć oczywiście w odniesieniu do tego okresu należy mówić co najwyżej o elementach fantastyki grozy, mających ludową i często przedchrześcijańską proveniencję, niż o *folk horrorze* jako takim. Romantyczne, a także późniejsze, zarówno realistyczne, jak i modernistyczne, próby adaptacji tkanki pogańskiej duchowości w celu wytworzenia w literaturze atmosfery grozy można odczytywać jako swoisty prawzorzec dla współczesnych nurtów, funkcjonujący obok angielskich horrorów filmowych z lat 60. i 70.⁴

3 Ruch ten charakteryzował się kulturowym zwrotem ku – jak wymienia Dariusz Brzostek – przedchrześcijańskiej przeszłości Anglii, celtyckiej mitologii, religiom pogańskim, magii, okultyzmowi i ludowym oraz wiktoriańskim opowieściom niesamowitym (Brzostek 2020: 134).

4 Wśród owych prawzorców najsilniejszy i najbardziej dojrzały literacko wydaje się poganistyczny nurt w późnej literaturze wiktoriańskiej, który opisuje szerzej Clémentine Guiol (2021).

Zwrot ku Słowiańszczyźnie

O ile źródła *folk horroru* w rozumieniu współczesnego podgatunku horroru leżą w zarysowanym wyżej kontekście kultury anglosaskiej, o tyle należy uwzględnić współczesną ekspansję zainteresowania pierwotną, ludową duchowością, jak i wyjście *folk horroru* poza oryginalny kontekst. Kieruje to uwagę badacza w stronę m.in. szeroko pojętej Słowiańszczyzny, choć należy zaznaczyć, że wykracza to zdecydowanie poza ramy samego horroru jako gatunku, gdyż jest to trend obecny w – mówiąc ogólnie – kulturze popularnej, w szczególności fantastyce, do której oczywiście zalicza się horror.

Zwrot ku pogańskiej przeszłości zaobserwowała już Maria Janion, pisząc, że „nowa narracja humanistyki może opowiedzieć inaczej dzieje naszej kultury” (Janion 2007: 20). Tendencje powrotu do „słowiańskiej niesamowitości”, głównie w postaci wypartej i wzbudzającej strach demoniczności, polska badaczka zauważa przede wszystkim w literaturze romantycznej, jednakże ze współczesnej perspektywy trudno zamykać się w tych historyczno-literackich ramach i nie uwzględniać aktualnych, coraz liczniejszych renarracji słowiańskości.

Przedmiotem zainteresowania stała się przede wszystkim warstwa wierzeniowa, odtwarzana i rekonstruowana na podstawie zapisów źródłowych, badań archeologicznych, podań ludowych, ustaleń religioznawców i antropologów, a także językoznawstwa porównawczego. W tym miejscu należy zaznaczyć, że dla fantastyki grozy punktem odniesienia będą przede wszystkim wierzenia i wyobrażenia demoniczne, w mniejszym zaś stopniu te dotyczące bóstw. Demonologia, nazywana również mitologią niższą, okazała się znacznie bardziej trwała i jako element folkloru przetrwała chrystianizację, choć niekiedy ulegała deformacji względem pierwotnego kształtu i wpływowi nowej religii. Niemniej, jak pisze Aleksander Gieysztor, „w umysłowości ludowej przeplatały się one [wierzenia demoniczne – R. P.] i wzmacniały wzajemnie, tworząc otaczający człowieka świat prawie że dotykalnych na co dzień wyobrażeń, które organizowały wizję świata i życia powszedniego” (Gieysztor 2006: 251). Prowadzi to do konstatacji, że wiara w rzeczywistą obecność bytów demonicznych konstituowała codzienność i ustanawiała reguły determinujące życie społeczności, stąd okazała się najtrwalszym składnikiem ludowych wierzeń.

Antropologiczny wymiar *folk horroru*

Dla twórców fantastyki grozy, odwołującej się najczęściej do prymarnych dla gatunku ludzkiego, niejednokrotnie atawistycznych lęków, to właśnie ta sfera dawnych wierzeń będzie miała największy potencjał, zwłaszcza gdy zostanie umieszczona we współczesnej dla twórcy czasoprzestrzeni jako powracający z przeszłości element strachu, do tej pory ukryty pod cienką warstwą nowoczesnej cywilizacji. Wpisuje się to także w antropologiczny wymiar *folk horroru*, w którym – wobec przebudzenia i powrotu pierwotnych sił – konflikt pomiędzy nimi a pozornie spajającą wszystko racjonalistyczną i chrześcijańską (te dwie cechy nie stają w tym przypadku ze sobą w sprzeczności) cywilizacją jest nieunikniony. Piotr Kletowski dostrzega w tym wpływ klasycznej (choć częściowo

już krytykowanej na gruncie współczesnym) myśli antropologicznej, wyrażonej przez Jamesa George’a Frazera w *Złotej gałęzi*: „oto pod powierzchnią kultury chrześcijańskiej wciąż tli się pogańska siła zespolona z naturą, stanowiąca jej ekspiację” (Kletowski 2017: 35), po czym dodaje, że:

Folk horror stanowi wzorcowy przykład filmu grozy będącego tekstem antropologicznym, nie tylko dlatego, że ilustruje pogańskie obrzędy szczegółowo opisane przez autora *Złotej gałęzi*, ale [także dlatego, że] przekazuje głęboki, antropologiczny sens jego pisarstwa – obecność pogaństwa, pogańskich treści, czczących naturalne siły przyrody – którym [...] przeciwstawia się chrześcijaństwo, odnajdujące głębszy sens w figurze ofiary – nie tyle potwierdzającej bezwolną łączność człowieka z naturą, co wprost przeciwnie – wynikającą z samoświadomości (w optyce chrześcijańskiej z duchowości, ale sprzężonej z elementem *ratio*) odrębności człowieka – jako istoty doskonalszej, zdolnej do wyższych uczuć – od świata natury (Kletowski 2017: 37).

Choć spostrzeżenia Kletowskiego dotyczą kinematografii, to – jak zostało zauważone wyżej – pojęcie *folk horroru* wykroczyło poza ramy pierwotnego, filmowego kontekstu, a perspektywa antropologiczna jest jak najbardziej uzasadniona także w odniesieniu do literatury grozy. Uniwersalny charakter rozważań antropologów sprawia, że opisywane przez nich schematy można odnieść do wszelkich sytuacji, w których pierwotne wierzenia zostały wyparte przez ekspansywną, uniwersalistyczną religię oraz towarzyszący jej nowy porządek kulturowy i zastąpione nimi. Słowiańszczyzna nie jest tu wyjątkiem.

Dualistyczne źródła serbskiej fantastyki grozy

W przypadku serbskiej literatury grozy, będącej głównym przedmiotem zainteresowania niniejszego tekstu, można wyróżnić dwa najważniejsze źródła inspiracji jej twórców – będzie to z jednej strony tradycja dojrzałego i rozwiniętego horroru z kręgu anglosaskiego, z drugiej zaś rodzima literatura doby realizmu. Zjawisko zwrotu ku fantastycznemu dziedzictwu własnego folkloru w literaturze serbskiej zaobserwował serbski badacz fantastyki, Sava Damjanov, pisząc, że:

Musieliśmy zwrócić się ku Europie, aby w pełni zrozumieć możliwości, które daje nam nasze własne dziedzictwo, potrzebowaliśmy „zastrzyku przypomnienia” z zewnątrz, aby w pełni otworzyć oczy na to, co w całym swym bogactwie i różnorodności było tutaj (tj. żeby odświeżyć poczucie fantazmatów tak obecnych w naszym folklorze) (Damjanov 1988: 109)⁵.

Zwrot ten, obecny w literaturze serbskiej w różnym stopniu już od twórczości preromantyków, naznaczony był jednak (szczególnie w drugiej połowie XIX w.)

5 Wszystkie cytaty pochodzące oryginalnie z języków obcych zostały podane w przekładzie własnym autora artykułu.

przez dominujący kulturowo-literacki paradygmat oparty na ideach racjonalizmu. Dejan Ognjanović określa go mianem dominacji tego, co użyteczne, oświeceniowe, codziennie-pragmatyczne i racjonalne, nad tym, co estetyczne, swobodne, swawolne i fantastyczne; doprowadziło to do zepchnięcia motywów fantastycznych w literaturze do roli służebnej wobec poetyki realistycznej i racjonalistycznej (Ognjanović 2022: 82). W konsekwencji funkcjonują one jako zależne od użytecznego przesłania poszczególnych dzieł. Wizerunki zaczerpniętych z ludowego imaginariusza demonów często bywały wówczas sprowadzane do przesądu i zabobonu, wyśmiewanych i poddawanych demistyfikacji (Ajdačić 2020: 300), co zbliża ich funkcjonowanie w fabułach do bliskiego wczesnym powieściom gotyckim.

Za najważniejszego twórcę tego okresu w literaturze serbskiej uważa się Milovana Glišicia, którego folklorystyczno-neoromantyczne opowiadania oparte na ludowych podaniach zawierają elementy fantastyki grozy. Choć Glišić nie był jedynym pisarzem sięgającym po tego typu motyw, to ze względu na tematyczną unikalność pojedynczych dzieł jego nazwisko stało się, jak zauważa Predrag Todorović, swoistym paradygmatem tego rodzaju literatury w Serbii (Todorović 2020: 262). Również pod względem częstotliwości korzystania z elementów grozy Glišić wyróżnia się na tle innych autorów serbskich z tego okresu (wprowadzających wspomniane elementy do swoich dzieł znacznie rzadziej), dość wymienić tu najbardziej znane tytuły: *Posle devedeset godina* (*Dzień czterdziest lat później*), *Noć na mostu* (*Noc na moście*), *Brata Mata* (*Brat Mata*), *Nagraisao*⁶ czy *Glava šećera* (*Głowa cukru*). Warto również nadmienić, że jest on twórcą postaci Savy Savanovicia, najbardziej znanego w kulturze serbskiej rodzimego wampira, antagonisty pierwszego ze wspomnianych utworów⁷.

Współczesny serbski *folk horror* ma jednak genezę dwoistą; o ile własna tradycja i folklor pozostają istotnym źródłem odniesienia, nawiązywania intertekstualnego dialogu, a także dostarczają konkretnych figur monstrów, o tyle pod względem konstrukcji fabuły i sposobu prowadzenia narracji nie odbiegają od klasycznych wzorców światowego horroru. Świadomi obydwu tradycji twórcy dokonują swoistej adaptacji założeń tej konwencji do lokalnej przestrzeni⁸.

6 Tytuł niemożliwy do przetłumaczenia za pomocą jednego wyrazu. Czasownik *nagraisati*, będący archaizmem, można przełożyć jako „doigrać się”, „nagrabieć sobie”, „wpaść w kłopoty”, „ponieść szkodę”.

7 Postać Savanovicia zyskała w kulturze serbskiej status lokalnego archetypu wampira, stając się, mimo swej schematyczności, inspiracją dla wielu późniejszych twórców, także filmowych. Przykładem powrotu do rodzimej tradycji w tym zakresie jest kultowy jugosłowiański horror *Leptirica* z 1973 r., powstały równoległe do wspomnianego na początku nurtu *folk horroru* w kinie brytyjskim.

8 Powieść *Zavodnik* nie jest jedynym przykładem *folk horroru* w literaturze serbskiej; częściej jednak sięgają po niego autorzy krótkich form prozatorskich niż powieści – *folk horror* reprezentują chociażby opowiadanie *Naprata* Mladena Milosavljevicia, opublikowane w trzecim numerze zinu *Crnoslovlje*, oraz *Strigoj* Snežany Kanački z antologii *Besan 3*. Temu zagadnieniu poświęcona jest w całości także składająca się z ośmiu utworów antologia *Avetinja i andame. Prvi krug pakla – folklorni horor*, wydana przez stowarzyszenie Autostoperski Vodič Kroz Fantastiku pod redakcją Kristijana Šaraca.

Schemat „łańcucha folk horroru” w powieści *Zavodnik*

Zjawisko to widać szczególnie wyraźnie w powieści *Zavodnik*⁹ Dejana Ognjanovicia (wydanej po raz pierwszy w 2014 r.), której autor – zajmujący się horrorem zarówno od strony naukowej, jak i pisarskiej – z jednej strony sięga po ludowe legendy i charakterystyczne dla słowiańskiego folkloru figury demonologiczne i eschatologiczne, z drugiej zaś wpisuje całość w ukształtowany w kulturze zachodniej schemat fabularny, polegający na zetknięciu cywilizowanego świata z pierwotnym chaosem. Dla autora niniejszego tekstu przedmiotem analizy będzie zarówno sposób adaptacji założeń *folk horroru* do fabuły osadzonej we współczesnej Serbii, jak i sama warstwa folklorystyczna, objawiająca się przede wszystkim w użytych w powieści figurach.

Fabuła *Zavodnika* skupia się wokół początkującego wykładowcy akademickiego z Nišu, który podejmuje pracę jako prywatny nauczyciel dwojga bliźniąt, mieszkających z babcią we wsi Špaj w południowo-wschodniej Serbii. Podczas swojego pobytu protagonista styka się z dotyczącą ojca dzieci tajemnicą, którą próbuje odkryć na własną rękę, natrafiając przy tym na elementy nadnaturalnej grozy o częściowo słowiańskiej, przedchrześcijańskiej proveniencji. Ognjanović konstruuje w swoim dziele atmosferę grozy, wykorzystując cztery elementy wpisujące się w teorię „łańcucha folk horroru” autorstwa Adama Scovella. Są to kolejno: krajobraz, izolacja, wypaczony system wierzeń oraz zdarzenie lub przywołanie (Scovell 2017: 27–29).

Dwa pierwsze elementy powiązane są z przestrzenią wpisującą się w klasyczny dla konwencji schemat, według którego „miejscem akcji folk horrorów są położone na uboczu wsie, jaskrawo kontrastujące z utożsamianymi z cywilizacją i współczesnością miastami” (Krzyżaniak 2021: 107–108). Do realizacji tego założenia potrzebne jest zatem cywilizacyjne centrum, którego rolę w świecie *Zavodnika* zajmuje Niš, w funkcji kulturowej peryferii pojawia się zaś w dużej mierze odizolowany od świata zewnętrznego Špaj. Podróż protagonisty wydaje się swego rodzaju zanurzeniem – porzuca on znaną sobie, bezpieczną przestrzeń miasta i cywilizacji, żeby dotrzeć do położonej wśród wzgórz i lasów wsi, przy czym część drogi pokonuje pieszo. Nie sięga tam też transport publiczny, a w części miejscowości nie ma prądu.

Wieś stanowi trawiony rozkładem swoisty mikrokosmos, którego izolację i wykluczenie potęguje nieobecność typowych instytucji życia społecznego – lokalna szkoła pozostaje zrujnowana, cerkiew jest zaś zamknięta i nieużywana, ponadto wiele domów jest opuszczonych. Jest to charakterystyczna cecha pierwszego z ogniw wspomnianego „łańcucha folk horroru”, gdzie elementy topografii wywierają negatywny wpływ na miejscowych (Scovell 2017: 27; Ko-

9 Tytuł utworu jest dwuznaczny – *zavodnik* oznacza z jednej strony konkretną przestrzeń w obrębie świata przedstawionego, miejsce położone za wodą (polskim odpowiednikiem byłoby występujące w toponimach słowo „zawodzie”, które będzie używane w niniejszym tekście w odniesieniu do powieściowej lokacji), z drugiej zaś uwodziciela. Drugie znaczenie można w odniesieniu do fabuły interpretować w kontekście swoistego „uwodzenia”, przyciągania, które wywołuje tytułowe miejsce wobec bohaterów utworu.

bus 2025: 129). Jak pisze w posłowie do powieści Đorđe Kadijević: „Odległa wioska jest nie tylko fizycznie zacofana, zrujnowana i opuszczona, ale także zniekształcona w świadomości jej nielicznych mieszkańców, pochłonięta tajemnicą dawno zapomnianych mitów i zmartwychwstałych przesądów” (Kadijević 2015). Nieliczni mieszkańcy są nieufni wobec obcych, a ich odmienność jest podkreślana przez język, którym się posługują – w rozmowach z bohaterem starają się mówić poprawnie, jednak nie jest to dla nich naturalne, często korzystają z miejscowego dialektu torlackiego.

Gospodarstwo rodziny Mojsiloviciów, do którego przybywa protagonista, jest położone na uboczu wsi, a jej najbliższe sąsiedztwo stanowi cmentarz, co samo w sobie można odczytywać w wymiarze antropologiczno-kulturowym jako zaburzenie granic świata żywych i umarłych. Okolice jest także naznaczona obecnością miejsc o charakterze magicznym, stanowiących w powieści przestrzeń epifanii elementów nadprzyrodzonych. Są to: tytułowe zawodzie – położone w lesie źródło „cudownej” wody (mającej m.in. zdolność leczenia ran) – oraz dwie jaskinie: jedna z nich jest uważana za miejsce dobre, niemal sakralne, druga zaś, znajdująca się blisko zawodzia, otoczona przez rozkładające się szczątki zwierząt, uchodzi za źródło zła i napawa lękiem większość mieszkańców, jednakże w jej okolicy często przebywają Miloš i Biljana, rodzeństwo, które naucza główny bohater. W niej też ma mieszkać tajemniczy Czarny Człowiek, mający być prawdziwym rodzicem Mihajla, ojca wspomnianych dzieci.

Grób mężczyzny, któremu pop odmówił pochówku na poświęconej ziemi wiejskiego cmentarza, znajduje się w tej samej przestrzeni, pomiędzy jaskinią a źródłem. Jego wygląd i otoczenie wydają się bliższe obrządkowi pogańskiemu niż chrześcijańskiemu:

Gdy podchodzę bliżej, widzę, że na powierzchni wyryta jest duża litera M. Wokół podstawy leży prosty wieniec z kwiatów – zwyczajnych, polnych. U dołu trawa częściowo zasłania otwartą butelkę żółtego napoju, w którym znajdowało się kilka utopionych much. Kolorowy talerzyk z okruchami i mnóstwem mrówek; trudno stwierdzić, jaki rodzaj jedzenia tu zostawiono, ale z pewnością nie było to dawno. Oparte o kamień zdjęcie oprawione w lakierowaną drewnianą ramkę [...] to twarz Mihajla (Ognjanović 2015).

Prowadzi to (jak zresztą i sama postać Mihajla) do trzeciego punktu „łańcucha *folk horroru*”, jakim jest wypaczony system wierzeń. W świecie powieści tradycyjna, prawosławna religijność jest wyraźnie osłabiona – w Špaju nie ma na stałe żadnego kapłana, cerkiew jest opuszczona, a jej okna zabite deskami, tak jakby wieś znajdowała się już poza marginesem chrześcijańskiego świata, mimo że w teorii jest jego częścią. Główny bohater, próbując odkryć przyczynę tego stanu rzeczy, trafia na błuźniercze ikony autorstwa Mihajla, z których jedna znajduje się w zamkniętej cerkwi, druga zaś w domu Mojsiloviciów:

W centrum znajduje się sylwetka w bardzo ciemnej czerwieni – mroczna figura kogoś przypominającego świętego, w ledwie rozpoznawalnej szacie. W prawej ręce trzyma szeroko otwartą księgę, rozłożoną w kierunku obserwatora: to, co można w niej przeczytać, nie przypomina ani cyrylicy, ani głągolicy, ani też żadnego znanego mi pisma. Lewą ręką uczynił znak, który powinien oznaczać błogosławieństwo, chociaż palce były tak złożone i połączone, że przypominały raczej satanistyczne pozdrowienie. Palec wskazujący i mały wystawały wyraźnie jak rogi. Jednak tym, co przyciągało uwagę bardziej od księgi i ułożenia palców, była twarz świętego – a dokładniej, jej brak. Tam, gdzie powinna być twarz, otwierała się otchłań świeżo zakrzepłej krwi: ciemna czerwień wylewa się i kapie na większą część i tak już mrocznej postaci. Rozmyta, czerwona aureola za głową, niemal całkowicie czarna, dodaje ikonie aury czegoś bluźnierczego, niemal demonicznego (Ognjanović 2015).

To właśnie jej powstanie i umieszczenie w cerkwi miało być powodem, dla którego mężczyźnie odmówiono chrześcijańskiego pochówku. Umieszczenie bluźnierczego wizerunku w świątyni można odczytywać jako swoiste zhańbienie i splugawienie sfery sacrum, po którym cerkiew nie nadaje się już do dalszego użytku.

Obecna w powieści duchowość jest zatem antytezą chrześcijaństwa – jego otwartym zaprzeczeniem i odwróceniem poprzez zwrot w kierunku demoniczno-satanistycznym. Jak zresztą tłumaczy protagoniście jedna z mieszkanek wsi: „Stąd diabłów jeszcze nie wypędzono. A ty natknąłeś się na dom jednego z nich”. Dopełnieniem tego ma być rytuał (przywołanie – czwarty z elementów „łańcucha *folk horroru*”), do którego przygotowują się młodzi Mojsilovićowie, a mianowicie wskrzeszenie ich ojca, do czego potrzebne są „krew jego krwi i nasienie jego nasienia”. Choć sam obrzęd nie został opisany, to na podstawie fabuły powieści można się domyślić, że oba te elementy rozumiane były dosłownie – chodziło o połączenie pierwszej menstruacyjnej krwi Biljany i spermy Miloša.

Folklorystyczno-demoniczne imaginarium Dejana Ognjanovicia

Opisane wyżej cztery elementy, choć wpisują się w przytoczony, uniwersalny schemat, charakterystyczny dla podgatunku *folk horroru*, nie są jedynymi tworzącymi go składowymi. Z racji umieszczenia fabuły utworu w konkretnej przestrzeni południowo-wschodniej Serbii konieczna jest także obecność tkanki lokalnej, nadającej powieści kulturową przynależność. Ognjanović posługuje się w tym celu figurami demonów zaczerpniętymi z dawnych słowiańskich wierzeń.

O ile Czarny Człowiek, będący w *Zavodniku* ucieleśnieniem metafizycznego zła, jest całkowicie fikcyjną figurą, wymyśloną na potrzeby powieści (co przyznaje sam autor w wywiadzie dla kanału Šišmiš; Šišmiš 2018: 3:40–5:58), o tyle pozostałe pojawiające się w niej istoty demoniczne są silnie osadzone

w słowiańskim folklorze, jednakże dla bohaterów powieści granice te ulegają częściowemu zatarciu. Zjawisko to zaobserwował i scharakteryzował polski badacz fantastyki, Bogdan Trocha:

Prowadzi to oczywiście do wstępnej konstatacji zakładającej z jednej strony symboliczną (w znaczeniu religijnym) etiologię tych figur, z drugiej natomiast podjęcie przez niektórych współczesnych pisarzy literatury popularnej roli rozwijania tych symbolicznych znaczeń w fabuły fantastyczne atrakcyjne znaczeniowo i estetycznie dla współczesnego czytelnika. Wiąże się to w oczywisty sposób z drugą ważną konstatacją, wskazującą na mityczne tło chętnie wprowadzane do współczesnej prozy fantastycznej. W efekcie czego treści zdegradowanych słowiańskich mitologii przenikają bardzo często „wtórne światy” współczesnej fantastyki literackiej (Trocha 2020: 414).

Samo wprowadzenie fantastycznych figur z mitologii słowiańskiej Trocha określa jako renarrację i wylicza kilka jej rodzajów (modeli), różniących w zależności od tego, jak dany autor traktuje i przetwarza tekst źródłowy (Trocha 2020: 402). Zabieg, który stosuje Ognjanović w *Zavodniku*, pasuje najbardziej do typu renarracji częstkowej, opierającej się na „wprowadzaniu częstkowych, często wyizolowanych, motywów słowiańskich do prozy fantastycznej” (Trocha 2020: 403). Figury, które wykorzystuje w swej powieści serbski pisarz, nie zostają bowiem w żaden sposób przetworzone ani unowocześnione czy też zdekonstruowane, pozostają w nim w formie wiernej folklorystycznemu pierwowzorowi, niejako petryfikującej pierwotne znaczenia. Istoty te to kolejno *omaja*, *čuma* oraz wampir.

Dwie pierwsze figury pojawiają się w powieści wyłącznie w narracji Grozdy Mojsilović, która opowiada swoim wnukom ich ulubione lokalne legendy. Pierwsza z istot była działającym głównie w nocy demonem oddziałującym na ludzką percepcję i mogącym wywołać iluzję. Najczęstszym schematem działania *omaji* było pojawianie się pod postacią zwierzęcia i prowadzenie samotnych wędrowców w pułapkę (częsty sposób działania różnych demonów). W opowieści Grozdy *omaja* próbowała zwieść jej zmarłego męża, Radomira, któremu objawiła się pod postacią kozy. Mężczyznę uratowało dopiero pierwsze pianie kogutów, które spłoszyło kozę-*omaję*.

Antagonistka drugiej legendy, *čuma*, była z kolei demonicznym uosobieniem choroby zakaźnej, konkretnie dżumy. Sreten Petrović jako nazwy tożsame podaje terminy *kuga* (z serb. dżuma) i *mora* (Petrović 1999: 80), odsyłające bezpośrednio do związku z tą chorobą oraz śmiercią. Co ciekawe, podobne użycie nazwy choroby jako określenia demona zostało odnotowane także w Polsce, co sugeruje, że jest to tendencja ogólnosłowiańska¹⁰. Umieszczona przez Ogn-

10 Renata Dźwigół w książce *Polskie ludowe słownictwo mitologiczne* podaje użycie nazwy „dżuma” na określenie demona cholery na Kaszubach (Dźwigół 2004: 39).

janovicia w powieści historia o *čumie* ma konstrukcję ludowej baśni z morałem; opowiada o dwóch przyrodnych siostrach, które spędzały po kolei noc w nawiedzonym przez *čumę* młynie – jedna z nich podzieliła się jedzeniem ze zwierzętami, które obroniły ją przed demonem, druga zaś, która tego nie zrobiła, została przez niego uduszona. Wartym wspomnienia elementem przestrzennym jest tutaj młyn (konkretnie wodny), który przez swoje położenie w pobliżu wody znajduje się na symbolicznym pograniczu świata ludzi i świata zmarłych, przez co często staje się w kulturze ludowej (a także w inspirowanej nią literaturze) miejscem emanacji niesamowitości¹¹. Wampir Sava Savanović ze wspomnianego utworu Glišicia również nawiedza młyn.

Liminalna przestrzeń i bliskość świata zmarłych prowadzą do kolejnej figury, najmniej demonicznej w swej formie, lecz powiązanej z dawną słowiańską eschatologią i również wywołującą strach u protagonisty powieści. Jest to czarny, żółtooki pies, którego dziecięcy bohaterowie utworu utożsamiają z psem ich zmarłego ojca. Rodzeństwo wierzy, że ojciec wysłał go z zaświatów jako ich obrońcę i strażnika. W wierzeniach pogańskich Słowian właśnie pies był jednym ze zwierząt odgrywających rolę *psychopomposa* – przewodnika dusz i pośrednika między światami, a przy tym obrońcy, chroniącego oswojony świat przed zagrożeniami z zewnątrz (Kajkowski 2017: 243). W kontekście powieści pies byłby zatem częścią ukrytego świata pradawnych wierzeń, a jego zadaniem byłoby odstraszenie intruza z zewnątrz.

Folklorystyczno-demoniczne imaginarium *Zavodnika* dopełnia wampir, najbardziej charakterystyczny dla serbskiego folkloru demon i jednocześnie jedna z najpopularniejszych figur horroru w ogóle. Wampir pojawia się w powieści dwukrotnie, najpierw w historii o rzekomym lokalnym wampirze ze Špaju, o którym Miloš opowiada swojemu nauczycielowi, a drugi raz w kontekście podejrzenia ojca młodego Mojsilovicia o wampiryzm. Opowieść chłopca stanowi typowe dla serbskiego folkloru podanie o nawiedzającym wieś i dręczącym jej mieszkańców wampirze, wobec którego zastosowano typowe słowiańskie środki apotropaiczne – przebito mu serce głogowym kołkiem, odrąbano głowę, a na końcu spalono wraz z trumną.

Wszystkie trzy opowieści, o *omaji*, *čumie* i wampirze, stanowią w powieści element miejscowej tkanki i składają się na ludowo-folklorystyczne oblicze grozy. Wszystkie one są umieszczone w kontekście lokalnym, w powiązaniu z pobliskimi miejscami i funkcjonują w fabule jako historie opowiadane przez pokolenia. Wynikająca z nich groza wydaje się jednak w pewien sposób wyczerpana, można ją raczej traktować jako zamkniętą w obrębie folkloru i tracącą swój pierwotny element strachu w związku z zanikiem wiary w demony.

Ognjanović tworzy świat przedstawiony, w którym granice pomiędzy ludowymi opowieściami starszych a obecnością realnego, nadprzyrodzonego zła

11 Młyn bywa z jednej strony miejscem nawiedzonym przez istoty demoniczne (jak wampir Sava Savanović z opowiadania *Posle devedeset godina* Milovana Glišicia), a z drugiej przestrzenią rywalizacji istot o cechach nadprzyrodzonych; Aleksandra Matić przywołuje przykład serbskich legend ludowych, w których o młyn walczą św. Sawa oraz diabeł (Matić 2020: 160).

zacierają się, a tym samym trwa ich żywotność. Najbardziej jest to widoczne w momencie, gdy Dule, jeden z mieszkańców wsi, namawia protagonistę na wspólne rozkopanie grobu Mihajla, którego ciało zamierzają przebić głogowym kołkiem, tak jak w starych opowieściach. Gdy odkopują trumnę, ta okazuje się pusta, co stanowi niewypowiedzianą sugestię, że Mihajlo faktycznie stał się wampirem.

W zakończeniu powieści to właśnie siły pierwotnego chaosu, zdegradowane przez protagonistę do roli zabobonu, okazują się realne i odnoszą triumf nad cienką warstwą cywilizacji, która nie jest w stanie skutecznie im się przeciwstawić.

Podsumowanie – *folk horror* jako diagnoza cywilizacyjnego kryzysu

Zbliżając się do końca rozważań, warto zastanowić się nad istotą potencjału grozy o folklorystycznej proveniencji – jego twórcy sięgają często po motywy częściowo już wyczerpane. Ludowe demony w swej pierwotnej formie nie wywołują rzeczywistego strachu w zlaicyzowanym i racjonalistycznym świecie współczesnym. Jednocześnie obserwowany od kilkudziesięciu lat swoisty kontrkulturowy powrót do przedchrześcijańskiej przeszłości i jej warstwy wierzeniowej ożywia na nowo te figury dla fantastyki grozy. Jak zauważa bowiem Dariusz Brzostek, schematy opowieści grozy pozostają takie same, ale zmieniają się uwarunkowania kulturowe, w których powstają (Brzostek 2020: 128). Współczesny *folk horror* stanowi zatem hybrydę ludowej tradycji i folkloru, które dostarczają mu figur i przestrzeni, oraz klasycznej historii grozy opowiadającej o zderzeniu świata rozumu z tym, co obce, irracjonalne i wyparte. Jednocześnie jego problematyka pozostaje aktualna, powielając obawy, które już przed ponad wiekiem zaobserwował James George Frazer:

Nie naszą jest rzeczą i nie miejsce po temu, by zastanawiać się nad wpływem, jaki może mieć dla przyszłości rodu ludzkiego stałe istnienie tak twardego złoza dzikości pod powierzchnią społeczeństwa, nietkniętego przez zewnętrzne zmiany kulturalne i religijne. Bezstronny obserwator, któremu studia kazały sięgnąć głębiej, musi przyznać, że złoże to stanowi stałe zagrożenie cywilizacji. Wydaje się, że poruszamy się po cienkiej skorupie, która w każdej chwili może być podmyta przez drzejące pod nią podziemne siły (Frazer 1965: 78).

To właśnie pozostaje dla *folk horroru* źródłem strachu – nie wyeksploatowane figury demonów z ludowych wierzeń, ale wyrażone za ich pomocą przeświadczenie o kruchości i fasadowości świata, którego podstawowe wartości są co i rusz podważane. Cywilizacyjny kryzys i ogólna słabość współczesności sprawiają, że oparcie się siłom praprawnego chaosu jest coraz mniej możliwe.

Twórcy oryginalnego, filmowego *folk horroru* z Wysp Brytyjskich wyszli od zamysłu poddania współczesnej cywilizacji „próbie trwałości”. Ich idea wydaje się trwać dalej, przekraczając granice pierwotnego kontekstu, czego przykładem jest powieść Ognjanowicia osadzona w geograficznej i kulturowo-społecz-

nej przestrzeni dzisiejszej Serbii. Jak zauważa Kadiević, spolaryzowany i zagrożony w duchowym kryzysie świat współczesny ulega cieniom przeszłości, która staje się zapowiedzią nowego barbarzyństwa (Kadiević 2015).

Globalistyczna cywilizacja, pozornie silna i dominująca, w świecie *Zavodnika* wydaje się zbyt słaba na przeciwstawienie się pierwotnemu (a jednocześnie rodzimemu, lokalnemu) złu, w starciu z którym musi ponieść porażkę. Ognjanović odchodzi tym samym od klasycznego, konserwatywnego wzorca horroru (jednocześnie hołdując rodzimej tradycji literackiej i folklorowi), w którym racjonalistycznie myślącym udaje się poskromić zagrożenie i oddalić od świata widmo katastrofy. W jego wizji antropocentryczna, zokcydentalizowana cywilizacja nie pokonała i nie wyparła ostatecznie pierwotnych sił, które czekają tylko na to, by w odpowiednim dla siebie momencie powrócić i podważyć jej iluzoryczną dominację.

BIBLIOGRAFIA

- Ajdačić, D. (2020). Folklorni žanrovi i njihovi preobražaji u prikazima demona u slovenskim književnostima 19. veka. In D. Ajdačić, B. Suvajdžić (eds.), *Savremena srpska folkloristika VIII. Zbornik radova. Slovenski folklor i književna fantastika* (pp. 291–306). Udruženje folklorista Srbije.
- Brzostek, D. (2020). *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?* Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Damjanov, S. (1988). *Koreni moderne srpske fantastike*. Matica Srpska.
- Dźwigoł, R. (2004). *Polskie ludowe słownictwo mitologiczne*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Frazer, J. G. (1965). *Złota gałąź* (przeł. H. Krzeczkowski). PIW.
- Gieysztor, A. (2006). *Mitologia Słowian*. Wydawnictwa UW.
- Guiol, C. (2021). *Paganism in Late Victorian Literature (1891–1904): Fear, Fantasies and Mythmaking*. Université de Clermont Auvergne.
- Has-Tokarz, A. (2011). *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Wydawnictwo UMCS.
- Janion, M. (2007). *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Wydawnictwo Literackie.
- Kadiević, Đ. (2015). Jedno čitanje romana „Zavodnik”. In D. Ognjanović, *Zavodnik*. Orfelin.
- Kajkowski, K. (2017). *Mity, kult i rytuał. O duchowości nadbałtyckich Słowian*. Triglav.
- Kanački, S. (2021). Strigoj. In L. Markuš (ed.), *Besan 3: Priče za besanu noć* (pp. 177–184). Slovensko Slovo.
- Kletowski, P. (2017). Europejski i amerykański horror filmowy jako tekst antropologiczny. W: S. J. Konefał (red.), *Strefy mroku. Groza w kulturze audiowizualnej* (s. 25–49). Gdański Klub Fantastyki.
- Kobus, A. (2025). Do Be Afraid: Folk Horror, Monstrous Sacred and Divine Terror in “The Silt Verses” Podcast. *Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture*, 69(1–2), 125–139. <https://doi.org/10.12775/LL.1-2.2025.007>
- Krzyżaniak, A. (2021). Liminalność i ofiara. „Midsommar. W biały dzień” jako przykład folk horroru. *Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture*, 65(3), 107–112. <https://doi.org/10.12775/LL.3.2021.010>
- Matić, A. (2020). Priče o vodenici i moderni demoni. In D. Ajdačić, B. Suvajdžić (eds.), *Savremena srpska folkloristika VIII. Zbornik radova. Slovenski folklor i književna fantastika* (pp. 159–170). Udruženje folklorista Srbije.
- Milosavljević, M. (2023). Naprata. *Crnoslovlje*, 3, 48–76.

Ognjanović, D. (2015). *Zavodnik*. Orfelin.

Ognjanović, D. (2016). Tri paradigme horora. *Etnoantropološki problemi*, 1(11), 351–372. <https://doi.org/10.21301/eap.v1i1i2.2>

Ognjanović, D. (2022). *Poetika horora*. Orfelin.

Petrović, S. (1999). *Srpska mitologija. Sistem srpske mitologije*. Prosveta.

Scovell, A. (2017). *Folk Horror. Hours Dreadful And Things Strange*. Auteur.

Šarac, K. (red.) (2024). *Avetinje i andame. Prvi krug pakla – folklorni horor*. Udruženje Autostoperski Vodič Kroz Fantastiku.

Šišmiš (2018, 21. listopada). *Intervju: Dejan Ognjanović, doktor strave i užasa* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bgGLTGUFHzM>

Todorović, P. (2020). Fantastika horora u pripovetkama Milovana Glišića „Nagraisao” i „Brata Mata”. In D. Ajdačić, B. Suvajdžić (eds.), *Savremena srpska folkloristika VIII. Zbornik radova. Slovenski folklor i književna fantastika* (pp. 261–272). Udruženje folklorista Srbije.

Trocha, B. (2020). Renarracje słowiańskich motywów ludowych we współczesnej fantastyce. In D. Ajdačić, B. Suvajdžić (eds.), *Savremena srpska folkloristika VIII. Zbornik radova. Slovenski folklor i književna fantastika* (pp. 401–417). Udruženje folklorista Srbije.