

# Zbigniew Sareło

---

## Filozofia zła w filmach grozy

---

Studia Philosophiae Christianae 39/1, 105-120

---

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## PRACE PRZEGLĄDOWE

ZBIGNIEW SAREŁO  
*Instytut Filozofii UKSW*

## FILOZOFIA ZŁA W FILMACH GROZY

W punkcie wyjścia refleksji nad jakimś zjawiskiem konieczne jest jego zdefiniowanie, aby wyraźnie zakreślić przedmiotowe pole dociekań. W przypadku filmów grozy (horrorów) sytuacja jest tak skomplikowana, że definicja tego gatunku jest wręcz niemożliwa<sup>1</sup>. Zawiera on w sobie wiele obszarów wspólnych z filmami zaliczanymi do *science fiction* i *thriller*. Ponadto w jego obszarze znajduje się sporo różnych podgatunków: szalony uczonek, wrogi najeźdźca, psychopatyczny „rzeźnik”, zemsta za gwałt, monstra, wampiry, wilkołaki, opętania, ożywione trupy, komedie, horror japoński i horrory muzyczne<sup>2</sup>. Trudności w zdefiniowaniu tego gatunku powiększa fakt, że jest on w ciągłym rozwoju. Z tej też racji łatwiej jest analizować poszczególne filmy grozy niż cały gatunek. Jest to tym bardziej uzasadnione, że w jego ramach będziemy mieli dodatkowe podziały, oparte na różnych kryteriach jakościowych, jak np. estetycznych, moralnych czy poznawczych. Są wśród nich filmy o wysokich walorach artystycznych i poznawczych, jak też i filmy bardzo kontrowersyjne, banalne. Niektóre z nich zasługują na uwagę pod względem artystycznym, pomysłowości, bogactwa idei odnoszących się do natury ludzkiego bytu, jak i z racji zawartego w nich przesłania pobudzającego do myślenia i działania. Są jednak w tym gatunku także filmy trywialne,

<sup>1</sup> Por. M. Haltof, *Kino łęków*, Kielce 1992, 22.

<sup>2</sup> Por. C. A. Freeland, *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*, Boulder, Colorado 2000, 10.

powielające stereotypy, puste w swym przesłaniu, nastawione jedynie na wyzwianie silnych emocji za pośrednictwem odrażających scen. Z tych też racji wszelkie próby generalizujące w zakresie oceny czy opisu horrorów zwierają w sobie wiele uproszczeń. W rezultacie spotykamy radykalnie odmienne, sobie przeciwstawne oceny dotyczące całego gatunku. O uproszczenia zresztą nie jest tu trudno, bo mamy do czynienia z bardzo skomplikowaną materią, trudną do interpretowania. Chodzi w owej materii nie tylko o sam film, lecz także o cały splot kwestii związanych z jego odniesieniem do widza. Będą to choćby takie problemy, jak: przyczyny fascynacji horrorami; znaczenie lęków, jakie wywołuje ich oglądanie; wpływ na zachowania widza. Wyjaśnienie tych i wielu dalszych kwestii opiera się zawsze na założeniach antropologicznych, psychologicznych, epistemologicznych, socjologicznych, a nawet światopoglądowych. Nic więc dziwnego, że nawet w odniesieniu do tego samego filmu są artykułowane diametralnie odmienne oceny.

W niniejszych dociekaniach zostanie podjęta próba rekonstrukcji filozofii zła, jaką zawierają w sobie wybrane filmy grozy. Przedmiotem badań będą więc niektóre filmy z tego gatunku. Kryterium doboru będzie stanowić opinia krytyków filmowych. Do analizy zostaną wybrane te filmy, które zostały ocenione przez krytyków jako dzieła odznaczające się wysokim poziomem artystycznym. Autor ma świadomość, że kryterium to mimo wszystko jest wysoce subiektywne.

Jednym z warunków poprawnej interpretacji filmów grozy jest zrozumienie przyczyn zainteresowania nimi. Stąd też w pierwszej części niniejszego opracowania podjęta zostanie próba wyjaśnienia źródeł popularności horrorów.

### 1. ŹRÓDŁA FASCYNACJI HORRORAMI

Opowiadania o ponadnaturalnych zjawiskach wzbudzających uczucia lęku u czytelników są znane od czasów antycznych. Do takich dzieł należą np. *Odyseja*, *Boska komedia*, czy dzieła Szekspira<sup>3</sup>. Skąd bierze się u ludzi chęć słuchania lub oglądania opowieści o zjawiskach wywołujących uczucie lęku? W świetle faktu, że zainte-

---

<sup>3</sup> Por. J. Grixti, *Terrors of uncertainty: the cultural contexts of horror fiction*, London and New York 1989, 16n.

resowanie takimi opowieściami jest stare jak ludzkość<sup>4</sup>, słabną wyjaśnienia oparte na argumentach odwołujących się wyłącznie do współczesnego stanu społeczno-kulturowego. Ten ostatni wprawdzie też posiada pewien wpływ na zainteresowanie horrorami, lecz musi być jeszcze coś w samej strukturze osoby, że „lubimy” bać się i dlatego chętnie słuchamy narracji wywołujących przeżycia lękowe. Wydaje się, że rację mogą mieć ci autorzy, którzy w tego typu narracjach widzą narzędzia nauki opanowania lęków.

Horror bywa przyrównywany do karuzeli<sup>5</sup>. Dokonująca się na huśtawce eksploracja uczuć przerażenia w obliczu zagrożenia życia ma miejsce w kontekście, który gwarantuje bezpieczeństwo. Sytuacja bowiem jest pod kontrolą. Jest tam jedynie milczące udawanie uczestniczenia w wydarzeniach rzeczywiście zagrażających życiu. Zabawa na karuzeli jest więc swoistym eksperymentem, mającym na celu badanie uczuć i emocji, jakie stają się udziałem uczestnika katastrofy. Podobnie ma się sytuacja w przypadku oglądania horroru lub czytania tego typu książek.

Narracje wyzwalające uczucia lęku uczą też panowania nad sytuacjami, w których pojawia się coś nieznanego, a tym samym jawiącego się jako zagrożenie. Słuchanie tego typu opowiadań może być rozumiane jako ćwiczenie się w samoobronie (zachowanie siebie). W obliczu nieznanego dziecko płaczem i krzykiem przywołuje swych protektorów. Przerażenie zaś wywołane słuchaniem opowieści o „nieznanym” dziecko rozpoznaje jako bezpodstawne. W ten sposób uczy się ono spostrzegać, że „nieznane” nie musi być automatycznie kojarzone z zagrożeniem.

W horrorach można też widzieć analogię do gier. One bowiem stwarzają możliwość wypróbowania zachowań, które nie mogą być podjęte w realnym świecie bez ryzyka<sup>6</sup>. Gra może dojść do skutku, gdy pomiędzy uczestnikami zachodzi meta-komunikowanie, tzn., gdy posiadają oni zrozumienie, że ich zachowania są tylko zabawą. Warunki meta-komunikowania są na ogół spełnione, gdy słuchamy narracji.

Jakiego rodzaju grą są horrory? Filmy z gatunku horroru dają możliwość doświadczenia emocji towarzyszących aktom przemocy,

---

<sup>4</sup> Por. H. P. Lovecraft, *Nadnaturalny horror w literaturze*, tłum. z ang. A. Ledwożyw, Warszawa 2000, 17.

<sup>5</sup> Por. J. Gixti, dz. cyt, 164.

<sup>6</sup> Por. Tamże, 162.

destrukcji, perwersji itp., które zwyczajnie są tłumione. Ludzie normalni są za takich uznawani, ponieważ swoje agresje, gdy one w nich narastają, rozładowują w formie społecznie akceptowanej. Horrorzy stwarzają szansę nadzorowania emocji, co do których społeczeństwo domaga się, abyśmy trzymali je krótko. Lapidarnie ideę tę ujął James Herbert, popularny autor horrorów w Wielkiej Brytanii. W wywiadzie radiowym (Midweek, Radio 4, 26.01.1983) powiedział, że woli pisać opowiadania-horror, zamiast chodzić do psychiatry ze swoimi fobiami. Twierdził on, że przenosi na papier idee, które wielu ludzi trzyma w sobie<sup>7</sup>.

Istnieje też bez wątpienia społeczno-kulturowy aspekt zainteresowania horrorami. Ten typ narracji, jak i każdy inny, jest produktem społeczno-kulturowym, ponieważ jest on elementem symbolicznej struktury, której używamy dla nadania sensu i znaczeń naszej egzystencji. Horror ujawnia to, co w kulturze jest przemilczone, ukrywane i czynione jako nieobecne. Zjawiska nienaturalne (świat fantazji) egzystują w filmach grozy w „pasożytniczej” relacji do tego, co w danym społeczeństwie traktowane jest jako naturalne. Zabieg ten daje pewien wgląd w moce nie-porządku i nie-znaczenia, którym przeciwstawia się porządek tejże kultury. Innymi słowy, teksty fantastyczne, odrzucając schematy myślowe i znaczeniowe danej kultury, pozwalają owym mocom nie-porządku przełamywać konwencjonalne systemy myślenia i tym samym otwierają przestrzeń dla wyłonienia się nowych<sup>8</sup>.

Horrorzy ponadto, niezależnie od ich jakości i środków przekazu, są typem narracji opowiadającej o szeroko rozpowszechnionych w danej społeczności lękach i doświadczeniach, jakie są z nimi związane<sup>9</sup>. Są więc one wyrazem sobie współczesnej mentalności; obrazują osobową i społeczną rzeczywistość. Ten rodzaj fikcji dotyka obszernych i różnych pól naszych doświadczeń oraz zaprasza niejako do przemyślenia faktu, że człowiek nierzadko działa w sposób potworny, destrukcyjny. Horrorzy mówią też o tym, co czai się w głębiach naszej własnej duszy. W symbolicznej formie ujawniają lęki, które przynoszą ze sobą nasze wytwory i technolo-

<sup>7</sup> Por. Tamże, 31.

<sup>8</sup> Por. K. Hurley, *The gothic body. Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*, Cambridge, Mass, 7.

<sup>9</sup> Por. J. Grixti, dz. cyt., XIIIn.

giczny postęp. Dotyczą one także naszych lęków przed chorobą, cierpieniem i śmiercią.

Horror jest jednak nie tylko obrazem naszego niepokoju. Są one także środkiem na owe lęki, aczkolwiek ambiwalentnym. Bohaterowie horrorów pełnią podobną funkcję jak czarownice i różnego rodzaju stereotypy (Żyda, katolika, masona), które służą do przerzucania odpowiedzialności za przykre i pogmatwane aspekty rzeczywistości. Bohaterowie horrorów pomagają uciec od nieprzyjemnych sytuacji realnego świata. Nie dostarczają oni klucza do konstruktywnej interpretacji świata, ale są środkiem ucieczki od realnych niepewności, niepokojów i dyskomfortu, które są następstwem ciągłych zmian warunków ekonomicznych, społecznych i politycznych w technologicznie zorientowanej kulturze.

Krytycy horrorów zauważyli związek pomiędzy dolegliwościami czy słabościami poszczególnych społeczności i typami grozy<sup>10</sup>. I tak np. Moretti twierdzi, że literatura terroru rodzi się w społecznościach zagrożonych falą gwałtów i przemocy, gdy zarazem problem ten jest przemilczany albo nie podejmuje się znaczących działań dążących do jego usunięcia (uleczenia)<sup>11</sup>. Dracula np. – jego zdaniem – ujawnia próbę uniknięcia przez dziewiętnastowieczną społeczność przyznania się do własnych słabości, a mianowicie konfliktu klas i unikania tematu tłumienia seksualności<sup>12</sup>.

Jednym z aspektów kultury XIX i XX wieku jest postępująca sekularyzacja w znaczeniu osłabienia wierzeń religijnych. „Przemysł horroru” jest odpowiedzią na niezaspokojone potrzeby religijne. W narracjach tego gatunku pełno więc dogmatów, rytuałów, symboli czy idei czerpanych z instytucjonalnych religii, ale wyrwanych ze swego kontekstu<sup>13</sup>. Otrzymują one nowe interpretacje. Większość twórców horrorów, podejmując wątek nadprzyrodzoności, wypiera się akceptacji zasad uznawanych w instytucjonalnych religiach, a tym samym tworzy własne wierzenia, na ogół proste i schematyczne.

Zastosowanie prostych i prymitywnych schematów do rozwiązania współczesnych problemów nie jest właściwym środkiem. Opar-

---

<sup>10</sup> Por. Tamże, 172n.

<sup>11</sup> Por. F. Moretti, *The dialectic of fear*, *New Left Review* (1982) nr 136 (Nov. –Dec.), 68.

<sup>12</sup> Por. Tamże, 81.

<sup>13</sup> Por. J. Gixti, dz. cyt., 182.

cie się na stereotypach i karykaturach symboli religijnych przyczynia się raczej do rozprzestrzeniania wątpliwości i niepewności. Ma to miejsce szczególnie wtedy, gdy fabuła jest konstruowana w oparciu o dawno porzucone mity i wierzenia<sup>14</sup>. Autorzy takich horrorów żerują na współczesnych niepokojach i je wzmacniają. Jest to jakby inwestowanie w niepokój. Tego typu horrory pomagają wyzbyć się lęku piekła, ale równocześnie nie służą one umacnianiu nadziei nieba. W rezultacie takie horrory rodzą jedynie nowe lęki, na które obiecują „lekarstwo” w kolejnych swoich wytworach. I tak horror staje się samonapędzającym się przemysłem.

Mówiąc o źródłach zainteresowania horrorami, nie sposób nie odnieść się do poglądów Julii Kristevy. Uważa ona, że źródłem lęku (w rezultacie także zainteresowania horrorami) jest przed-Edypowy okres ambiwalentnej relacji do matki. Istotnym aspektem tej relacji są zmagania zmierzające do wykreowania własnej tożsamości. Matka w przed-Edypowym okresie jawi się jako przerażająca, wszystko-pochłaniająca, prymitywna, nieczysta, zbezczeszczonea przez upływy (mleka i okresowego krwawienia). Używa ona pojęcia *abjection* na określenie psychicznej kondycji, kształtowanej przez obraz odrażającej matki.

Dla Kristevy horror jest zasadniczo o granicach, o groźbie przekroczenia ich i o konieczności uczynienia tego. I stąd dualistyczny stosunek do horroru: atrakcji i wstrętu. Na podstawie tej teorii Creed twierdzi, że horror służy do zilustrowania „dzieła degradowania” (*work of abjection*) i czyni to w trojaki sposób. Najpierw horror przedstawia obrazy degradowania (*abjection*) takie, jak niszczenie zwłok i ciała. Po drugie, horrory traktują o granicach lub sprawach, które zagrażają stabilności symbolicznego porządku. Po trzecie, horrory konstruują matriarchalne postacie jako odrażające<sup>15</sup>.

Opierając się na założeniach Kristevy, Barbara Creed twierdzi, że wszystkie horrory są o tym samym i w taki sam sposób to ujmują. Lęk w horrorach wywołują nie rzeczy, ale to, co one reprezentują. Reprezentują zaś zawsze, według Creed, następujące archetypy matki: matka wykastrowana, matka kastrująca, zasada rodzenia, odraza<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Por. Tamże, 182n.

<sup>15</sup> Por. C. A. Freeland, dz. cyt., 18n.

<sup>16</sup> Por. Tamże, 59nn.

## 2. SYMBOLE ZŁA W HORRORACH

Fred C. Alford (w *What evil means to us*) stwierdził, że współczesna kultura dostarcza nam mało i zarazem bardzo powierzchownych narzędzi do symbolizowania zła. Jest to, jego zdaniem, niebezpieczne i szkodliwe, ponieważ symbole zła są potrzebne do uzdolnienia nas do radzenia sobie z niepokojami, a szczególnie z lękiem w obliczu śmierci. Religijne systemy nie są dzisiaj dominujące ani też nie satysfakcjonują one wielu ludzi, przynajmniej w takiej mierze, jak to było dawniej. Nie pojawiły się jednak w ich miejsce nowe symbole zła, które skutecznie mogłyby zastąpić dawne, dzisiaj porzucone. Nie dostarcza tych symboli także literatura i film. W horrorach, zdaniem Alforda, wampiry – w odróżnieniu od szatana – pożerają ciała, nie dotykając duszy.

Innego zdania jest Cynthia Freeland. W swej książce *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror* starała się wykazać, że zło w filmach grozy jest dość zróżnicowane i wielopłaszczyznowe. Jest ono lokalizowane, jej zdaniem, jako monstrum, ale może gnieździć się w człowieku, jak np. Frankenstein czy psychopatyczny zabójca Hannibal Lecter. Może ono być ucieleśnione w korporacji, jak to często bywa w filmach Cronnenberga. Bywa też ujmowane jako ogólne uwarunkowanie kosmiczne (*Eraserhead*). Freeland polemizuje też z tezą, że zło w horrorach jest ujmowane powierzchownie. Uważa ona, powołując się na Hannah Arendt, że zło często w swym powierzchownym wyglądzie jawi się jako banalne, zabawne. Przyznaje ona, że być może w filmach-horrorach zło bywa kreatywne i intrygujące i można by znaleźć w nich sporo do krytyki. Generalnie jednak, jej zdaniem, struktura tych filmów jest taka, że stymuluje ona zarówno emocje, jak i intelekt do odpowiedzi. One bowiem wyzwalały emocje strachu, sympatii, wstępu, grozy, niepokoju, odrazy i przez to stymulują do myślenia o złu w jego wielu wariantach i stopniach: wewnętrznym i zewnętrznym, ograniczonym i dogłębnym, fizycznym i umysłowym, naturalnym i ponadnaturalnym, pokonanym i triumfującym. Przyznaje ona jednak, że film może tylko pobudzać do myślenia. Refleksja nad obejrzanym obrazem wymaga od widza aktywności. Wielu jest jednak tylko pasywnymi odbiorcami.

Można też spotkać twierdzenia, że zło w horrorach jest ujmowane za pomocą stereotypów. I tak np. Clover analizując filmy *slasher*



poddała krytyce przedstawiany w nich obraz kobiety i dziewczyny. Są one bowiem ukazywane jako złe – nazbyt seksowne i atrakcyjne – zanim zostaną zaatakowane przez mężczyznę. Mężczyzna w tych filmach jawi się jako istota posiadająca pozytywne cechy. Jest on usprawiedliwiany, ponieważ przestępcy, którymi zwykle są mężczyźni, są w tych filmach ukazywani jako: „niepełnosprawny mężczyzna”, „kurdupel”, niezdarny, wstydlivy, impotent itp. Negatywnymi bohaterami płci męskiej są więc jedynie osobnicy odbiegający od normy, chorzy, zdegenerowani. Natomiast ofiarami są normalne kobiety, które owych chorych osobników prowokują.

Wydaje się, że po części rację mogą mieć autorzy wszystkich wyżej wymienionych poglądów. Jeżeli weźmiemy pod uwagę cały gatunek horroru, wówczas możemy go ocenić podobnie, jak to uczynił Fred C. Alford. I można z nim się zgodzić, że zajmowanie się horrorami jest stratą czasu i głupotą. Gdy jednak uwagę skoncentrujemy na wybitniejszych filmach z tego gatunku, wtedy dostrzeżemy w nich wiele pozytywnych aspektów, zarówno estetycznych, jak i poznawczych. Znajdziemy w nich także sporo ciekawych myśli na temat zła, jego istoty, źródeł i skutków.

W poszczególnych filmach grozy nie trzeba szukać wszechstronnych wyjaśnień na temat zła. Nie są to bowiem traktaty filozoficzne. Opisywanie zła nie jest też ich celem. W zamiarze twórców horrory mają budzić u odbiorcy uczucia przerażenia. Autorzy dzieł banalnych czy powierzchownych będą starali się osiągnąć ten cel za pomocą nagromadzenia scen przemocy, gwałtu, okropności itp. W prawdziwych dziełach sztuki zasadniczy cel jest osiąganym na drodze wyrafinowanego i subtelnego zarazem operowania różnymi środkami wyrazu: światło, dźwięk, muzyka, słowa, akcja, postacie. Zwykle też w ich fabule znajdziemy dobrze przemyślane idee dotyczące zła i dobra moralnego. Nie ma w nich miejsca na przypadkowość.

### 3. GENEZA ZŁA W HORRORACH

W wybitniejszych dziełach z zakresu horrorów znajdziemy ideę, że źródłem zła jest odwrócenie naturalnego porządku, jak np. porządku śmierci, ciała, prawa Bożego lub naturalnego bądź też ludzkich wartości. Jednym z takich narzędzi odwracania naturalnego porządku jest nauka, zwłaszcza w jej aspiracjach do zapanowania nad wszelkimi zjawiskami. Idea ta przewija się wyraźnie w dziewiętnastowiecznej literaturze gotyku i oczywiście w filmach na niej

opartych. Nauka w tej literaturze jest zmaganiem z pozornie ponadnaturalnymi zjawiskami, z którymi ludzie mieli do czynienia przez wieki. Tego typu wizja nauki jest wprost sformułowana w *Draculi* w dialogu pomiędzy holenderskim psychologiem Van Helsingiem i jego byłym studentem Sewardem. Ten ostatni odrzucił możliwość „transferu ciała”, „astralnego ciała”, „czytania myśli”, ale uznawał możliwość hipnotyzowania, ponieważ była ona wystarczająco udokumentowana eksperymentalnie. Van Helsing odpowiada, że takie rozumowanie jest małosłowne. Wiele zjawisk – według jego wypowiedzi – jak np. dotyczących elektryczności, dziś uznaje się za normalne, ale ich odkrywcy byli traktowani przez współczesne sobie społeczeństwo jako szarlatani i czarnoksiężnicy. Seward konkluduje: „a więc chcesz, abym odrzucił uprzedzenia, które zaciemniają zdolność widzenia dziwnych zjawisk”. Opory Sewarda zostały przełamane. Jest on ostatecznie przygotowany do zmodyfikowania racjonalistycznego myślenia przez gotowość przyjęcia ponad-racjonalnej możliwości, której przykładem jest *Dracula*. Czytelnik jest w podobnej sytuacji, bo już z II-go rozdziału wie o istnieniu wampira. W tym tekście Seward jest „wyprowadzony” z czystego racjonalizmu, a czytelnik wprowadzony w bardziej „racjonalistyczne” traktowanie fenomenu wampira<sup>17</sup>.

Czytelnik i Seward są pociągnięci do odkrywania oraz przekraczania granic pomiędzy nauką i okultyzmem, pomiędzy naturalnymi zjawiskami i monstrami. Nauka jest tu gotyzowana (*gothicized*) a gotyczność (*gothicity*) uzyskuje naukowe pozory. *Dracula* ostatecznie nie wybiera pomiędzy różnymi formami bycia. Jest on wampirem i zarazem kryminalistą. Analizując mózg *Draculi*, Van Helsing potrafi przewidzieć jego kolejne ruchy. Hipnoza jest tu podwójną praktyką: okultyczną, uwodzicielską (wampira) oraz naukową. Psychologia natomiast jest tu reprezentowana jako antidotum na magię i jako alternatywna forma magii, a ostatecznie jako nowe magiczne rozumowanie pozwalające pojąć irracjonalne zachowania.

Z nauką związane bywa w filmach grozy pragnienie pokonania śmierci. Motyw ten znajdziemy w takich filmach, jak *Frankenstein*, *Dracula*, *Laleczka Chucky*. W filmie *Mary Shilley's Frankenstein* główny bohater obraża się na Boga z powodu śmierci swojej matki.

---

<sup>17</sup> Por. K. Hurley, dz. cyt., 19n.

Rzuca on wyzwanie Bogu i postanawia „poprawić” porządek świata. Pragnie dać ludziom nieśmiertelność. Jednak to nie bunt przeciw Bogu jest największą przyczyną zła, lecz brak odpowiedzialności i dehumanizacja nauki – przeprowadzanie eksperymentów bez pogłębionej refleksji na temat ich sensu i ewentualnych skutków. Nie bacząc na przestrogi doświadczonych profesorów, którzy już podejmowali podobne próby w przeszłości, młody lekarz podejmuje się dzieła kreacji. Jest on zafascynowany możliwościami nauki. Nie dostrzega konieczności ani nawet potrzeby konfrontowania pracy badawczej z wartościami moralnymi. Nauka jest dla niego wolna od wszelkich ograniczeń etycznych. W rezultacie nie potrafi on przewidywać ewentualnego zła, które może spowodować swoimi badaniami. Dostrzega je dopiero po fakcie, a więc wtedy, gdy ono już zaistniało i rozprzestrzeniło się. Wówczas nie miał on na nie żadnego wpływu. Naukowe poprawianie porządku kosmicznego skończyło się tragicznie.

Także w fabule filmu *Laleczka Chucky* źródłem zła jest człowiek, który nie chce się pogodzić ze śmiercią. Charles Lee Ray jest sprawcą zła fizycznego, a lalka jest jedynie narzędziem w rękach mordercy. Charles Lee Ray posługując się magią *voo-doo* „wciela” się w lalkę. Wprawdzie zostaje w niej uwięziony, w pewnej mierze zdegradowany do istnienia mniej doskonałego niż ludzkie, ale ma nadzieję przedłużenia swej egzystencji. W ten sposób pragnie on pokonać śmierć.

Innym źródłem zła w filmach grozy są żądze ludzkie: sławy, władzy, pieniędzy. Ideę tę odnajdziemy m.in. w postawach głównych bohaterów w takich filmach, jak np. *Adwokat diabła* i *Misery*. W pierwszym z nich głównym bohaterem jest utalentowany adwokat z Florydy, który skutecznie broni swoich klientów w salach sądowych. Nawet w przypadku, gdy wina podsądnych jest wręcz ewidentna, proces sądowy kończy się uniewinnieniem. Kevin Lomax nie dba o sprawiedliwość w sądzie, ale o własny sukces. A jest nim zawsze wygrany proces. Sala sądowa jest dla niego jakby areną sportową, na której wykazuje on swoje mistrzostwo. Podejmuje się więc każdej trudnej sprawy. Przechylnia się do wypuszczenia na wolność przestępców, którzy popełnili jedne z najohydniejszych zbrodni w społecznym odczuciu – czyli seksualne wykorzystywanie dzieci. Nie ma on najmniejszych wyrzutów sumienia, gdy uwolniony zostaje klient, o którym wie, że jest sprawcą zarzucanego mu przestępstwa.

Żądza sukcesu sprawia, że Kevin Lomax nie waha się, gdy otrzymuje propozycje pracy w dużej kancelarii prawniczej w Nowym Jorku. Także tu podejmuje się on obrony osób oskarżonych o najgorsze zbrodnie. W swej pracy nie liczy się z żadnymi wartościami moralnymi. Jest tak zaślepiony swą żądzą sukcesu, że nawet nie zauważa nieszczęść w życiu bliskich sobie osób, których przyczyną są jego „tryumfy”.

Pragnienie sławy i pieniędzy jest źródłem zła także w filmie *Misery* Roba Reinera. Główny bohater, autor poczytnych romansów, pisze powieści „taśmowo”, wyłącznie dla celów finansowych. Swoją twórczość podporządkowuje niewybrednym gustom masowych odbiorców, mając równocześnie świadomość, że jego dzieła nie zasługują na miano prawdziwej literatury. Jego powieści, trywialne i pozbawione wartości artystycznej, powodują spustoszenie w umysłach czytelników. Do nich należy Annie. Książki Paula oderwały ją od rzeczywistości. Pogryzła się w świecie fikcji literackiej. Pochłonęła ją obsesyjna miłość do fikcyjnego bohatera literackiego. To z kolei staje się przyczyną popełnianych przez nią zbrodni.

Żądza sławy jest źródłem zła także w filmie *Obcy*. W nim Burk, jeden z bohaterów, chce przemycić na ziemię młode potomstwo monstra dla studiów, zysku i sławy. Nie liczy się on z konsekwencjami dla siebie i innych ludzi. Żądza sławy jest tu silniejsza niż groźba zniszczenia cywilizacji.

#### 4. ZŁO FIZYCZNE JAKO NASTĘPSTWO ZŁA MORALNEGO

W filmach grozy występuje dwojaki rodzaj zła: fizyczne i moralne. To pierwsze jest ujmowane jako przerażające, wstrętne, odpychające, ohydne, niszczące. Jego sprawcami są odrażające monstra lub ludzie chorzy psychicznie.

Popełniający zło fizyczne są w filmach grozy ukazywani jako istoty zdegenerowane, szalone. Niektórzy z nich śmieją się przerażającym śmiechem albo wydają dzikie okrzyki. Inni zgrzytają zębami. Ten sposób ujmowania destrukcyjnych bohaterów w horrorach sugeruje widzowi, że umysłowa choroba bądź dewiacje czy zaburzenia osobowościowe są źródłem ich zachowania. Tak jest w przypadku Monstrum w filmie *Mary Shelly's Frankenstein*, Annie w filmie *Misery*, Doe w filmie *Siedem*, Normana w *Psychozie* i w wielu innych.

W innych filmach źródłem zniszczeń i zabójstw są potwory, istoty z innych planet. W tym przypadku powodem ich destrukcyjnych

działań jest walka o byt, o przetrwanie. One potrzebują albo przestrzeni do życia, bądź też ludzkich organizmów jako źródła energii. Tak jest np. w filmach z serii *Obcy*.

Zło fizyczne (zniszczenia i zabójstwa) w filmach grozy jest ujmowane jako skutek zła moralnego. Sprawcami jednak obu tych rodzajów zła nie zawsze są te same podmioty. Częściej w filmach grozy zło moralne, wybrane przez jednych, staje się przyczyną zła fizycznego popełnianego przez innych. W niektórych filmach podmiotem zła moralnego jest konkretna osoba, w innych przypadkach struktury społeczne. Są też filmy, w których możemy odnaleźć ideę, że sprawcą zła moralnego są wprawdzie struktury, ale nie wolni od winy są też konkretni ludzie. Przy czym ci ostatni nie są ujmowani jako bezpośrednio odpowiedzialni. Oni jawią się raczej jako mimowolni sprawcy. Taką ideę odnajdziemy np. w filmie *Wstręt* Romana Polańskiego. W filmie tym źródłem zła jest najpierw męskie pożądanie pięknej kobiety, która nie potrafi się uwolnić od przedmiotowego jej traktowania. Ona nigdy nie jest bezpieczna, ponieważ stale jest nagabywana przez mężczyzn. Tego typu traktowanie kobiet jest wpisane w struktury społeczne. Wiele kobiet godzi się na taki układ i stara się do niego dostosować. Tę myśl odnajdziemy w scenach salonu piękności, w którym pracuje Carol. Przychodzące tam kobiety troszczą się o przypodobanie mężczyznom, a więc o takie traktowanie, jakie dla Carol jest zagrożeniem. Niezdolność do uczestnictwa w tej „grze” ma w jej przypadku przyczynę w konkretnym złu moralnym popełnionym przez mężczyznę. Film wyraźnie czyni aluzje, że źródłem jej wstrętu do mężczyzn jest molestowanie seksualne w dzieciństwie. Sugerują to następujące sceny: fotografia na komodzie, tykanie zegara, scena halucynacji (światło przenikające szparę w drzwiach i za chwilę otwierające się drzwi).

Carol jest pociągająca i wstydliva. Jest niezdolna do przyjęcia męskich zalotów. Jej życie obejmuje jedynie pracę i dom. Tak tu jak i tam jest ciągle zamyślona. Nie koncentruje się na tym, co robi. Ubiera się skromnie, mówi niskim głosem, ulicą chodzi ze spuszczoną głową, obgryza paznokcie, ukrywa swą twarz w długich blond włosach. Kamera wydaje się ją śledzić, gdy idzie ulicą, usiłując ukryć się przed ludźmi. Carol zachowuje się jakby czuła, że jest obiektem nieustannie ściągającym uwagę innych. Często wygląda lekliwie przez okno. Po domu kręci się podobnie jak szczur w klat-

ce w laboratorium. Gdy siostra decyduje się wyjechać na urlop, jej lęk osiąga szczyt. Staje się nazbyt ogarnięta fobią, aby opuścić mieszkanie.

Zamknięta w mieszkaniu przeżywa koszmar halucynacji: pękające ściany, gwałt, ręce, które ją obejmują. Strach potęgują dźwięki, które odbiera ona jako przerażające: kroki, bębny, dzwonki w szkole, telefon. W takiej sytuacji pojawia się Michael, który w obawie, że coś złego dzieje się z Carol, wyłamuje drzwi. Staje się ofiarą nie tyle zamordowaną przez Carol, co przez struktury społeczne, które stały się przyczyną jej fobii.

Wymowną rolę w filmie pełnią sceny z mięsem królika. Symbolizują one to, że Carol jest jak zastraszone zwierzątko, które musi zginąć. Michael mówi: „biedny królik” – w domyśle zwierzę, które hoduje mężczyzna dla zabicia. Carol jest właśnie jak zalękniony królik, którego chcą upolować mężczyźni.

W filmie są sceny, w których reżyser próbuje patrzeć na świat z punktu widzenia Carol. Są one zaznaczone ujęciami zamykania i otwierania przez nią oczu. Patrząc na świat z punktu widzenia głównej bohaterki stajemy się bardziej świadomi przyczyn jej lęków. Ona czuje się osaczona przez mężczyzn. W tych ujęciach jawi się ona jako ofiara, która wzbudza sympatię.

Zło fizyczne w filmach grozy często jest przedstawiane jako następstwo konkretnego zła moralnego. Przy czym nierzadko mamy do czynienia z odrębnymi podmiotami. Tak jest np. w filmie *Mary Shelly's Frankenstein*. Zło moralne popełnia Viktor, przekraczając granice nauki. Nie bez winy jest też społeczne nastawienie do obcych. Monstrum bowiem, pomimo swego okaleczenia duchowego i fizycznej brzydoty, chce kochać. Pragnie ono akceptacji ze strony innych ludzi. Tymczasem wszyscy od niego się odwracają. Monstrum staje się potworem nie tylko dlatego, że jest niedoskonałym tworem człowieka. Potworem staje się na skutek odrzucenia przez społeczeństwo. Wtedy zaczyna mordować. Zabija jednak nie dla satysfakcji, ale dla własnej obrony. Przestaje zabijać, gdy ślepiec nawiązuje z nim normalne relacje.

W filmach grozy znajdujemy też przypadki, gdy podmiot zła moralnego jest równocześnie sprawcą zniszczeń i morderstw. Najczęściej idea ta pojawia się w przypadku bohaterów ogarniętych obsesyjną chęcią naprawy świata. Z taką sytuacją mamy do czynienia np. w filmie *Siedem*, w którym główny bohater poczuwa się zobo-

wiązany do wypełnienia misji naprawy ludzkości. Jego okrutne zbrodnie mają wstrząsnąć światem i spowodować przebudzenie moralne. Podobne cele stawia sobie Marybeth, bohaterka filmu *Oni*. Pragnie ona, aby ludzie żyli w zgodzie i przyjaźni, bez bólu i cierpienia.

##### 5. NATURA ZŁA MORALNEGO

Zło moralne w filmach grozy jest ujmowane jako wolny wybór antywartości, który w początkowej fazie jawi się jako zabawa, ciekawostka, zaspokajanie pragnień. W punkcie wyjścia zło jest ubrane w pozór niewinności lub co najwyżej jawi się jako niegroźne folgowanie własnym słabościom. Zło jednak, raz popełnione, bierze w niewolę sprawcę i sieje wokół zniszczenie. Ideę taką znajdziemy w filmie *Władca życzeń* Roberta Kurtzman. W filmie tym Dżin, główny bohater, jest postacią analogiczną do szatana w kulturze chrześcijańskiej. Dżin jest istotą bardzo inteligentną i na wskroś złą, ale swą mocą nie może zniewolić człowieka w sposób bezpośredni. Zna on jednak naturę ludzką z jej wszystkimi ułomnościami, które sprytnie i przewrotnie wykorzystuje przeciw człowiekowi. Kusi ludzi, rozpalając ich żądze. Następnie spełnia ich życzenia. Czyni to jednak w sposób przewrotny, czyli zawsze szkodząc człowiekowi. Ludzie, którzy ulegli pokusom Dżina, stają się jego niewolnikami. Wykorzystuje on ich do realizacji swoich dalszych, nie-nych celów.

Zło zniewala człowieka powoli – takie przesłanie zawiera film *Adwokat diabła*. W scenie konfrontacji Kevina z Johnem Miltonem główny bohater zaczyna podejrzewać, że całe jego życie było z góry zaplanowane. Okazuje się, że właściciel wielkiej kancelarii prawniczej ma wiele imion, z których najbardziej popularne brzmi: szatan. Nie on sam jest jednak tutaj źródłem zła. Zło nie jest ślepą siłą, która może zawładnąć człowiekiem na skutek magicznych zależności. Jest ono raczej mocą, której człowiek powoli oddaje się w swoich wolnych wyborach.

Al Pacino ukazał w swym filmie diabła jako istotę cierpliwą, wyrozumiałą, pełną ojcowskich uczuć, ale zarazem przebiegłą i przewrotną, wykorzystującą słabości ludzkie do realizacji swych celów. Milton, będący wcieleniem diabła, nie ma mocy kierowania ludźmi i determinowania ich do określonego postępowania. Ludzie mają bowiem wolną wolę. Zatem kuszenie będzie polegało na stwarza-

niu człowiekowi okazji do zaspokojenia własnych żądz. W kuszeniu człowieka będzie on niestrudzony. Jeżeli człowiek odrzuci jedną pokusę, podsunie mu drugą – co bardzo sugestywnie zostało ukazane w końcowych scenach filmu.

Szatan, w swej przebiegłej przewrotności, potrafi też pokazać człowiekowi możliwość wyboru dobra, ale czyni to w taki sposób, aby kuszony dobrowolnie je odrzucił. W ten sposób odpowiedzialnym za zło będzie wyłącznie człowiek. Rola szatana zostaje sprowadzona do pokazania człowiekowi, że odrzucając wszelkie zakazy i nakazy, łatwiej mu przyjdzie osiągać upragnione cele.

#### ZAKOŃCZENIE

Zło w filmach grozy jest ujmowane wielowymiarowo. W każdym z analizowanych filmów można odnaleźć szereg idei znanych z dziejów myśli filozoficznej. Jeszcze więcej znajdziemy w tych filmach analogii do chrześcijańskich ujęć zła. Twórcy filmów nierzadko czerpią z myśli biblijnej. Pojawia się więc w tych filmach szatan jako główny orędownik zła. Dominuje jednak idea, że zło jest wolnym wyborem człowieka. Doznaje on wprawdzie różnego rodzaju pokus skłaniających do zła, ale zawsze może im się przeciwstawić.

Różny jest poziom artystyczny filmów grozy. Zarazem spotykamy duże zróżnicowanie w sposobie ujmowania zła. Można wyróżnić wiele filmów, w których reżyserzy bardzo subtelnie ujmują idee dotyczące zła. Nie ma tam taniego moralizatorstwa. Są tam raczej zapytania lub sytuacje, które rodzą zakłopotanie i skłaniają widza do refleksji. Reżyserzy tych filmów przede wszystkim obrazują sytuacje, które angażują emocje widza i pobudzają do zastanowienia się nie tylko nad złem w ogóle, lecz także nad własnymi postawami. Filmów takich jest niewiele. Dominuje raczej bardziej proste ujęcie zła, w których reżyserzy wprost ujmują własne poglądy na temat zła, nie zostawiając znaków zapytania i prawie nie pobudzając widzów do własnych przemyśleń.

#### PHILOSOPHY OF EVIL IN HORROR FILMS

##### Summary

The paper searches for an answer to the question, what ideas of evil can be found in horror films. The artistic value of horror movies is diverse, so for a philoso-



phical exploration in this paper only such of them were selected that critics consider as good and worthwhile.

Evil in analysed films is multidimensional. In everyone of them we can find some of the well-known ideas from history of philosophical thought. Moreover, in these films we can find an analogy to the Christian comprehension of evil. Film-makers quite often draw ideas from biblical thoughts, therefore Satan appears as the main advocate of evil. However, the dominant idea is that evil is a free choice of man. He/she experiences different kinds of temptation leading to evil, but can always overcome them.

JACEK TOMCZYK

*Instytut Ekologii i Bioetyki UKSW*

## ANTROPOLOGIA FILOZOFICZNA I PRZYRODNICZA W POSZUKIWANIU ISTOTY CZŁOWIEKA

### WPROWADZENIE

Istotą ludzką są zainteresowane nie tylko nauki filozoficzne, ale i przyrodnicze, które, nie kwestionując wyjątkowości człowieka, chcą wskazać moment przekroczenia „rubikonu hominizacji” i pojawienia się pierwszego człowieka. Aby zadaniu temu można było podołać, należy w pierwszej kolejności poznać kryteria, które decydują o przynależności do gatunku *Homo sapiens*. Podanie jednak ostrej definicji człowieka budzi wśród antropologów wiele emocji i kontrowersji. Świadczy o tym choćby dyskusja wokół klasyfikowania szczątków pitekantropa. W latach osiemdziesiątych XX wieku Milford Wolpoff zaproponował mianowicie, aby zarzuścić powszechnie używaną nazwę gatunkową *Homo erectus*, a szczątki do tej pory klasyfikowane w jego ramach włączyć do gatunku ludzi współczesnych – *Homo sapiens*<sup>1</sup>. Propozycja Wolpoffa

---

<sup>1</sup> Zob. M. Wolpoff, A. Thorne, F. Smith, *The case for Sinking Homo erectus. 100 Years of Pithecanthropus is Enough!*, w: *100 Years of Pithecanthropus, The Homo erectus Problem*, red. J. Frenzen, Courier Forschungs-Institut Senckenberg 17(1994), 341-361; M. Wolpoff, R. Caspari, *Race and Human Evolution*, Westview Press 1997, 250-260; Q. Wang, P. Tobias, *An old species and a new frontier: Some thoughts on the taxonomy of Homo erectus*, Przegląd Antropologiczny. Anthropological Review 64(2001), 9-20.