

# Marta Olszewska

---

## Poza granice akceptacji : polski horror filmowy w PRL-u

---

Panoptikum nr 8 (15), 173-189

---

2009

Artykuł został 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.

# Marta Olszewska

## Poza granice akceptacji – polski horror filmowy w PRL-u

Kategoria granicy ujawnia dość szczególny zakres zastosowań w odniesieniu do kina, gdy przyjrzyć się pod tym kątem nieco kuriozalnemu i pomijanemu dotąd w badaniach zjawisku polskiego horroru filmowego – zwłaszcza w wersji PRL-owskiej. Skromna obecność horroru na obrzeżach głównego nurtu naszego kina, wyznaczająca granicę zainteresowań twórców i badaczy, obnaża z tej perspektywy nie tylko immanentne i kontekstualne uwarunkowania transnarodowych właściwości gatunku, ale przede wszystkim mechanizmy decydujące o braku przestrzeni dla ich realizacji w polskiej kulturze. Zastanawiający czy wręcz podejrzany – zważywszy niesłabnącą popularność horroru w historii światowego filmu – brak znaczącej reprezentacji tego gatunku eksponuje tendencje PRL-owskiej kinematografii, które ustanowiły granice możliwości polskiego kina w zakresie wyzyskania ponadnarodowych wzorców.

### Transgresyjne i transnarodowe

„Przekraczanie granic” wydaje się zresztą predyspozycją najściślej charakteryzującą gatunek horroru, opisującą zarówno właściwą mu skłonność do specyficznych transgresji, jak i wynikającą zeń jego ponadnarodową i ponadczasową popularność.

Kino grozy, jako przynależny do kina gatunków, lekkostrawny i zarazem toksyczny produkt kultury popularnej, swoją moc strukturywania rzeczywistości czerpie oczywiście – jak pozostałe zjawiska tego obszaru<sup>1</sup> – z fundamentalnych odwołań do sfery kulturowych przekroczeń<sup>2</sup>. Transgresje kulturowych tabu lokują się tu jednak w dziedzinie zjawisk irracjonalnych, ustanawiających domenę grozy<sup>3</sup>. Źródłem odbiorczej perwersyjnej przyjemności staje się zatem eksploracja rozległego, rozciągającego się na antypodach naszego racjonalnego świata, obszaru zaanektowanego przez wszystko to, co nieznanne, obce, budzące niepokój<sup>4</sup> – i już w tym sensie skrajnie uniwersalne, wymykające się geograficznym i historycznym fortyfikacjom, choć z definicji nieokreślone. Atawistyczna i niemilknąca obawa przed Nieznanym czy szerzej – Pozaludzkiem zakreśla niezależne od narodowych granice, w których kształty wpisywać się mogą irracjonalne demony. „[...] źródła horroru tkwią w [...] odwiecznych lękach człowieka, które w horrorze właśnie znajdują swój wyraz wizualny”<sup>5</sup>. Groza rodzi się tam, gdzie uniwersalne lęki materializują się jako irracjonalne zło rządzące różną od naszej, przewidywalnej i oswojonej – „odmienną rzeczywistością”<sup>6</sup>. Wtargnięcie nadnaturalnej rzeczywistości w zapoznany świat sytuuje ją w prymarnej sferze kontrkulturowej, która burzy logikę codziennego

doświadczenia<sup>7</sup>. W tym sensie poza granice ludzkiego, racjonalnego pojmowania rzeczywistości wykraczają także niesięgające do klasycznej rekwizytorni nadnaturalnych zjawisk nurty horroru, odwołujące się do aberracji psychicznych i transgresji cielesnej przemocy z subgatunkiem gore na czele. Morderca z piłą mechaniczną, rozsmakowujący się w zadawaniu bólu i widoku krwi jako nowe monstrum, symbolizujące irracjonalne zło, na pewnym etapie ewolucji gatunku metaforyzuje społeczne lęki lepiej niż wyłaniający się zza grobu upiór.

Ponadnarodowy status horroru można zatem traktować jako pochodną jego unikalnej funkcjonalności, opartej na specyficznym modelu transgresji. Zgodnie z Altmanowską formułą gatunku, ufundowaną na opozycjach elementów kulturowych i kontrkulturowych, symboliczne porządkowanie istotnych społecznie treści<sup>8</sup> następuje w kinie grozy poprzez odwołujące się do sfery irracjonalnej wskazywanie źródeł zagrożeń kultury i „ja”, co pozwala nie tylko wywołać, ale też oznaczyć i zlokalizować pierwotny lęk. Nieokreślona trwoga staje się skonkretyzowanym strachem. Tego rodzaju „użyteczność” horroru w zakresie kanalizowania uniwersalnego niepokoju zapewnia mu wysoką i trwałą pozycję w rankingu filmowych gatunków<sup>9</sup> i skłania do wskazywania zbieżności z funkcjami tradycyjnie pełnionymi przez mity i rytuały<sup>10</sup>.

Ostatnia kwestia, zajmująca centralne miejsce w zaproponowanej przez Altmana semantyczno-syntaktycznej teorii gatunku, wiąże się w jej ramach z koncepcją demaskującą ideologiczne treści przemywane w produktach popkultury. Ponieważ „pomyślnie rytualno-ideologiczne «dopasowanie» jest tym, co prawie zawsze przesłania hollywoodzkie możliwości manipulacji, podczas, gdy wygrywa się sprawę rozrywki”<sup>11</sup>, gatunki podlegać mogą ewolucji na drodze syntaktycznych adaptacji względnie stałych (rytualnych i semantycznych) składników. W horrorze oznacza to właśnie możliwość twórczego zagospodarowania „rytualnej” przestrzeni irracjonalnych lęków w odpowiadający danej kulturze i historycznemu kontekstowi sposób. Równowaga składników „ideologicznych” i „rytualnych” umacnia tym samym oscylującą między lokalnością i uniwersalnością transnarodową kondycję kina grozy.

Ukryty przekaz, mający wyłaniać się ze struktur gatunku<sup>12</sup>, w obowiązującej przez lata psychoanalitycznej wykładni kojarzony nieodmiennie z represjonowaną sferą seksualną, okazuje się w tej perspektywie zmienny i podlegający historycznym, kulturowym czy ideologicznym modyfikacjom. W procesie nadawania wtórnych, tekstualnych znaczeń elementom semantycznym (stanowiącym przestrzeń tego, co kontrkulturowe) bieżące niepokoje społeczne czy idee polityczne wpisywane w składnię gatunku<sup>13</sup> wypełniać mogą uniwersalne lęki nową treścią<sup>14</sup>.

Ponadnarodowy potencjał horroru – definiowanego przez obecność irracjonalnego zła stanowiącego konkretyzację uniwersalnego lęku jako nadrzędnej kategorii w filmowym uniwersum – zawiera się z tej perspektywy w możliwości zagospodarowania pierwotnego niepokoju poprzez wskazywanie kulturowych tabu i kanalizowanie destrukcyjnego strachu, a wraz z nim szkodliwych społecznie popędów. Zdolność zaadaptowania relatywnie stałych, rozpoznawalnych środków – zarówno semantycznych, jak syntaktycznych, które współtworzą bogaty repertuar konwencji gatunku – staje się tym samym probierzem otwartości danej kinematografii wobec uniwersalnych wzorców.

Decydujące o transnarodowej „użyteczności” gatunku kwestie identyfikują zarazem obszar zagadnień warunkujących możliwość wyzyskania jego struktur w konkretnej kinematografii narodowej. Specyfika ich funkcjonowania wyznacza bowiem przestrzeń

realizacji gatunku i określa zdolność korzystania z ich ponadnarodowego potencjału, objawiającego się również jako umiejętność nakreślenia względnie uniwersalnych i czytelnych interpretacji źródeł lęków.

Centralne miejsce przypada tu naturalnie czynnikom pełniącym istotną rolę w opisie zarówno kina gatunków jako całości, jak i elementom określającym specyfikę kina grozy. Są to przede wszystkim kultura popularna i rozrywka, w obrębie której horror egzystuje, stosunek do sfery irracjonalnej oraz możliwość swobodnej ekspresji irracjonalnych lęków przy odwołaniu do wyraźnych, charakterystycznych dla danej kultury wartości i wzorców jako właściwego terenu eksplorowanego przez gatunki filmowe. Inną ważną, choć zanedbywaną kwestią jest modelujący okoliczności rozwoju horroru stosunek do religii – opartej na umiarkowanym dualizmie ontologicznym – jako fenomenu paralelnego wobec horroru. O analogii decyduje zbieżność w sposobie wyzyskania lęku, który nieustannie pobudzany za sprawą precyzyjnie wskazywanych źródeł piekielnych zagrożeń porządkuje amorficzną rzeczywistość<sup>15</sup>, oraz uznanie istnienia jej odrębnego, transcendentnego wymiaru przeciwstawianego rzeczywistości naturalnej, przynależnej do doświadczanego zmysłami profanum.

Można przypuszczać, że specyficzne okoliczności funkcjonowania powyższych zjawisk w okresie PRL-u przyczyniły się do wzniesienia barier utrudniających zaadaptowanie na naszym gruncie ponadnarodowych konwencji kina grozy także w latach późniejszych.

### W poszukiwaniu rozrywki

Pierwszy poziom ograniczeń wyznaczył oczywiście ambiwalentny stosunek do kultury popularnej w obarconym misją dziejową kinie Polski Ludowej.

Już zapoczątkowany przez szkołę polską, a kontynuowany lata później w kinie moralnego niepokoju, kanon naszego filmu ustanowił obowiązkowy obszar doniosłych zagadnień etycznych, przefiltrowanych przez artystyczną wrażliwość autorską. Funkcjonowanie takiego wzorca produkcji filmowej lokowało odmienne, nastawione na dostarczanie „czystej” rozrywki podejście w rzędzie zjawisk gorszych. Mimo to przez lata z uporem moszczono miejsce dla protekcyjnie traktowanego, niemniej oczekiwanego, kina rozrywkowego, które, co dostrzeżono zwłaszcza na początku lat sześćdziesiątych, mogłoby się stać wygodnym narzędziem ideologicznego urabiania. „Swego czasu jedną z wytycznych polityki kulturalnej było intensywne wstawianie twórców, że potrzebny jest przeciwny polski repertuar, film dla ludzi, bez większych ambicji, ale uczciwy i rzetelny, zaspokajający określone zapotrzebowanie: film obyczajowy, komedia, kryminał, film młodzieżowy”<sup>16</sup>. Niestety: „Wyhodowaliśmy film artystyczny, którego twórcy nie umieją robić kultury masowej”<sup>17</sup>.

Ukształtowaniu i rozwojowi kina popularnego nie sprzyjała oczywiście także sytuacja sterowanej kultury. Polityczna cenzura i ideologiczne posłannictwo „najważniejszej ze sztuk”, odczuwane najdotkliwiej tuż po wprowadzeniu socrealistycznej doktryny<sup>18</sup>, czyniły z kina rozrywkowego w PRL niespełniony wysiłek. Presja sztuki i presja ideologiczna skutecznie hamowały to, co napędza kino popularne<sup>19</sup>, czyli relatywnie swobodną, bo jednak przefiltrowaną „ideologicznie” ekspresję pragnień publiczności i żywiołu rytualnego, w których schronienie znaleźć mogą treści spychane na margines kultury. Oddanie filmu pod dyktando widza i jego oczekiwań, także kontrkulturowych, jako warunek konieczny rozwoju niepodrabianego kina rozrywkowego, w Polsce – dzięki

splotowi państwowej polityki kulturalnej i sposobu pojmowania oraz uprawiania sztuki, do której wliczano kino – nie było ani łatwe, ani możliwe.

Powracający co dekadę temat kina popularnego odżył z wielką siłą w latach osiemdziesiątych. W prasie filmowej tamtego czasu znaleźć można sporo artykułów, traktujących o potrzebie przyjrzenia się łaskawym okiem kinu popularnemu. I znów, jak refren powtarza się podobna konkluzja: „Polska kinematografia realizuje rocznie około 30 filmów pełnometrażowych. Wśród nich nie więcej niż 10 procent to filmy popularne, pomyślane jako rozrywka. Komедie, dramaty sensacyjne, melodramaty obyczajowe etc. sprowadzone zostały w Polsce do roli haraczu, który ambitna i przeintelektualizowana kinematografia s płaca masowej widowni”<sup>20</sup>.

### Ideologia v. transgresja

Wpływ polityki na przestrzeń, w której zaistnieć mogą struktury przekraczające narodowe granice, dał się też u nas odczuć brutalnie w sferze estetyki i kultury jako zamęt w eksploatowanych wzorcach, co zadecydowało o upodrzednieniu fenomenów specyficznych dla kina grozy.

Zadekretowany na Zjeździe w Wiśle socrealizm, który wykluczył tematykę i środki artystyczne odwołujące się do innego niż werystyczny porządku, zepchnął gatunki filmowe należące do obszaru fantastyki na margines poddanej państwowemu nadzorowi kinematografii, zalecającej tematy dotyczące historii ruchu socjalistycznego oraz ilustrujące codzienne życie mas pracujących. Rzecz dotyczyła nie tylko kierowanych do produkcji filmów rodzimych, ale też repertuaru zagranicznego, skrzętnie kontrolowanego przez powołaną Centralę Wynajmu Filmów i działającą w jej strukturach Komisję Ocen Filmów<sup>21</sup>. Z początkiem lat pięćdziesiątych, zwiększono liczbę produkcji z ZSRR i krajów ludowych demokracji, kosztem filmów z Zachodu. W tej sytuacji, szanse na zaadaptowanie konwencji, a nawet zetknięcie polskiego widza z gatunkiem horroru były niemal równe zeru. Sytuacja poprawia się po roku 1954, kiedy wśród pierwszych symptomów odwilży pojawia się więcej filmów zachodnich.

Cenzura estetyczna zbiegała się oczywiście ze światopoglądową. Plan zawłaszczenia zbiorowej mentalności, realizowany poprzez ściśle kontrolowane kino, któremu wytyczane były opisywane językiem paramilitarnej nowomowy cele ideologicznego podboju, zaważył na subtelnej tkance kulturowych odniesień w pojawiających się u nas gatunkach filmowych. Jak wskazuje Iwona Rammel, omawiając polską komedię lat sześćdziesiątych: „Oglądany oczami Altmana specyficzny niewątpliwie gatunek – (polska) komedia – jawić by się musiał jako gordyjski węzeł. Które to mianowicie sfery należałoby przypisać kulturze, a które ochrzcić mianem kontrkulturowych? O jakiej, albo czyjej, kulturze mówimy? Czy o tej, na którą składają się wartości i wzory głęboko zinternalizowane, czy też o tej oficjalnej, silnie ideologizowanej? A przecież, co stanowi źródło dodatkowego zamętu, wzajemny stosunek obydwu wcale nie jest prosty. [...] Owej trudności nie wolno przemilczeć, gdy rzecz dotyczy naszej kultury”<sup>22</sup>.

Oficjalna ideologia, narzucona jako nowy wzorzec światopoglądowy, dodatkowo skomplikowała relacje, które decydują o atrakcyjności produkcji filmowych należących do kina rozrywkowego, czyli kina gatunków. Eksploatowane w (niechętnie traktowanym przez naszych twórców) kinie popularnym opozycje treści kulturowych i kontrkulturowych – wobec anektowania roli kulturowej normy przez promowaną ideologię – stracić musiały swoją czytelność, a co za tym idzie – dynamikę. W tej sytuacji zagrożone zosta-



ły podstawowe warunki istnienia gatunków filmowych, ufundowanych na klarownej grze opozycji pro- i kontrkulturowych. W faworyzowanych przez władze gatunkach, jakie obecne były jednak na ekranach w początkach PRL (dramaty społeczne, obyczajowe, społeczno-polityczne, sensacja, komedie, filmy przygodowe) propagowane postawy i wartości zgodne z państwową ideologią uchodzić miały za wzorce kulturowe. Sztuczność i fałsz tych produkcji, mimo przemieszania postaw narzuconych z wyznawanymi i autentycznie akceptowanymi wartościami, drażnił nawet decydentów.

Nieudolność ideologicznej aranżacji symboli kontrkulturowych, czyli przestrzeni „rytualnej”, wynikać mogła z niestrawnej dawki dogmatycznej wersji ideologii, która zbyt mocno odstawała od czytelnych i powszechnie akceptowalnych norm kulturowych. To zaś skazywało na fiasko próby docierania do masowego odbiorcy, odwołujące się do utrwalonych w zbiorowej (nie)świadomości wzorców.

Nadmiar ideologii zepchnął na margines fantastykę, zwłaszcza nieposiadającą przyrostka „naukowa”, i zaburzył delikatną homeostazę elementów „rytualnych” i „ideologicznych”, na której opiera się ponadnarodowy sukces kina gatunków. Początki PRL-u nie mogły sprzyjać swobodnemu rozwojowi tego obszaru, a tym bardziej jego ufundowanym na transgresjach racjonalnej, „zwykłej” rzeczywistości odmianom.

Cenzura i związane z nią niechęć wobec wątków fantastycznych oraz zamęt w sferze wzorców kulturowych nie przeminęły zresztą wraz ze stosunkowo krótkim okresem socrealizmu w polskim kinie. Chociaż w ’56 wydawać się mogło, że nastąpiła zasadnicza jakościowa zmiana, to, jak pisze Anna Misiak: „cenzura działała, wciąż używając starych mechanizmów w nieco złagodzonej formie. Ta maszyna przetrwała odwilż i w latach sześćdziesiątych uderzy w środowisko filmowe ze zdwojoną siłą”<sup>23</sup>. Jej działanie odcisnę wyraźne piętno na dalszych losach kinematografii PRL-u.

### Stara i nowa religia

Marginalizująca fantastykę ideologia okazała się mordercza dla irracjonalnych, najgłębiej kontrkulturowych, transgresyjnych wątków także z innych względów. Podsiągające się pod wzorzec kulturowy socrealistyczne treści rywalizowały w PRL-u z utrwalonym modelem kulturowym nie tylko w wymiarze propagandowym. Zagadnienie parareligijnej funkcji sztuki socrealizmu odnieść można także do kina tamtego okresu<sup>24</sup>. Definiowany na sposób religijny komunizm<sup>25</sup>, jako „nowa wiara” upowszechniany był w produktach artystycznych, których realizm zasadał się na oddawaniu „prawd” wyższego rzędu, prawd „wiary”. Przemawiająca poprzez wytwory sztuki i rozrywki ideologia dawać miała, podobnie jak religia, poczucie sensu istnienia (zaspokajając – oczywiście bez odwoływania się do transcendencji – potrzebę mistycznej więzi człowieka z człowiekiem i oferując w symbolicznych przedstawieniach własną wersję zbawienia<sup>26</sup>). Służebna rola kina oznaczała w tym wydaniu walkę z każdym konkurencyjnym systemem wierzeń. Na polskim gruncie była to oczywiście walka z katolicyzmem, jako dominującą religią i zarazem wzorcem kulturowym<sup>27</sup>. Specyfika zmagania „nowej wiary” z katolicyzmem w kinie PRL-u uwzględniać musiała jego pozycję w polskiej, także kinowej, tradycji i mentalności. Czynnikiem narodowy i znaczenie, którego nabrał po 1945 roku katolicyzm jako zaplecze postaw alternatywnych wobec reżimu, nakazywały szczególną delikatność w polemice z doktryną katolicką, co nie oznaczało rezygnacji z nadrzędnego celu polityki wyznaniowej, zmierzającego do wykorzenienia tego wzorca i osłabienia roli Kościoła.

Spór komunizmu z katolicyzmem był w wymiarze ideologicznym fundamentalnym starciem skrajnie odmiennych stanowisk filozoficznych – systemu monistycznego i materialistycznego z systemem zakładającym umiarkowany dualizm ontologiczny. Jak pisze w odniesieniu do definiującego miejsce katolicyzmu w kinie PRL-u konfliktu doktrynalnego Krzysztof Kornacki: „Określony ontologiczny status rzeczywistości warunkuje prawidłowe definiowanie katolicyzmu. Jest on bowiem religią definiowaną na sposób ekskluzywny, to znaczy – wymaga przyjęcia dualizmu ontologicznego, doktryny filozoficznej uznającej istnienie dwóch rzeczywistości: immanentnej (naturalnej) i transcendentnej”<sup>28</sup>. „Nowa wiara”, której podwaliny stanowiła filozofia marksistowska, zmierzać musiała do unicestwienia katolicyzmu, również poprzez narzucenie ograniczeń wobec jego ekspresji w kinie.

W tej doktrynalnej rywalizacji przegląda się stosunek sterowanego kina PRL-u do horroru, jako opartego na podobnych do katolicyzmu założeniach, to jest zakładającego dualizm rzeczywistości. Socrealizm lansujący w kinie swój własny, konkurencyjny wobec chrześcijańskiego, rodzaj mitu i początkowo, w pierwszym okresie kina PRL-u niechętna postawa czynnych zawodowo filmowców wobec katolicyzmu<sup>29</sup> – wynikająca również z postaw inteligencji i środowisk twórczych, wykluczały sięganie po gatunki i struktury opowieści odpowiadające katolickiej koncepcji rzeczywistości. Choć w PRL-u unikano zasadniczo otwartej polemiki z doktryną kościelną, skrętnie omijano tak podejmowanie dialogu, jak i odwoływanie się do bliskiej jej filozofii.

Gatunek horroru – choć podatny na ideologiczną manipulację – jako zbieżny z koncepcją katolicką, bo przyjmujący istnienie dwóch rzeczywistości, niejako siłą rzeczy pozostawał poza obszarem zainteresowań kinematografii PRL-u. Posłużenie się tym gatunkiem, by przemycić pożądaną ideologię, przekuwając nieokreślony niepokój w konkretny strach przed jasno określonym Obcym, „wrogiem” było wykluczone. Postraszenie wampirem jako kapitalistycznym krwio pijcą odpadało z racji niestosowności samej postaci monstrum jako pochodzącego z „innej rzeczywistości” źródła zła i lęku. Takie kanalizowanie niepokoju, choć pozornie kuszące, musiało kłócić się z podstawami ideologii odcinającej się od irracjonalizmu i metafizyki.

Specyficzny PRL-owski kontekst akcentuje tym samym zależność swobodnego rozwoju transnarodowej formuły horroru od istnienia przestrzeni dla ufundowanej na transcendencji religii, która sprawnie zagospodarowuje irracjonalny niepokój.

Zapowiadana wydarzeniami Marca '68 cezura w stosunkach kina polskiego i katolicyzmu zbiegła się, co zapewne nieprzypadkowe z tego punktu widzenia, z pojawieniem się pierwszych polskich filmów, które ze względu na temat bądź estetykę wliczyć można do kina grozy. Pierwszy to wyprodukowany w 1970 roku *Lokis* Janusza Majewskiego – ostrożny w zapuszczaniu się w rejony niesamowitości, podejmujący jednak wątek charakterystyczny dla horroru. Symptomy zmian, zauważalne od drugiej połowy lat sześćdziesiątych, zaowocowały z kolei nieśmiałyymi wprawkami telewizyjnymi, ocierającymi się zaledwie o fantastykę grozy, ich stosunek do niezwykłości znaczony był bowiem ironią i swego rodzaju podejrzliwością.

### **Przekleństwo lokalności, przekleństwo historii**

Długoletnia nieobecność horroru uwypukla też szersze zjawisko cechujące PRL-owskie kino, które niejako z zasady i na wstępie skazywało się na egzystencję poza przekraczającym narodowe granice obiegiem uniwersalnych tematów i wzorców.

W 1967 roku, Bolesław Michałek w znacząco zatytułowanym esej *Jesteśmy inni, dziwni*, opublikowanym w „Kinie”, tak pisał o słynnej odrębności polskiej kultury: „Skarby naszej kultury, uwięzione nad Wisłą, nie mogą przeniknąć na zewnątrz. Ta myśl towarzyszy nam od wieków. Wiemy, bariera językowa, położenie geograficzne, a przede wszystkim specyfika polskiego losu i polskiej historii nie pozwalają naszej kulturze nabrać wartości uniwersalnej”<sup>30</sup>. Tak zdiagnozowane przyczyny jednostronnej izolacji filmowych produktów z powodzeniem dają się odnieść do późniejszych lat w naszej kinematografii, niewiele tracąc na aktualności również współcześnie. Burzący dobre samopoczucie autorów i krytyki demontaż mitu o osobliwości naszej skazanej na niezrozumienie poza granicami kraju sztuki filmowej, trafia tu bezpośrednio w interpretację ulubionego alibi – Historii. „Jest ona rozumiana jako zespół sił niezidentyfikowanych i groźnych, które nieubłaganie niszczą bohatera. [...] Nad filmem polskim unosi się duch fatalizmu historycznego. Ma to konsekwencje estetyczne. W filmie polskim nie istnieją, na przykład, bohaterowie w pełnym znaczeniu tego słowa [...] to pionki na szachownicy historii”<sup>31</sup>. Przyjąwszy nawet, że śmiertelnie poważny ton wypowiedzi obierającej za przedmiot konflikt jednostki z mrocznymi siłami historii to domena tylko pewnego obszaru bądź etapu kina polskiego, nie sposób odmówić mu mocy wpływania na świadomość tak widzów, jak twórców, dla których stał się wzorcem w zakresie konstruowania filmowej opowieści<sup>32</sup>.

Uporczywie często konstатовana koncentracja na lokalnych, kombatanckich tematach, odległych od fantastycznych spekulacji, doprecyzowuje związane z naszym konkretnym kontekstem kulturowym przyczyny nieobecności horroru w PRL-owskim kinie, które zdawało się z pogardą traktować przeznaczone dla masowej, także światowej, widowni wzorce. „[...] my popełnialiśmy błąd już na samym wstępie: wybierano u nas z reguły wzorce sprzed lat trzydziestu, przebrzmiałe i nieaktualne. [...] Rzecz nie ogranicza się zreszt do wyboru niewłaściwego wzorca. Te filmy – źle skonstruowane, byle jakie, płaskie, pozbawione inwencji i fantazji – były raczej karykaturą przestarzałego wzorca niż poważną próbą jego naśladownictwa. [...] tu, gdzie pojawiają się próby uwspółcześnienia języka, zmierzania się ze zdobyciami rozwiniętej kinematografii światowej – woła się z reguły o popłuczynach «Nowej Fali» itp. [...] Obracamy się w kręgu własnych doświadczeń, naśladujemy własne wzory – i z niepokojem myślimy o autentycznej konfrontacji naszych wartości estetycznych z innymi”<sup>33</sup>.

### Horror po polsku – między historiozofią i erotyką

Choć artystyczne ambicje, dystans wobec repertuaru kinowej popkultury i stosunek do historycznej tematyki oraz silna presja ideologiczna uczyniły z uniwersalnych struktur horroru wstydlive tabu PRL-owskiego kina, to strategia zagospodarowania wąskiej przestrzeni pozostawionej w nim produkcjom spod znaku fantastyki grozy poświadcza ponadnarodową funkcjonalność gatunku jako narzędzia oznaczania niepokojów – czy szerzej – zjawisk istotnych dla narodowej kultury.

Po neurodzajnych latach czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy nie powstał u nas ani jeden film spełniający wymogi gatunku, i nieśmiałych wprawkach w serialach telewizyjnych z lat sześćdziesiątych (*Opowieści niezwykle* i *Opowieści niesamowite*), siódma dekada przyniosła pierwsze pełnometrażowe realizacje horrorów. Wyprodukowane w niewielkim odstępnie czasowym *Lokis* (1970) Janusza Majewskiego i *Diabeł* (1972) Andrzeja Żuławskiego sięgnęły po historyczny, osiemnasto- i dziewiętnastowieczny kostium, wiążąc irracjonalne zło drzemiące w człowieku ze sferą instynktów Id (mon-



strum półczłowieka-półniedźwiedzia w filmie Majewskiego) i chaosu (wampir, szatan w *Diabie*). Pełnia (tekstualnych) znaczeń kulturowych tabu objawiła się jednak dopiero w świetle oczywistych nawiązań do romantycznego paradygmatu, który poprzez subtelny dystans i dwuznaczność grozy w *Lokis* oraz podszytą gotyccyzmem frenezją w *Diabie* reinterpretuje wywodzące się z niego koncepcje historiozoficzne. W *Lokis* jako tradycja polskiej kultury, utożsamianej (dzięki odwołaniom do Mickiewicza) ze światem słowiańszczyzny, której reprezentantem są Szemiotowie ze zwierzęcym potomkiem, przekształca konwencjonalną opozycję horroru zwierzę-człowiek w dychozomiię przeczuwanej przez słowiański lud tajemnicy ludzkiej duszy i jednowymiarowego rozumu, reprezentowanego przez dystygnowanych Europejczyków wizytujących Żmudź. Triumf „czucia i wiary” staje się ocaleniem wzgardzanej, „barbarzyńskiej” mitologii słowiańskiej (i polskiej). Takiemu rozpoznaniu tradycji naszej kultury odpowiada w *Diabie* zgoła odmienna, bolesna rewizja patriotycznych fantazmatów, odwołujących się do toposu patrioty-wariata, uosobianego tu w postaci zwampiryzowanego idea ojczyzny Jakuba. Szał zabijania, wpisany w patriotyczne symbole romantyzmu, odsłania groteskową i upiorną stronę narodowej mitologii, stając się bezlitosnym komentarzem do uświęconych złudzeń.

Ostrożność wobec rzeczywistości irracjonalnej grozy oraz zainteresowanie fatum „polskiego losu” przekształciły tu symboliczne transgresje horroru w specyficznie polskie tabu Historii. Wpływająca na odizolowanie PRL-owskiego kina od ponadnarodowego repertuaru gatunków tematyka przeniknęła do formuły naszych pierwszych horrorów jako *stricte* narodowe lęki, których czytelność okazuje się uzależniona od znajomości lokalnego kontekstu historycznego i literackiego.

Z tej perspektywy, na istotną jakościową oraz ilościową zmianę, jaka nastąpiła w polskim horrorze lat osiemdziesiątych spojrzeć można jako na konsekwencję podążania ścieżką wytyczoną polskiej kinematografii po przełomie stanu wojennego. Postulat dostarczania widowni rozrywki, mającej zastąpić artykuły pierwszej potrzeby, zrealizowałyby się w tej optyce poprzez podjęcie nieuprawianych dotąd gatunków, w których rolę zasadniczej atrakcji stanowiła erotyka.

Zgoła odmienny od eksplorujących historyczne lęki i narodowe kompleksy nurt grozy, jaki zarysował się wtedy w polskim kinie, związany był oczywiście z ogólną sytuacją naszej kinematografii po roku 1980, kiedy to „linia porozumienia z widzem, na której film polski opierał swoją egzystencję, została przerwana środkami administracyjnymi. Jednocześnie zaś rządcy polskiego kina rzucili hasło «chleba i igrzysk» [...]. Odgórnice uznano, że widz polski szuka w kinie przede wszystkim rozrywki i postanowiono mu ją zapewnić”<sup>34</sup>. Uwiad ideologii, która straciła parareligijny impet, i gwałtowny, acz bezwzględny nakaz porzucenia zobowiązań artystycznych na rzecz komercyjnych stworzyły niemal szklarniowe (bo raczej nie naturalne) warunki dla zaistnienia egzotycznych do niedawna gatunków. Uporanie się z niewdzięcznym obowiązkiem odnalezienia się w obcych konwencjach filmowej grozy oznaczać miało sięgnięcie po sprawdzone w ich ramach i ustandaryzowane, „bezpieczne” rozwiązania, zdolne zapewnić realizację eskapistycznej polityki kulturalnej. „Ponadnarodowe” objawiło się tu jako stereotypowe, oparte na represyjnym postrzeganiu płciowości i seksualności, niepokoje związane z opatrzoną aurą erotycznego skandalu kobiecością.

Nieprzypadkowo w licznie (jak na polskie warunki) produkowanych wtedy horrorach przeznaczonych na wielki ekran, jak *Wilczyca* (1982), *Widziadło* (1983) i *Lubie nietoperze* (1985), kobiece monstra i związane z nimi wątki odwoływały się do lęków

utrwalonych symbolicznie w archetypach Lilith i Ewy jako źródłach grzechu ufundowanego na seksualnych wykroczeniach.

Otwierającą tę grupę horrorów *Wilczyca* Marka Piestraka przywołuje aż trzy warianty tego rodzaju symbolicznych transgresji – motyw wilkołactwa, wampiryzmu i opętania, które wzmocnione zostało poprzez fabularne powtórzenie jako przebudzenie ducha zmarłej żony bohatera (Maryny) w ciele innej kobiety (Julii). Centralna część filmu to koszmar, który powraca, gdy łudząco podobna do zmarłej hrabina Julia staje się wilkołakiem, czyli spełnieniem klątwy rzuconej przez przemienioną w wampira wiedźmę Marynę. Spiętrzenie klasycznych demonicznych wątków i podwojenie tematu kobiecej monstrialności intensyfikuje wymowę symbolicznych treści, ukrytych w figurach uosabiającego seksualne tabu wampira i wilkołaka przynoszącego obraz łeków przed „poddaniem się niekontrolowanej zasadzie przyjemności – pożądaniu, które zabija”<sup>35</sup>. Status przekraczających seksualną i społeczną normę bohaterek jako modliszek żerujących na męskiej energii doprecyzowują ich niepozostawiające wątpliwości co do oskarżycielskiej wymowy wcielenia: suki (Maryna jako wadera tropiąca Kacpra) i wampirzycy (nieumarła Maryna, przebijana osikowym kołkiem, ale też Julia, smakująca krew Ottona).

W lustrzanym motywie udręki Kacpra i hrabiego Ludwika zawiera się zarazem czytelny schemat męskiego poniżenia – niewierne żony poddane obcej i niezrozumiałej sile zła sugerują kompleks seksualnej niemocy bohaterów, w warstwie symbolicznej objawiający się zresztą niemożnością poskromienia (kobiecych) monstrów (osikowy kołek wypada z serca zmarłej; kula Kacpra nieznacznie rani tylko dłoń Julii-wilkołaka). Zdublowane w diegezie opętanie kobiet, czyli poddanie zewnętrznej sile zła, staje się w tym kontekście drastycznym znakiem ich obcości – manifestującej się w sferze seksualnej jako mrocznym obszarze transgresji zagrażających męskiemu światu.

Lilith, apokryficzna pierwsza żona Adama – mityczna kusicielka, tropiący mężczyzn demon i królowa wampirów – jako archetyp kobiecej ekspresji zła włączona zostaje zarazem otwarcie w obszar znajomej, chrześcijańskiej i ludowej tradycji. Postać Maryny-Julii, będąca lokalnym odpowiednikiem pierwszej grzeszniczki, jawnie narusza znajome zasady doktryny i katechizmu, dopuszczając się praktyk magicznych, czyli kontaktów z demonami, cudzołóstwa, aborcji i profanacji krzyża. Odmowa katolickiego pogrzebu przedstawia się jako oczywista pointa konfliktu z Kościołem, który skutkuje opętaniem (również odnoszącym się do utrwalonego wizerunku Lilith-sukkuba, żeńskiego wcielenia zła). Nie bez powodu zjawia się w tym kontekście mający stanowić biblijne potwierdzenie przypadków opętania cytat z Ewangelii św. Łukasza, który przyjęło się tłumaczyć jako wskazanie cechującej bluźnierców podatności na obecność „ducha nieczystego”.

Ludzka słabość, nieodporność na zło, prezentuje się zatem w *Wilczycy* jako specyficznie kobieca przypadłość, dotykająca sprzeciwiające się religijnemu prawu „suki”. Wyuzdana lesbijka Julia to w ramach takiej logiki kontynuatorka piekielnego dzieła Maryny – rozpustnej czarownicy i dzieciobójczyni. Religijna sankcja ustanawia oś strukturowanych w *Wilczycy* opozycji (męskie – kobiece, ludzkie – monstrialne, umiarkowanie – szaleństwo, życie – śmierć), stanowiąc zarazem ostateczną instancję walki z demonami (święcona woda, *Biblia*, egzorcyzmy nad dagerotypem Maryny-Julii).

Czerpiący z utrwalonego repertuaru tematów i symboli film Piestraka wyzyskuje również tradycyjny gotycki sztafaż gatunku oraz typowy dla klasycznych realizacji horroru schemat fabularny, eliminujący w finale kontrkulturowy żywioł i przywracający zakłócony ład.

Kobieca monstrialność jako dalekie echo chrześcijańskiej niechęci wobec seksualności i „drugiej płci”<sup>36</sup>, wpisuje się tu jednak w jeszcze jeden – współbrzmiający z religijnym i dookreślający semantykę horroru – rejestr tabu: patriotyczny. Rozgrywający się w dekoracjach nawiązujących do realiów rewolucji krakowskiej i atmosfery powstania styczniowego dramat niezrozumienia męskich ambicji narodowych stanowi twórcze rozwinięcie uniwersalnych motywów horroru, wzbogaconych o lokalny kontekst historyczny. Kpiny Julii z „mrzonek niedowarzonych młokosów i starych ramoli”, czyli powagi narodowej Sprawy, przenoszą lęki przed kobietą zmysłowością w rejon historiozoficznego fantazmatu, którego sens streszcza, jak się wydaje, zapoczątkowana w nowożytnej epoce przez Micheleta idea: „Ponieważ jest zwierzęciem prowadzonym przez instynkty, a mąż może być oddalony od niej, gdyż czyni swoje «wielkie dzieło», kobieta jest w naturalny sposób podatna na cudzołóstwo”<sup>37</sup>. I tak narodowa sceneria historyczna wspiera, odwołując się do Weiningerowskiego, Nietzscheańskiego czy Freudowskiego pojmowania kobiecości, wyobrażenie o przypisanych płci skłonnościach, zgodnie z którym kobieca natura i kobieta jako Natura oznaczają obłąd erotyczny idący w parze z konformizmem.

Przydanie męskim bohaterom – prześladowanym przez niewierne żony patriotom-spiskowcom – racji patriotycznych i religijnych włącza tym samym jeden z typowych motywów horroru (kobięcy żywioł destrukcji) w rejon *stricte* polskich, narodowo-wyzwoleńczych (czy też bogoojczyźnianych) uzasadnień.

Pozbawione już znaczących historycznych akcentów *Widziadło* Marka Nowickiego wpisuje natomiast hojnie eksploatowany repertuar mizoginicznych lęków w manieryczny młodopolski kontekst, jeszcze jawniej utożsamiający kobiecość z naturą jako rujnąjącą, Pozaludzką siłą (co zapowiadają pierwsze kwestie padające z ekranu: „Natury nie ujarzmisz. Jak wśród roślin, tak wśród ludzi są tylko prawa natury, nie ma miłości”). Zapożyczone z *Patuby* Karola Irzykowskiego wątki, podporządkowane logice horroru złączonego z redundantną symboliką młodopolskiej erotyki, wyposażają kobiece monstrum w atrybuty *femme fatale*, która pod postacią czarownicy (za życia) i „widziadła”, wampira (po śmierci) zniewala poddanych instynktownie jej nieodpartemu urokowi mężczyzn. Składające się na mozolnie konstruowany nastrój poetyckiej niezwykłości secesyjna scenografia i oniryczna konwencja filmowania scen sygnalizujących obecność irracjonalnego zła, obfitują w typowe dla modernizmu motywy zwierzęce (paw, koń), które wspierając charakterystyczną symbolikę filmu grozy, sygnalizują demoniczną naturę seksualności i cielesności.

Półnaga, nieumarła Angela, mająca ucieleśniać w tej pozornie rozbuchanej erotycznie opowieści mroczną i destrukcyjną potęgę Id, włącza *Widziadło* w przywołany filmem Piestraka katalog zarzutów wobec kobiecości zaborczej, próżnej i zmysłowej, zgodnie z rygorystycznym dualizmem płci. Piotr Strumieński i jego najstarszy syn stają się bezbronniymi ofiarami demona, który wykorzystuje ich nieświadome (irracjonalne) popędy, czyli perfidnie wodzi na pokuszenie, rujnąc tym samym rodzinne szczęście, ba, zysłając impotencję, a wreszcie śmierć. Utożsamienie libido z tabu zagrażającym wartościom sielskiego świata ziemiańskich uciech ponownie zrównuje erotykę z nieświadomością, naturą i kobiecością, której łupem padają mężczyźni ulegający zmysłom.

Dekadenckie rysy przemienionej w „realnego” upiора Pałuby zdradzają przy tym romantyczny rodowód demona płci, bowiem: „Bohaterka wampiryczna wpłynęła [...] na literacki wizerunek kobiety fatalnej, niejednokrotnie ta ostatnia łączy w sobie cechy obu tych typów. Motyw wampira uaktywnił i spopularyzował w literaturze nie

tylko typ kobiety fatalnej, gubiącej zakochanych w niej mężczyzn, lecz również swoisty kult piękna Meduzy, modny dopiero w XIX wieku”<sup>38</sup>. Manifestujące się w postaci Angeli romantyczne piękno i groza, dzięki młodopolskiej stylizacji ewokują więc niepokoje jednoznacznie erotycznej natury, wyzbyte całkowicie narodowych, a tym bardziej historyzoficznych odniesień. Mariaż horroru z modernistyczną symboliką przeniósł zarazem prekursorskie wobec psychoanalizy i serwowane z odautorskim dystansem zagadnienia powieści w uniwersum uproszczeń – także inspirowanych duchem epoki.

W przejrzystym ustrukturuowanym świecie *Widziadła*, wyzyskującym skonwencjonalizowane opozycje: męskie – kobiece, racjonalne – irracjonalne, empiryczne – iluzyjne, świadome – nieświadome, kultura – natura, rolę „ideologicznie” zagospodarowanej irracjonalny lęk przeciwwagi dla kulturowego tabu, pełni, podobnie na pozór jak w *Wilczycy*, religia. W swojej skrajnie tradycjonalistycznej, represyjnej wobec seksualności wersji, przydaje boskich uzasadnień (konfrontowanej z tabu erotyki i kobiecości) afirmacji *status quo*, rozumianego jako stateczny spokój sprowadzonych do prokreacji małżeńskich obowiązków. Książd jako główny strażnik moralności nie waha się dziękować niebiosom za śmierć Angeli, której kuszenia Strumieńskiego do grzechu tak wspomina: „Co się wtedy działo!... te nocne jazdy... na koniu... nago!... Diabolica!”. Boskie siły wymierzają więc sprawiedliwość, zsyłając paraliż na oddającego się cudzołóstwu miejscowego donżuana Mariusza (który w efekcie doznaje nagłego nawrócenia, gotów uznać odtąd za wielbioną przez siebie naturę już raczej zajęcia gospodarskie niż erotyczne); Strumieński, grzesznik nienawrócony, ginie zaś niesiony ształem uniesień erotycznych, wcielonych w klacz o imieniu Angelo. Seksualna niemoc Piotra, groźba utraty życia dziecka wskutek kontaktu z demonom oraz poślubienie drugiej żony o skrajnie odmiennym temperamencie od poprzedniej (Ola jako biblijna Ewa) stanowią tu oczywiście kolejną, dość wierną rekonstrukcję mitu Lilith.

Szydercza jawność wyzyskania tego aspektu religii, o którym Gernot i Ekkehart Rotter pisali: „Radość, jakiej dostarczał seks, zamieniła się pod wpływem nauk chrześcijańskich w strach; przyjemność związana z seksem stała się zatem sprawą – w ścisłym znaczeniu tego słowa – diabelską”<sup>39</sup> – obnaża jednak mechanizmy fantazmatu posiadającego moc normatywną w sferze moralności, a tym samym egzorcyzuje wpojone przezeń lęki. Horror ujawniałby tu umowność swoich struktur, wskazując na pozorną opozycję przynależących do formuły tekstu regresywnego<sup>40</sup>. Tak jawny sposób wyzyskania symboliki horroru czytać można jako przewrotne zastosowanie semantyki i składni gatunku, podejmujące dyskretną kpinę z konwencji – młodopolskich, jako operujących żywym wtedy stereotypem płci, i horroru, hojnie z tego stereotypu korzystającego.

Rozwinięciem tendencji zmierzającej do demonstracyjnego obnażenia istoty kulturowych wykroczeń okazuje się jednak podejmujące próbę gry rekwizytami horroru *Lubię nietoperze* Grzegorza Warchoła. Atrybuty wampirycznego statusu bohaterki (kły, brak odbicia w lustrze, śmiertelne ofiary, nietoperze) sprowadzają potencjalną groźbę do funkcji tematu, zawartą zaś w niepokojącej kondycji nieumarłej istoty niezwykłość – do drażniącej przypadłości żywej kobiety. Uroda wampirzycy jako spełniająca się w tabu zakazanej miłości zewnętrzna oznaka kuszącej inności, sięga ekstremum w cielesnym ukonkretnieniu i nadaniu walorów ludzkiej zwyczajności pięknej Izabeli. Niesamowitość nie znajduje ekwiwalentu stylistycznego, pojawiają się tylko niezbędne dla wprowadzenia monstrialnej semantyki odpryski gotycyzmu – lunarna sceneria, nietoperze, erotyczne sny Izabeli.



Budząca w tradycyjnym horrorze lęk nad-zwyczajność istnienia wampira staje się zatem polem eksploatacji ściśle erotycznych transgresji, skojarzonych z brakiem życiowego partnera. Dziedzina tabu kulminującego w figurze „pólistoty” konfrontowana jest nieustannie z wyznaczoną społeczną praktyką „normalności”, która w formułowanych przez ciotkę bohaterki zaleceniach zamyka się w konieczności zgoła innego „upolowania” męskiej ofiary – pogoń za mężczyzną, zamiast morderstwem, powinna kończyć się ślubem. Jednoczesne utożsamienie kobiecego wampiryzmu – rugowanego zresztą z dopuszczalnego w obrębie fikcji filmowej obszaru fantastycznego („nie ma kobiet wampirów”) – z wymagającą leczenia nimfomanią jednoznacznie lokuje źródła rzekomych niepokojów w przejmowaniu męskich wzorców zachowań seksualnych.

Trywializacji wampirycznego tematu, ograniczonego do kobiecego niepodporządkowania społecznemu nakazowi zalegalizowanej monogamii odpowiada banalność „miejsz grozy”: wampirzyca pozbawiona jest mocy „zarażania”, jej łupem padają obcy mężczyźni, których los pozostaje widzowi doskonale obojętny, także dzięki konwencji opowiadania, rozbijającej potencjalną groźbę domniemanym humorem.

Funkcję paradygmatu egzorcyzmującego seksualne demony pełni tu dla odmiany psychoanaliza, budująca kolejną warstwę nawiązań do ponadnarodowej klasyki horroru wyzyskującego kobiecy monstrializm. Reprezentowana przez noszącego znaczące nazwisko Rudolfa Junga metoda terapii, jakiej poddaje się Izabela, przedstawia się jako droga racjonalnego poznania i opanowania fantastycznego fenomenu, nieudane zaś próby „wyleczenia” wampira, czyli kłeska naukowej metody sprowadzającej irracjonalne do poziomu zaburzeń psychicznych – jako triumf paradoksalnej rzeczywistości grozy.

Typowość wykorzystanych rozwiązań, stanowiących wypadkową obranego stylu, balansującego między horrorem i żartobliwym tonem niespełnionej komedii, oraz stosunku do podjętego przedmiotu anuluje jednak obszar znaczeń ewokowanych przez traktowany serio gatunek. Uniwersalne, transnarodowe struktury i symbolika horroru, potraktowane z dystansem, przenoszą problematykę seksualnych obyczajów na równie uniwersalny, co abstrakcyjny poziom i odbierają wagę – tragicznemu w horrorze – tematowi. Kwestię społecznego tabu unieważnia też osadzenie akcji w niesprecyzowanych realiach. Odejście od konwencjonalnej nostalgiczności na rzecz quasi-współczesności zawieszona w umownej przestrzeni quasi-Zachodu oraz ironiczny *happy end* kwestionują konkretyzowane zagrożenia. Składnia banalizuje wyzyskaną semantykę horroru, odmawiając przywołanemu tabu mocy wyznaczania obszaru istotnych transgresji.

Przekorny w intencji finał wyzyskuje zarazem klasyczny schemat fabularny, choć użyty tu niezgodnie z wampiryczną konwencją. Lekarstwem na wampiryzm staje się bowiem miłość, co stanowi odwołanie do jednej z typowych dla gatunku metod okiełznanania kobiecej monstrialności<sup>41</sup>.

Próba grania konwencją horroru, wobec faktycznego braku tej konwencji w polskim kinie, spełnia się w *Lubię nietoperze* w dystansie – wykluczającym możliwość identyfikacji i, tym samym, zakładaną w procesie odbioru horroru reakcję. Właściwy punkt odniesienia dla *Lubię nietoperze* stanowić mogą zatem zbywające żartem groźbę cykle polskich telewizyjnych nowelek fantastycznych z lat sześćdziesiątych

Traktowane serio czy ocierające się o pastisz – symbole irracjonalnego zła przywoływane w horrorach ostatniej dekady PRL-u zawierają zastanawiająco jednoznacznie interpretację kulturowego tabu. Ucieczka w mizoginizm w równym stopniu odpowiada przy tym zakorzenionym w naszej ufundowanej na katolicyzmie kulturze uprzedzonym



– narodowym i ponadnarodowym, co politycznym zamiarom skierowania społeczno-niepokoju na boczne ścieżki i zastępcze tematy. W tym również sensie erotyczny nurt horroru lat osiemdziesiątych gładko sytuje się na pograniczu tego, co „rytualne” i „ideologiczne”, uniwersalne i lokalne, obnażając banalną prawdę o konserwatywnej i usypiającej świadomości „sile rozrywki”. Przeniesione w sferę życia prywatnego zagrożenia utrwalają – za pośrednictwem transnarodowych struktur kina grozy – dominujący wzorzec opartego na seksualnej tożsamości stereotypowego i represyjnego podziału ról.

Bliska kiczu zachowawczość polskiego horroru lat osiemdziesiątych, nakazująca twórcom odwzorowanie stereotypu – na poziomie wzorca fabularnego i tematycznego, jak również na poziomie „semantycznej” aranżacji kulturowego tabu – każe widzieć w transnarodowym potencjale gatunku także możliwość pozostania w granicach tego, co znajome.

Katolicka, czy szerzej, chrześcijańska mitologia, pełniąca w tym zakresie funkcję wzorca kulturowego strukturującego rejon zbiorowej wyobraźni jako uniwersalne zaplecze gatunku ujawnia zarazem w horrorze schyłkowego PRL-u tę siłę, której świadomość pragnącym ją unicestwić rządcom polskiego kina nakazywała nieustanny respekt wobec przeciwnika.

Na tym tle miejsce osobne zajmuje film, który dzięki umiejętnemu wyważeniu lokalnego, historycznego, niesprowadzonego do barwnego ornamentu kontekstu i uniwersalnych, także erotycznych, motywów, najpełniej zrealizował ponadnarodowy potencjał horroru. *Medium* Jacka Koprowicza, rozgrywające się w przedwojennym Sopocie, podejmuje kanoniczne motywy gatunku – wątek caligaryczny, monstra sobowtórów, erotyczną fascynację, fenomen hipnozy i magii – zaopatrując je w nowe, związane także z polską dwudziestowieczną historią, znaczenia.

Pochód nazizmu w scenografii Wolnego Miasta staje się analogią działań tytułowego *Medium*, sterującego wolą sobowtórów-marionetek, które ulegając seksualnym popędom, odtworzyć mają tragiczne zdarzenia z przeszłości i zapewnić mu tym sposobem nieśmiertelność. Irracjonalne obszary psychiki jako pole makabrycznego eksperymentu, w który uwikłany jest prowadzący śledztwo bohater, komisarz policji, wprowadzają zjawiska stanowiące zaplecze tematyczne horroru w krąg refleksji opatrzonej nietzscheańskim patronatem. Określana w filmie najogólniej jako „parapsychologia” sfera fenomenów irracjonalnych, narzucających filmowym postaciom niewytłumaczalne zachowania, koncentruje się na przedmiocie działań operującego „poza dobrem i złem” Orwicza, „nadczołwieka”, którego zdolności wyrażają się w stanowiącej podstawę magicznej skuteczności siły woli. Zagrożenia, jakie ucieleśnia ta skrojona na wzór Caligarięgo figura, sprowadzają się – w myśl tradycyjnych interpretacji zapoczątkowanego w ekspresjonizmie tematu – do niebezpieczeństw tyranii jako kategorii ufundowanej na uwodzicielskiej, hipnotyzującej sile przywódcy i jego „woli mocy”.

Wymowę klasycznej problematyki wzmacnia i wzbogaca jednak wspomniana scenaria historyczna. Początek lat trzydziestych w należącym do Wolnego Miasta Gdańska Sopocie jest w *Medium* areną odmalowywanego skrupulatnie triumfalnego pochodu nazizmu. Groza potęgowana przez niepokojące realia historyczne akcentuje zbieżność mechanizmów rządzących zachowaniem postaci filmowego świata w skali mikro i makro (siła medium i uwodzicielska siła nazizmu oraz poddanie obcej woli jako zjawisko wspólne dla obu poziomów), wskazując na fascynację lub uległość wobec siły oraz przemoc i manipulację jako główne źródła zagrożeń sięgających sfery nieświadomości – zbiorowej – wpisane w doświadczenie historycznych kataklizmów.

Znakiem przekroczenia granicy kulturowego tabu stają się również uosabiające somnambuliczną egzystencję sobowtóry – kolejne obok tytułowego medium monstra, które zgodnie z tradycją horroru przynoszą niepokoje przed podwójną naturą ludzkiej osobowości. Kondycję Selina, Luizy, Netza i Gaszewskiego dookreśla jednak (syntaktycznie) fabularny zabieg czyniący z nich sobowtóry osób zmarłych przed laty. Tragiczna śmierć tej czwórki stanowi powtórzenie i odtworzenie sytuacji sprzed ponad ćwierć wieku, przy czym – klasycznie łączone z konkretyzowaną w figurze sobowtóra eksternalizacją zła – popędy seksualnej natury zostają bohaterom narzucone i wyzyskane dla celów medium. Nie tyle więc podwójna natura, co raczej podatność na odwołujące się do seksualnych pragnień zniewolenie stawałoby się przedmiotem oznaczanego w *Medium* przez monstra sobowtórów lęku.

*Leitmotiv* somnambulicznego transu nasilający się podczas zaćmienia słońca, związany osadzenie fabuły w historii, można czytać metaforycznie, uznając sposób posłużenia się wątkiem sobowtórów za wizję powtarzalności masowych zbrodni – uwzględniającą różnicę tkwiącą w planowości tej jej fali, która zbliżała się w latach trzydziestych. Finalna katastrofa, prywatna i historyczna, czyli triumf irracjonalnego zła, wskazuje nieuchronność skutków bezwolnego poddania rozpętanym przezeń mechanizmom, akcentując przeciwstawiane sobie wolność wyboru i podatność na działanie sił potężniejszych niż racjonalne.

W ten nadrzędny obszar znaczeń włączony zostaje w *Medium* również popularny wątek dziecięcej monstrualności. Okultyzm i „straszne dziecko” wyzyskane są tu w sposób odmienny niż w eksponujących obawy przed opętaną niewinnością lub wcieleniem antychrysta horrorach – czterolatek zjawia się dopiero w zakończeniu filmu jako Orwicz odmłodzony wskutek odtworzonej traumy sprzed lat, którą, jako jedyny, przeżył. Takie rozegranie tematu odsyła do psychoanalitycznych koncepcji, sytuujących źródła patologii w urazach z dzieciństwa. Nadnaturalna moc Orwicza byłaby pochodną koszmaru z dzieciństwa.

*Medium*, podejmujące wątek caligaryczny po doświadczeniu kataklizmu, którego film Wienego był zapowiedzią, konsekwentnie odrzuca równocześnie klasyczny schemat fabularny, przywracający w zakończeniu naruszone *status quo* czy – jak w *Gabinecie...* – ujmujący fabułę w ramy opowieści szaleńca.

Narracja zaopatruje zatem kanoniczne motywy i symbole w nowe znaczenia, dzięki czemu *Medium* unika pułapki mechanicznego odtworzenia mgliście wyobrazonego ogólnego schematu gatunku, ale też dosłownego skopiowania konkretnego wzorca. Twórcza reinterpretacja zagrożeń kryjących się w uwodzicielskiej mocy tyranii i meandrach dziecięcej psychiki wpisuje lokalne traumy dziejowe w rozpoznawalne symbole i struktury odnoszące się do tradycji tak popkultury, jak i nośnych dwudziestowiecznych teorii historiozoficznych, co gwarantuje produkcji Koprowicza czytelność znacznie wykraczającą poza narodowe granice. Odnosząca się do ukrytych mechanizmów historii konkretyzacja niepokojów plasuje *Medium* blisko bogatego w symboliczne znaczenia *Diabła*, przydając jednak lękom szerszy niż specyficznie polski wymiar. Odejście od paradygmatu romantycznego w kierunku tradycji kina niemieckiego z okresu ekspresji totalitarnych niepokojów i amerykańskiego thrilleru oraz horroru „inwazyjnego”, wykorzystanych w oryginalny sposób, eksponuje uniwersalność motywów i wyzyskuje ich ponadnarodowe, choć wpisane w konkretną scenerię historyczną, znaczenia.

Podejrzliwie traktowany w czasach PRL-u gatunek wykazał jednak przekornie swoją transnarodową użyteczność. Tendencje ważące na poważnym ograniczeniu możliwości

zaistnienia jego uniwersalnych struktur znalazły bowiem paradoksalne odzwierciedlenie w nielicznych, powstałych wtedy realizacjach horroru. Decydujące o specyfice kina Polski Ludowej mechanizmy wpłynęły na charakterystyczną periodyzację zjawisk dostrzegalnych w wykorzystanej wtedy formule filmowej grozy, a także na krąg podejmowanych w niej zagadnień. Rozpięty między skrajnościami zawołowanych rozterek subtelnego w przekazie kina „wysokiego” i posuniętymi do własnej parodii PRL-owskimi produktami popularnopodobnymi, polski horror zamknął uniwersalny obszar lęków przed instynktową, nieświadomą sferą ludzkiej psychiki w pojemnej figurze wampiryzmu – ideologicznego lub erotycznego, metaforyzującego problemy obecne w naszej kulturze.

## Przypisy

- <sup>1</sup> „Jeśli społeczeństwo wyklucza istotne zainteresowania ze swojej struktury wartości, szukają one schronienia gdzie indziej – zazwyczaj w tych sferach działania, którym społeczeństwo nie przypisuje szczególnej roli produkcyjnej. Rozrywka jest w stanie pełnić taką funkcję dokładnie dlatego, że nie ma przypisanej sobie specyficznej roli”. (Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino” 1987, nr 7, s. 19).
- <sup>2</sup> „Branko Mutic definiuje horror jako gatunek filmu, który na tle fantastycznych wydarzeń rozwija motyw strachu jako emocjonalną podstawę poetyckiego obrazu, co należałoby [...] uzupełnić stwierdzeniem, że przeżycie grozy jest zasadą organizującą materiał poetycki oraz podkreśleniem, że efekt grozy w horrorze wynika z konfrontacji widza z symboliczną transgresją szeregu kulturowych tabu”. (I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, pod. red. K. Loski, Kraków 1998, s. 113).
- <sup>3</sup> Por. A. Kołodyński, *Seans z wampirem*, Warszawa 1986; I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory...*, op. cit.
- <sup>4</sup> M. Haltof, *Kino lęków*, Kielce 1992 s. 10.
- <sup>5</sup> I. Kolasińska, *Widz w tekście horroru: studium o gatunku*, [w:] *Kino gatunków*, pod red. A. Helman, Kraków 1991, s. 36.
- <sup>6</sup> „Formuła dualizmu sprowadza się do ustanowienia dualistycznego uniwrsium i przeciwstawienia wartości kulturowych – wartościom kontrkulturowym. [...] Rzeczywistość zwyczajna zostaje zderzona z «inną rzeczywistością» jako pewnego rodzaju rekompensatą za codzienność”. I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory...*, op. cit., s. 36.
- <sup>7</sup> Por. Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] Z. Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- <sup>8</sup> Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, op. cit. Alicja Helman tak opisuje streszczone w wywodzie Altmana koncepcje dotyczące gatunku filmowego: „[...] w pełni typowy przypadek to ten, gdy film dając ujście emocjom i instynktom, dyktowanym sprzeciwem wobec kultury, równocześnie poddaje je osądowi tejże kultury. W ten sposób godzi sprzeczność – daje ujście niebezpiecznym społecznie uczuciom i nastrojom, a zarazem pacyfikuje je”. (A. Helman, *Kino gatunków* [Wstęp], op. cit., s. 15); „Horror mnoży różne odmiany dualności: normalność – monstrualność, podwajanie i rozdawanie bohaterów, makro- i mikrokosmos, życie i śmierć, część i całość, człowiek i zwierzę, niewinność i doświadczenie dozwolone i zakazane, znane i nieznanne, męskość i kobiecość, a wreszcie Dobro i Zło”. (I. Kolasińska, *Widz w tekście horroru: studium o gatunku*, [w:] *Kino gatunków*, op. cit., s. 36).
- <sup>9</sup> „Film grozy jest gatunkiem kulturowo uniwersalnym, w przeciwieństwie do gatunków historycznie, geograficznie i kulturowo określonych”. (Ibidem, s. 35).
- <sup>10</sup> M. Haltof, *Kino lęków*, op. cit. s. 11.
- <sup>11</sup> R. Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, przeł. A. Helman, Kraków 1992, s. 207.
- <sup>12</sup> „Możemy [...] zgodzić się na to, żeby uznać gatunki za struktury, za pomocą których mówi zbiorowa nieświadomość, a my, widzowie poszczególnych filmów, zdolni jesteśmy dotrzeć do ich ukrytego przekazu, kierując naszą uwagę ku kategoriom rozleglejszym niż pojedynczy film”. (A. Helman, *Kino gatunków*, op. cit., s. 11).
- <sup>13</sup> Por. S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa,

W. Werenstein, Warszawa, 1958; L. Eisner, *Ekran demoniczny*, przekł. i wstęp K. Eberhardt, indeksy S. Krynce, Warszawa 1974. Przykładem „ideologicznego” zastosowania gatunku jest choćby seria horrorów amerykańskich z lat pięćdziesiątych określana jako „reds under the beds”, eksploatująca lęki przed komunizmem i energią nuklearną.

- <sup>14</sup> „Wrz z horror filmem odmienna składnia nagle zrównuje monstrualność nie z dziewiętnastowiecznym nadmiernie aktywnym umysłem, lecz z równie nadmiernie aktywnym dwudziestowiecznym ciałem. Wciąż na nowo monstrum identyfikowane jest z nieusatisfakcjonowanym seksualnym pożądaniem swego ludzkiego partnera, ustanawiając tym samym w obrębie pierwotnego «lingwistycznego» materiału (monstrum, lęk, polowanie, śmierć) całkowicie nowe znaczenia tekstualne, fallicznej raczej, niż naukowej natury”. (R. Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne...*, op. cit., s. 208).
- <sup>15</sup> Przeprowadzane w horrorze ukonkretnianie i oznaczanie lęku jest jedną z funkcji religii, mogącą służyć tak obronie przed chaosem, jak i wzmocnieniu wiary oraz struktur kościelnych, znaną na naszym gruncie z dziejów chrześcijaństwa. „[...] ludzie Kościoła wskazywali i demaskowali tego przeciwnika ludzi [szatana]. Ustalili listę niegodziwości, jakie jest w stanie spowodować i spis jego agentów: Turcy, Żydzi, heretycy, kobiety (zwłaszcza czarownice). [...] Globalna groźba śmierci została w ten sposób rozbita na poszczególne strachy, z pewnością przerażające, ale «nazwane» i wyjaśnione, ponieważ rozważone i wyklarowane przez ludzi kościoła. [...] W ten sposób określony strach – teologiczny – został podstawiony w miejsce innego strachu, dawniejszego, zwierzęcego i spontanicznego: kuracja końska, a jednak kuracja, gdyż wskazywała wyjście tam, gdzie nie było nic prócz pustki”. (J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu. XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 26-31). Także kulturowy konserwatyzm i niechęć wobec Obcości wydają się charakterystyczne zarówno dla strzegącej tradycji religii, jak i nostalgicznego i gloryfikującego tradycyjne normy obyczajowe i kulturowe klasycznego horroru, w czym upatrywać można motywacji religijnej, w której odwrócenie się od sankcjonującego rzeczywistość mitu skutkować może strasznymi konsekwencjami.
- <sup>16</sup> A. Helman, *Start i po starcie*, „Kino” 1971, nr 4, s. 4.
- <sup>17</sup> Ibidem, s. 5.
- <sup>18</sup> „Wkrótce po oficjalnym wprowadzeniu nowych zasad ideologicznych okazało się, że nowe metody działania kinematografii, wzięte wprost z zasady centralnego planowania, nie sprawdzają się. W 1950 roku nie wyprodukowano ani jednego nowego filmu”. (A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany: cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 95).
- <sup>19</sup> „Nigdy nie mieliśmy tzw. normalnej kinematografii. Twórczość filmowa bywała swego czasu redukowana do celów czysto instrumentalnych i traktowana jako narzędzie polityki, bądź – najczęściej – aspirowała do rejonów sztuki. [...] Mamy dzieła filmowe i tzw. nieudolne arcydzieła, czyli filmy niedobre, ale zamierzone i realizowane jako sztuka”. (A. Helman, *Start i po starcie*, op. cit. s. 6).
- <sup>20</sup> J. Kozak, *Kino prawdziwe*, „Film” 1982, nr 8, s. 4.
- <sup>21</sup> „Już w roku 1950 [...] Wydział Kultury [KC PZPR] zaproponował zgłoszenie wniosku o likwidacji filmów anglosaskich na polskich ekranach, a kiedy ta propozycja nie została przyjęta, pojawiły się kolejne dyrektywy”. (A. Misiak, op. cit., s. 99).
- <sup>22</sup> I. Rammel, *Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen... Komedia filmowa lat 60.*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, pod red. T. Miczki, współpraca A. Madej, Katowice 1994, s. 80.
- <sup>23</sup> A. Misiak, op. cit. s. 111.
- <sup>24</sup> K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu*, Gdańsk 2004, s. 85-115.
- <sup>25</sup> O zbieżnościach między komunizmem i religią patrz m.in.: M. Bierdiajew, *Marksizm i religia*, [brak nazwiska tłumacza], Poznań 1984; M. Kula, *Religiopodobny komunizm*, Kraków 2003; S. Ossowski, *Doktryna marksistowska na tle dzisiejszej epoki*, [w:] S. Ossowski, *Dzieła*, Warszawa 1970, t. VI; J.M. Bocheński, *Marksizm-leninizm, nauka czy wiara?*, Komorów 1999; A. Senius, *Katolicyzm i komunizm: studium porównawcze*, Kraków 2002; W. Malinowski *Socrealizm? Cóż to właściwie było?*, [w:] „De Musica”, vol. II.
- <sup>26</sup> *Rekolekcje po czasach przemocy. Z ks. J. Tischnerem rozmawia Tadeusz Szyma*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 6.
- <sup>27</sup> „Film socrealistyczny przypomina opowieść religijną, która [...] „zmierzała do zastąpienia chrześcijańskiej symboliki sakralnej obrazami nowej mistyki w duchu komunistycznym”. K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu*, op. cit., s. 88.
- <sup>28</sup> Ibidem, s. 16.
- <sup>29</sup> Ibidem, s. 28-32.
- <sup>30</sup> B. Michałek, *Jesteśmy inni, dziwni...*, „Kino” 1967, nr 3, s. 2.
- <sup>31</sup> Ibidem, s. 3-4.
- <sup>32</sup> O czym dobitnie świadczy wyrażona już w 2007 roku opinia: „Zastanawia mnie tylko jedno – na ile to,

że «patriotyczna» debata w szkole polskiej wciąż wydaje się gorąca, jest wielkim zwycięstwem sztuki filmowej nad upływającym czasem, a na ile wskazuje na zdumiewającą żywotność romantycznych mitów, z którymi wciąż nie chcemy się rozstać. Czyżbyśmy od pół wieku nie zrobili żadnego mentalnego i intelektualnego postępu? Oglądanie filmów szkoły polskiej dziś prowadzi do takich wniosków». (M. Sadowska, *Diament czy popiół. Co zostało z polskiej szkoły filmowej*, „Przekrój” 2007, nr 34, s. 65).

<sup>33</sup> B. Michalek, *Jesteśmy inni, dziwni...*, op. cit., s. 5.

<sup>34</sup> M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 169.

<sup>35</sup> I. Kolańska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory...*, op. cit., s. 123.

<sup>36</sup> Por. o kobiecie jako wrogu w dziejach chrześcijańskiej Europy: J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu...*, op. cit.; K. Deschner, *Krzyż Pański z Kościołem. Seksualizm w historii chrześcijaństwa*, przeł. M. Zeller, Gdynia 1994; U. Ranke-Heineman, *Eunuchy do raju. Kościół katolicki a seksualizm*, przeł. M. Zeller, Gdynia 1995; G. Rotter, E. Rotter, *Wenus, Maria, Fatima. Jak rozkosz zmysłów stała się sprawą szatana*, przeł. E. Cieślak, Gdynia 1997.

<sup>37</sup> M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 29.

<sup>38</sup> B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*, Gdańsk 2002, s. 54.

<sup>39</sup> G. Rotter, E. Rotter, *Wenus, Maria, Fatima...*, op. cit., s. 91.

<sup>40</sup> Streszczenie koncepcji formuły kina regresywnego i progresywnego w: A. Pitrus, *Progresywne gatunki filmowe*, [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, pod red. K. Loski, Kraków 1998.

<sup>41</sup> „Wylimowanie kobiety, a przez to zniesienie różnicy seksualnej, jest możliwe na trzy sposoby: przez totalną destrukcję kobiecej bohaterki (symboliczna kastracja lub zadanie śmierci); jej autodestrukcję (śmierć, obłąkanie itp.) lub wykluczenie (wyrzeczenie się jej własnej niezależności w społeczeństwie, usankcjonowane instytucją małżeństwa, czyli zawieraniem heteroseksualnej pary)”. (I. Kolańska, *Widz w tekście horroru: studium o gatunku*, op. cit., s. 45).

## Summary

The article deals with the issue of the horror genre in the Polish People's Republic's filmmaking. An indication of the trends that defined the acceptability limits for developing the supranational potential of horror cinema during communist times is accompanied by a discussion of the phenomena inherent to the few of horror movies that were produced at that time.