

Anna Wolińska

W oczekiwaniu na obraz : uwagi o budowaniu napięcia w sztuce horroru

Sztuka i Filozofia 29, 112-118

2006

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Wolińska

W OCZEKIWANIU NA OBRAZ. UWAGI O BUDOWANIU NAPIĘCIA W SZTUCE HORRORU

Odpowiedź jest nieszczęściem pytania... Przez Tak odpowiedzi tracimy to, co dane wprost i bezpośrednio, tracimy otwarcie, bogactwo możliwości... Przez możliwość przemawia nadzieja...

Rzeczywistość nie jest jedną możliwością i powinna być rozpatrywana jako mniej istotna. Możliwość ustanawia rzeczywistość i zasady¹.

M. Blanchot

Przez całe moje życie zawodowe wyznawalem zasadę, że umiejętność opowiadania jest ważniejsza niż wszystkie inne elementy pisarskiego rzemiosła...²

S. King

„Nic nie jest tak przerażające, jak to, co znajduje się za zamkniętymi drzwiami... Podchodzisz do drzwi starego opuszczonego domu i słyszysz, jak coś w nie drapie. Widownia wstrzymuje oddech razem z bohaterem lub bohaterką, podczas gdy on lub ona (zazwyczaj ona) zbliża się do drzwi. Wreszcie je otwiera i widzi trzymetrowego robala. Widownia krzyczy, ale o dziwo w krzyku tym słychać ulgę. Trzymetrowy robal jest przerażający – ale jakoś go przeżyje. Już się bałem, że będzie miał ze trzydzieści metrów”³.

Drzwi zostają otwarte i nasze mniej lub bardziej sprecyzowane wizualne oczekiwania zostają zaspokojone. Paradoks horroru polega na tym, że źródłem lęku nie jest już to, co nieznane, chwilowo niewidzialne, ukryte za zamkniętymi drzwiami lub na końcu korytarza, lecz, jak stwierdza Stephen King, same drzwi i schody, które prowadzą do tego, co nieznane. Dzieje się tak między innymi dlatego, że struktury fabularne horroru powtarzają się – wiemy, że za chwilę wydarzy się „coś” strasznego. Nie odbiera to

¹ M. Blanchot, *Entretien infini*, Paris 1969, s. 14, 59; cyt. za: Z. Bauman, „Walter Benjamin intelektualista” (w:) W. Benjamin, *Pasaże*, przekł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2005, s. 1154.

² S. King, *Night Shift*, cyt. za: N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 210.

³ S. King, *Danse Macabre*, przekł. P. Braitier, P. Ziemkiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 164–165.

miłośnikom tego gatunku przyjemności odbioru. Wiemy, że za drzwiami ukrywa się „coś”, oczekujemy, że będzie straszne, przeraża nas zatem bardziej sama droga (oczekiwanie) prowadząca do spodziewanego przez nas odkrycia.

A zatem za drzwiami zawsze się „coś” kryje. Trzeba będzie je prędzej czy później otworzyć. „Istnieje szkoła autorów grozy – jak pisze King – (ja sam do niej nie należę), która twierdzi, że można rozwiązać ten problem, nigdy nie otwierając drzwi”⁴. „Coś” tam jest, „coś” – jak mówił Nolan – drapie w drzwi, ale one nie zostają nawet uchylone.

W *Filozofii horroru*⁵, w części poświęconej jego strukturze, jako jedną z pierwszych i zarazem podstawowych Noël Carroll analizuje złożoną strukturę odkrywania. Składa się ona z: wprowadzenia, odkrywania, potwierdzenia oraz konfrontacji.

Autor *Filozofii horroru*, dokonując analizy powyższych części lub funkcji złożonej struktury odkrywania, określa wprowadzenie jako zaznajomienie widza z faktem grożącego bohaterom śmiertelnego niebezpieczeństwa.

„Zazwyczaj wprowadzenie potwora odbywa się na dwa sposoby, analogicznie do dwóch sposobów przedstawienia zbrodni w utworze kryminalnym (...) Często dzieli się kryminały na thrillery i zagadki kryminalne. W thrillerach odbiorca – na ogół w przeciwieństwie do bohatera – od początku zna winnego, co sprzyja budowaniu napięcia. W innym wariacie ani odbiorca, ani bohaterowie nie wiedzą, «kto zabił»; wiadomo tylko, że popełniono zbrodnię, a czytelnik wraz z detektywem analizuje informację, starając się rozwiązać zagadkę”⁶.

A zatem wprowadzenie można rozumieć jako stopniowe bądź natychmiastowe zaznajomienie widza z „potworem”. Wprowadzenie stopniowe pozornie tylko następuje równoległe ze zdobywaniem wiedzy o „potworze” przez bohaterów horroru. Zwykle widz „wyprzedza” bohaterów – wie nieznacznie więcej. W konsekwencji z wyprzedzeniem zdaje sobie sprawę z grożącego bohaterom śmiertelnego niebezpieczeństwa. To nawet nieznaczne, a może właśnie dlatego, że niewielkie, „przesunięcie” widz–bohaterowie wzmacnia napięcie, nasze oczekiwanie wydłuża się, gdyż wiemy wcześniej, pozwala nam zarazem postępować krok w krok za bohaterami. „Perspektywa ta pozwala widzowi lub czytelnikowi szybciej niż bohaterowi dokonać odkryć, powodując narastanie w nich odczucia oczekiwania”⁷. Zabieg ten zostaje przez Carrolla określony jako fazowanie wprowadzenia. Fazowanie to, po pierwsze, wyodrębnianie się poszczególnych

⁴ Ibidem, s. 166.

⁵ N. Carroll, op. cit., s. 168–263.

⁶ Ibidem, s. 171.

⁷ Ibidem, s. 172.

etapów zaznajamiania z realnym istnieniem źródła zła; po drugie „faza” określa opisane powyżej „przesunięcie”.

Wprowadzenie, kiedy przechodzi w odkrycie, odsyła nas jednocześnie do pytania: „Czy bohaterowie [widzowie – A.W.] utworu będą potrafili odkryć źródło i charakter (...) wydarzeń?”⁸. Przejście od jednego do drugiego etapu następuje płynnie⁹, towarzyszy mu przekonanie bohaterów – widzów o odpowiedzialności „potwora” za wydarzenia, w których uczestniczą. Podobnie jak wprowadzenie, odkrywanie może odbywać się na dwa sposoby. Może nastąpić niespodziewanie, nagle, albo może być efektem prowadzonych dociekań, podczas których stopniowo zdobywamy wiedzę o istnieniu „czegoś”, „bestii”.

Ponieważ odkrywanie wiąże się zazwyczaj z pokonywaniem przeszkód, które stają na drodze do odkrycia, są one w zależności od rodzaju horroru natury społecznej, politycznej bądź też dotyczą Tajemnicy („Istnieją Pewne Rzeczy, Których Ludzkość Nie Powinna Poznać” – jak stwierdza Stephen King), mającej swego Strażnika, dlatego tak istotne staje się potwierdzenie odkrycia, dokonanego przez bohatera lub bohaterów, przez inne osoby, które z działaniami „potwora” pozostają w relacji niebezpośredniej.

„Osoby, które wiedzą o istnieniu potwora, przekonują o tym innych protagonistów, uświadamiając im rozmiary zagrożenia (wszak o niektórych potworach mówi się, że zagrażają egzystencji gatunku ludzkiego)”¹⁰.

Złożoność etapu potwierdzania, jego rozbudowana struktura, jest konsekwencją nie tylko oporu stawianego przez grupy nacisku, reprezentujące różnorodne interesy, dla których zagrożeniem byłoby potwierdzenie realności niebezpieczeństwa. Wynika ona również z trudności w sformułowaniu „dowodu” potwierdzającego istnienie „bestii”. Jak stwierdza Carroll:

„fabuły horroru mają dowieść, że istnieją na niebie i ziemi rzeczy, o których racjonalistom się nie śniło. Z tego punktu widzenia szczególnie interesujące jest napięcie wywołane odrzucaniem potwierdzenia”¹¹.

Bohater dążący do potwierdzenia swojego odkrycia w zasadzie musi zmierzyć się z zadaniem prawie niewykonalnym – ma udowodnić racjonalistom, swemu oponentowi, że istnieje „coś”, co „wykracza poza schematy pojęciowe”. Potwierdzenie zostaje odroczone, a w tym czasie boha-

⁸ Ibidem.

⁹ „Faza wprowadzenia, mówiąc ogólnie, zawiera sceny i sekwencje, wskazujące na działanie potwora, zanim jeszcze zostanie on odkryty (...) Jeśli równolegle docieka się przyczyn zdarzeń, to z etapu wprowadzenia następuje płynnie przejście do etapu odkrywania” – ibidem, s. 173.

¹⁰ Ibidem, s. 174.

¹¹ Ibidem, s. 175.

ter zbiera argumenty potwierdzające w sposób racjonalny dokonane przez niego wcześniej odkrycie. Potwierdzenie analogicznie do wprowadzenia i odkrywania może odbywać się na dwa sposoby. Albo czas, który je poprzedza, jest wypełniony przez proces zbierania argumentów potwierdzających tezę jednego z bohaterów (bądź grupy bohaterów), a kończy się sformułowaniem „najlepszej hipotezy wyjaśniającej”. Albo też potwierdzenie nie jest efektem siły oddziaływania „najlepszej hipotezy wyjaśniającej”, ale następuje gwałtownie, gdy inne osoby zaczynają bezpośrednio doświadczać działania „bestii”.

„Po wahaniach w fazie potwierdzania złożona struktura odkrywania kulminuje w konfrontacji. Ludność staje naprzeciw potwora, zaczyna się czas zamętu. Często mamy do czynienia z więcej niż jedną konfrontacją. Może ona narastać, komplikować się bądź też podlegać obu działaniom naraz (...) Pierwsze starcie dowodzi, że potwór jest niezniszczalny, nieosiągalny dla człowieka; potem jednak ludzkość wydziera zwycięstwo ze szponów śmierci, wymyślając «ostatni sposób», odwracający bieg wydarzeń. Szczęśliwy pomysł może się pojawić i zyskać teoretyczne uzasadnienie w scenie bezpośrednio poprzedzającej jego zastosowanie (...) może też pojawić się podczas walki, w fazie katastrofy (...) W większości wypadków ludzkość wychodzi z konfrontacji z potworem obronną ręką, choć niekiedy jednak przegrywa (...) Zdarza się też, że potwór ucieka (...)”¹².

Jednocześnie autor *Filozofii horroru* zwraca uwagę na to, że we współczesnych narracjach tego rodzaju często mamy do czynienia z drugim, występującym po etapie konfrontacji, zakończeniem, „sugerującym, że potwór nie ze wszystkim szczerł i przygotowuje się do kolejnego ataku”.

Cytowany na wstępie przykład pochodzący z wystąpienia Williama F. Nolana na Światowym Konwencie Fantasy w 1979 roku ukazuje przejście od funkcji odkrywania do konfrontacji. Konfrontacja z „potworem”, która może się skończyć klęską człowieka, ale zwykle kończy się jego zwycięstwem (choćaż czasem okazuje się ono tylko chwilowe, a jego funkcję stanowi raczej „otwarcie” nowej opowieści, niż ostateczne pokonanie zła), jest jednocześnie konfrontacją z naszymi wizualnymi oczekiwaniami wobec prezentowanego nam obrazu rzeczywistości.

Napięcie wywołuje raczej samo oczekiwanie na mogący pojawić się lada chwila „obraz”, niż to, co widzimy, kiedy „potwór” staje przed nami. Konfrontacja w tym ostatnim znaczeniu, rozumiana jako spotkanie naszych oczekiwań z tym, co zostało nam zaprezentowane, towarzyszy każdorazowo przejściu od jednego do drugiego etapu narracji. Przedstawiona przez Carrola struktura doskonale odzwierciedla rozbudowanie poszczególnych etapów przygotowujących przejście od jednej funkcji do drugiej. To właśnie owe rozbudowane historie, w których poznajemy głównych

¹² Ibidem, s. 175–176.

bohaterów i przejawy działania „zła”, historie, w których szukamy dowodów mogących przekonać niedowiarków, że „bestia” jest realna i zagraża nam wszystkim, oraz poznajemy dzieje walki poprzedzającej „«ostatni sposób» – zgładzenie ‘potwora’ [A.W.] – odwracający bieg wydarzeń”, są źródłem napięcia, jakie towarzyszy nam podczas odbioru. Natomiast sam moment przejścia (konfrontacji naszych oczekiwań) od jednego etapu do drugiego może czasami spowodować spadek napięcia i „zamiast krzyczeć ze strachu – jak pisze Stephen King – widzownia zacznie pękać ze śmiechu”. Konfrontacja naszych oczekiwań z tym, co nieznane, z „potworem”, wcale nie okazuje się najbardziej przerażająca jeszcze z innego powodu. Drzwi zostają otwarte,

„a jeśli stoi za nimi akurat robal nie trzy-, tylko trzydziestometrowy, widz odkrywa z ulgą (lub wydaje okrzyk ulgi) i myśli: «Ten trzydziestometrowy robal jest przerażający, ale jakoś go przeżyję. Już się bałem, że będzie miał ze trzysta metrów». Po prostu ludzka świadomość potrafi sobie poradzić ze wszystkim”¹³.

Dlaczego czas oczekiwania na „obraz”, na to, co za chwilę się wydarzy, pełni tak istotną funkcję w budowaniu napięcia w horrorze, skoro i tak „nasza świadomość poradzi sobie ze wszystkim”?

Powyższe pytanie ujawnia pewien paradoks horroru, jak go określa Carroll – „paradoks uczyć”.

„W odniesieniu do horroru dwa takie paradoksy wydają się szczególnie istotne: 1. Jak można się bać czegoś, o czym wiemy, że nie istnieje?; 2. Jak można lubić horrory, skoro lęk jest tak nieprzyjemnym uczuciem?”¹⁴

W kontekście postawionego powyżej pytania wyjściowego ujawnia się bezpośrednio określona przez Carrolla jako pierwsza paradoksalna sytuacja. Autor *Filozofii horroru* zadaje pytanie: Jak to się dzieje, że odczuwamy lęk, skoro przedstawione zdarzenia są fikcją? U podstaw powyższego pytania leżą trzy założenia:

1. Nasze doznania w obcowaniu z utworami fikcjonalnymi są prawdziwe.
2. Wiemy, że to, co przedstawiają utwory fikcjonalne, nie istnieje.
3. Prawdziwe emocje możemy przeżywać jedynie w zetknięciu z czymś, co naprawdę istnieje”¹⁵.

Podjęmując próbę rozwiązania powyższego paradoksu, Carroll wskazuje na trzy możliwości: pierwsza to zastosowanie „teorii iluzji”, która zaprzecza prawdziwości drugiego założenia, druga to wprowadzenie w życie „teorii udawania”, przekreślającej ważność pierwszego twierdzenia, oraz

¹³ S. King, op. cit., s. 166.

¹⁴ N. Carroll, op. cit., s. 23.

¹⁵ Ibidem, s. 149–150.

trzecia to zrealizowanie „teorii myślowej”, zgodnie z którą „poruszani jesteśmy treścią naszych przeżyć”, a stan napięcia nie jest wcale uzależniony od wiary w realne istnienie „bestii”, gdyż źródłem emocji są nasze wyobrażenia. Jak stwierdza Carroll: „W wypadku horroru nasze myśli kierują się ku przerażającym i odstręczającym właściwościom potworów. Odczuwamy więc art-grozę”¹⁶.

Zatem prawdziwy miłośnik sztuki horroru nie dokonuje konfrontacji obrazu prezentowanego mu świata ze światem realnie istniejącym. Stąd też pytanie: „Dlaczego boisz się czegoś, o czym wiesz, że nie istnieje?”, zadawane, jak się zdaje, przez osoby, których wyobraźnia jest stale krępowana przez ciągłą konfrontację jej wytworów z realnie istniejącą rzeczywistością, nie wykracza poza to, co wielce prawdopodobne. Osoby te, nie godząc się na zawieszenie pewnych sądów egzystencjalnych, nie są w stanie zaakceptować szeroko rozumianej stylistyki¹⁷ horroru, tj. przyjąć proponowanego (w pewnym sensie powtarzalnego, tak jak powtarzalne są struktury narracyjne) obrazu świata. Tym samym, odrzucając ów możliwy świat, odrzucają one warunek konieczny możliwości zaistnienia wyobrażenia o tym świecie, które to dopiero staje się źródłem autentycznego, tj. rzeczywiście przeżywanego, a nie udawanego¹⁸ lęku. W doświadczeniu napięcia przeżywanego w chwili oczekiwania na to, co się wydarzy, kategoria fikcji rozumianej jako to, co sprzeczne z rzeczywistością, zostaje zniesiona.

„Realność nie jest właściwością, której brak jeszcze oczekiwaniu i która wkracza w chwili, gdy nadchodzi oczekiwanie. – Realność, nie jest też jak światło dnia, które nadaje barwy rzeczom, w ciemności istniejącym już niejako bezbarwnie”¹⁹.

Granica pomiędzy tym, co realne, czyli tym, co już jest, a tym, co nie-realne, to znaczy tym, czego już nie ma, oraz tym, czego jeszcze nie ma, zaciera się. Napięcie rodzi się w momencie poprzedzającym konfrontację naszych wizualnych oczekiwań nie ze światem realnym, ale ze światem możliwym, z prezentowanym nam obrazem rzeczywistości (który przyjęliśmy, zawieszając niektóre sądy egzystencjalne, sami również doprowadzając do „jak gdyby” zawieszenia naszego istnienia).

Ów rodzaj napięcia, charakterystyczny dla czasu oczekiwania na „coś”, posiada – jak się zdaje – analogiczny odpowiednik w strukturze każdego doświadczenia, nie tylko będącego częścią narracji, jaką jest horror

¹⁶ Ibidem, s. 150.

¹⁷ Pojęcie stylu jest tu użyte w znaczeniu, jakie nadaje mu Nelson Goodman, zob.: N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przekł. M. Szubiałka, Aletheia, Warszawa 1997, s. 33–51.

¹⁸ Zob. N. Carroll, op. cit., s. 120–136.

¹⁹ L. Wittgenstein, *Kartki*, przekł. S. Lisiecka, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 23.

obrazu. Doświadczenie to polega na wyłanianiu się kolejnych jego sensów (znaczeń). Każdy obraz, który przyciąga naszą uwagę, jest odpowiedzią na nasze wizualne oczekiwania, każdy jednocześnie je pobudza. W strukturze doświadczenia obrazu moment pojawienia się jego sensu, niezależnie od tego, czy zaskakuje on nas, czy też wpisuje się w przewidywane przez nas możliwości, jest momentem powrotu do równowagi, następującej po dynamicznym oczekiwaniu, w czasie którego nabywane przypuszczenia zastępują się wzajemnie, odbijając się od ramy budowanej do pewnego stopnia również przez nas narracji.

Czas oczekiwania na „obraz” jest wypełniony obrazami, które podsuwa nam nasza wyobraźnia. Jest wypełniony możliwymi wobec prezentowanego nam świata obrazami. Moment poprzedzający konfrontację stanowi kulminację napięcia. Struktury możliwościowe, z jakimi mamy do czynienia za sprawą naszej wyobraźni podsycanej przez rozwijającą się narrację, w przypadku horroru dotyczą bardzo bliskiej i wciąż nieuchronnie zbliżającej się przyszłości. Napięcie to doświadczenie nieuchronności zdarzeń, to świadomość, że jedna z wielu możliwości zaraz, lada moment, rozegra się i stanie się aktualną rzeczywistością. Rodzi się ono również, a może przede wszystkim, gdy uświadamiamy sobie, że jest „coś” – Tajemnica, która wykracza poza ów rozbudowany przez nasze wyobrażenia łańcuch przerażających zdarzeń, gdy przeczuwamy, że „Istnieją Pewne Rzeczy, Których Ludzkość Nie Pozna” – nigdy, przenigdy.