andrzej pitrus

gore-seks-ciało-psychoanaliza. pułapka interpretacyjna

oficyna
wydawnicza
er
siedlce 1992

Projekt okładki
Maciek Sawicki

Foto: Hebr

Redakcja
Jacek J. Cegiełka

Redaktor techniczny
Mirosław Klotzer

ISBN-83-900494-0-6

Wydanie I
Oficyna Wydawnicza "ER"
08–110 Siedlce, ul. Rynkowa 15/30

Druk: Drukarnia CKiS w Sokołowie Podlaskim

Monice

Wiesław Godzic

Gore: rozpad gatunku i gatunek rozpadu

Kilka lat temu, gdy student filmoznawstwa Andrzej Pitrus przedstawiał na spotkaniach seminaryjnych wyniki swoich badań nad amerykańskimi filmami *gore* – szczególnie drastyczną formą horroru – słuchacze mieli tę typowo polską świadomość, iż obcują z "owocem zakazanym" a w każdym razie mają do czynienia z grupą filmów niedostępnych na polskim rynku.

Dzisiaj w każdej większej wypożyczalni kaset wideo można uszczknąć tego owocu i obejrzeć ponad trzy czwarte filmów składających się na filmografię ekscentrycznego gatunku. Zobaczyć można ekscesy Freddy'ego, bohatera *Koszmaru z ulicy Wiązowej*, filmy takich reżyserów jak David Cronenberg, Wes Craven, Tobe Hooper, a także serię *Piątków trzynastego*.

Odmienne są koleje losu innego odczucia, które towarzyszyło uczestnikom seminaryjnej grupy. Mieliśmy poczucie – także typowo polskie – pewnego zażenowania, wynikające z nachalnej wizualizacji fallicznych i waginalnych symboli freudowskiego sennika. Brak było jednocześnie odpowiedniego języka, którym wypadałoby mówi o "tych sprawach" w murach szacownej Alma Mater. Nie byliśmy przy okazji pewni, że wypada mówić "o tym".

W chwili obecnej "nożyce rozwarły się": już niewielu z nas ma wątpliwości. Społeczeństwo dość wyraźnie podzieliło się na tych, którzy śnią po nocach o zamykaniu kin pornograficznych i skierowaniu na półki całej erotyki filmowej oraz na tych, którzy skłonni są oglądać tego rodzaju kino, a wszelkie zakazy w tym zakresie oceniają jako ograniczanie wolności jednostki.

Sprawa nie polega na tym, aby strony konfliktu liczyły głosy swoich zwolenników: raczej powinny one rozmawiać ze sobą o racjach każdej z nich.

Rezultatem tych studenckich badań jest książka Andrzeja Pitrusa o amerykańskim gatunku filmowym, która wydaje się rewelacją na obszarze polskiej refleksji filmoznawczej. Świadomie rezygnując z zamiaru stworzenia monografii gatunku, autor jednakże dokonuje kompetentnego opisu jego najbardziej charakterystycznych cech. Pragnąc pisać o filmach, daje w istocie oryginalny obraz kultury obszaru, na którym wyrosły. Jest przy tym podejrzliwy i nieufny wobec podjętego tematu; wobec metody, którą przyjął na wstępie; na koniec wobec siebie jako badacza i człowieka. O tym, że są to cechy pożądane dla humanisty zajmującego się dzisiaj kulturą audiowizualną trzeba jednak – jak się wydaje – mówić w Polsce gromkim głosem.

Zacznę od stwierdzenia, że fałsz naszego myślenia o kinie ma swoje źródło w starym paradygmacie refleksji nad nim samym i współczesną kulturą. Ujmując rzecz nieco metaforycznie: chodzi mi o odejście od natręctwa Pimkowskich sądów, iż "Bergman, Tarkowski i Wajda wielkimi reżyserami są" (a są nimi w istocie) na rzecz refleksji bliższych empirii odbiorczej.

Myślę, że czas najwyższy, aby zaproponować zmianę paradygmatu myślenia o kinie wobec nowej sytuacji medialnej oraz przedstawić konsekwencje z tego wynikające, a mianowicie powstanie nowych pól badawczych na obszarze polskiej krytyki filmowej.

Sytuacja wyjściowa jest bowiem taka, że akademickie pisanie o kinie nie zajmuje uwagi naszych twórców. Dowodów na taki sąd dostarczyły nad miarę różne próby wspólnych sesji, rozmaite podchody i obłaskawiania, zaświadczające często dobrą wolę obydwu stron. Powiedzmy sobie szczerze: twórców filmowych nie interesują teksty sygnowane przez uniwersytety. Zadziwiające jest jednak, że w akademickiej wieży z kości słoniowej mamy się na ogół dobrze. Nie przeszkadza nam, że krytyka naukowa w naszej dyscyplinie praktycznie nie istnieje: jeśli koledzy nas nie czytają, to zawsze można liczyć ma redaktora wydawnictwa, czasem promotor i recenzent zaszczycą lekturą nasz tekst ze względu na zwyczaje panujące w akademii. Jeśli i to zawiedzie pozostaję *ja* sam jako *autor* dzieła, a zarazem jego *odbiorca* i moje szyderstwo z tandetności myśli świata, w którym przyszło żyć.

Rozważyć trzeba odpowiedź na pytanie czy akademickie pisanie dostarcza publiczności kinowej kryterium oceny wartości filmu jako

sztuki. Raczej nie: nawet gdyby tak mogło być od strony merytorycznej, to nie zdarza się to w świecie kilkusetnakładowych pozycji wydawniczych sprzedawanych w jednej księgarni w kraju.

Próbując określić horyzont negatywny, zająłem się – między innymi – sądami polskiej krytyki na temat tzw. lekkiego repertuaru ostatnich lat. Znakomita większość ocen (to właściwe słowo: wartościowanie zaćmiewało większość prób analitycznych czy zgoła opisujących) była negatywna. Oto padają gromy, iż kinematografia zepchnięta została "na margines" przez erotyczne landrynki w rodzaju *Och Karol*, *Sztuki kochania* i *Porno*, "lekki repertuar" jest określeniem zdecydowanie pejoratywnym, powiada się o obniżeniu lub wręcz zdziczeniu gustów odbiorców, o zalewie "przygodowo baśniowych produkcji Hollywoodu z fantastycznymi opowieściami o nierealnych ludziach".

Wszystko to być może prawda i nie zamierzam tutaj przeprowadzać obrony pomysłów nieudanych i źle zrealizowanych: ważny jest dla mnie sposób, w jaki się o tym pisze.

Otóż powszechnie wiadomo, że gdy chodzi o kino popularne to wówczas właściwe są określenia jak: eskapizm, brak ambicji, tandeta, łatwa rozrywka (to właśnie – wolimy trudną rozrywkę). Przy tym wiemy co jest dobre, artystyczne, mądre i społecznie wartościowe (tego typu epitety kontrastują kino popularne).

Myślę, że bardziej wyrazista staje się granica, po przekroczeniu której sytuujemy się w nowym paradygmacie. Proponuję odwrócenie proporcji w zgodzie z doświadczaną rzeczywistością. Proponuję mianowicie abyśmy przyjęli założenie, że poddajac refleksji tzw. kino wysokie powinnismy poczuć się zagrożeni w związku z tym, iż zajmujemy się zjawiskiem marginalnym.

Po drugie: proponuję, aby podział na sztukę wysoką i niską, kulturę elitarną i popularną uznać za niemożliwy do przeprowadzenia i w związku z tym starać się w inny sposób wyznaczyć punkty węzłowe kultury, na mapie której zamierzamy badać wybrany utwór bądź grupę dzieł. Nie trzeba dodawać, że jest to wymóg *sine qua non* każdej refleksji filmoznawczej: to potrzeba określenia kontekstu macierzystego.

Bliskie jest mi – na przykład – dosyć łagodne (a przynajmniej nie radykalne) rozumienie kultury popularnej zaprezentowane w dwóch książkach Johna Fiske "*Reading Popular Culture*" i "*Understanding Popular Culture*" opublikowanych pod koniec lat osiemdziesiątych. Autor przedstawił bieguny rozumienia zjawisk współczesności: jedna

grupa radykalnych teoretyków powiada, iż kultura popularna jest zjawiskiem ściśle scentralizowanym, w dużym stopniu skomercjonalizowanym i wyrażającym pozycję hegemona. Przeciwny biegun zajmują ci, którzy orzekają o absolutnym chaosie tej formacji: nie wiadomo kto rządzi (i czy ktokolwiek rządzi), nieznane są reguły gry. Słowem: jest ona wyrazem dekadencji dzisiejszego świata.

Fiske powiada, że najbliższe prawdy byłoby rozumienie kultury popularnej jako formacji sytuującej się pomiędzy tymi biegunami. Tak więc istnieją reguły, nie jest to bynajmniej świat chaosu, można nawet znajdywać czynniki progresywne. Nie jest to jednak kultura szczególnie scentralizowana i zideologizowana.

Przyjmując tę złagodzoną wersję, chciałbym dopowiedzieć na podstawie dość uważnego wglądu w teksty starające się opisać ją, iż cecha najbardziej istotna dla kultury popularnej dotyczy nastawienia na przyjemność odbiorcy osiąganą w trakcie percepcji dzieła. Inna rzecz z jakim rodzajem przyjemności mamy do czynienia, jeśli weźmiemy pod uwagę, że postmodernizm *en globe* przedstawia się jako formacja "antyprzyjemnościowa". Kategoria przyjemności w zasadzie jest przyjmowana bezrefleksyjnie: to znaczy skłonni jesteśmy przyznać, że istotnie przyjemność jest jedną z cech procesu komunikowania. Jednocześnie nie uznajemy za stosowne zastanawiać się nad nią.

Akademicka krytyka filmowa, jak wszelki akademicki dyskurs, niezmiernie rzadko może być określana jako zabawna. Jednak nie sposób powiedzieć, iż teksty te nie pragną osiągnięcia pewnego rodzaju przyjemności zorientowanej na cel – mianowicie przyjemności intelektualnej lub moralnej. To, innymi słowy, przyjemność poważna.

Rzadko natomiast podejmowano problem przyjemności niepoważnych, zabawowych (fun). Jest przy tym niezmiernie charakterystyczne, iż jeśli filmowa teoria mówi o przyjemności, o dyskursie przyjemności to czyni to w opozycji do "rozrywki" i "zabawy". Daje się zauważyć rodzaj represji "niepoważnych" aspektów przyjemności, co doprowadza do ich negatywnego traktowania jako politycznie podejrzanych, eskapistycznych, czy tylko banalnych.

Historia akademickiej refleksji filmowej może być opisana jako ciąg prób stworzenia kryteriów do rozróżnienia poważnych, dobrych przyjemności od niepoważnych, złych. Na przykład po 1968 roku większość teoretyków bazowała, według określenia Fredrica Jamesona, na "estetyce politycznego modernizmu", według którego przyjemność – w każdym razie poważna – mogłaby pochodzić z analizy formalnych

konwencji. W konsekwencji waloryzuje się pozytywnie jedynie niepopularne, eksperymentalne formy. Nieco później w "*Cahiers du Cinéma*" Comolli i Narboni uznali, że przyjemność zapewnia związek świata utworu z dominującą ideologią. W pracach historycznych i analitycznych Bordwella, Thompson, Belloura "trudne" przyjemności nienarracyjnych form i eksperymentów formalnych przedkładane są ponad konwencjonalną przyjemność związaną z kulturą popularną.

Te "trudne" przyjemności zwykle uważane są za takie, które żądają krytycznego dystansu, "alienacji" pozwalającej na inny ogląd tego, co mogłoby być zbyt swojskie. Tak więc można powiedzieć, że przyjemnościami faworyzowanymi przez dyskurs akademicki jest przyjemność analizy i krytyki. Przypomnijmy większość tekstów ze śląskich tekstów analitycznych: autorzy piszą sprawozdania z lektur, podczas których jeśli nie deklarują wprost chęci osiągnięcia przyjemności, to w każdym razie zadowalają się formą *jouissance*: zachwytem nad rozszyfrowaniem komplikacji narracji, docieraniem do złożonych figur retorycznych, czy też uchwyceniem struktury dzieła.

Odpowiada mi sąd tych teoretyków, którzy twierdzą, iż przyjemność faworyzowana przez racjonalną krytykę jest zawsze przyjemnością sadystyczną; taką, która zakłada, iż badacz jest mistrzem, jest postacią dominującą.

Możemy kontynuować, że w akademickim dyskursie owo uprzywilejowanie krytycznych przyjemności przedstawiane jest jako masochistyczne: w kategoriach bądź to podległości tajemnicy utworu, bądź to służbie prawdy. Akademik jest tym, który wie lepiej, więcej, wyposaża się w autorytet.

W kontakcie z wytworami kultury popularnej przyjemność poważna musi ustąpić miejsca przyjemności związanej z zabawą. Przyjemność-zabawa nie bazuje na sadystycznej pozycji autorytetu, nie jest także masochistyczną przyjemnością fascynacji. Przyjemność tak rozumiana czyni zabawę z tego, co zbyt poważne, co nie może się śmiać samo z siebie. Przyjemność-zabawa parodiuje i ironizuje, stwarza przy tym intrygujące problemy związane z identyfikacją badacza-widza. Moja kolejna propozycja brzmi więc: wejście pojęcia przyjemności-zabawy do akademickiego dyskursu wymusi zmianę sposobu, w jaki ten dyskurs się prezentuje. Przyjemność-zabawa jest granicą powagi, przestrzenią, w której powaga zaczyna robić zabawę z samej siebie.

Konkluzja w tej części jest jednocześnie ostrzeżeniem. Wydaje się, że zbliżamy się do niezamierzonej autoparodii myślenia o filmie. W świecie, w którym obrazy są nieustannie tworzone na nowo, poprzez

włączanie w nowe konteksty, gdzie królują pastisze, kolażowe techniki montażu, autoparodia i autoironia, kicze – otóż w tym świecie filmowa myśl zorientowana na zagadnienia poważne może stać się własną parodią.

Myślę teraz o horyzoncie pozytywnym. Wydaje się, że po pierwsze należy zająć się cechami systemu reguł gry w tej kulturze co – w sporym uproszczeniu – mieściło się dotychczas w pojęciu gatunku filmowego. Popatrzmy po prostu w jaki sposób Jim Jarmusch, Steven Spielberg czy Juliusz Machulski konstruują dzieła używając rozmaitych strategii gatunkowych, niekiedy sprzecznych ze sobą, niekiedy zapożyczając ikonograficzne elementy jednego gatunku przy jednoczesnym używaniu reguł narracyjnych innego. Warto spytać czy owa mozaika i układanka nie rządzi się już nowymi hiperregułami.

Refleksja nad gatunkiem – po okresie naturalnego wyczerpania się zdolności wyjaśniania jego złożoności przez przyliteracką koncepcję dzieła filmowego – weszła w Polsce w intrygującą fazę względnego zastoju. Sygnałem alarmowym naszego niedostatecznego rozpoznania tego zjawiska jest dla mnie intencja, jaka przyświecała krakowskiemu zespołowi podczas prac nad bodaj najważniejszą książką na tym obszarze, myślę o "*Kinie gatunków*" (red. A. Helman, 1991). Była to książka "dla dzieci" i w większości "przez dzieci" (magistrów) pisana. Wyglądało na to, że z armatami (czyli całym rynsztunkiem humanistycznej gryp- sery) przymierzamy się do niegodnych naszego wejrzenia owadów. Nie chodzi o lekceważenie tematu (ja sam pisząc o musicalu starałem się udowodnić, że jest gatunkiem, który najwyraziściej respektuje prawa medium), chodziło natomiast o przekonanie, iż zajmujemy się marginesem niegodnym akademika.

Wskażę jeszcze dwie grupy zagadnień, które w moim przekonaniu tworzą elementy dla zaistnienia zespołu przyjemności. Jedną z nich wyznacza problematyka nowych mediów, mówiąc w skrócie telewizji i wideo. Myślę, że polscy badacze audiowizualności tracą bezpowrotną szansę: możliwość opisu i wyjaśnienia tak skondensowanej i dynamicznej ekspansji wizualności, z jaką nie mieliśmy do czynienia w dotychczasowych dziejach. Myślę zarówno o przemianach w programowaniu telewizji, kształtowaniu się nowej koncepcji widza telewizyjnego (w każdym razie potrzeby istnienia takowej koncepcji), o rozszerzeniach, globalizacji, fragmentaryzacji, etc. W przypadku wideo myślę, że powinniśmy nabyć przekonanie (które – jak się wydaje – uzasadnił Roy Armes), iż wideo nie jest jedynie dzieckiem maszyny i zaledwie nowinką techniczną (przypomnijmy, że takie sądy na początku ery kina miały

w założeniu dezawuować jego wymiar humanistyczny), lecz stanowi etap rozwoju ogółu kontekstów związanych z funkcjonowaniem *homo cinematographicus*. Wymaga więc nowych środków estetycznych, innego typu wrażliwości, innej kompetencji audiowizualnej. O konieczności podjęcia ostatniej grupy zagadnień najtrudniej mówić dziś w naszym kraju: sporo tu nietolerancji, półprawd, braku dobrej woli i zaściankowości. Myślę o niezbywalnej potrzebie zajęcia się kinem erotycznym, kinem mniejszości seksualnych i w konsekwencji gatunkiem (czy też) odbiorem określanym jako pornograficzny.

Bez wątpienia współczesna kultura popularna stoi pod znakiem seksu i erotyzmu. To pewnik i nie sposób mu zaprzeczyć. Myślę o niestowności sytuacji, w której poproszony przez studentów o lektury do przygotowywanego przez nich mini–festiwalu kina homoseksualnego (taki festiwal ściąga w Nowym Jorku tłumy z całego świata) mogę wskazać jedynie książki Richarda Dyera, Parkera Tylera czy eseje w "*Wide Angle*". Tak więc zajęcie się tym obszarem to rodzaj powinności dydaktyka uniwersyteckiego. Do rangi anegdoty urasta moje spotkanie ze studentem, który napisał druzgocącą krytykę pornografii filmowej nie widząc, jak przyznał, ani jednego z dzieł tego gatunku.

Myślę, że prosta powinność poddania refleksji obszaru, którym sporo widzów interesuje się nie wyczerpuje listy argumentów. Nowych nabywam czytając intrygującą książkę Lindy Williams o pornografii zatytułowaną "*Hard Core*" o podtytule: "*Władza, przyjemność i szaleństwo widzialności*". Gatunek zwany pornografią stawia badaczom tradycyjne problemy w niezmiernie wyostrzonej formie. Na przykład problematyka cielesności: kino pornograficzne buduje swoje napięcie i przyjemność jednocześnie poprzez grę pomiędzy troistym układem cielesnym: ciałem percypującego widza, po drugie: przedstawionym na ekranie ciałem (fantomem o wysokim stopniu wiarygodności) i po trzecie: ciałem wyobrażonym przez widza, fantomen drugiego stopnia – fantazją spowodowaną przez obraz ikoniczny.

Odbiór pornograficzny to także problem refleksji feministycznej, to zagadnienia wojeryzmu, fetyszyzmu i masochizmu rozumiane nie w sensie nadawanym przez klinicystów, lecz przez psychoanalityków filmowych, mianowicie jako metafory percepcji filmowej dotyczące każdego widza w większości sytuacji odbioru utworu. To także problematyka instancji sprawującej kontrolę nad spojrzeniem, problematyka foucaultowskiej władzy. Wydaje mi się, że opracowanie Andrzeja Pitrusa wypełnia większość elementów nakreślonego powyżej postulowanego obszaru refleksji filmoznawczej.

Książka ma budowę klamrową: wstęp i zakończenie, zbudowane antytetycznie względem siebie, obramowują zasadniczy wywód. W kolejnych rozdziałach mowa jest o roli inicjacji seksualnej ze względu na opozycję normalności i monstrualności, następnie o wizerunku mężczyzny oraz kobiety w gore oraz o "przełamywaniu tabu", jakim jest mit amerykańskiej rodziny.

Autor jest bez wątpienia jednym z najlepszych znawców tego zagadnienia w Polsce: udało mu się jednocześnie uniknąć pułapki czekającej na kinomanów-kolekcjonerów. Takich, którzy w pogoni za złudną perfekcją epatują czytelnika tysiącami przypisów i tytułami dzieł, których biedny czytelnik nie ma szans nigdy zobaczyć. Pitrus wybiera to, co najważniejsze i najbardziej charakterystyczne, sprawiając przy tym wrażenie, że zna absolutnie wszystkie filmy gore.

Mamy tu do czynienia z dość ekscentryczną pozycją analityka filmu, którą autor świadomie wybrał. W trakcie lektury spotkamy wiele mikroanaliz utworów filmowych. Są one zawsze aspektowe: dotyczą najczęściej problematyki cielesności i funkcji fizjologicznych, ale także – na przykład – szczególnej organizacji narracji. Pokazując, iż obrazy części ciała w większości przypadków stanowią wyraziste symbole freudowskie Andrzej Pitrus jest jednym z tych analityków, którzy wiedzą, jak poprowadzić czytelnika (jeśli tylko sprawnie zastosuje się odpowiednio pojemną metodę badawczą). Na tym poziomie wydaje się więc, iż gore jest opowieścią o wizualizacji słownika freudowskiego: drzewo przestaje być drzewem, by pełnić funkcje fallusa (tym bardziej, że potrafi dokonać fizycznego gwałtu na kobiecie) i tak dalej, i tak dalej.

Na szczęście ani opisywany gatunek, ani autor opisujący go nie są tak naiwni, żeby poprzestać na tym stwierdzeniu. Gore jest w istocie rozpadnietym horrorem: nie tylko urywane są ręce, nie tylko odpiłowuje się penisy i nogi, ale także zaburzone zostają tradycyjne cechy horroru.

Rzeczywistość gore istotnie odnosi się do naturalnych skłonności ciała. Czyni to w sposób niezmiernie oryginalny: podąża poprzez kulturę i zanegowanie jej systemu represyjnego do natury, do ludzkiej cielesności i aktualności.

Następuje kolejny rozpad: oto analityk prowadzący dobrze utartą drogą (jeśli już nie zbyt wyślizganą) konstatuje, że ów cel – zbyt banalny i oczywisty – wymyka mu się. Zasadniczym punktem w podróży analityka wydaje się stwierdzenie, iż pomimo całej oczywistości "gore sporadycznie oferuje gotowe rozwiązania. Znaczenia są konstruowane raczej tak, aby na podstawie fenomenu ukazać całą klasę znaczeń".

Następuje chwila, w której autor z "opisywacza" zdarzeń ekranowych (przyznajmny jeszcze raz i potwierdźmy: czyta się to z wypiekami na twarzy) przemienia się w badacza kultury. Gore nie jest zaledwie o rozkładzie świata fizycznego: jest także i przede wszystkiem o kulturze w stadium rozkładu; o komunikacyjnym chaosie naszego "tu i teraz"; o bardzo poważnym zaburzeniu hierarchii wartości między "tekstem, marginesem i nawiasem".

Gore: gatunek przedstawiający rozpad fizyczny, rozpad świata wartości kulturowych, gatunek-rozpad negujący większość konwencji gatunkowych horroru. Diagnoza pesymistyczna, ale sporządzona przez żarliwego przeciwnika "byle-jakości" odbioru amerykańskiego kina gatunków.

Gatunek ten powodować może powstanie wielu dyskursów. Prowokować może do filozoficznej refleksji o roli siły i władzy, do feministycznych dywagacji o zrepresjonowanej kobiecie, wreszcie do socjologicznych i psychologicznych wywodów na temat – na przykład – specyficznych amerykańskich lęków.

Wydaje się, że szczególnie interesujące uwagi na ten ostatni punkt widzenia zawarte są na kartkach książki mimochodem i "przy okazji". Gore istotnie jest gatunkiem nastolatków i campusów uniwersyteckich; jest gatunkiem prowokującym silną identyfikację widza ze światem iluzji filmowej. Wydaje się, że autor wie o tym dobrze. Jednocześnie jestem pewny, że można by napisać nową, intrygującą książkę z tego właśnie punktu widzenia.

Oto obraz "rzeczywistej" Ameryki. W 1976 roku w Chicago złodziej napadł na mieszkanie. Zabił w czasie szamotaniny ojca rodziny. Trójka dzieci (w wieku 9, 11 i 12 lat) przeżyła i zupełnie zdrowa oglądała program telewizyjny przez 10 godzin, przebywając w jednym mieszkaniu z zamordowanym, skąpanym we krwi, ojcem. Nie spekulujmy, czy program telewizyjny prezentował w tym czasie filmy gore. Natomiast wydaje się pewne, że chłopcy oglądali wcześniej niejeden horror amerykański i mieli nabyte między innymi na tej drodze specyficzne poczucie śmierci i stosunku do martwego ciała ludzkiego. Cóż, gore jest odmianą amerykanskiego horroru, tak zapewne historyk francuski Jules Michelet rozpoczynałby wykłady na temat kina amerykańskiego.

■

Co to jest gore?

Obserwując współczesne kino amerykańskie można dojść do wniosku, że dynamiczne przemiany, jakie zaszły w jego obrębie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych spowodowały istotną zmianę miejsca kina gatunku. Oczywiście nurt tak zwanej "*NOWEJ PRZYGODY*" nie zrywa z tradycyjną, afirmacyjną formułą masowej rozrywki. Zatarciu uległy jednak wyznaczniki, które pozwalały na jasne określenie przynależności gatunkowej danego dzieła choćby z wykorzystaniem semantyczno – syntaktycznej koncepcji Altmana. Tym bardziej dziwnym wydaje się, że kiedy tradycyjne formy gatunkowe wypracowane przez Hollywood odchodzą w niepamięć, pojawia się zjawisko nowe, które przez znaczną część krytyki uznawane jest za nowy gatunek. Wydaje się jednak, że zastane metody badania kina gatunku nie są właściwe dla zrozumienia istoty przedstawionego zjawiska ani też dla określenia jego miejsca w kulturze.

Film gore, o którym mowa, jest przede wszystkim tworem lat osiemdziesiątych, wtedy przypada jego największy rozwój. Aby jednak choć w zarysie przybliżyć czytelnikowi jego historię, należy przeanalizować kilka faktów sprzed lat trzydziestu.

* * *

Początek siódmej dekady naszego wieku przyniósł wiele istotnych zmian w amerykańskim systemie produkcji. Jednym z pionierów niezależnego, aczkolwiek komercyjnego kina był Roger Corman, który wybrał w pełni świadomie rolę producenta i reżysera tanich filmów realizowanych w bardzo krótkim czasie, przy małych nakładach finansowych. Sukcesy komercyjne osiągane przez jego filmy zachęciły innych do stworzenia całej

sieci małych wytwórni, produkujących filmy określane jako ***exploitation movies***. Termin ten oznaczał dzieła tworzone za bardzo niewielkie sumy pieniędzy, które przewidziane były do krótkoterminowego rozpowszechniania. Często wykonywano zaledwie takich dzieł, aby nie powodować ryzyka finansowej klęski. W związku z małymi nakładami koszty produkcji zwracały się stosunkowo szybko, a zyski były wysokie i łatwe do osiągnięcia. Zaskakuje fakt, że dzieła tego typu prezentowały często wysoki poziom warsztatowy, co spowodowane było atrakcyjnością małych firm produkcyjnych dla tych twórców, którzy mieli sporc umiejętności i ambitne pomysły, lecz niewiele szczęścia w rozmowach z "dużymi" producentami operującymi wysokimi budżetami.

Jednym z takich twórców był Hershell Gordon Lewis, wielki fascynat filmowego horroru. Inwestując własne pieniądze, zaczął on produkowanie filmów grozy, które wyróżniały się spośród innych wyjątkową jak na owe czasy brutalnością i dosłownością w ukazywaniu śmierci. Realizacja tego typu dzieł w wielkich wytwórnich była niemożliwa ze względu na konieczność liczenia się z masowym, często młodzieżowym, odbiorcą. Lewis, ponosząc niewielkie nakłady, mógł sobie pozwolić na dystrybucję o nieco węższym zasięgu, ograniczoną często do specjalnych klubów miłośników grozy, czyli tak zwanych ***midnight movies***.

Popularność produkcji Lewisa nie była zbyt duża, lecz miał on grono wiernych wielbicieli. W latach sześćdziesiątych zasłynął filmami *Blood feast (Krwawe święto)* oraz *2000 Maniacs (2000 maniaków)* i choć naśladownictwa nie pojawiły się natychmiast, to reżyser ten wywarł duży wpływ na zjawiska, które obserwujemy w połowie lat siedemdziesiątych.

Właściwy rozwój gatunku gore rozpoczynają dwa filmy zrealizowane niezależnie od siebie przez twórców, którzy nie wiedzieli wzajemnie o swoim istnieniu. Pierwszy powstał w Stanach Zjednoczonych, drugi natomiast w Kanadzie. Pomimo tego można znaleźć wiele wspólnych cech obydwu dzieł. Film amerykański zrealizowany przez Tobe Hoopera nosi tytuł *The Texas Chainsaw Massacre (Teksaska masakra piłą łańcuchową)*, kanadyjski zaś, stworzony ręką późniejszego mistrza gatunku Davida Cronenberga, *Shivers (Dreszcze)*. Już same tytuły wprowadzają ewentualnego widza w nastrój, jaki towarzyszy odbiorowi tychże dzieł. Są one kontynuacją estetyki wprowadzonej do kina przez Lewisa. Czerpiąc pewne elementy z tradycyjnego filmu grozy, proponują przeżycie zupełnie nowego rodzaju. Choć w istocie dzieła te rozpoczynają gatunek, są one na tyle dojrzałe i charakterystyczne, że na ich właśnie przykładzie można pokusić się o krótką charakterystykę gatunku. Wygodnym będzie posłużenie się

porównaniem do horroru, któremu gore jest zdecydowanie najbliższy, i z którego wyrasta.

Tradycyjne filmy grozy już w latach trzydziestych stały się ważnym elementem w amerykańskim systemie produkcyjnym, stąd też produkcja filmów grozy łączyła się z udziałem gwiazd aktorskich. Filmy gore świadomie rezygnują z wielkich nazwisk, co jest nie bez wpływu na obecność pewnych rozwiązań fabularnych. Film z gwiazdą w roli głównej narzuca strukturę odpowiadającą oczekiwaniom widza. Gwiazda jest postacią centralną, a reszta świata przedstawionego dobudowywana jest niejako wokół niej, a w filmie grozy z reguły przeciwstawiana. Bohater musi stawić czoła niebezpieczeństwu, które najczęściej ma charakter zewnętrzny w stosunku do wartości reprezentowanych przez postać pierwszoplanową. Oczywiście różne są możliwe realizacje tej relacji. Najczęstszym jednak zespołem wartości pozytywnych są te, które wiążą się z rodziną i instytucjami ją wspierającymi. Niezwykle częsty jest motyw małego, prowincjonalnego miasteczka zaatakowanego przez "obcego"; miasteczka zamieszkanego przez wyidealizowane rodziny amerykańskie. Walka z intruzem, która jest treścią tego typu filmów kończy się zawsze przywróceniem stanu sprzed kataklizmu. Próba, jakiej zostają poddani bohaterowie prowadzi do wyeliminowania jednostek pozostających poza systemem tworzonym przez wartości rodzinne oraz do "sprawdzenia się" jednostek szczególnie wartościowych. Klasyczny horror sprowadza się więc do różnych realizacji struktury klamrowej, która dąży do przywrócenia sytuacji normalnej zakłóconej przez intruza. Następuje więc afirmacja wartości wyjściowych.

W przypadku gore mamy do czynienia z zupełnie inną strukturą. Narzucona ona jest już przez sam sposób produkcji. Gatunek ten, jest częścią szeroko rozumianego systemu produkcji niezależnej. W filmach tych nie biorą udziału gwiazdy, tak więc są one wolne od ograniczeń stawianych przez "star system". Często nie mamy do czynienia z bohaterem jednostkowym, lecz zbiorowym. Sprawia to, że procesy wtórnej identyfikacji ulegają zakłóceniu, co z kolei powoduje, że stworzenie pozytywnego systemu wartości bliskiego widzowi nie jest konieczne. Sytuacja wyjściowa filmu gore nie ukazuje wartości, którym zagrozi przybycie intruza. Wręcz przeciwnie; zło jest tutaj nieodłączną częścią świata przedstawionego, a typowe dla horroru "świętości" zostają zanegowane już na początku. Sytuację tę ilustruje znakomicie *Teksaska masakra piłą łańcuchową*, gdzie głównym zbiorowym bohaterem jest wprawdzie rodzina, ale nie jest ona obiektem ataku "obcego", lecz sama stanowi podstawowe źródło zagrożenia. Sawyerowie są zdegenerowaną, na

poły zdziczałą rodziną kanibali, która trudni się produkcją chilli z ludzkiego mięsa, które uzyskują zabijając, przy pomocy piły łańcuchowej, przypadkowo napotkanych turystów. Ich ofiary nie mogą zostać uznane za postaci pozytywne, jako że ich ekranowy żywot jest nader krótki. Małe zindywidualizowanie postaci ofiar kieruje procesy identyfikacyjne ku postaciom oprawców, jednak ich wynaturzenie powoduje niemożność akceptacji takiego rodzaju identyfikacji przez widza. Jego przerażenie jest więc tym większe. Także zakończenie *Teksaskiej masakry* nie proponuje widzowi wartości. Rodzina Sawyerów nie zostaje do końca unicestwiona (aby zmartwychwstać w *Teksaskiej masakrze piłą łańcuchową łańcuchową II i III*). Podobnie w drugim wspomnianym filmie, który opowiada historię zaatakowania luksusowego hotelu przez pasożyta, powodującego ujawnienie się wszystkich "ciemnych stron duszy". Bohaterowie filmu, których poznajemy we wstępie są w większości zdegenerowani, a pojawienie się pasożyta wyhodowanego przez szalonego naukowca, tylko intensyfikuje ich zachowania. Hotel zmienia się w efekcie w siedlisko zboczeńców uprawiających wszelkiego rodzaju perwersje. Nie ma tu miejsca na wartości reprezentowane przez rodzinę i inne akceptowane społecznie instutucje. Zakończenie filmu ukazuje mieszkańców hotelu wsiadających do samochodów i wyruszających w świat, aby rozprzestrzenić zarazę.

Powyższe przykłady dowodzą, że struktura filmu gore jest diametralnie różna od tej, którą spotkamy w klasycznym horrorze. Fabuła nie dąży do przywrócenia zakłóconego status quo, jako że takie status quo nawet nie zostaje ukonstytuowane. Wartości nie zostają zaprezentowane, lecz zanegowane. Częstym sposobem ukazywania takiego stanu rzeczy jest parodiowanie typowych wątków horroru. W *Teksaskiej masakrze* rodzina Sawyerów pielęgnuje liczne rodzinne rytuały. Także w *Dreszczach* nie spotykamy autorytetów. Wszystkie związki interpersonalne ukazane są w sposób skrzywiony, luksusowy hotel jest siedliskiem dewiantów i psychopatów.

Specyficznym dla gatunku cechom tekstu odpowiada charakterystyczna dla gore estetyka. Nazwa gatunku, oznaczająca w języku angielskim posokę lub skrzepłą krew, doskonale charaktryzuje to, co oglądamy na ekranie. Dosłowność ukazywania śmierci, przemocy, rozpadu ciała są nieodłącznymi elementami gore. Klasyczny horror opierał się na efekcie zaskoczenia, tworzeniu atmosfery. Pojawienie się monstrum poprzedzone jest zawsze niepokojącym oczekiwaniem. Gore rezygnuje z tego efektu, odrażające monstra pojawiają się na ekranie na równych innym postaciom prawach, a ich brzydota staje się przedmiotem kontemplacji. Napięcie

zostaje zastąpione szokiem i fizycznym obrzydzeniem. Filmy gore zawdzięczają wiele pracy specjalistów tworzących efekty specjalne.

Przedstawione na przykładzie filmów Hoopera i Cronenberga najważniejsze cechy gatunku znalazły pełną aktualizację w dziełach powstałych z ich inspiracji. Wspaniały rozwój gatunku przypada na lata osiemdziesiąte, kiedy to powstały najdoskonalsze filmy mistrzów gore, wśród których obok wspomnianych powyżej na wymienienie zasługują Wes Craven, Frank Henenlotter i Clive Barker. Niezależny początkowo kierunek rozwoju kinematografii amerykańskiej z czasem wykształcił swoją komercyjną odmianę. Zwracają uwagę serie filmowe, które obejmują często do około dziesięciu odcinków. Najbardziej znane to *A Nightmare on Elm Street (Koszmar z Elm Street)* z udziałem legendarnego już Roberta Englunda oraz *Friday the 13th (Piątek trzynastego)*. W wielkich wytwórniach powstają także filmy, które czerpiąc z arsenału konwencji tego gatunku, starają się wyjść poza ograniczenia, przez nie stawiane. David Cronenberg za sprawą filmu *Mucha* został "mianowany" artystą przez dużą część krytyki, w tym także tę, która była nastawiona wrogo do jego wcześniejszych dokonań. Jego przedostatni film, *Dead Ringers (Podobni jak dwie krople wody)* jest psychologicznym dramatem nawiązującym jedynie do stylistyki gore. Natomiast zrealizowany w 1991 roku film *The Naked Lunch (Nagi lunch)* to adaptacja wybitnej powieści Williama Burroughsa. Tak więc, interesujący nas gatunek stał się z jednej strony elementem filmowego biznesu, z drugiej zaś, awansował do rangi dzieła sztuki "wysokiej". Nie oznacza to końca niezależnego nurtu gore. Wymagania cenzury nadal sprawiają, że na realizację filmów w wielkich wytwórniach bez konieczności rezygnacji z zamierzeń twórczych mogą pozwolić sobie jedynie najwięksi. Debiutantom i reżyserom o mniejszej renomie pozostaje korzystanie z usług firm typu NEW WORLD PICTURES czy AVCO, które nastawione są głównie na produkcję gore.

Powyższe uwagi dotyczące specyfiki gatunku nie mogą być uznane za jego definicję. Trudno byłoby zresztą podać wyczerpującą i krótką zarazem formułę opisującą wszystkie aspekty tego nowego zjawiska w kinie komercyjnym. Nieliczne omówienia dostępne na rynku amerykańskim także nie precyzują, czym jest film gore. Próbują one spojrzeć na zjawisko w sposób historyczny czy socjologiczny. Należy tu wymienić książkę Johna McCarty'ego "*Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*" czy omówienia na łamach tak zwanych fanzine'ów jak "*Fangoria*" czy "*Phantasma*".

Moja próba przybliżenia filmu gore może wydać się o tyle dyskusyjna, że jest ona zgłębieniem jednego tylko z wątków tego gatunku – aspektu

seksualnego. Gdy nie została uporządkowana jego historia, może wydać się to zadaniem nieco przedwczesnym. Sądzę jednak, że spisanie historii gore może zostać uwieńczone sukcesem za lat kilkanaście, kiedy będzie możliwe spojrzenie z dystansu na zjawiska przecież ciągle żywe. Kwestia seksualności wydaje się zaś jedną z podstawowych dla zrozumienia znaczeń tekstu, jakim jest gore potraktowany całościowo. Wydaje się, że filmy tego rodzaju stanowią jedynie margines kina komercyjnego. Być może pod względem ekonomicznym jest to prawda. Trudno jednak ignorować kulturotwórczą rolę gore. Nie należy przesadzać z przypisywaniem gatunkowi filozofii, lecz warto zauważyć ciekawy i niebanalny światopogląd przez niego prezentowany. Pozwólmy więc dookreślić się mu w toku analizy.

Dlaczego psychoanaliza ?

Analityczny charakter próby opisu gatunku wymaga przyjęcia konsekwentnej metody interpretacyjnej. Nie twierdzę oczywiście, że nie należy umieszczać tekstu analitycznego w szerokim kontekście dokonań współczesnego filmoznawstwa, lecz pragnę zaznaczyć potrzebę przyjęcia optyki, która stanie się osią wywodu. Wybór psychoanalizy wydaje się być najtrafniejszy ze względu na przedmiot badań. Film gore odwołuje się w sposób jasny do poetyki snu, koszmaru. Sytuacja widza jakiegokolwiek filmu polegająca na tym, że siedzi on "uwięziony" w sali kinowej, częściowo wyłączając swoją świadomość, "śniąc" film, który ogląda, jest w przypadku gore zwielokrotniona. Rzeczywistość przedstawiona dzieła imituje bowiem rzeczywistość snu. Logika wydarzeń przedstawionych nie ma nic wspólnego z logiką empiryczną. Podobnie dzieje się w przypadku typowego horroru czy filmu science fiction. Gore jednak w sposób najbardziej dosłowny wizualizuje koszmar, treści w nim zawarte charakteryzują się najwyższym stopniem symboliczności. Zasadne wydaje się więc wykorzystanie pomysłów Freuda dotyczących analizy marzeń sennych. Zawartość struktury powierzchniowej filmów gore jest przeważnie bardzo uboga, odczytanie treści ukrytych za nią daje jednak wiele satysfakcji. Nierzadkie są przykłady filmów celowo naśladujących senne koszmary. wśród najbardziej znanych tego typu dzieł należy wymienić serię *A Nightmare on Elm Street (Koszmar z Elm Street)* czy też *Phantasm* i *Phantasm II* Dona Coscarelliego.

Kolejnym bardzo istotnym argumentem przemawiającym na rzecz użycia psychoanalalizy jako metody interpretacji jest dość szczególny walor relacji widz – dzieło. Odpychająca estetyka i brak możliwych do

zaakceptowania wartości powoduje stworzenie sytuacji zachwiania identyfikacji sekundarnej. W związku z tym podmiot – widz wpisywany jest w tekst filmowy w inny sposób. Warto odwołać się do zmodyfikowanej koncepcji suture prezentowanej przez Kaję Silvermann[1] i Stephena Heatha.[2] Propozycja ich, sformułowana w nawiązaniu do klasycznej koncepcji suture, na przykład Oudarta,[3] widzi możliwość wpisania podmiotu przez przyznanie mu miejsca w opowiadaniu. Gore nawiązując do psychoanalizy, a ściśle do koncepcji autorstwa Freuda stawia widza, pozbawionego innej roli, w pozycji interpretatora. Skoro więc zastosowanie psychoanalizy jest elementem niejako "tworzącym" miejsce dla widza w tekście, warto spróbować postawić się w jego sytuacji i spróbować dokonać odszyfrowania sensów, do których szukania gatunek zdaje się sam zachęcać.

Przyjmując optykę psychoanalityczną należy dokonać wyboru, czy zająć się "pożądaniem tekstu", czy "pożądaniem w tekście".[4] Pierwsza opcja dokonuje raczej analizy relacji widz – dzieło i daje odpowiedzi na temat pozycji oglądającego, druga, opiera się na analizie symptomatycznej i odnajduje elementy utajone w rzeczywistości przedstawionej. Przedstawione koncepcje koncentrują się na drugiej możliwości, lecz, jak wspomniałem wcześniej, z uwzględnieniem pozycji widza – interpretatora, którą zaplanowano dla oglądającego niejako z góry. Pomimo braku nawiązań bezpośrednich do osiągnięć tej psychoanalizy filmowej, która koncentruje się na "pożądaniu tekstu", zrozumiałym jest fakt, że będę się starał ukazać w szerszym wymiarze widza, konsumenta gore i kultury końca dwudziestego wieku. Wzorem takiego postępowania analitycznego może być tekst interpretujący *Złamaną lilię (Broken Blossoms)* Griffitha autorstwa Dudleya Andrew,[5] który choć koncentruje się na demaskowaniu elementów ukrytych w samym tekście, to mówi także wiele o widzu, autorze filmu, kulturze i systemie produkcji filmowej.

Traktowanie rzeczywistości przedstawionej filmu gore jako imitującej w pewnym zakresie sen i analizowanie dzieł tego gatunku pod takim kątem wymaga przedstawienia koncepcji Freuda na temat pracy snu. Sposób funkcjonowania marzenia sennego został opisany przez Freuda w dziele, które jest określane mianem najbardziej przełomowego i oryginalnego w całym jego naukowym dorobku. Myślę tu o "*Interpretacji snów*" z roku 1900.[6]

Freud wyróżnia w niej kilka podstawowych cech marzenia sennego, których zrozumienie pozwala na prawidłowe odczytywanie ukrytych treści zawartych w snach. Pierwszą z nich, a zarazem możliwą do zauważenia

nawet przez laika, jest kondensacja. Przedstawienia, z którymi mamy do czynienia w snach opierają się o *myśli senne*. Myśli te, nierozpoznawalne w sposób bezpośredni, stanowią pełną reprezentację tego, co stanie się treścią snu. Zawierają one wszystkie elementy przedstawienia i całość związków logicznych, w jakich pozostają poszczególne elementy snu. Podczas "przekładania" zawartości myśli sennych na obrazy dochodzi do wspomnianego już zjawiska kondesacji, które polega na swobodnej eliminacji elementów lub na zaskakującym ich łączeniu. Sny jawią się nam w przeważającej większości jako krótkie, epizodyczne historie, w których dochodzi do zestawienia różnych, często pozornie przypadkowych elementów. Freud ilustruje tezę o kondensacji zjawiskiem występowania w marzeniach sennych słów – kluczy, będących neologizmami tworzonymi przez śniącego. Poszczególne części składowe tych słów odnoszą się często do różnych zjawisk, uczuć, spotkanych osób etc. Podobnie całość snu jest swojego rodzaju neologizmem powstałym z fragmentów zdarzeń i myśli.

Drugim zjawiskiem wyróżnionym przez Freuda jako jedno z najważniejszych jest przemieszczenie. Zrozumienie jego istoty musi opierać się o uświadomienie sobie, że większość marzeń sennych dotyczy pragnień silnie stłumionych, a więc w pewien sposób "niecenzuralnych". W związku z tym podświadomość dokonuje cenzury, która powoduje, że spełnienie jakie dokonuje się we śnie jest przedstawione w formie symbolicznej. Tak więc to, co w obrębie myśli sennych dotyczyło kwestii represjonowanych przez samego śniącego, instytucje lub opinię społeczną, lub wszystkie te czynniki jednocześnie, pojawia się w formie już złagodzonej, niewinnej.

Obydwa wymienione czynniki organizujące działanie marzenia sennego powodują, że odczytywanie sensów zawartych w snach nie jest łatwe i wymaga pewnego przygotownia. Nie jest możliwe stworzenie pełnego katalogu symboli, którym można przypisać jedno, zawsze identyczne znaczenie. Freud próbuje wprawdzie wyróżnić te najbardziej podstawowe, które charakterystyczne są dla naszego kręgu kulturowego. Wskazuje jednak równocześnie na wielką wagę osadzenia przeprowadzanej analizy w kontekście zdarzeń realnych, które stanowią bazę dla marzenia sennego. O ile jest to wykonalne w przypadku działalności terapeutycznej, o tyle w przypadku analizy dzieła filmowego może nastręczać sporo kłopotów. W dalszym ciągu mojego wywodu, kontekst ten wyznaczany jest przez badania empiryczne o charakterze psychologicznym i psychiatrycznym, które konstruują generalny obraz potencjalnego widza filmu gore. Ważne jest także zapoznanie się ze swoistą logiką marzenia sennego i sposobami

reprezentowania, w tym także z tym kwantum symboli typowych, które udało się wyróżnić. Ich prezentacji dokonuję poniżej, oczywiście w formie zawężonej do kwestii wyznaczających obszar moich zainteresowań.

Ważną cechą logiki marzenia sennego jest brak możliwości reprezentowania większości kategorii logicznych, które obecne są w konstruktach myślowych stanowiących podstawę snu. Relacjom tym odpowiadają różne kwantyfikatory reprezentujące abstrakcyjne operacje logiczne. Sen nie wyraża, jak utrzymuje Freud, przyczynowości, warunkowości, łączności w sposób nie pozostawiający interpretatorowi żadnych wątpliwości. W ramach kondensacji dochodzi do wpisania operacji logicznych, wiążących często kilka faktów, w jeden, pojedyńczy który, ujmując rzecz metaforycznie, odpowiada zdaniu prostemu, wyrażonemu w trybie oznajmującym. Łączenie faktów odbywa się na zasadzie prostego następstwa, któremu można przypisać reprezentowanie różnych kategorii. Ich dopasowanie do marzenia sennego powinno się odbywać na drodze porównania rzeczywistości marzenia sennego i tych elementów rzeczywistości empirycznej (przeżycia śniącego, jego uczucia etc.), które leżą u podstaw symbolizacji. Kategoriami, które w niepełniej wprawdzie formie, ale występują w marzeniach sennych są wynikowość i przeciwieństwo. Pierwsza wyrażana jest przez czasowe następstwo, druga zaś ulega wpisaniu w niezorganizowane "syntaktycznie" pojedyńcze zdarzenie, będące częścią marzenia sennego. Przemieszczenie dokonuje się bowiem często na zasadzie zanegowania represjonowanego pragnienia.

Istotną cechą snu jest także silna intensyfikacja wynikająca z kondensacji i pragnienia osiągnięcia maksymalnego, symbolicznego spełnienia. Wspomagana jest ona przez egoistyczny charakter każdego snu. Ego jest bowiem zawsze obecne w marzeniu sennym, a śniący jest jedynym podmiotem, nawet wtedy, gdy jego osoba nie pojawia się w treści snu. Dochodzi wówczas do identyfikacji z osobą obecną w marzeniu i wpisania własnego ego w rzeczywistość przedstawioną we śnie.

Sensy wynikające ze snów mogą być wyrażane przez fakty i symbole, a także przez słowa. Zanim przejdę do wyliczenia najbardziej typowych "fabuł" i izolowanych symboli, należy zauważyć, że tworzenie znaczeń jest w dużym stopniu zależne od kultury, jaką reprezentuje śniący. Najważniejszym dla konstruowania rzeczywistości snu jest język, którym posługuje się podmiot marzenia sennego. Symbolizacja często opiera się na operacjach natury lingwistycznej. Wspomniałem już tworzenie neologizmów. Możliwe jest wszakże innego rodzaju odniesienie do sfery doświadczeń językowych. Otóż różnego rodzaju słowa – klucze, idiomy, pomyłki językowe i wyraże-

nia idiolektyczne mogą ulegać konkretyzacji i w ten sposób określać sens całego marzenia sennego.

Freud we wstępie do swoich rozważań o typowych symbolach, z którymi spotykamy się w marzeniach sennych podkreśla, że żaden symbol nie może być zinterpretowany w oderwaniu od kontekstu. Tak więc przedstawione poniżej propozycje, które zostaną wykorzystane w toku analizy, należy traktować z pewną rezerwą. Znaczenia przypisane konkretnym faktom, przedmiotom czy osobom ulegają różnym transformacjom. Aby uniknąć wieloznaczności i niebezpieczeństwa przeinterpretowania, wyeliminowałem znaczenia wątpliwe. Psychoanaliza stwarza możliwości do twórczego traktowania materiału, jakim jest marzenie senne. Freud zaproponował tylko pewien sposób myślenia, który pozostawia sporo miejsca dla spostrzegawczości analityka. W przypadku analizowania znaczeń dzieła filmowego sytuacja jest o tyle odmienna, że symbolika, której istnienie w snach opisał Freud i jego następcy, jest często zupełnie świadomie wykorzystywana przez twórców. Nakładają się także liczne sposoby istnienia symboliki typowej dla marzenia sennego. Oprócz tych, które wprowadzane są do dzieła w sposób świadomy, istnieją także te, które reprezentują nieświadomość twórcy, a także te, które pełnemu określeniu ulegają dopiero w momencie kontaktu z konkretnym widzem. Całość mojej analizy dąży do odkrycia znaczeń związanych z relacją widza i świata przedstawionego. Ten zaś w procesie identyfikacji przyjmuje niektóre wydarzenia przedstawione za wizualizację treści własnej podświadomości.

Przyjmując powyższe zastrzeżenia przejdźmy więc do opisu najbardziej typowych symboli.

Jedną z ważniejszych kwestii wydaje się być określenie znaczenia osób. Podstawowe relacje obecne w snach reprezentują stosunki rodzinne. W "*Interpretacji snów*" znajdziemy twierdzenie, że postaciom rodziców odpowiadają król i królowa. Oczywiście chodzi tu o cały zestaw atrybutów królewskości. Innymi słowy rodzice przedstawiani bywają w snach jako osoby posiadające władzę, a więc będące nadrzędnymi w stosunku do innych osób, często sobowtórów śniącego. Ten ostatni został określony przez Freuda jako książę czyli ktoś, kto jest osobą znaczącą, wybijającą się na plan pierwszy, ale pozbawioną realnej sprawczości. Jak widać w tym konkretnym przypadku, ustalenia Freuda pozostawiają spory margines dla różnego rodzaju transformacji. Ważne są relacje, w jakich pozostają "bohaterowie" snu, a nie ich konkretna postać. Podobnie płeć reprezentowana jest raczej przez klasę przedmiotów niż przez konkretne egzemplarze. Symbole płci są najczęściej przedmiotami o pewnych cechach

narządów płciowych. Do symboli fallicznych należą więc wydłużone przedmioty, takie jak parasole, pnie drzew, różnego rodzaju broń biała i palna. Zaliczenie danego przedmiotu do klasy elementów fallicznych powinno być oczywiście oparte na odczytaniu kontekstu jego występowania, zarówno tego zawartego w samym marzeniu, jak i tego, który odnieść możemy do rzeczywistości empirycznej. Do klasy przedmiotów waginalnych zaliczyć można pudła, skrzynie, meble a także domy, pokoje i tym podobne. Jest to ponownie bardzo pojemny zbiór, do którego można włączać nowe elementy na zasadach podanych powyżej.

Przedmioty imitujące fallusa i waginę często reprezentują płeć jako taką, a nie odnoszą się tylko i wyłącznie do narządów płciowych i przypisanych im funkcji.

Przedmioty mogą także symbolizować czynności. I tak przykładowo schody, drabiny oznaczją wedle Freuda akt seksualny. I w tym przypadku nie należy traktować słów twórcy psychoanalizy w sposób dosłowny. Przedmioty wspomniane powyżej związane są ponownie z klasą czynności, z których wykonywaniem się wiążą. Zmiana pozycji w przestrzeni, a w szczególności wznoszenie się i opadanie naśladują fizjologiczny fakt erekcji.

Istotna jest symbolika związana z garderobą. W tym przypadku ubiory charakterystyczne dla danej płci symbolizują osobnika tejże płci, jakby na zasadzie synekdochy.

Pozornie dyskusyjne może wydawać się spostrzeżenie, iż dzieci oznaczają organy płciowe, a zabawa z nimi może symbolizować masturbację. Osadzenie tego twierdzenia w szerszym kontekście metody psychoanalitycznej pozwala na jej umotywowanie. Dzieci są w snach często substytutem penisa, a chęć ich posiadania wyraża jedną z podstawowych dla psychoanalizy kategorii, a mianowicie zazdrość o penisa. Posiadanie dziecka jest w pewnym sensie rozszerzeniem ego, a więc symbolicznym przejęciem dominującej pozycji męskiej przez kobietę.

Często występującym zestawem symboli jest zbiór przedstawień obrazujących lęk kastracyjny. Do najbardziej typowych form reprezentowania go należą obcinanie włosów, wypadanie zęba czy dekapitacja. Sumując — utrata neutralnej części ciała może symbolizować lęk kastracyjny.

W tradycji ludowej i mitologicznej spotykamy się z licznymi symbolami zwierzęcymi. Zwierzęta mają także dużą rolę symboliczną w snach. Najwyraźniejsze jest tu znaczenie węży, które można prawie bez wahania uznać za symbole jednoznacznie falliczne. Inne natomiast zwierzęta

nabierają znaczenia w zależności od kontekstu. Na koniec należałoby stwierdzić, że ciało człowieka i jego funkcje nie zawsze podlegają symbolizacji całkowitej. Częstokroć jedne części ciała zostają zastąpione przez inne, lub też pojawiają się w swojej podstawowej, właściwej funkcji. Zamiany, które dokonują się w ramach rzeczywistości marzenia sennego podlegają prawom rządzącym całością procesu symbolizacji. Części ciała można także podzielić na klasy jednolite pod względem kształtu, funkcji, motoryki czy też innych cech. W obrębie tych klas może dochodzić do swobodnej wymiany, a właściwe znaczenie danego obrazu ponownie może zostać odczytane jedynie z uwzględnieniem kontekstu. Najczęstszym spotykanym sposobem symbolizowania w tej grupie jest reprezentowanie wydzielin organizmu. Dochodzi tu do całkowitej wymienności, bez zachwiania znaczenia wyrażanego przez marzenia senne.

Przedstawiony powyżej skrótowy i wybiórczy przegląd poglądów Freuda na typowe symbole pojawiające się w marzeniach sennych nie wyczerpuje oczywiście tematu. Stanowi on zasygnalizowanie metod, jakimi będę się posługiwał w części analitycznej. Jak już wspomniałem, niesłuszne byłoby trzymanie się sztywnego schematu, którego zresztą sam Freud nie tworzy. Udosłownienie jego pomysłów związane jest z wulgaryzacją psychoanalizy jako metody. Metoda zaproponowana w "*Interpretacji snów*" pozostawia duży margines dla analityka; wypełnienie ogólnego schematu musi opierać się na dokładnym rozpatrzeniu konkretnych faktów. Pojawią się więc w trakcie wywodu interpretacje wykraczające poza podstawowy system tworzenia znaczenia przez marzenie senne. Zawsze jednak w przypadkach wątpliwych będę starał się wyprowadzać znaczenia z kontekstu wewnątrztekstowego i pozatekstowego. Zanim przejdę do zasadniczej części mojego wywodu, postaram się dookreślić charakter "filmowego snu". Rzeczywistość filmu gore jest bowiem podobna do bardzo specyficznej formy marzenia sennego, jaką jest koszmar.

Przyjmując poglądy Freuda, sny określić można jako reprezentację stłumionych pragnień, napięć i lęków. Sny mają przy tym najczęściej formę symboliczną, która wynika z ocenzurowania treści odrzuconych przez świadomość. Robin Wood określa całość filmów grozy (w tym także gore) jako gatunek opierający się na ukazywaniu owych wyrzuconych ze świadomości treści.[7] To, co widzimy na ekranie jest "powrotem represjonowanego". W swoim artykule Wood podaje dwa warunki przemiany zwykłego marzenia sennego w koszmar: "(a) represjonowane pragnienie musi być wystarczająco przerażające z punktu widzenia świadomości, aby ulec symbolizacji i (b) być na tyle silne, aby wywołać

przerażenie".[8]

Podobne poglądy znajdziemy w książce Ernesta Jonesa "*On the Nightmare*": Powodem, dla którego coś, co widzimy w koszmarze jest tak przerażające jest fakt, że koszmar ów stanowi realizację pragnienia, którego nie dopuszczamy do siebie w bezpośredniej formie. Tak więc, marzenie senne jest kompromisem między ukrytym pragnieniem a obawą związaną z okazaniem tego pragnienia.[9]

Przemiana marzenia sennnego jest często ukazywana w ramach rzeczywistości przedstawionej filmu gore. Jej sposób funkcjonowania potwierdza pomysły obydwu wspomnianych autorów.

Znakomitym przykładem może być *The Evil Dead (Diabelski nieboszczyk)*. Sygnały zawarte w dialogu towarzyszącym sekwencji inicjalnej pozwalają traktować całość przedstawionych wydarzeń jako wizualizację snu. Bohaterowie wspominają o odpoczynku w oddalonym od cywilizacji domu, o oderwaniu od rzeczywistości. Popadają więc w rodzaj snu, dającego wytchnienie od pracy i innych codziennych zajęć. Towarzyszą temu obrazy pogrążone w widmowym, odrealnionym krajobrazie. Na razie nie widzimy jednak śladów koszmaru. wkroczenie w jego obszar dokonuje się dopiero w scenie, w której widzimy jedną z bohaterek jak, zaniepokojona dziwnymi odgłosami, wychodzi z domu i udaje się do lasu. Opuszcza miejsce, będące synonimem bezpieczeństwa, łona matki i wkracza w świat natury, niosący ze sobą nieznane. Scena w lesie ukazuje przetworzenie rzeczywistości imitującej empiryczną w odrealnioną rzeczywistość koszmaru. Cherry zostaje dosłownie zgwałcona przez drzewa, które nagle ożyły. Następuje swojego rodzaju konkretyzacja represjonowanych treści świadomości (przypomnienie realnych faktów z przeszłości lub tylko przywołanie stłumionych lęków lub pragnień). Dalsze wydarzenia przedstawione dzieła stanowią kontynuację koszmaru Cherry.

Podobną przemianę zauważyć można w *A Nightmare on Elm Street Part 4: The Dream Master (Koszmar z Elm Street 4: Władca snu)*. Jest ona tym bardziej widoczna, że realizuje się w obrębie kilku zaledwie ujęć. Jedną z bohaterek tego filmu jest Kristin, nastolatka cierpiąca z powodu powtarzających się koszmarnych snów. Jej przyjaciółka Alice radzi jej, jak przywołać przyjemny i spokojny sen. Scena, którą chciałbym zaprezentować ukazuje bohaterkę próbującą wykorzystać rady przyjaciółki. Oto opis wydarzeń w niej przedstawionych. Kristin zasypia wypowiadając "zaklęcie", które zaproponowała jej Alice. Pogrąża się we śnie. Ten okazuje się być w istocie dość przyjemny. Bohaterka leży na egzotycznej plaży i wypowiada słowa: "dziękuję Alice". W tym momencie zauważamy,

że na plaży znajduje się także mała dziewczynka, która podobnie jak przyjaciółka Kristin, nosi imię Alice. W chwili, gdy bohaterka zauważa ją, bezpieczny dotąd sen zmienia się w koszmar – z wody wynurza się Freddy, potworny bohater wszystkich części *Koszmaru z Elm Street*. Podobnie jak w przypadku *Diabelskiego nieboszczyka* i tu koszmar rodzi się pod wpływem zaktualizowania treści stłumionych. Kristin żywi bowiem silne poczucie winy wobec Alice, którą wciągnęła w świat swoich koszmarów. Zostanie ono tym bardziej pogłębione, że Alice zginie zaatakowana przez Freddy'ego w jednej z następnych scen filmu.

Powyższe przykłady nie są jedynymi. W filmach gore często odnajdziemy rozgraniczenie bezpiecznego snu i koszmaru. Różne są tylko formy przedstawiania tej opozycji. Częstsze jest symboliczne potraktowanie tego motywu, podobne do tego, jakie występuje w *Diabelskim nieboszczyku*. Umieszczenie podobnej sceny w filmie pozwala na dookreślenie przyczyn wydarzeń przedstawionych. Widz pozostaje przy tym w pozycji podglądacza, któremu udostępniono tylko fragment prawdy, pozostawiając mu odkrycie mechanizmów działania dzieła filmowego.

Wstępne określenie przyjętej metody analizy nie wyczerpuje oczywiście zasobu możliwych znaczeń, które może ujawnić metoda psychoanalityczna.

Dla rozszerzenia pola możliwych do uzyskania sensów gatunku, koniecznym wydaje się przynajmniej skrótowe opisanie pozycji widza, jaką determinują filmy gore.

Przypisy:

1. Por. K. Silverman [1983].
2. Por. S. Heath [1981].
3. Por. J. P. Oudart [1977/19].
4. Por. np. W. Godzic [1991].
5. Andrew [1984].
6. Propozycje dotyczące "pracy snu": por. S. Freud [1988].
7. Por. R. Wood [1978:25].
8. Por., tamże, s. 26.
9. E. Jones [1989:169].

Pozycja widza w tekście gore

"Filmy komercyjne są jednocześnie prywatnymi snami ich twórców i zbiorowymi snami widzów, którzy je oglądają. Horrory są naszymi wspólnymi koszmarami".[1] Tak, celnie i krótko określił klasyczny film grozy, a także gore Robin Wood w artykule "*Return of the Repressed*". Nie niosące z pozoru zbyt ważkich treści, błyskotliwe stwierdzenie wyznacza widzowi dość szczególne miejsce w tekście filmowym. Jest on osobą dręczoną koszmarami, a więc wydarzenia przedstawione stanowią wizualizację jego własnych pragnień, które uległy stłumienu. Biorąc pod uwagę estetykę gore, widz nie jest postawiony w sytuacji zbyt komfortowej. Bohaterowie dzieł reprezentujących gatunek są więc konstruktami sobowtórowymi, a ich działania są po części działaniami samego widza, który w sposób zastępczy i symboliczny kanalizuje swoje stłumione pragnienia. Specyfika gatunku powoduje, że przyjmowany jest on przez oglądającego z dużą ambiwalencją. Z jednej bowiem strony każdy dąży do spełnienia swoich pragnień, nawet jeśli realizacja jest tylko symboliczna, z drugiej zaś, identyfikacja ze światem przedstawionym jest zakłócona. O ile bowiem identyfikacja prymarna ulega nawet wzmocnieniu (dzięki sile oddziaływania, i dużej kreatywności w tworzeniu alternatywnego świata dzieła filmowego), o tyle identyfikacja wtórna przebiega w sposób nader specyficzny. We wstępie stwierdziłem, że wtórna identyfikacja następuje na skutek pragnienia inkorporacji cech gwiazdy, wartości przez nią reprezentowanych, czy samej powierzchniowej atrakcyjności elementów świata przedstawionego. Gore proponuje widzowi wizję daleką od jakichkolwiek wyobrażeń, a nie oferuje żadnych pozytywnych wartości. Stosunek

widza do świata przedstawionego jest więc conajmniej dwuznaczny. Monstrum jest najczęściej główną postacią w gore. Organizacja fabuły zaś skłania do identyfikacji właśnie z nim.

Seth Brundle, bohater filmu *Mucha* jest naukowcem, który w wyniku nieudanego eksperymentu ulega przemianie w krwiożercze monstrum. Widz dzieli jednak uczucia jego ekranowej partnerki – współczuje mu, odczuwając strach i obrzydzenie. Także *Rabid (Wścieklizna)* stwarza podobną sytuację. Tragiczna metamorfoza bohaterki jest wynikiem operacji chirurgicznej, którą przeprowadzono bez jej wiedzy i zgody. W jej umyśle dokonuje się walka pomiędzy wolą (chęć zahamowania własnej agresywności) i narzuconym modelem zachowania, który służy biologicznemu przeżyciu (efektem ubocznym operacji jest konieczność odżywiania się ludzką krwią). David Cronenberg, reżyser i scenarzysta filmu, kształtuje fabułę swojego dzieła na wzór klasycznej tragedii przeznaczenia. Opowiedzenie się widza po jakiejkolwiek ze stron narzuca mu rolę bestii.

Opisany efekt ambiwalencji występujący w przypadku obcowania z filmem gore pozwala na poruszenie jeszcze jednego, bardzo istotnego problemu. Ważnym elementem opisu sytuacji widza jest bowiem określenie rodzaju przyjemności, której doznaje. Zastosowanie kategorii tradycyjnych zdaje się nie przystawać do opisywanego gatunku. Warto więc rozpatrzyć satysfakcję płynącą z obrzydzenia, które jest jednym z podstawowych elementów swoistej dla gore estetyki. Odrzucenie rzeczywistości filmowego koszmaru, uznanie jej za odpychającą i w pewnym sensie niemoralną jest usprawiedliwieniem się przed samym sobą z "nieczystych" pragnień, które stały się podstawą tego, co aktualizuje się na ekranie. Ambiwalencja odbioru tego typu filmów daje satysfakcję płynącą ze spełnienia i "uspokaja" wewnętrznego "cenzora". Dodatkowym aspektem jest spodziewana spójność i systematyczność filmowego koszmaru. Inaczej niż w przypadku prawdziwego marzenia sennego, widz spodziewa się wewnętrzej logiki, która uporządkuje fobie i pragnienia, które uzna za własne. W filmie gore przerażające są nie tylko poszczególne elementy, ale także ich następowanie zawierające potencjalnie obecny element stałego narastania koszmaru. Rozpoznawalna aktualizacja oczekiwań widza daje mu paradoksalną przyjemność Edypa, o której pisze Roland Barthes.[2] Zobaczenie własnych słabości stwarza poczucie tragiczności dodatkowo podkreślone brakiem powrotu do świata wartości, które gatunek neguje, ale daje także satysfakcję płynącą z odkrycia mechanizmu tragedii, z ustalenia wewnątrztekstowej celowości, logiki wypadków. Film jako dzieło świadomej jednak kreacji daje jednym słowem spełnienie, jakiego nie może dać prawdziwe marzenie senne. Poszukiwanie przyczyny takiego a nie innego stanu rzeczy

podobne jest odkryciu Edypa, odnalezieniu ojca: "Śmierć Ojca pozbawiłaby literaturę (a także inne sztuki narracyjne - dop. aut.) wielu z zawartych w niej przyjemności. Jeśli nie byłoby Ojca, to po co opowiadać historie. Czyż bowiem każda opowieść nie odwołuje się do Edypa. Czy opowiadanie historii nie jest zawsze tylko sposobem na odnalezienie własnych korzeni".[3]

Opisana słowami Barthesa przyjemność poszukiwania przyczyny, faktycznego stanu rzeczy bywa często także udziałem bohaterów, sobowtórów śniącego widza.

Dzieje się tak w filmie *Shocker*, którego bohater Jonathan stacza walkę z psychopatycznym mordercą, aby dowiedzieć się, że ten jest jego ojcem. Wątek Edypa zacytowany zostaje tu dosłownie, inne dzieła przynoszą bardziej symboliczną eksplorację mitu.

Znakomity film Franka Henenlottera *Basket Case (Wiklinowy koszyk)* opowiada o dwóch braciach syjamskich, z których jeden jest zdeformowanym monstrum. Dwane i Belial mszczą się na lekarzach, którzy dokonali rozdzielenia ich ciał. Lekarze (symboliczni ojcowie) winni są traumatycznego dla Beliala przeżycia (oddzielenie go od brata jest symbolicznym ponowieniem narodzin). Stan pierwotny jest niemożliwy do przywrócenia, możliwe jest natomiast uzyskanie wiedzy na temat przyczyn tragedii, a zarazem dopełnienie jej.

Wstępna analiza relacji widz – filmowy koszmar pozwala przyjąć tezę Wooda, że rzeczywistość przedstawiona w interesujących nas filmach stanowi wizualizację utajonych pragnień widza. Na tym założeniu opierać się będzie analiza, mając na celu określenie dominujących wątków filmu gore, a także sposobów ich przedstawiania. Dla uzyskania pełnego obrazu widza (w wymiarze koniecznym dla potrzeb rozpatrywanego tematu) należy jeszcze określić jakiego rodzaju pragnienia ulegają symbolizacji w ramach gatunku.

Stephen King, chyba najbardziej ceniony autor literatury grozy i science fiction, w swej książce o filmowym i literackim horrorze dokonuje wyodrębnienia opozycji rządzącej opowieściami grozy. "*Danse Macabre*",[4] a o tej książce mowa, nie przynosi szczegółowych analiz filmów czy dzieł literackich. Autor podkreśla jednak dość konsekwentnie, co ilustruje licznymi przykładami, że treści wyrażane przez opowieści grozy ilustrują zawsze przełamanie tabu. Dookreślenie znajdziemy natomiast w eseju Wooda,[5] który uważa, że tabu dotyczy głównie sfery rodzinnej potraktowanej dosłownie lub symbolicznie. W filmach grozy "normalność" reprezentowana jest przez monogamiczną, heteroseksualną parę. Inaczej mówiąc monstrum przeciwstawione jest rodzinie i instytucjom, które stoją na jej

straży. Różnice między klasycznym filmem grozy a gore sprowadzają się do faktu, że pierwszy afirmuje wartości, drugi natomiast wskazuje na ich fałszywość. Jeżeli w ramach gore dochodzi do unicestwienia monstrum, to jest to zawsze sukces chwilowy lub potraktowany nader przewrotnie.

Uwagi Robina Wooda i Stephena Kinga sprawdzają się w pełni. Częstym sposobem obrazowania przełamywania tabu jest nawiązywanie do tradycji kina rodzinnego, czy nawet melodramatu. Oczywiście nawiązania te są zabarwione sporą dozą krytycyzmu, zarówno wobec konwencji gatunkowej, jak i wobec prezentowanych przez tego typu dzieła wartości.

W filmie *Amityville II* spokój przeciętnej rodziny ulega zakłóceniu po przeprowadzeniu się do nawiedzonego domu. Pozornie klasyczny wątek obfituje jednak w liczne nowe elementy. Nawiedzony dom potraktowany jest pretekstowo, właściwe zło tkwi w rozkładzie rodziny, która została ukazana jako twór sztuczny i chory. Następuje tu aktywizacja ukrytych napięć reprezentujących pragnienia przełamania schematu rodzinnego, które kończą się wymordowaniem całej rodziny przez sfrustrowanego nastolatka.

Także cała seria filmów z cyklu *Poltergeist*[6] opiera się na podobnym schemacie. Kolejne filmy cyklu, z których na większą uwagę zasługuje jedynie część pierwsza zrealizowana przez Tobe Hoopera, prezentują różne wersje historii o opętanym dziecku. Zawsze jednak opętanie jest wtórne wobec pierwotnego rozkładu rodziny.

Ciekawe rozwinięcie wątku przynosi *The Brood (Potomstwo)* Davida Cronenberga, którego bohaterka neguje patriarchalny model rodziny, oddzielając prokreację od udziału mężczyzny. Fakt ten jest dla Noli synonimem wykroczenia poza ramy normalności i wstąpienia w obszar monstrualności.

Kolejnym sposobem wykorzystania wątku rodzinnego jest uczynienie bohatera z rodziny zdegenerowanej. Tak dzieje się w przypadku wspomnianej już *Teksaskiej masakry piłą łańcuchową*. Innym, bardzo zbliżonym w atmosferze dziełem tego typu jest film *The Hills Have Eyes (Wzgórza mają oczy)*. Także w tym dziele bohaterem zbiorowym jest rodzina kanibali. Wartości uznawane za niepodważalne w klasycznym horrorze zostały w filmie Cravena ponownie skarykaturowane, czy nawet wyśmiane.

Obecna w gatunku opozycja normalności i monstrualności winna być oczywiście odczytana. Fakt, że monstrualność wypiera zestaw wartości reprezentowanych przez rodzinę, czy heteroseksualną, monogamiczną parę upoważnia do stwierdzenia, iż pragnienia reprezentowane przez koszmary

wizualizowane przez gore dotyczą ekspansji w obszary nieakceptowanych zachowań seksualnych, odpowiadających "polimorficznej perwersyjności dziecka". Odczytując w ten sposób sens elementów świata przedstawionego gore, można stwierdzić, że koszmary obserwowane przez nas na ekranie są wizualizacją ocenzurowanych pragnień wywodzących się ze sfery życia erotycznego. Odwołując się do sposobu myślenia Freuda, należy stwierdzić, że mamy tu do czynienia z sennym koszmarem społeczeństwa, któremu wysoki stopień rozwoju kultury nie pozwala na swobodne manifestowanie swoich pragnień, co powoduje nagromadzenie się treści represjonowanych.

Celowo podkreśliłem społeczny aspekt zjawiska, aby przygotować grunt pod kilka uwag natury socjologicznej. Nie chcąc bowiem ograniczać się do sztywno rozumianych ram wyznaczanych przez psychoanalizę, postanowiłem nadać mojemu omówieniu szerszy wymiar przez umieszczenie w kilku, pozornie odległych od tematu konstekstach. I tak dziwne może się nawiązywanie do tekstów o charakterze medycznym, czy nawet badań psychiatrycznych. Odwołania te mają na celu stworzenie kontekstu analizy, o który dopominał się już sam Freud oraz wyjaśnienie kwestii związanych z cielesnością, która jest pojęciem znaczeniowo nacechowanym w systemie znaczeń tworzonych przez filmy gore.

Zastanawiając się nad wyborem aspek'ów seksualności w opisywanym gatunku, zdecydowałem się na najbardziej podstawowe, a zarazem te, które niosą ze sobą najwięcej treści.

Przypisy:

1. R. Wood [1978:26].
2. Por. R. Barthes [1984:10].
3. Tamże, s. 47.
4. Por. S. King [1981:10].
5. R. Wood [1978:27-28].
6. Pierwsza część cyklu wyświetlana była w Polsce pod tytułem *Duch*. W istocie tytuł jest nazwą ducha szczególnego rodzaju, objawiającego swą obecność stukaniem i poruszaniem przedmiotów. Uznawany jest on przez znawców za jednego z bardziej uciążliwych gości z zaświatów.

Ciało i psychoanaliza

Jednym z głównych aspektów psychoanalitycznego spojrzenia na ciało jest założenie, że doznania o charakterze somatycznym nie zawsze związane są z somatycznymi przyczynami.[1] Już Freud opisywał przypadki[2] dolegliwości typowo cielesnych, których powody pozostawały nieodgadnione i wobec których tradycyjna medycyna pozostawała bezradna. Dolegliwości te, jak się potem okazało, miały podłoże psychiczne, a nie fizyczne. Ból konkretnego organu lub innego rodzaju objawy z nim związane stanowią rodzaj symbolizacji ukrytych pragnień lub lęków. Symptomy opisywane przez pacjentów często opierają się na działaniu zbliżonym do pracy marzenia sennego. Obowiązują tu reguły przesunięcia i kondensacji, źródła dolegliwości często opierają się na traumatycznych doznaniach z okresu dzieciństwa. Te zaś najczęściej powiązane są z osobą matki: "Kestenberg stwierdza, że: (...) sposób w jaki pierś matki łączy się z ustami dziecka w okresie wczesnego dzieciństwa sprawia, że dziecko identyfikuje siebie i matkę stwarzając jedną, idealną i zunifikowaną reprezentację dwóch organizmów. Udany "dialog" matki i dziecka pozwala wykreować właściwe wyobrażenie tej unii. W procesie dyferencjacji i rozwijania własnego ego, dziecko inkorporuje całość idealnego wizerunku łącznie z samą matką. Następuje włączenie elementów tego systemu do zespołu wyobrażeń o własnych organach. Pozytywne i negatywne przeżycia związane z interakcją pomiędzy matką i dzieckiem lokalizują się w sposobie odczuwania poszczególnych organów. Jakiekolwiek podrażnienie podczas karmienia

może spowodować zakłócenia w odczuwanym później wizerunku własnego ciała."[3]

Przeżycia somatyczne mogą łączyć się z okresem dzieciństwa także w inny sposób. Doznania fizyczne symbolizują niekiedy proces uwiedzenia, który niekoniecznie musiał istnieć w sposób symboliczny, w jaki rozumie go Freud, ale mógł być elementem świata fantazji, czy marzeń sennych. Typowe dla dziecka pragnienie dotykania, wchłaniania, eliminowania czy penetracji powracją w życiu dorosłym w formie symbolicznej i mogą objawiać się jako dolegliwości somatyczne. Następuje wtedy pewnego rodzaju powrót do typowej dla okresu dzieciństwa identyfikaji ciała i psyche. Psychoanaliza próbuje dokonać najogólniejszego skatalogowania doznań somatycznych pod kątem ich znaczenia symbolicznego. Organy jak ręce, nos, nogi i piersi uważane są za falliczne, tak więc doznania z nimi związane wiążą się często, przy zachowaniu zasady przesunięcia, z niezrealizowanymi pragnieniami męskimi. Podobnie literatura fachowa przytacza spis organów reprezentujących życzenia kobiece. Należą tu między innymi usta i odbyt.

Niektórzy autorzy posuwają się do stwierdzenia, że postawa człowieka oddaje jego stan psychiczny i, że także na jej podstawie można wnioskować o pragnieniach ukrytych w podświadomości. Przywodzi to na myśl metody badań seksuologicznych polegające na rozpoznawaniu dewiacji seksualnych na podstawie psychorysunku. Zadaniem pacjenta jest naszkicowanie siebie oraz obiektu, na który ukierunkowane są jego pragnienia seksualne: "przedmiotem interpretacji jest treść rysunku, jego wielkość (np. mała postać może być wyrazem lęku, postawy obronnej), grubość linii, przebieg linii, kolory (np. czarny może wyrażać obniżenie nastroju, brak uczuć pozytywnych), ujęcie postaci (np. brak twarzy może wyrażać postawę obronną, poczucie zagrożenia)."[4]

W podsumowaniu krótkiego przeglądu aspektów, w jakich psychoanaliza widzi ciało należy zaznaczyć, że ego ma przede wszystkim charakter tak zwanego *body ego*. Myślenie o sobie jest w pierwszym, naturalnym odruchu konkretyzowaniem swojej osoby przez pojęcie "moje ciało". źródła tego faktu należy szukać w schematach pojęciowych kształtujących się we wczesnym dzieciństwie. Dziecko poznając świat przez dotyk dokonuje zdumiewającego odkrycia. Dotykanie własnego ciała powoduje dwukrotnie większą ilość bodźców sensorycznych niż dotykanie innej osoby lub przedmiotu martwego. Z jednaj strony dziecko odbiera bodziec pochodzący od palca, z drugiej zaś od organu, który jest dotykany.

Powoduje to wytworzenie przekonania o centralności własnej osoby w jej aspekcie cielesnym. W kontekście przytoczonych spostrzeżeń należy uznać cielesność za jedną z podstawowych form manifestowania swojego ego przez człowieka.

Film gore w swej podstawowej warstwie wizualnej koncentruje się na ukazywaniu dezintegracji ludzkiego ciała, jego unicestwieniu bądź też okaleczeniu. Przedstawione powyżej koncepcje stanowią inspirację do symbolicznego odczytania roli ciała w gatunku. Biorąc pod uwagę liczne różnice pomiędzy znaczeniem postaci męskich i kobiecych, rola poszczególnych płci rozpatrzona zostanie w oddzielnych rozdziałach.

Przypisy:

1. Uwagi na temat psychoanalitycznego wizerunku ciała na podstawie: H. Müller – Braunschweig [1988].
2. Za, tamże, s. 19.
3. Tamże, s. 28.
4. Z. L. Starowicz [1988:128].

Normalność/monstrualność. Inicjacja seksualna.

Opisanie podstawowego dla filmu gore efektu polegającego na przełamaniu normalności przez monstrualność skłania do dokładniejszego opisania pierwszego elementu opozycji. Należy przy tym pamiętać, że inaczej niż w tradycyjnym horrorze, interesujący nas gatunek nie zawsze aktualizuje w ramach świata przedstawionego wspomnianą "normalność". Często wartości są zanegowane z góry, a rozpoznanie istnienia opozycji odwołuje się do doświadczenia widza opartego o pewnego rodzaju "gatunkową" kompetencję.

Wspomniany już wątek rodziny, heteroseksualności i monogamiczności implikuje problem tożsamości seksualnej. Za "normalną" przyjąć należy tożsamość odpowiadającą wymienionym wyżej parametrom. Problem tożsamości zacznę rozpatrywać od kwestii inicjacji seksualnej. Kolejnymi aspektami będą role kobiety i mężczyzny w ogólnie akceptowanym schemacie zachowań seksualnych. Trzeba sobie bowiem uświadomić, że niemożliwe jest rozpatrywanie przełamania normalności w oderwaniu od kwestii zachowania jej. Jak zaznaczyłem we wstępie, film gore wizualizuje treści ukryte w podświadomości, tak więc przełamywanie schematu może być realizowane, podobnie jak we śnie, w dwojaki sposób. Z jednaj strony obserwować będziemy działania bohaterów nakierowane na zburzenie systemu represjonującego, z drugiej natomiast, będą oni bronić normalności zagrożonej przez pozornie zewnętrzne zło. Praca marzenia sennego dopuszcza te dwa sposoby wizualizacji: albo mamy do czynienia z bezpośrednią, "pozytywną" realizacją pragnień, albo zostają one zanegowane. Obydwa zaś sposoby mogą mieć to samo znaczenie.

Tematem licznych dzieł reprezentujących gatunek jest inicjacja seksualna. Potraktowanie tego tematu może być jednak bardzo różne. Generalnie można stwierdzić, że wątek ten występuje w dwóch formach. Pierwsza związana jest z osiągnięciem dojrzałości lub (i) pierwszymi doświadczeniami erotycznymi, druga natomiast, z poszukiwaniem tożsamości seksualnej, co wiąże się z kolei z pojęciem imprintingu. Modelowym przykładem wykorzystania pierwszej jest film *Carrie*, jedno z nielicznych dzieł z gatunku gore, które zdobyło szersze uznanie krytyki amerykańskiej.

Pierwsza scena tego filmu stanowi doskonałe wprowadzenie do tematu. Carrie, nieatrakcyjna, zaniedbana dziewczyna przeżywa pierwszą, znacznie opóźnioną menstruację w szkolnej szatni. Stylizowane, zwolnione zdjęcia kontrastują z agresją ze strony koleżanek bohaterki. Osiągnięcie dojrzałości płciowej przez Carrie staje się przeżyciem traumatycznym, a jego charakter pogłębia napiętnowanie Carrie przez matkę, religijną fanatyczkę. Bohaterce udaje się opanować fobie przez swojego rodzaju alienację seksualności. Udaje się wprawdzie na szkolny bal (tzw. Prom Night, bal promocyjny związany z zaliczeniem semestru lub roku - przyp. aut.) gdzie pojawia się jako atrakcyjna kobieta, lecz jej zachowanie względem partnera i sposób realizacji scen tańca (zwolnione zdjęcia, użycie siatek dyfrakcyjnych) podkreśla jej dziewczęcość, niewinność oraz bajkowość związku Carrie ze swym pierwszym partnerem.

Ponownie wprowadzona zostaje opozycja znana z początku dzieła. Niewinność Carrie zostaje zestawiona z publiczną manifestacją jej seksualności. Bohaterka zostaje oblana zwierzęcą krwią przez swoje zazdrosne rówieśniczki. Prywatność i intymność pierwszego erotycznego przeżycia zostają zbrukane. Powoduje to krwawą zemstę, której Carrie dokonuje przy pomocy zdolności psychokinetycznych. Ujawnia się jej ambiwalentny stosunek do własnej seksualności. Z jednej strony masakra dokonana przez nią jest zemstą za "ujawnienie" jej kobiecości, z drugiej zaś, demonstracją tej ostatniej. Spustoszenia, jakich dokonuje reprezentują stan zwielokrotnionej potencji, przełamującej schemat akceptowanych zachowań seksualnych. Dodatkowo podkreśla to zamordowanie matki, która uczyniła z erotyzmu tabu. Traumatyczny charakter inicjacji podkreślony został przez związek z destrukcją. Fakt ten obrazuje zespół fobii związanych z utratą dziewictwa.

Lęki inicjacyjne znajdują także odbicie w filmie *Children of the Corn (Dzieci kukurydzy)*. Treścią tego dzieła są wydarzenia w prowincjonalnym miasteczku na południu USA. Pod wpływem młodocianego, samozwańcze-

go proroka dzieci mordują swoich rodziców i innych dorosłych. Wspólnota, którą tworzą, nosi wszelkie cechy religijnej sekty silnie represjonującej seksualizm. Intymność i życie prywatne zastąpione zostały przez rytuały i praktyki magiczne. Związki erotyczne są zakazane, a członkowie sekty są zobowiązani do popełnienia rytualnego samobójstwa po ukończeniu dziewiętnastu lat. Pojawienie się pary dorosłych doprowadza do nasilenia się fantyzmu. Erotyzm związku intruzów podkreślony zostaje już w pierwszej scenie, w której bohaterka obdarowuje swojego partnera zapalniczką (częsty symbol męskiej potencji) i wykonuje erotyczny taniec, aby pobudzić go seksualnie. Pomimo nietypowego rozłożenia konwencjonalnych znaków; normalność - czystość jest domeną organizacji masowej, erotyzm zaś symbolicznej rodziny (bohaterowie nie są małżeństwem, ale w ostatniej scenie przygarniają dziecko, które nie chciało się poddać woli fałszywego proroka), film prezentuje kolejną wersję schematu opartego na opozycji normalność/monstrualność. Normalność jest reprezentowana przez religię, monstrualność zaś przez wszelkie formy erotyzmu. Czystość zastrzeżona została dla tych, którzy jeszcze nie przeżyli inicjacji. Paradoksem może wydawać się, że normalność usytuowana została po stronie morderców, jednak jest to typowe dla filmu gore. Silne fobie wykreowane przez religijny fanatyzm doprowadziły do zanegowania erotyzmu jako takiego.

Inicjacja wyznacza główny zakres tematyczny serii *Koszmar z Elm Street*. Bohaterami serii są nastolatkowie przeżywający pierwsze doświadczenia erotyczne. Poszczególne części nie różnią się pod względem konstrukcji fabularnej. Ma ona charakter punktowy, każdy z filmów przynosi kilkanaście zamkniętych wątków, będących wizualizacją koszmarów młodych bohaterów. Centralną postacią ich snów jest Freddy, duch psychopatycznego mordercy dzieci zamordowanego przez rodziców ofiar. Jego rodowód wskazuje na pokrewieństwo z boogeymanem, zwanym u nas Czarnym Ludem, typowym bohaterem dziecięcych koszmarów. Na podtekst związany z fobiami inicjacyjnymi wskazuje symbolika obecna we fragmentach wizualizujących koszmary. Freddy posługuje się stalową rękawicą zakończoną długimi ostrzami. Jest to, biorąc pod uwagę sposób wykorzystania, jasne nawiązanie do symboliki falicznej i tej, związanej z utratą dziewictwa.

W *A Nightmare on Elm Street Part 2:Freddy's Revenge (Koszmar z Elm Street 2: Zemsta Freddy'ego)* Freddy podrzuca jednemu z bohaterów swoją rękawicę i prowokuje go do popełnienia zbrodni, rozgrywających się na pograniczu jawy i snu. Ich ofiarami są osoby reprezentujące instytucje

represjonujące seksualność. Najbardziej jednoznaczną symbolicznie sceną jest ta, w której zostaje zamordowany nauczyciel wychowania fizycznego o skłonnościach sadystycznych. Nie dość, że jego śmierć już sama w sobie reprezentuje bunt przeciwko represji, to sposób, w jaki ginie przeładowany jest symbolami oznaczającymi erekcję, ejakulację i utratę dziewictwa. Cechą charakterystyczną całej serii jest doskonałe wprost przemieszanie elementów sennych koszmarów i rzeczywistości empirycznej.

Przedstawione przykłady odnoszą się do dzieł, które w całości poświęcone są tematyce inicjacji seksualnej. Wątek ten jest obecny także w dziełach oferujących szerszy zakres znaczeń. Częstokroć jest on używany jako zespół cech określający motywację działań jednej lub kilku postaci. Takie jego wykorzystanie obserwujemy w *The Texas Chainsaw Massacre II (Teksaska masakra piłą łańcuchową II)*. Leatherface, najmłodszy syn Sawyera jest traktowany przez swoich braci i ojca jak dziecko, które jeszcze nie doświadczyło seksualności. Leatherface jest jednak dorosłym mężczyzną i takie traktowanie prowadzi do wytworzenia stłumienia. Aktywność seksualna zostaje zastąpiona przez rytualny taniec z piłą łańcuchową. Zanim dokona on morderstwa, wykonuje coś, co przypomina taniec godowy. Dochodzi do wykształcenia zastępczej formy spełnienia, która nie grozi kompromitacją. Piła łańcuchowa jest swojego rodzaju zwielokrotnionym fallusem, którego dodatkowy, śmiercionośny charakter stawia Leatherface'a w pozycji strony dominującej. Motywacje jego działania zostają w pełni ujawnione, kiedy próbuje on dokonać gwałtu na dziennikarce radiowej właśnie za pomocą piły.

Jak już wspomniałem tematyka inicjacyjna pojawia się w gatunku w dwóch podstwowych formach. Oprócz przedstawionych powyżej przykładów ilustrujących lęk przed podjęciem współżycia, spotkamy się z całą gamą przedstawień dotyczących poszukiwania tożsamości seksualnej i form spełnienia. Łączy się to z pojęciem imprintingu, którego istotę postaram się przedstawić zanim przejdę do prezentacji przykładów filmowych.

Zjawisko imprintingu, nazywane w polskim piśmiennictwie także zjawiskiem naznaczania, wdrukowania, piętnowania bądź wpajania, zostało dostrzeżone już na przełomie XIX i XX stulecia. "Whitman spostrzegł mianowicie, że gołąb wędrowny wychowany przez synogarlicę parzy się po osiągnięciu dojrzałości z synogarlicami, a ignoruje osobniki własnego gatunku. Na podstawie tego spostrzeżenia sformułował on tezę, wedle której zakres czynników wyzwalających odpowiedź w postaci instynktownej ulega

zmianie pod wpływem nawyków nabytych na długo przed pierwszym wystąpieniem tej reakcji. Craig dokonał jeszcze bardziej zaskakującego odkrycia: synogarlica hodowana od najwcześniejszych chwil życia przez człowieka i karmiona z ręki wykazywała jeszcze w wieku jednego roku zachowanie płciowe ukierunkowane na rękę człowieka, a ignorowała osobniki własnogatunkowe."[1]

Opisane na przykładzie ptaków zjawisko odnosi się także do ludzi. Niezmiernie rzadkie jest wprawdzie nakierowanie zainteresowań seksualnych człowieka na osobniki odmiennego gatunku, lecz zjawisko to także można zaobserwować na nieco innym poziomie. Imprinting jest w przypadku ludzi zakodowaniem pewnych zachowań i często leży u podłoża dewiacji seksualnych. Odwołajmy się ponownie do tekstu Becka i Godlewskiego:

"Pojęcie imprintingu znane jest także w psychologii człowieka. (...) Jest to mianowicie proces bardzo szybkiego i bardzo trwałego uczenia się w sytuacjach naznaczonych silną emocją. (...) Wiadomo (...), że w okresie pokwitania i w początkowym okresie fizycznej dojrzałości płciowej młodzi ludzie przeżywają stany burzliwych emocji. (...) Okresowi temu towarzyszy szybki wzrost zainteresowań i natężenia doznań erotycznych oraz amplifikacja siły przeżyć seksualnych. Zwłaszcza pierwsze pełne orgazmy występujące w tym okresie, stanowią bardzo intensywne przeżycie. Sytuacje, w których do nich dochodzi, a zwłaszcza cechy partnera, mogą – na drodze imprintingu – pozostawiać po sobie bardzo trwały ślad w psychice człowieka. Taki ślad może powstać nawet po jednorazowym przeżyciu, nawet po przeżyciu nie realnym, a będącym jedynie aktem wyobraźni bądź marzeniem sennym."[2]

Podsumowując należy więc stwierdzić, że proces inicjacji jest bardzo istotny dla dalszego kształtowania oblicza życia seksualnego człowieka. Wytworzenie sobie jakiegoś wizerunku partnera lub formy zaspokojenia popędu seksualnego może doprowadzić do trwałej, aczkolwiek częściowej impotencji w przypadku braku aktualizacji zakodowanych w procesie imprintingu cech partnera lub form zaspokojenia. Człowiek ma oczywiście, w przeciwieństwie do zwierząt, zdolność rozumowego kształtowania własnych zachowań, jednak treści zakodowane podczas imprintingu nie mogą ulec całkowitemu wymazaniu. Częstokroć spychane są one do podświadomości i ulegają ujawnieniu w marzeniu sennym. Rzeczywistość gore, imitująca sen, odwołuje się do naturalnych skłonności człowieka, a nie do tych, które wykształciły się w procesie obcowania z kulturą. Rozumowe

ukierunkowanie form spełnienia jest uwarunkowane przez kulturę, a więc w pewnym sensie przez instytucje represjonujące "naturalną" seksualność człowieka. Biorąc pod uwagę, że często u źródeł "koszmarów" wizualizowanych przez film gore leży pragnienie wystąpienia przeciwko tym elementom kultury, które stanowią część systemu represyjnego, należy zwrócić szczególną uwagę na kwestie związane z imprintingiem.

Zainteresowanie moje skupia się na pojęciu imprintingu w kontekście inicjacji seksualnej, a więc na problemie poszukiwania tożsamości seksualnej. Analiza fenomenu na przykładzie gatunku nie może przynieść pełnego katalogu możliwych kombinacji, postaram się więc zasygnalizować problem w oparciu o jedno tylko dzieło, którego jedna z podstawowych warstw znaczeniowych wiąże się z poszukiwaniem seksualnej tożsamości.

Film *Mucha*,[3] na przykładzie którego chciałbym omówić występowanie wątku imprintingu w filmie gore i jego rolę w strukturze, jest kameralnym dramatem, którego wyjątkowość jest w dorobku Davida Cronbenberga niezaprzeczalna. Wynika to z niespotykanej w innych filmach tego gatunku wielości przedstawianych problemów i sygnałów prowokujących do wieloaspektowej analizy. Kwestia tożsamości seksualnej wydaje się być tutaj jedną z ważniejszych.

Pierwsza scena filmu określa znakomicie temat całości. Widzimy dziennikarkę, przeprowadzającą wywiad z Sethem Brundle naukowcem, który stara się ją przekonać, że prace przez niego prowadzone zmienią świat. Jego zachowanie wskazujące na brak towarzyskiego obycia sprawia, iż młoda, energiczna i bardzo witalna Veronica traktuje go jak kolejnego, natchnionego fantastę, których spotkała w swej karierze zapewne wielu. Nieporadnośc naukowca sprawia w końcu, że zgadza się pojechać z nim do laboratorium, gdzie ma przeprowadzić wywiad do końca. W scenie tej Cronenberg dokonał krótkiej, ale wyczerpującej prezentacji osób dramatu. Poznajemy doświadczoną, ukształtowaną emocjonalnie kobietę i nierozbudzonego, "dziewiczego" mężczyznę. To właśnie historia odkrywania ciała i życia zmysłowego stanie się głównym wątkiem dzieła. Dokładniej mówiąc, będziemy świadkami poszukiwania tożsamości seksualnej przez Setha Brundle'a.

Znajomość pary bohaterów, która początkowo ogranicza się do wspólnego prowadzenia badań naukowych dotyczących teleportacji, przeradza się w romans. Dochodzi do zbliżenia. Seth zostaje wprowadzony w świat życia zmysłowego. Podczas stosunku kaleczy się obwodem pochodzącym z urządzenia do teleportacji, które nazwał telepodem. Ten

pozornie mało znaczący fakt staje się kluczem do zrozumienia całego, rozbudowanego wątku: wtargnięcie obcego ciała do organizmu Setha oznacza jego inicjację. Dokonuje się symboliczny imprinting. Brundle zyskuje wzorzec zachowania seksualnego, do którego będzie się odwoływał już zawsze. Pierwsze doświadczenie erotyczne jest dla niego silnym przeżyciem, a "struktury czynnościowe, będące obarczone ładunkiem emocjonalnym łatwo ulegają utrwaleniu. Niejednokrotnie formy życia seksualnego odzwierciedlają imprinting pierwszych przeżyć erotycznych. Odnosi się to zarówno do sytuacji, jak i do partnera".[4] Dokonane zostało symboliczne związanie Setha z jego dziełem. Związek ten nie ulega tymczasem skonkretyzowaniu. Jest zaledwie niejasnym sygnałem, którego właściwy sens ma zostać ujawniony widzowi w zestawieniu z dalszym przebiegiem fabuły. Telepod, który uczestniczył w inicjacji Setha i wpisał się w podświadomość bohatera, stanie się elementem nieodzownym dla uzyskania spełnienia.

Zakodowany sposób realizacji potrzeb seksualnych nie ulega ujawnieniu do czasu, kiedy Veronica nie opuszcza Setha. Imprinting jest bowiem do pewnego stopnia odwracalny. Jest to między innymi wynikiem pragnienia wypełnienia przyjętego w danej kulturze modelu zachowań seksualnych. Zarejestrowany w podświadomości sposób realizacji potrzeb seksualnych realizuje się więc dopiero wtedy, gdy partnerka opuszcza Setha, pragnąc zerwać ostatecznie stosunki ze swym aktualnym wydawcą, a byłym kochankiem. Brundle nie zdaje sobie sprawy z powodów, dla jakich Veronica go opuszcza – zresztą jedynie chwilowo. Niemożność spełnienia z kobietą, którą kocha skłania go do poszukiwania formy zastępczej. Imprinting pierwszego przeżycia erotycznego wskazuje na sposób osiągnięcia celu. Brundle dokonuje teleportacji samego siebie i rzeczywiście w wyniku procesu, który imituje stosunek płciowy, osiąga on znaczną przyjemność. Jego ciało staje się silniejsze, wzrasta ogólna sprawność fizyczna, a potem także potencja. Należy się więc zastanowić jaką formę przedstawia przeniesienie się z jednago telepodu do drugiego. Możliwości są trzy, a wszystkie one zdają się oznaczać ogólne pojęcie zakazanego erotyzmu. Rozważmy je kolejno. Pierwszą formą jest kazirodztwo. Kształt telepodów imituje macicę. Wchodząc do nich, Seth powraca do łona matki, a zarazem odbywa z nią zakazany, kazirodczy stosunek. Drugą formą, którą należy wziąć pod uwagę jest homoseksualizm. Jest ona najbardziej ukryta. Na możliwość jej występowania wskazuje nasycenie sceny zdwojonymi przedmiotami jedna-

kowymi. Widzimy dwa identyczne telepody, a także samego bohatera w pewnym sensie zdwojonego. Współistnienie elementów o tych samych cechach sugeruje nakierowanie Setha na własną płeć. Taką interpretację potwierdza późniejsze zachowanie bohatera. Zarzuca on swojej partnerce impotencję coeundi, która jest zwykle cechą występującą u mężczyzn.[5] Nadaje on więc kobiecie cechy męskie. Brak ich aktualizacji ze strony Veroniki sprawia, że Seth odrzuca ją. Trzecią formą zachowania seksualnego, której śladów można doszukiwać się w tej scenie jest autoerotyzm z elementami fetyszyzmu. Spełnienie osiągnięte zostaje w samotności, przy użyciu przedmiotów martwych. Potwierdza to także fakt, że imprinting dokonany został za sprawą części urządzenia konstrukcji samego Setha, co wnosi dodatkowy aspekt narcystyczny. Przytoczone pomysły interpretowania sceny teleportacji nie wyczerpują oczywiście wszystkich możliwości. Wyliczenie to służy raczej ukazaniu, że gore sporadycznie oferuje gotowe rozwiązania. Znaczenia są konstruowane raczej tak, aby na podstawie fenomenu ukazać całą klasę znaczeń. Tak więc mamy tu do czynienia ze zobrazowaniem wykroczenia poza ramy akceptowanych form zachowania seksualnego w ogóle. Forma realizacji zdaje się być kwestią drugoplanową.

Dalszy przebieg fabuły potwierdza przedstawione powyżej spostrzeżenia. Nawiązanie do pierwszego wzorca zachowań seksualnych powoduje u bohatera niemożność dostosowania się do ogólnie przyjętych modeli przejawiania erotyzmu. Początkowo próbuje on dostosować Veronikę do swoich wymagań, chce poddać ją teleportacji, ale gdy jej własne ukształtowanie emocjonalne, odwołujące się do innego imprintingu (wątek Stathisa, byłego kochanka Veroniki, upewnia widza, że jest ona osobą doświadczoną w sferze seksualnej, a jej kontakty z Sethem nie mają charakteru inicjacyjnego) staje temu na przeszkodzie, rezygnuje z formy akceptowanej społecznie i ucieka w rozwiązłość, zaczyna poszukiwać "zdobyczy". Zachowanie takie jest w pełni uzasadnione psychologicznie,[6] ale spełnienie ma charakter chwilowy. Dziewczyna spotkana (a raczej "wygrana" w pojedynku "na rękę") w podrzędnym barze zostaje szybko odrzucona, a Brundle powraca do właściwej sobie formy spełnienia – dokonuje ponownej teleportacji swojego ciała.

Film Davida Cronenberga porusza kwestie wykroczenia poza ramy akceptowanych zachowań seksualnych. Logiczny jest więc fakt, że obecny jest w nim wątek kary. W momencie tym wyjaśnia się powód zasugerowania w opisywanej powyżej scenie wątku homoseksualnego. Na Setha Brun-

dle spada kara polegająca na unicestwieniu ciała, potraktowanym jak nieuleczalna choroba. Powolna przemiana Setha w przerażające monstrum pozwala widzowi przyzwyczaić się do jego fizycznej odmienności. Seth jest więc zupełnie innym monstrum niż te, które pojawiały się w klasycznych horrorach. Początkowo Seth nie jest nawet agresywny, lecz wzbudza współczucie i obrzydzenie, uczucia, które bardzo często towarzyszą kontaktom z ludźmi nieuleczalnie chorymi, szczególnie jeśli choroba połączona jest z fizyczną deformacją. Przebieg wyimaginowanej choroby przypomina do złudzenia AIDS: nie atakuje ona jednego organu, lecz całe ciało, jej przebiegu nie można przewidzieć, rozwija się w postępie geometrycznym.

Choroba nie powoduje rezygnacji Brundle'a z ciągle podejmowanych prób powrotu do normalności obrazujących racjonalny sprzeciw wobec fatum imprintingu. Seth stara się odzyskać utraconą kobietę, owładnięty jest wizją posiadania rodziny. Dowiaduje się, że Veronika jest w ciąży, podejmuje więc walkę o utrzymanie dziecka przy życiu (jego partnerka chce usunąć ciążę, bojąc się, że dziecko będzie zdeformowane). W sekwencji finałowej próbuje zmusić Veronikę do połączenia się z nim w jedno ciało – symboliczną rodzinę. Jest bowiem przekonany, że połączenie jego ciała z ciałami Veroniki i nie narodzonego jeszcze dziecka (syna, jak się okaże w filmie *The Fly II*) sprawi, iż uda mu się powrócić do ludzkiej postaci. Sprzeciw kobiety doprowadza do eskalacji agresji i uczuciowej ambiwalencji Setha wobec swojej partnerki. Jej korzeni należy szukać w stosunku do matki, która bardzo często uczestniczy w imprintingu:

"Związek uczuciowy z matką jest matrycą, na której kształtują się dalsze powiązania uczuciowe z otoczeniem. Intymność tego pierwszego i podstawowego związku powraca dopiero w związku seksualnym (...). Zrozumiałe jest więc, że gdy po latach powraca się do tak bliskiego złączenia z otoczeniem społecznym, jakie osiąga się tylko w pierwszych latach życia, odzwierciedlają się w tym związku stereotypy ze wczesnego dzieciństwa."[7]

W filmie Cronenberga postać matki zostaje przywołana w symbolicznym akcie z użyciem telepodu, wytworu techniki. Seth wyrabia sobie ambiwalentny stosunek do matki; jest ona źródłem pierwszej zmysłowej przyjemności i także przekleństwem – przyczyną choroby.

Zakończenie filmu *Mucha* ukazuje bohatera w momencie klęski. Brundle nie przełamuje wzorca wpojonego w procesie imprintingu, co symbolizuje połączenie się z elementami konstrukcji telepodu podczas

kolejnej próby teleportacji. Po całkowitej przemianie, ginie on z rąk swojej kochanki, która strzela do niego z dubeltówki.

Problem imprintingu, któremu poświęciłem nieco więcej uwagi jest jednym z ważniejszych elementów schematu gatunku i choć bywa wypełniany treściami często dosyć odległymi od kręgu znaczeń podstawowych (w tym przypadku związanych z seksualnością jako taką), to jest obecny w strukturze wielu filmów gore.

Przypisy:

1. J. Beck, J. Godlewski [1985:421].
2. Tamże, s. 428-429.
3. Inna wersja analizy filmu *Mucha*: A. Pitrus [1900b:26-31].
4. Kępiński [1988:14].
5. Por., tamże, s. 16-17.
6. Por., tamże, s. 28.
7. Tamże, s. 26.

Wizerunek mężczyzny w filmie gore

Podstawą analizy kwestii wizerunku mężczyzny widzianej przez pryzmat wyobrażenia ciała są badania empiryczne przeprowadzone przez Dietera Bongersa.[1] Miały one charakter ankiety, która służyła ujawnieniu ogólnego wzorca traktowania własnego ciała. Szczególny nacisk położono na problemy akceptacji ciała w jego funkcji seksualnej.

Oparcie się o badania z zakresu psychiatrii i seksuologi mają na celu uniknięcie abstraktu, który tak często pojawia się w tekstach inspirowanych psychoanalizą. Wydaje się stosownym pamiętać, że psychoanaliza jest w swej istocie pochodną nauk medycznych oraz metodą terapeutyczną. Mechaniczne zastosowanie analizy symptomatycznej do badania dzieła filmowego może doprowadzić do zbyt daleko posuniętych uproszczeń. Film gore wizualizuje treści, które w procesie identyfikacji prymarnej oraz sekundarnej przypisywane są widzowi, a więc realnej osobie. Przyjmując, że postaci ekranowe są konstruktami sobowtórowymi, a ich działania mają charakter symboliczny, analizie podlega w istocie widz, któremu przypisane zostały koszmary, jakie obserwujemy na ekranie. W praktyce terapeutycznej, analityk stara się odtworzyć jednostkowy kontekst związany z przeżyciami danego pacjenta. Zbiorowy "pacjent", jakim jest widz, określony jest przez "zbiorowy" kontekst.

Przytoczmy treść podstawowych pytań, które zadano ankietowanym:
"1. Jaki masz stosunek do własnego ciała?
2. Jak odbierasz silne podrażnienie?

3. Jeżeli pragniesz seksualnego zaspokojenia, w jaki sposób to odczuwasz? Jak reaguje twoje ciało?
4. Jeżeli miałbyś coś zmienić w swoim ciele, jakich zmian chciałbyś dokonać (przez trening lub operację)?"[2]

Autor nie przytacza konkretnych wyników ankiet, starając się wyciągnąć wnioski i grupować możliwe formy relacji psyche i ciała ankietowanych osób. Oczywiście otrzymany obraz nie jest jednolity. Do głosu dochodzą bardzo różne formy postrzegania własnego ciała. Przejdźmy do przeglądu wyodrębnionych grup.

Pierwsza grupa mężczyzn reprezentuje alienacyjny stosunek do własnego ciała. Bez względu na to, czy badani są zadowoleni ze swojej cielesności, czy nie, starają się oni spychać problem cielesności na dalszy plan. Pojawiają się tu deklaracje, że ciało jest pewnego rodzaju przypadłością, a najważniejszą cechą człowieka jest jego duchowość. Reprezentowana przez taki stosunek alienacja seksualności jest często wyrazem braku spełnienia męskiej roli seksualnej. Niezrealizowane dążenia erotyczne ulegają często represji i zamianie na aktywność innego rodzaju. Ten rodzaj manifestowania cielesności znajduje oczywiście reprezentację w filmach gore.

Wspomniany już przeze mnie film *Mucha* ukazuje bohatera, traktującego swoje ciało w opisany wyżej sposób (w ekspozycji dzieła). Seth Brundle, zanim zostanie rozbudzony przez Veronikę, deklaruje otwarcie, że nie ma życia prywatnego, rezygnuje z przypisanych wszelkiej aktywności seksualnej elementów narcystycznych. Posiada pięć zestawów jednakowych ubrań, mieszka w pracowni. Jego sposób życia nie jest jednak rezultatem świadomego wyboru. Pierwsza scena udowadnia jego zainteresowanie seksualnością. Zaproszenie Veroniki jest bowiem chęcią nawiązania znajomości – Seth obiecuje dziennikarce wywiad, udziela go, lecz nie pozwala opublikować. Mamy więc do czynienia z alienowaniem seksualności, sfery w istocie pożądanej. Wątek ten występuje w dziele w sposób najprostszy, nie podlega on skomplikowanej symbolizacji. Liczne są jednak przykłady bardziej zamaskowanego reprezentowania interesujących nas treści.

W filmie *The Bite (Ukąszenie)* spotykamy się właśnie z tego rodzaju symbolizacją. Lęk przed własną seksualnością wpisany zostaje w odległą od tego typu treści strukturę powierzchniową dzieła. Para młodych bohaterów dostaje się przez przypadek na teren poligonu atomowego Yellow Sands. Podczas postoju Clark zostaje ukąszony przez zmutowany gatunek węża, na którego jad nie ma odtrutki. Od tego momentu fabułę

filmu należy traktować w sposób symboliczny. Upoważniają do tego zresztą sygnały zawarte w samym dziele. W pierwszej scenie Lisa opowiada Clarkowi swój sen. W erotyczną historyjkę osadzoną w epoce przedhistorycznej wplata stwierdzenie wskazujące na odrębność rzeczywistości przedstawionej dzieła od rzeczywistości empirycznej i jej podobieństwo do snu. Zapytana przez Clarka o jego rolę we śnie, Lisa odpowiada: "Mnie gonił ogromny brontozaur, a ty poszedłeś zbierać niedźwiedzie". Zaszokowany absurdalnością tego stwierdzenia Clark, prosi o wyjaśnienie określenia "zbierać niedźwiedzie". Lisa odmawia wytłumaczenia, twierdząc, że we śnie wszystko funkcjonuje inaczej i znaczy inaczej.

Powróćmy więc do analizy wydarzeń przedstawionych. W rezultacie ukąszenia, Clark zapada na dziwną chorobę, objawiającą się początkowo gorączką, później zaś agresywnym zachowaniem. Clark nie dopuszcza przy tym do siebie nikogo, kto chce mu pomóc. Szczególnie ukrywa rękę, w którą został ukąszony przez węża. Okazuje się, że pod bandażami jego dłoń zaczęła żyć własnym życiem, zmieniając się w agresywną żmiję. Jej zachowanie pozostaje poza kontrolą świadomości Clarka. Jedyną prawidłowością jest to, że żmija atakuje w chwilach naznaczonych szczególną emocją. Zarówno ręka, jak i wąż odwołują się do symboliki fallicznej, tak więc niemożność opanowania "zbuntowanego" organu może być identyfikowana z brakiem kontroli nad libido, które powoduje uczucie wstydu i zażenowania, dając o sobie znać w najmniej oczekiwanych momentach. Clark początkowo próbuje ukryć rękę, jednak nasilająca się agresywność wyrastającego w miejsce dłoni węża (wzrost libido) prowadzi do próby całkowitego, symbolicznego unicestwienia seksualności. Bohater dokonuje amputacji kończyny, czyli symbolicznej kastracji. Próba zatajenia, wyalienowania seksualności okazuje się jednak nieskuteczna. W ostatniej scenie, na oczach swojej partnerki, policji i tłumu gapiów, bohater ulega całkowitej dezitegracji – ze wszystkich otworów w ciele wypełzają węże, które w końcu pożerają go.

Podobny motyw pojawia się w *The Evil Dead II (Diabelski nieboszczyk II)*, gdzie jeden z bohaterów dokonuje symbolicznej kastracji, gdy nie może zapanować nad ręką opanowaną przez sumeryjskiego demona. Nawiązanie do symboliki związanej z ciałem jest częstym sposobem reprezentowania postawy wobec seksualności.

Kolejną wyróżnioną przez Bongersa formą stosunku do ciała i seksualności jest potraktowanie go jako oponenta. Od poprzedniej kategorii różni ją chęć przełamania barier i zapanowania nad własnym

seksualizmem w sposób aktywny. Dotyczy to zarówno opanowania nadmiernego libido, jak i chęci zwiększenia zbyt słabego. Wyobrażenia, jakie prezentowali ankietowani często opierały się na "odseparowaniu" głowy od reszty organizmu. Okiełznanie ciała lub raczej osiągnięcie pełnej nad nim kontroli ma być więc daniem prymatu umysłowi. tak, aby ten w sposób pełny mógł sterować czynnościami organizmu. Takie potraktowanie ciała jest bardzo często obecne w ramach świata przedstawionego filmu gore.

Treścią filmu *Małpia intryga (Monkey Shines)* są przeżycia dobrze zapowiadającego się lekkoatlety, który w wyniku wypadku komunikacyjnego został sparaliżowany. Już pierwsza scena znakomicie zapowiada wątki obecne w dalszym przebiegu fabuły. Przeanalizujmy jej przebieg:

Pierwsze ujęcie filmu przedstawia dom Allana, bohatera filmu. W kolejnym widzimy jego samego, budzącego się w towarzystwie kobiety, jak się później okaże, jego narzeczonej. Allan wstaje, żegna się z dziewczyną, która leży w łóżku naga. Kamera panoramuje jej ciało. Następne ujęcie ukazuje nagiego Allana podczas wykonywania ćwiczeń fizycznych przed porannym treningiem. W kolejnych kilku obserwujemy go biegnącego przez las i ulice miasta z plecakiem wypełnionym cegłami. W ostatnim ujęciu pierwszej sceny, z domu przy drodze wyskakuje pies, atakuje Allana, ten zaś w pierwszym odruchu, skręca na jezdnię i wpada pod samochód, na drogę spadają cegły, które bohater miał w plecaku. Pojawia się napis: "Directed by George A. Romero".

Całe zawiązanie akcji udało się zmieścić mistrzowi i jednemu z prekursorów filmu gore w czołówce filmu, która oparta została na prostej antynomii. Najpierw przedstawione zostały pewne wartości, a następnie zanegowane. Wskazuje to na typową strukturę klasycznego filmu grozy. Jednak schemat, jakiego oczekuje widz nie zostanie wypełniony. Negacja zaproponowana w czołówce zostaje uzupełniona przez dalsze wypadki. Allan traci dom – opuszcza go narzeczona, która zaczyna spotykać się z lekarzem, zajmującym się rehabilitacją chorego. Jego życie erotyczne zostało przekreślone przez odejście partnerki i chorobę, która uniemożliwia jego prowadzenie. Ciało, które w czołówce zostało ukazane z afirmacją, traci swoją mobilność i atrakcyjność. Logiczną konsekwencją takiego zawiązania akcji jest fakt, że dalszy bieg wypadków będzie ilustrował próby odzyskania utraconych wartości. Jednak sposób ich przywrócenia jest dosyć niekonwencjonalny. Otóż jeden z przyjaciół Allana daje mu w prezencie specjalnie wytresowaną małpkę, która ma stanowić wedle jego słów "przedłużenie umysłu" Allana a więc w pewnym

sensie zastępować unieruchomione ciało. Relacja między bohaterem, a jego małpką będzie stanowić główny wątek filmu. Po pewnym czasie, małpka nawiązuje kontakt telepatyczny ze swoim właścicielem i realizuje jego pragnienia bez ich werbalizacji przez Allana. Osoby, które zburzyły erotyczny związek bohatera giną w tajemniczych okolicznościach. Także jego pielęgniarka, upokarzająca swojego pacjenta zostaje zamordowana przez niegroźną z pozoru kapucynkę. Ginie też matka, która sprzeciwiła się związkowi syna z kobietą zajmującą się tresurą małp. W logice symbolicznej niemoc i choroba reprezentują pewne pozasomatyczne przyczyny. W strukturze powierzchniowej, unieruchomienie bohatera jest wynikiem wypadku, w sensie symbolicznym jest ono spowodowane czynnikami pozasomatycznymi. W istocie małpka jest czymś więcej niż tylko zwierzęciem obdarzonym szczególnumi zdolnościami, w sensie symbolicznym stanowi ona dodatkową część ciałą Allana. W scenie finałowej Allan zabija małpkę, lecz nie udaje mu się okiełznać swojego ciała. Unicestwienie jej nie dokonuje się przy pomocy intelektu, lecz siły. Bohater dosłownie zagryza Ellę, co upodabnia go do zwierzęcia. Ciało zwycięża umysł. Uzdrowienie bohatera w wyniku kolejnej operacji jest pozornym happy endem. Allan nie zawładnął bowiem własnym ciałem, ale to ono zawładnęło nim.

Ciekawe potraktowanie motywu ciała jako oponenta przynosi nowelowy film Jeffa Burra *From A Whisper to A Scream (Od szeptu w krzyk)* znany także pod tytułem *Offspring (Pomiot)*. Dzieło to składa się z czterech krótkich historii opowiadanych przez bibliotekarza z miasteczka Oldfield (w tej roli Vincent Price, żywa legenda filmu grozy). Wszystkie z nich dotyczą w jakiś sposób cielesności, lecz najciekawszą wydaje się być druga, opowiadająca historię, która przytrafiła się drobnemu przestępcy, Jessiemu.

Nowelę otwiera scena, w której Jessiego opuszcza kochanka i wspólniczka, oddając go przy tym w ręce "grubych ryb" świata przestępczego. Bohater zostaje ośmieszony, co podkreślone jest dodatkowo przez odebranie mu broni przez kobietę. W zgiełku strzelaniny udaje się Jessiemu uciec. Na brzegu bagnistego jeziora znajduje łódź, którą przepływa na drugą stronę mokradeł. Tam odnaleziony zostaje przez Feldera, samotnika mieszkającego w oddalonej od wszelkiej cywilizacji chacie. Wkrótce okazuje się, że Felder jest zbiegłym niewolnikiem, który wynalazł eliksir życia i żyje już kilkaset lat. Jesie oczywiście próbuje odebrać pustelnikowi jego tajemnicę, aby samemu stać się nieśmiertelnym. Po nieudanej próbie zamordowania Feldera, zostaje surowo ukarany przez tego ostatniego.

Felder podaje mu eliksir w ilości, która zapewni mu nieśmiertelność przez siedemdziesiąt lat. Następnie okalecza go pozbawiając kończyn i przypalając ogniem. W ostatniej scenie noweli widzimy Jessiego na szpitalnym łóżku, przy czym nie przypomina on już człowieka, a raczej płat surowego mięsa. Nadal jednak żyje.

Całość fabuły tej krótkiej, ale znakomitej noweli należy rozpatrywać w kontekście pierwszej sceny. Pozornie nie przystaje ona do treści całości i mogłaby zostać usunięta z filmu bez naruszenia jego wewnętrznej logiki. Umieszczenie wstępu, w którym bohater zostaje ośmieszony i w sposób symboliczny pozbawiony męskości, sprawia, że dalszy przebieg wypadków przedstawionych należy traktować tak, aby nie pozostawiać otwierającej nowelę sceny poza interpretacyjnym nawiasem. Zapewnienie ciału nieśmiertelności można interpretować jako chęć odzyskania utraconej pozycji. Podjęta próba zwieńczona zostaje wątpliwym sukcesem. Jessie zyskuje ograniczoną nieśmiertelność, lecz jego ciało nie spełnia już właściwych mu funkcji. Okaleczenie Jessiego, którego dokonuje Felder już samo w sobie oznacza symboliczne pozbawienie potencji, z którą należy identyfikować żywotność, jakiej tak bardzo pożądał niefortunny rzezimieszek. Ponadto sposób okaleczenia (odcięcie kończyn) może być rozumiany jako symboliczna kastracja.

Oryginalność potraktowania schematu przez Jeffa Burra polega na odwróceniu formuły obowiązującej w gore. Zwykle "walka" z ciałem kończy się porażką, ciało ulega dezintegracji lub wymyka się spod kontroli umysłu. Tu zapanowanie nad ciałem (przedłużenie jego życia) jest zestawione z jednoczesnym pozbawieniem go jego funkcji.

Gore jest gatunkiem prezentującym skrajnie pesymistyczną wizję świata. Tak też dzieje się w przypadku wątków związanych z ciałem. Drugi sposób istnienia relacji ciało – umysł nie różni się od typowego schematu organizowania świata przedstawionego w tym gatunku. Zmagania mające na celu okiełznanie cielesności i podporządkowanie jej woli, w przeważającej liczbie wypadków kończą się porażką.

Przejdźmy do kolejnego, trzeciego już, sposobu istnienia interesującej nas opozycji.

Dietrich Bongers podrozdział pracy pod tytułem "Male Body Image", dotyczczący następnego sposobu odnoszenia się do ciała zatytułował: "Before? – Yes, I've had Problems with my Body" (Przedtem? – Tak, miałem kłopoty ze swoim ciałem").[3] Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, co kryje się za takim stwierdzeniem. Postawa prezentowana przez ankieto-

wanych sprowadza się najogólniej rzecz ujmując do ostrożnej afirmacji ciała. Zestawienie obecnej kondycji ciała (nie zawsze rzeczywistej, a opierającej się na fałszywym wyobrażeniu związanym z przymusową często akceptacją ciała takim, jakie ono jest) z przypadłościami, które ankietowani rozpoznawali u siebie w przeszłości, prowadzi do stanu samozadowolenia implikującego jednocześnie postawę zmierzającą do stałego potwierdzania pełnej dyspozycyjności swojego organizmu. Bongers zauważa,że postawa ta prowadzi często do wyalienowania ciała. Nie chodzi jednak o alienację, która charakteryzowała pierwszą grupę ankietowanych. Ten jej rodzaj polega na niezauważaniu niedomogów ciała i zadowalaniu się sztucznie wykreowanym i często zupełnie fałszywym wyobrażeniem. Objawia się to na przykład bagatelizowaniem chorób. Korzenie tego typu postawy znajdziemy w dzieciństwie. Chłopiec, który dozna jakiejś przykrości lub bólu i nie da po sobie poznać tego faktu, zostanie z pewnością pochwalony i uznany za mężczyznę. Ten zaś, który będzie się skarżył, spotka się z naganą. Afirmatywny stosunek do ciała wydaje się być najbardziej uzależnionym od czynników natury społecznej. Większość kultur, a z pewnością kultura amerykańska lansuje model mężczyzny jako przedstawiciela "silnej płci". Stereotyp ten jest wpajany przez liczne czynniki kształtujące osobowość. Tak zakodowane wyobrażenie nie może zostać łatwo wykorzenione w życiu dorosłym, stąd też większość mężczyzn będzie skłonna uznać uskarżanie się na swoje dolegliwości za mało męskie.

Postawa afirmacyjna często aktualizuje się w ramach gore, zwłaszcza zaś w tych, których treścią jest "sprawdzenie" się postaci męskiej w obliczu zagrożenia mającego dosłowny lub symboliczny charakter żeński.

Jednym z bardziej wyrazistych przykładów jest *Diabelski nieboszczyk*, film reprezentujący nurt *gore fest* charakteryzujący się ograniczeniem do minimum elementów fabularnych i skoncentrowaniem się na ukazywaniu ciągu scen okrucieństwa i przemocy. Często filmy tego typu nie mają nic do zaoferowania poza perfekcyjnie zrealizowanym zestawem szokujących efektow specjalnych. Kilka z nich zasługuje jednak na uwagę. *Diabelski nieboszczyk* obok słynnych *Mark of the Devil (Znak diabła)*, *Gates of Hell (Bramy piekieł)* i *The Beyond (Życie pozagrobowe)* jest jednym z ciekawszych. Zaskakująca jest zwłaszcza niezwykła sprawność realizacyjna tym bardziej, że jego twórca miał w momencie produkcji zaledwie dwadzieścia lat, a swój debiutancki film zrealizował w warunkach półamatorskich.

Istotnym dla wychwycenia sensów dzieła jest zwrócenie uwagi na zdarzenia stanowiące część sekwencji inicjalnej. Znalazła się w niej scena, w której widzimy bohaterów odtwarzających nagranie z taśmy pozostawionej przez poprzedniego właściciela domu, który kupili, aby zaadaptować go na domek letniskowy. Taśma zawiera zaklęcie, którego wypowiedzenie powoduje uwolnienie sumeryjskich demonów; jej odtworzenie powodujące ciąg niesamowitych wydarzeń jest więc elementem w sposób bezpośredni determinującym przebieg fabuły. Należy zwrócić uwagę, że także na planie symbolicznym scena "otwiera" znaczenia filmu. Odtwarzanie dźwięku zapisanego na taśmie określa angielskie słowo "reproduct", które może także oznaczać rozmnażanie się, prokreację. Analizując film odkryjemy, że ukryte znaczenia obrazują lęki mężczyzny związane z socjalną inicjacją. Przejdźmy więc do dokładniejszego rozpatrzenia wątków *Diabelskiego nieboszczyka*.

Ashley, główny bohater filmu Sama Raimi, zostaje poddany próbie męskości. Po odtworzeniu taśm z zaklęciem, on i pozostałe postaci przebywające w domu w istocie zostają zaatakowane przez demony. Ciekawym jest fakt, że nie posiadając odrębnej ontologicznie postaci, wcielają się one początkowo jedynie w kobiety. Sposób, w jaki owładnięte kobiety atakują Ashleya i Scottiego (próbując ich okaleczyć, a nie zabić) symbolizuje chęć "odebrania" im męskości. Posługują się one przedmiotami fallicznymi, które stają się z upływem czasu coraz to większe. Ashleya i Scottiego początkowo należy traktować jako konstrukty sobowtórowe. Podkreśla to fizyczne podobieństwo aktorów odtwarzających obydwie role i brak zróżnicowania postaci w ramach fabuły dzieła. Ashley, który stopniowo staje się postacią centralną początkowo zajmuje postawę pasywną, broni się jedynie przed atakami kobiet. Gdy jednak "uświadamia" sobie sens symbolicznych penetracji, których dokonują kobiety, zaczyna walczyć o udowodnienie swojej męskości. Znaczenia tworzone są w sposób podobny do tego, jaki wykorzystano w części, w której Ash pozostawał biernym obiektem ataków. W celu zgładzenia demonów wcielonych w kobiety, posługuje się także przedmiotami o charakterze fallicznym: łopatą, ogromnym drągiem i piłą łańcuchową. Gdy jednak wszelkie próby unicestwienia demona spełzają na niczym, co dodatkowo podkreślone jest uświadomieniem sobie przyczyn utraty męskości, które zdają się leżeć w stosunku do matki (ukazuje to scena, w której Ashley "zanurza" rękę w lustrze przypominającym pionowo zawieszone naczynie pełne wody, odbywając symboliczny zakazany stosunek z matką i jednocześnie

powracając do łona), Ashley stara się odzyskać utraconą pozycję w jakikolwiek sposób. Pasywny dotąd Scottie zwraca się przeciwko Ashleyowi, podejmuje z nim walkę, która ma charakter symbolicznego stosunku płciowego. Kwestia interpretacji tego wydarzenia może wydawać się problematyczna. Z jednej strony można traktować je jako przedstawienie zastępczego homoseksualizmu, z drugiej zaś jako obraz eskapistycznego autoerotyzmu. Za drugim sposobem rozumienia tej sytuacji przemawia fakt wcześniejszego sugerowanego utożsamienia obydwu postaci. Za pierwszym natomiast sposób unicestwienia Scottiego wskazujący na potraktowanie go jako postaci żeńskiej (homoseksualizm ma tu charakter zastępczy, tak więc Ash poszukuje w "partnerze" pierwiastków kobiecych): dokonana zostaje symboliczna penetracja ciała Scottie'go (wykłucie oczu).

Wątek udowadniania męskości znajduje odbicie w dziele powstałym z inspiracji *Teksaską masakrą piłą łańcuchową*. Od licznych filmów naśladujących dzieło Hoopera różni je fakt oryginalnego potraktowania tematu. Akcja *Pieces (Szczątki)* rozgrywa się współcześnie w studenckim campusie, ale dla znaczenia wydarzeń stanowiących właściwy trzon fabuły najważniejszym wydaje się być prolog umiejscowiony w czasie o czterdzieści lat wcześniej. Widzimy w nim następującą scenę: dziesięcioletni chłopiec bawi się na podłodze; jak się okazuje stara się ułożyć puzzle, która jest prezentem od ojca, nieżyjącego od kilku lat. Nie jest to zwykła zabawka, obrazek przedstawia bowiem nagą kobietę. Gdy chłopiec kończy układać, do pokoju wchodzi jego matka, odbiera synowi układankę i udziela reprymendy. Chłopiec ucieka z pokoju, a gdy matka stara się pozbierać elementy puzzle (tytuł oznacza zarówno "szczątki" jak i "kawałki układanki") wraca i zabija ją przy pomocy siekiery. Następnie tnie ciało na kawałki piłą do drewna, a sam ukrywa się w szafie. Po odkryciu zbrodni przez policję, udaje przerażonego. Nikt nawet nie przypuszcza, iż to on właśnie popełnił morderstwo. W tym momencie kończy się prolog. Treścią dalszej części filmu są wydarzenia mające miejsce w uniwersyteckim campusie, gdzie grasuje tajemniczy morderca z piłą łańcuchową. Jest nim ten sam człowiek, który czterdzieści lat wcześniej zamordował swoją matkę. Dużą część filmu zajmuje zapis kilku morderstw ukazanych bez żadnych umowności. Stąd też *Szczątki* nazywane bywają przez niektórych autorów "pornografią gore". Zaskakujący finał przynosi obraz "puzzle", którą "ułożył" psychopatyczny morderca z fragmentów ciał swoich ofiar – wyłącznie kobiet.

Tak w ogólnym zarysie wygląda przebieg fabuły dzieła. Ukryty sens jest dość oczywisty. Inicjacja chłopca została zakłócona przez matkę, co powoduje wytworzenie się urazu przeniesionego z czasem na wszystkie kobiety. Morderstwa dokonywane przez psychopatę są symboliczną realizacją męskości, do której na planie realnym nie dochodzi. Morderca jest człowiekiem samotnym, co może sugerować, iż nie doświadczył nigdy prawdziwego spełnienia. Męskość manifestuje się w sposób zastępczy, na dwa sposoby. Po pierwsze przez unicestwienie kobiety, po drugie, przez sposób jej unicestwienia. Niedokończony proces inicjacji zostaje doprowadzony do końca w sposób symboliczny przez złożenie "puzzle" z fragmentów ciał zamordowanych kobiet. Wydawać by się mogło, że mężczyzna jest w *Szczątkach* elementem pierwotnie aktywnym. W istocie jednak jest on ofiarą agresji kobiety, a jego zemsta na planie symbolicznym ma charakter regresywny.

Psychologiczny wizerunek (lub raczej jego zrąb) postaci psychopatycznego mordercy z filmu *Szczątki* odpowiada modelowi zaproponowanemu przez Bongersa. Utajone kompleksy powodują reakcję afirmującą własną płeć i własne ciało. Morderstwa dokonywane na bezbronnych kobietach stawiają bohatera w pozycji dominującej. Falliczny charakter narzędzia zbrodni jest tu bezsprzeczny, a jego wielkość i moc działania przyczyniają do wzmożenia oddziaływania czytelnego, w kontekście wydarzeń przedstawionych, symbolu. W filmie tym obecny jest element narcyzmu, którym charakteryzuje się morderca dokonujący zbrodni z użyciem piły łańcuchowej. Element ten jest niewątpliwie zapożyczony z *Teksaskiej masakry piłą łańcuchową*.

Wyróżnienie ostatniej kategorii przytaczanej przez Bongersa stało się możliwe dzięki zadaniu ankietowanym pytania, czy chcieliby zmienić cokolwiek, co dotyczy ich ciała. Spora liczba odpowiedzi pozytywnych upoważnia do stwierdzenia, że istnieje empirycznie grupa mężczyzn, która nie akceptuje ciała. Nie chodzi przy tym o to, co konstytuowało kategorię drugą. Ciało nie jest tu oponentem, którego nieodpowiednią dyspozycyjność lub brak tejże można pokonać, podporządkowując ciało władzy umysłu. Badanych z tej grupy charakteryzuje całkowity brak akceptacji, który bywa często maskowany, ale przebija przez wypowiedzi, które zebrał Bongers. Pragnienie zmiany jakiegoś elementu ciała jest najczęściej zupełnie abstrakcyjne, jako że w istocie zmiana ta jest całkowicie niewykonalna lub bardzo trudna do przeprowadzenia. Badani pokładają nadzieję w chirurgii, w generalnej większości jednak rezygnują z tej drogi

osiągnięcia pożądanego wizerunku ciała. Na przeszkodzie staje niemożność wyartykułowania niezadowolenia. Dominującą postawą wśród mężczyzn jest afirmacja. Przyznanie się do niedoskonałości jest w pewnym sensie ekshibicjonistycznym zanegowaniem męskości.

Ostatnia z opisanych postaw bywa najrzadziej reprezentowana w ramach filmu gore. Mimo wszystko możliwe jest przytoczenie kilku przykładów dzieł, w których pragnienia związane z chęcią zmiany własnego ciała pojawiają się na pierwszym planie.

Film Davida Cronenberga *Videodrome* opowiada o telewizyjnym piracie, odkrywającym nielegalny program satelitarny, którego nazwa jest także tytułem omawianego filmu. Pokazywane są w nim sceny przemocy nasycone sporą dawką erotycznej perwersji. Max stara się dotrzeć do miejsca nadawania programu, którego krótkie fragmenty udało mu się zarejestrować.

Drugim wątkiem filmu jest związek bohatera z Nikki, dziewczyną o silnych skłonnościach do wszelkiego rodzaju dewiacji seksualnych, a w szczególności sadyzmu i masochizmu. Obydwa wątki splatają się w chwili, kiedy Max demonstruje fragmenty zarejestrowane z programu Videodrome. Ukazane w nich wyrafinowane tortury polegające na chłostaniu nagiej kobiety przywiązanej do wilgotnej ściany będącej pod napięciem pobudzają wyobraźnię Nikki, która zapragnie wystąpić w filmach produkowanych przez nielegalną stację. Zarówno Nikki, jak i Max trafiają na ślad Videodrome, Nikki zostaje "aktorką", Max otrzymuje kasety z kolejnymi programami. Po obejrzeniu materiału zapisanego na kasecie, Max przeżywa przerażające wizje – okazuje się, że został podstępnie zwabiony przez twórcę programu, który pragnął przetestować sygnał dołączony do neutralnego przekazu wizualnego, który powoduje powstanie szczególnej formy raka mózgu, objawiającej się halucynacjami i zwiększoną podatnością na sugestię. Max stanie się wynajętym mordercą, który nie posiada wątpliwości i jest w stanie wykonać każdy rozkaz. Jego posłuszeństwo nie trwa jednak długo; odkrywając spisek, zwraca się przeciwko szefom Videodrome. Przyczynia się do tego odkrycie uczestnictwa Nikki w manipulacji jego osobą, a także poczucie zwiększonej dyspozycyjności ciała. Ostatnia scena filmu przynosi niezwykły obraz samobójstwa bohatera. Dochodzi on do przekonania, że jego odmienność przenosi go w wymiar istnienia wyższego rzędu, które nazywa "nowym mięsem". Unicestwienie ludzkiego wcielenia własnej osoby otwiera drzwi do nowej, doskonalszej formy bytu.

Tak wygląda szkielet fabuły *Videodrome*. Spróbujmy wydobyć jej sensy. Sytuacja, w jakiej poznajemy Maxa sugeruje, że poszukuje on możliwości ekspansji swojej męskości. Z jednej strony zwraca się ku erotycznym fantazjom, które podsyca oglądaniem i produkowaniem filmów pornograficznych. Z drugiej, wypróbowuje nowe formy zachowań erotycznych, uczestnicząc w sado – masochistycznych stosunkach z Nikki. Zanim dojdzie do przebudowania ciała, tworzą się po temu podstawy mentalne. Odnalezienie źródła programu pozwala mu uzyskać kolejne kasety, które pozwalają mu na pełną realizację jego pragnień. Wizje, które przeżywa obrazują różne warianty przetworzenia ciała. Wszystkie one składają się na wizerunek obrazowego przedstawienia pojęcia "nadcielesności". Max staje się rodzajem mutanta o cechach hermafrodytycznych. W trakcie pierwszej wizji dokonuje symbolicznej penetracji samego siebie. Jego organizm wytwarza nowy organ przypominający znacznie powiększoną waginę. Przerażony Max chwyta odruchowo za broń, która następnie wkłada do otworu. Po chwili wszystko wraca do normy, rewolwer Maxa ginie jednak we wnętrznościach bohatera. W następnej wizji powracają znane już elementy. Ponownie pojawia się dziwny otwór w ciele Maxa, ten zaś wkłada do niego rękę, aby wyjąć ją zespoloną trwale z rewolwerem. Max zostaje w pełni przetworzony w symboliczną istotę androgyniczną, której dwupłciowość manifestuje się w widoczny i "agresywny" sposób. W nowym ciele, Max może dokonywać pełnego zaspokojenia bez udziału partnerki. Jego męskie cechy zostają zwielokrotnione przez wytworzenie organu o charakterze fallicznym, natomiast żeńskie przez unaocznienie możliwości inkorporacji: otwór w ciele bohatera pochłania kasety video.

Punktem dojścia jest dla Maxa przeistoczenie się w nową formę życia, wspomniane już "nowe mięso". Już samo użyte określenie wskazuje na wzmocnienie cielesności istoty, którą stał się bohater *Videodrome*. Zniesiony został dualizm ciała i pierwiastka duchowego. Osoba została zastąpiona przez paradoksalny twór, będący wyizolowaną cielesnością stworzoną przez technikę i media.

Analiza *Videodrome* wskazuje na typowy dla filmu gore sposób istnienia wątku przetworzenia ciała. Wydarzenia symboliczne, które obserwujemy na ekranie obrazują proces przechodzenia od zwyczajnej cielesności, która przypisana jest każdemu człowiekowi do cielesności zwielokrotnionej, odrywającej ciało od umysłu, pozwalającej na maksymalną ekspansję seksualności.

Zbliżony sposób potraktowania wątku ujawnia odczytanie znaczeń filmu *Hellraiser (Powrót z piekieł)*.

Fabuła dzieła przywodzi na myśl historie oparte na konwencjonalnym trójkącie erotycznym. Zestaw wątków charakterystycznych dla tego typu fabuł został tu dodatkowo wpisany w system filmu gore.

Bohaterami fiimu są Julia i Larry, którzy są od kilkunastu lat małżeństwem. Wprowadzają się oni do nowego domu, odziedziczonego po matce, w którym zamieszkiwał ostatnio brat Larry'ego, Frank. Ślady bytności Franka przypominają Julii o związku, który kiedyś łączył ją z bratem męża. W jednym z pokoi odnajduje zdjęcia, które przedstawiają ją i Franka. W krótkich retrospekcjach widzimy ewolucję żywiołowego związku kochanków. Początkowo typowy przelotny romans zmienia się w erotyczne upojenie przesycone perwersjami o charakterze sadystycznym. Gdy Julia decyduje się na zerwanie, Frank znika. Jego brat twierdzi, że trafia do więzienia za oszustwa. W istocie jest jednak inaczej.

Podczas remontu mieszkania, Larry kaleczy się w rękę, a jego krew spływa do piwnicy przez szczelinę w parkiecie. W kilka godzin później Julia zostaje zaatakowana przez dziwną istotę, która wygląda jak człowiek pozbawiony skóry i części mięśni. Istotą tą jest, jak się okazuje, Frank, który po rozstaniu z Julią zajął się praktykami magicznymi, jakie miały na celu otwarcie bram piekła i przejście ich. Frank zostaje wskrzeszony jako twór przywodzący na myśl "nowe mięso" znane z filmu *Videodrome*. Aby odzyskać postać człowieka musi odzyskać utracone częsci ciała. Julia podstępnie zwabia mężczyzn, którym proponuje współżycie, a Frank wypija ich krew, przez co stopniowo wraca do dawnej postaci.

W warstwie symbolicznej mamy do czynienia z przejściem ze stanu równowagi do zwielokrotnionej i przerysowanej cielesności. Odbywa się to w dwu etapach. Pierwszym są praktyki uprawiane przez Franka, które stanowią w płaszczyźnie symbolicznej nawiązanie do ewolucji związku z Julią. Dążenie ku jak największemu udziałowi cielesności (przez pogrążenie się w perwersji) zwieńczone zostaje przez utożsamienie osoby Franka z jego ciałem. Następuje to w efekcie dezintegracji ciała bohatera (wstąpienie do piekła wiąże się z rozerwaniem organizmu Franka na strzępy przez haki wysuwające się z magicznej kostki – klucza, której Frank używa jako instrumentu pozwalającego mu przekroczyć bramy piekła) i jego późniejszego wskrzeszenia w "nagiej" formie (Frank jest pozbawiony skóry). Drugi etap następuje już po wskrzeszeniu. Frank przejmuje ciała swoich ofiar, aby w końcu przywłaszczyć sobie skórę swojego brata, Larry'ego. Następuje tu symboliczne połączenie wielu ciał w jedno, doskonalsze od wszystkich jego części składowych.

Opisane powyżej cztery sposoby odnoszenia się do ciała przez mężczyznę sporadycznie występują w formie całkowicie czystej.Często nakładają się one na siebie tworząc skomplikowany obraz psychiki człowieka. Wyróżnione kategorie zostały przywołane w formie podstawowej i zastosowane jako kontekst analizy jedynie w celu ukazania sposobów reprezentowania w obrębie gatunku, rozumianych w sposób dość ogólny. Istotnym wydaje się podkreślenie, że wymienione postawy nie pozostają wyizolowane. Można je, jak się wydaje, bez możliwości dokonania zafałszowania, sprowadzić do wspólnego mianownika. Po dokładnym rozpatrzeniu motywacji, które określają formy odnoszenia się do ciała przez mężczyzn, można wyciągnąć wniosek upoważniający do stwierdzenia, że rola mężczyzny określona jest przez pierwotne posiadanie. Różne formy manifestowania cielesności sprowadzają się do odzyskiwania utraconej pozycji, udowadniania tejże lub też zatajania utraty. Spróbujmy dokonać ponownego przeglądu możliwych sposobów manifestowania cielesności pod kątem kompleksu kastracyjnego, który określa wspomniany powyżej "wspólny mianownik".

Interpretacja pierwszej postawy wydaje się być sprawą dość prostą. Alienacja seksualności wydaje się najdobitniej reprezentować lęk kastracyjny. W momencie pojawienia się kryzysu polegającego na poczuciu niemożności wypełnienia roli seksualnej, mamy częstkroć do czynienia z pragnieniem ukrycia seksualności.

Potraktowanie ciała jako oponenta opiera się na podobnej sytuacji wyjściowej, zmianie ulega tu jedynie sposób aktywności. Podjęcie "walki" w istocie reprezentuje problem identyczny jak w przypadku pierwszym.

Postawa afirmacyjna, powiązana z dążnością do potwierdzenia męskości, występuje najczęściej w konfrontacji z postaciami kobiecymi. Sytuacja zagrożenia sprawia, że mężczyzna przeprowadza operację odwrotną niż w punkcie pierwszym. Lęk kastracyjny objawia się przez zwiększoną manifestację seksualności. Pojawić się może wprawdzie pytanie, czy postawę afirmacyjną należy zawsze odczytywać niejako a rebours. Wydaje się jednak, że jeśli na takie potraktowanie wpływa kontekst, w jakim wspomniany proces został ukazany, to można się odwołać do spostrzeżeń Freuda na temat operacji logicznych w rzeczywistości marzenia sennego. Jak już wspomniałem, fakty ukazane w filmach gore, jeśli interpretować je jak te, które stanowią materię snów, podlegają kategoriom logicznym w ograniczony sposób.

Prostą sprawą jest także dookreślenie ostatniej kategorii. Chęć zmiany własnego ciała, lub sposobu manifestacji cielesności łączy się z brakiem jego akceptacji, a więc z utratą pozycji męskiej, która narzuca stereotypy siły i doskonałości.

Podsumowanie powyższe służyć ma ukazaniu, że postaci męskie, ich działania i znaczenia z nimi związane tworzą w istocie konstrukt dość monolityczny w warstwie symbolicznej.

Przypisy:

1. D. Bongers [1988]
2. Tamże, s. 132.
3. Tamże, s. 143.

Kobieta w filmie gore

Dla uzyskania spójności wywodu, podobnie jak to miało miejsce w części dotyczącej roli mężczyzny, także w tym rozdziale postaram się połączyć analizę filmów z badaniami prowadzonymi przez psychiatrów – empiryków.

Kwestia roli seksualnej kobiety domaga się rozpatrzenia w dwóch podstawowych aspektach. Pierwszy z nich dotyczy seksualności nieprokreacyjnej, drugi zaś łączy się nierozerwalnie ze szczególną rolą kobiety związaną ze zdolnością rodzenia potomstwa. Drugi aspekt jest zresztą, w płaszczyźnie symbolicznej, wariantem pierwszego.[1]

Czynnikiem, który w najwyższym stopniu kształtuje seksualność kobiety jest odkrycie, jakiego dokonuje dziecko płci żeńskiej. Polega ono na stwierdzeniu faktu anatomicznej odmienności płci. Zaobserwowanie męskiego narządu płciowego powoduje wytworzenie się przekonania o własnym okaleczeniu. Prowadzi to do determinacji własnych zachowań seksualnych, które wedle Freuda mogą przejawiać się w trojaki sposób.[2]

Pierwszą z możliwych reakcji na odkrycie różnicy płci może być odrzucenie seksualności, podsycane dodatkowo przez postać matki, która jest głównym elementem systemu represyjnego. Sytuacja ta zbliżona jest do opisanej wcześniej alienacji seksualności męskiej. Pozornie mamy do czynienia z wyeliminowaniem elementów seksualności, w istocie zaś z manifestacją pragnienia seksualnego spełnienia, które łączy się jednak ze zbyt silnym lękiem, aby zostać zrealizowanym w rzeczywistości.

Film gore wykorzystuje ten wątek najczęściej w sposób pozwalający na zestawienie zachowań reprezentujących świadomość i tych, które oddają zawartość podświadomości. Te drugie często przyjmują charakter wizji, które reprezentują stłumione pragnienia seksualnej realizacji. Dochodzi przy tym do silnej, często niejasnej symbolizacji aktu płciowego. Alienacja seksualności wiąże się bowiem z nieznajomością wzorca zachowań seksualnych przypisanych kobiecie. Świadomość rejestruje jedynie niemożność spełnienia na sposób męski, która łączy się z przekonaniem o okaleczeniu własnego ciała.

Modelowym przykładem reprezentowania tego typu treści jest film *Carrie*, w którym bohaterka alienuje swoją seksualność pod wpływem matki, opuszczonej przez męża. Fakt, iż nie mogła ona zatrzymać mężczyzny stanowi rodzaj psychicznej kastracji. Kobieta została postawiona w sytuacji strony, o której się decyduje, a której nie jest dana możność kierowania własnym losem. Opuszczona, alienuje swoją seksualność i zwraca się ku religijnemu fanatyzmowi. Carrie, wychowana w duchu religijnej ascezy, przejmuje system wartości wyznawany przez matkę. Ona także alienuje seksualność, co symbolizowane jest przez jej opóźnione dojrzewanie płciowe. Gdy jednak przychodzi pierwsza menstruacja, wpojony przez matkę system wartości ulega rozbiciu. Pierwszy, niewinny jeszcze związek z mężczyzną powoduje, że pragnienia Carrie ulegają eskalacji. W czasie balu promocyjnego zostaje ona oblana przez zazdrosne koleżanki świńską krwią, co imituje i zwielokrotnia scenę, w której widzimy bohaterkę podczas pierwszej miesiączki (scena ta otwiera film). Następuje krwawa zemsta, sugerująca w niejasny i niemożliwy do konkretnego przełożenia sposób uwolnienie seksualnej energii Carrie. Zniszczeniu ulega system represyjny, którego wiodącym elementem jest matka. Carrie zabija ją zestawem kuchennych noży, które, poruszone ujawnionymi przy okazji psychokinetycznymi zdolnościami bohaterki, dosłownie ukrzyżowują matkę. Biorąc pod uwagę, że nóż jest jednym z podstawowych symboli fallicznych, śmierć ta jest pewnego rodzaju dopełnieniem fobii przed męskimi narządami płciowymi, którą kieruje się w swoim działaniu matka bohaterki. Unicestwiona zostaje także szkoła, która odgrywa niebagatelną rolę w systemie represyjnym. Po scenie pierwszej miesiączki następuje scena, w której widzimy kilku nauczycieli prowadzących upokarzającą dla Carrie dyskusję o tym, co zaszło. Wtedy też po raz pierwszy objawiają się nadprzyrodzone zdolności bohaterki. Tymczasem nie są one groźne, ale stanowią zapowiedź tego, co ma stać się później.

Ze zbliżonym wątkiem symbolicznym spotkamy się w *The Dead Mate (Martwa małżonka)*. Tu jednak podobne treści przekazane zostały w sposób zdecydowanie mniej dosłowny. Oto ogólny zarys fabuły.

Nora budzi się z koszmarnego snu, w którym widzi kogoś wyrywającego jej serce; nie powoduje to jednak jej śmierci, a tylko ból i strach. Następnie bohaterka udaje się do przydrożnego baru, w którym pracuje jako kelnerka. W barze pojawia się mężczyzna, który w mało wybredny sposób próbuje podjąć rozmowę z Norą. Przedstawia się on jako komiwojażer zajmujący się sprzedażą prezerwatyw. Nora ignoruje nieznajomego. W chwilę później w barze pojawia się następny przybysz i nawiązuje znajomość z Norą. Przybyły przedstawia się jako John, lecz Nora decyduje, że będzie go nazywać Henry. Po chwili rozmowy Henry proponuje Norze małżeństwo, ta zaś zgadza się bez chwili zastanowienia. Po kilku dniach ślub się odbywa, a Nora przeprowadza się do Henry'ego. Okazuje się, że mąż Nory jest przedsiębiorcą pogrzebowym. Atmosfera domu niepokoi Norę, ale początkowo nie przypuszcza ona, że grozi jej niebezpieczeństwo. Przez przypadek udaje jej się odkryć pokój, w którym jej mąż przygotowuje zwłoki do pochówku. Obserwując czynności mające na celu zamaskowanie obrażeń na ciele ofiary wypadku samochodowego, zauważa, że Henry i jego współpracownicy oddają się praktykom nekrofilicznym. Nie jest to ostatnie zaskakujące odkrycie. Na pobliskim cmentarzu odnajduje groby kilku poprzednich żon Henry'ego – każda z nich żyła zaledwie kilka miesięcy po ślubie. Nora ma podzielić los swoich poprzedniczek, lecz niespodziewanie... budzi się. W tym momencie do baru wchodzi kilku mężczyzn, wszyscy oni są postaciami z koszmaru Nory. Bohaterka bez zastanowienia wyciąga rewolwer i strzela do zaskoczonych mężczyzn.

Przedstawiona powyżej fabuła, absurdalna i fascynująca, szokująca i pełna czarnego humoru, charakteryzuje się zadziwiającą logiką i konsekwencją. Często przemieszanie rzeczywistości i wizji jest tylko tanim chwytem usprawiedliwiajacym brak spójności opowiedzianej historii. W przypadku *Martwej małżonki* mamy do czynienia ze znakomitym wprost kreowaniem znaczeń przez rodzaj przedstawianej rzeczywistości. Pierwsza scena odwołuje się do typu przedstawiania onirycznego. Początkowo możemy wprawdzie sądzić, że przedstawiona sytuacja jest częścią realnej rzeczywistości przedstawionej, gdy jednak widzimy, że Nora pomimo to, że wyrwano jej z piersi serce żyje, rozpoznajemy rzeczywistość jako wizualizację snu (pomijam tu fakt traktowania całości dzieł z gatunku gore jako sennych koszmarów). Rozpoznanie to skłania do zastanowienia się nad sensem umieszczenia nie związanej z treścią filmu sceny, na jego

początku. Sens tej sceny opisują dwa parametry. Pierwszym jest jasne określenie rzeczywistości jako wizualizującej sen, co skłania do potraktowania jej jako symbolu, który należy interpretować w sposób psychoanalityczny. Drugim zaś uczynienie z tej sceny rodzaju sceny inicjalnej, co z kolei określa symbol jako taki, który będzie determinował całość sensów dzieła.

Wyrwanie serca jest rodzajem okaleczenia, które może imitować kastrację, tak więc sen Nory jest przypomnieniem traumatycznego, wyimaginowanego przeżycia z dzieciństwa. W scenie tej, przez wprowadzenie dosyć jednoznacznego symbolu, osiągnięty został efekt prezentacji bohaterki w aspekcie, który będzie interesował autora dzieła. Kompleks kastracyjny dotyczy wedle Freuda każdego, jednak ukazanie symbolicznej kastracji wskazuje jasno na to, że film będzie dotyczył najbardziej pierwotnych uwarunkowań seksualności kobiety.

Reakcją na uświadomienie sobie własnego symbolicznego "okaleczenia" jest ponownie alienacja skontrastowana z pragnieniem realizacji. Po scenie koszmaru następuje spotkanie ze sprzedawcą prezerwatyw, które wydaje się reprezentować realną rzeczywistość przedstawioną. Wpływa na to całkowicie realistyczny sposób organizacji planu, normalność dialogu, banalność sytuacji. W planie realnym Nora odrzuca mężczyznę. Następna scena jest już przynależna do sfery wizualizacji snu. Przejście z jednej rzeczywistości do drugiej jest prawie niezauważalne; podczas rozmowy Nory z Henrym, widzimy w tle sprzedawcę prezerwatyw. Na traktowanie rzeczywistości jako wizualizacji snu wpływają dwa fakty: nagła zmiana logiki filmu (Nora zgadza się na ślub po pięciu minutach rozmowy, a jej współpracownice przyjmują tę decyzję bez jakiegokolwiek zdziwienia) oraz kwestia imienia przedsiębiorcy pogrzebowego (przedstawia się on jako John, lecz Nora decyduje, że będzie nazywać go imieniem Henry, i ta właśnie forma, zaproponowana przez Norę, obowiązywać będzie do końca filmu). W przeciwieństwie do planu realnego, mężczyzna nie zostaje odrzucony, ale natychmiast zaakceptowany. Treścią dalszej części koszmaru są różne formy seksualności sięgające głęboko w sferę dewiacji seksualnych. Dominującym wątkiem są marzenia związane z nekrofilią, która uważana jest za dewiację niemożliwą do zaakceptowania. Powrót do strefy realnej jest zarazem powrotem do alienacji seksualności. Bohaterka bez zastanowienia strzela do wchodzących do baru mężczyzn. Zestawieniu ulegają więc dwie skrajnie sprzeczne postawy. W rzeczywistości realnej, związanej ze sferą świadomości, Nora odrzuca erotyzm. We śnie marzy o najbardziej wynaturzonych formach zaspokajania popędu.

Kolejną formą seksualności kobiety wynikającą bezpośrednio z faktu odkrycia różnicy płci, jest poczucie chwilowości braku penisa, manifestujące się pod postacią marzeń o jego posiadaniu. W okresie dzieciństwa jest to irracjonalne pragnienie "uzupełnienia" braku, w życiu dorosłym manifestuje się ono w marzeniach sennych oraz próbach przejęcia atrybutów męskości. Formą reprezentacji tego pragnienia jest zamiana ról. Symbolizowanie tego procesu odbywa się przez ukazywanie symbolicznych lub nawet dosłownych kastracji z jednoczesnym zanegowaniem związku seksualności i prokreacyjności.

Najlepszym przykładem wydają się być dzieła z podgatunku *revenge gore*, których treścią jest zemsta kobiety za krzywdę doznaną ze strony płci przeciwnej. Przypisana kobiecie zdolność do rodzenia potomstwa połączona z zależnością od woli mężczyzny staje się w ramach tego schematu powodem do zanegowania swojej roli. Treścią revenge gore jest najczęściej zemsta za gwałt, brutalne traktowanie przez partnera lub inne podobne działanie "zwielokratniające" wizerunek kobiety jako strony biernej, matki, osoby symbolicznie okaleczonej. Podgatunek ten często rezygnuje z elementów nadnaturalnych, nawet takich, które można interpretować jako fragmenty rzeczywistości onirycznej.

Tak dzieje się w przypadku dwóch najznamienitszych reprezentantów revenge gore: *Last House on the Left (Ostatni dom z lewej)* i *I Spit on Your Grave (Pluję na twój grób)*. W obydwu dziełach mamy do czynienia z odwetem za gwałt. W pierwszym, zemsta zostaje dokonana przez rodziców dwóch dziewcząt, w drugim, sama poszkodowana odnajduje gwałcicieli i morduje ich w wyjątkowo brutalny sposób. Mściciele posługują się przy tym przedmiotami o charakterze fallicznym, w sposób symboliczny zdwajającymi okaleczenie winnych zbrodni. Gradacja narzędzi, jakimi się posługują (od zwyczajnego kuchennego noża po piłę łańcuchową) symbolizuje stopniowe przywłaszczenie sobie męskości "odebranej" gwałcicielom.

Także w filmach bliższych formule horroru spotkamy podobne wątki. Zemsta dokonuje się w nich przy pomocy sił nadprzyrodzonych. W *Dead of Night (Tuż przed świtem)*, nieatrakcyjna dziewczyna brutalnie traktowana przez swojego partnera, ucieka od niego i ukrywa się w domu siostry. Ta zostawia ją samą, gdyż musi wyjechać na zdjęcia do innego miasta (jest aktorką). Bohaterka filmu, Sara, szperając w biblioteczce siostry, odnajduje książkę traktującą o czarnej magii. Korzystając z opisanych tam metod, zmienia się w piękną, atrakcyjną kobietę. Nocami wyjeżdża do lokali, w których poznaje licznych mężczyzn. Zaprasza ich do domu i zabija. Sposób, w jaki dokonuje mordów jest bardzo znaczący.

Pierwszy mężczyzna ginie na skutek wyrwania tchawicy, drugiemu Sara przebija oko szpilką do włosów, uszkadzając tym samym mózg, trzeciemu wyrywa serce. Istotny jest fakt, iż morderstwa dokonywane są podczas próby zbliżenia. Wszystkie one są symbolicznymi stosunkami, w czasie których kobieta przejmuje rolę strony aktywnej, czyli mężczyzny. Jej ofiary poddane zostają penetracji oraz symbolicznej kastracji, i sprowadzone zostają do roli ofiary gwałtu.

W filmie *Necromancer (Czarownica)* bohaterka zostaje zgwałcona przez grupę nastolatków. Treścią filmu, podobnie jak w przypadku dzieł opisanych powyżej, jest zemsta za doznaną krzywdę. Diana nie mści się jednak osobiście, ale za pośrednictwem przypadkowo poznanej kobiety parającej się czarną magią. Ta ostatnia przyjmuje postać poszkodowanej i morduje zarówno sprawców gwałtu, jak i innych mężczyzn, którzy w jakiś sposób narazili się Dianie. Następuje więc przeniesienie niechęci do konkretnych osób, na wszystkich przedstawicieli płci przeciwnej. W *Tuż przed świtem* mieliśmy do czynienia z symbolicznymi kastracjami, w *Czarownicy* zaś, kastracje są dosłowne. Czarownica morduje mężczyzn podczas stosunku. Drobne różnice pomiędzy opisanymi dziełami nie zmieniają faktu, że ich struktura głęboka jest w zasadzie identyczna.

Wymienione powyżej dzieła łączy jeden wspólny dla obydwu pomysł organizujący świat przedstawiony dzieła. Bohaterki filmów nie dokonują zemsty w sposób świadomy. W *Tuż przed świtem*, Sara po ustaniu działania praktyk magicznych, nie pamięta co zrobiła. Diana natomiast nie jest nawet sprawczynią dokonywanych morderstw, widzi je tylko we śnie i początkowo nie wie, że zaistniały one realnie. Pragnienie zmiany ról i związanego z tym symbolicznego "odzyskania" penisa pozostają ukryte w podświadomości i dają znać o sobie w marzeniach sennych lub innym, imitującym sen, wymiarze rzeczywistości. Obydwie bohaterki nie dość, że nie kierują świadomie swoimi działaniami, to na planie rzeczywistości realnej buntują się przeciwko zaistniałej sytuacji.

Przedstawione przykłady opierają się na podobnym schemacie znaczeniowym. Zdarzeniem inicjalnym jest gwałt lub inna forma przemocy ze strony mężczyzny. Na planie symbolicznym jest to przypomnienie pierwszego doświadczenia odmienności płci. Ostre zaznaczenie dominującej pozycji mężczyzny powoduje wytworzenie ukrytego pragnienia "dorównania" mu. Działanie postaci kobiet nakierowane jest na symboliczne odtworzenie gwałtu, którego były ofiarami, przy jednoczesnej zamianie ról.

Dość dosłownie potraktowany został wątek zamiany ról seksualnych w *Rabid (Wścieklizna)*. Bohaterka filmu Cronenberga ulega motocyklo-

wemu wypadkowi, który spowodował jej kochanek. W stanie śpiączki przywieziona zostaje do najbliższej kliniki, która okazuje się być eksperymentalnym centrum prowadzącym badania w zakresie chirurgii plastycznej. Zostaje poddana operacji (bez jej zgody i wiedzy) wskutek czego, choć zostaje pozornie wyleczona, nabywa nieoczekiwanej zdolności. Jej organizm wykształca nowy organ, który pozwala się jej odżywiać krwią. Jego umiejscowienie (pod pachą) sprawia, że najlepszą możliwość jego wykorzystania stwarza stosunek płciowy. Ciekawie przetworzony wątek wampiryczny dał Cronenbergowi możliwość stworzenia opowieści o zemście kobiety na systemie patriarchalnym. Dodatkowy aspekt znaczeniowy stwarza zangażowanie do roli głównej Marilyn Chambers, która znana była w Kanadzie jako jedna z najgłośniejszych gwiazd kanadyjskiego filmu hard porno.

Alienacja seksualności i przekonanie o możliwości "zostania mężczyzną" są wedle Freuda patologicznymi reakcjami na odkrycie różnicy płci. Najczęściej spotykaną, określaną przez Freuda jako "normalna", formą realizacji zazdrości o penisa jest przeniesienie pragnienia z męskiego narządu płciowego na mężczyznę jako takiego. Pragnienie te manifestuje się w ramach żeńskiej odmiany kompleksu Edypa. Pierwszym obiektem pożądania staje się ojciec, którego wizerunek zostaje z czasem przeniesiony na innych mężczyzn. Innymi słowy, kobieta poszukując partnera seksualnego stara się odnaleźć w nim cechy, które charakteryzowały jej ojca. Sytuacja ta jest rzadziej odzwierciedlana przez film gore, który oscyluje raczej wokół sytuacji patologicznych. Jeśli obecne są w nim tego typu wątki, podlegają one swoistemu udosłownieniu, które patologizuje cały schemat. To, co jedynie opisuje motywacje życia emocjonalnego kobiety zastąpione zostaje często przez wątki związane z kazirodztwem.

Odnajdziemy je w niskobudżetowym gore *Blood Mania (Mania krwi)*. Bohaterką tego filmu jest córka lekarza ginekologa, który specjalizuje się w aborcjach. Niejasny związek emocjonalny córki i ojca prowadzi do stworzenia uczuciowej ambiwalencji. Córka zabija ojca, łamiąc tym samym zależność, w którą zdaje się popadać, lecz wyzwolenie nie jest całkowite. Już wkrótce po jego śmierci przejmuje "rodzinny interes", stając się nowym wcieleniem ojca. Męskość jej postaci podkreśla rodzaj zabiegów przez nią wykonywany. Ginekolog dokonujący aborcji symbolizuje, jak stwierdził w jednym z wywiadów David Cronenberg, najwyższy stopień dominacji mężczyzny nad kobietą. Trudno nie zgodzić się w tym wypadku z konstatacją jednego z mistrzów gore. *Mania krwi* nie prezentuje konsek-

wentnego potraktowania tematu. Ulegają tu przemieszaniu różne wątki wskazujące na niewątpliwą inspirację psychoanalityczną. Nagromadzenie natrętnej, chaotycznie zestawionej symboliki jest tu szczególnie widoczne. Przeniesienie pragnienia posiadania penisa na pragnienie mężczyzny sprowadzane bywa także do innego aspektu. Jest nim często występujący temat nimfomanii. Jest on jednym z ważniejszych motywów filmu *The Lair of the White Worm (Pieczara białego węża)*. Jego bohaterka jest kapłanką kultu białego węża, która stara się uwieść jak największą ilość mężczyzn, zabić ich i oddać w ofierze gliście symbolizującej witalność i erotyzm, co podkreślone jest dodatkowo falliczną stylizacją potwora. Pełno w dziele tym erotycznej symboliki tworzącej często bezsensowny, acz interesujący wizualnie ciąg onirycznych obrazów. Także ten film, który należy uznać za mniej udany w dorobku Russela, eksploatuje interesujący nas wątek w sposób niepełny i mało konsekwentny.

Jak wspomniałem we wstępie do moich rozważań na temat roli kobiety w filmie gore, ważnym wątkiem jest problem prokreacyjności i zdolności do rodzenia potomstwa. Wprawdzie jest on jedynie kolejnym symbolicznym wariantem schematu opisanego powyżej, jednak jego szczególna obecność w gatunku prowokuje do dokładnego przeanalizowania sposobu jego funkcjonowania.

Zanim przejdę do analizy dzieł filmowych, postaram się stworzyć bazę dla interpretacji, za którą ponownie posłużą badania empiryczne, których wyniki przedstawiła Marrianne Jarka w tekście "*The Role of Body Experience in Women's Desire for Children*" w tomie "*Body Experience*".[3]

Na podstawie ankiety przeprowadzonej wśród kobiet reprezentujących różne środowiska, zawody i grupy wiekowe, autorka dochodzi do wniosku, iż zasadą jest fakt, że większość kobiet znajduje więcej argumentów przeciwko posiadaniu dzieci, niż przemawiających za tym faktem. Wiąże się to z rozpowszechnionym sądem o braku możliwości kontrolowania płodności. Rozpowszechnienie środków antykoncepcyjnych pozwoliło wprawdzie na częściowe odzielenie seksualności i prokreacyjności, lecz fobia przed niepożądaną ciążą zdaje się być zjawiskiem dość częstym. Z drugiej strony, jeśli już pojawia się pragnienie posiadania dzieci, przejawia się ono ze szczególną mocą. Sytuacja taka opisuje ambiwalencję towarzyszącą problemowi. Prokreacyjność jest pewnego rodzaju przekleństwem, które wiąże kobietę i ogranicza jej swobodę; jest jednakże jedną z form realizacji kobiety jako osoby. Marrianne Jarka przytacza tezę Freuda, która identyfikuje pragnienia związane z macierzyństwem z zastępczą realizacją kompleksu kastracyjnego. W zrozumieniu takiego przemieszczenia

pomocnym będzie symboliczne potraktowanie "zazdrości o penisa". Kastracja kobiety ma często naturę społeczną, a urodzenie dziecka i jego wychowanie jest tą formą społecznej realizacji, która nie jest dostępna mężczyźnie. Dziecko jest także swoistym uzupełnieniem ego. Ważne jest to szczególnie podczas ciąży, jako że zdwojona cielesność powoduje duplikację ego. W kontekście wspomnianej już uwagi, że ego przybiera przede wszystkim formę tak zwanego *body ego*, stwierdzenie to zdaje się nabierać zasadności.

Już sama budowa anatomiczna stwarza warunki do zaistnienia wyżej opisanych zjawisk. Budowa ciała męskiego pozwala na widoczne manifestowanie tożsamości seksualnej. Ukryte narządy płciowe kobiety stwarzają zaś sytuację, w której odczucie ich istnienia i funkcjonowania możliwe jest jedynie podczas stosunku, masturbacji, a najpełniej przez zaktywizowanie ich do działania. Seksualność kobiety związana jest z wnętrzem ciała i manifestuje się najlepiej przez procesy, które zachodzą w jego wnętrzu.

Dodatkowym aspektem określającym motywacje skłaniające kobietę do macierzyństwa jest fakt pierwotnej identyfikacji z matką. Dziecko płci żeńskiej w pewnym sensie solidaryzuje się z postacią matki, u której zauważa podobne do własnego okaleczenie. Przejmuje wtedy cały zestaw wzorców pozwalających wyciągnąć wniosek, że rodzenie i wychowywanie dzieci jest formą realizacji ego.

Rozpatrując pragnienie posiadania dzieci w kontekście zazdrości o penisa nie należy zapominać o symbolicznym jej wymiarze. Nie chodzi tu bowiem jedynie o kwestię zniwelowania różnicy anatomicznej. Penis jest w płaszczyźnie symbolicznej synonimem siły i kreatywności. Związana z prokreacją możliwość zdwajania wypełnia znakomicie symboliczną pustkę stojącą u podstaw zazdrości o penisa.

Zestawienie generalnej obawy przed doświadczeniami związanymi z rodzeniem i wychowywaniem dzieci oraz silnego pragnienia rozszerzonego doświadczenia cielesnego, reprezentuje ostro zarysowaną ambiwalencję, z jaką wiąże się problem podjęcia roli matki. Powyżej przedstawiłem elementy, które skłaniają kobiety do doświadczenia macierzyństwa. Dookreślenia wymagają jednak także elementy pierwszego członu opozycji. Na wykreowanie niechęci do podjęcia roli matki wpływa kilka czynników: obawa przed zredukowaniem roli społecznej, poczucie utraty fizycznej atrakcyjności, niechęć do bycia "narzędziem" natury. Szczególnie w przypadku pierwszej ciąży pojawiają się fantazje o eksplodującym brzuchu, które reprezentują lęk wynikający z poczucia niedostosowania spodziewanych rozmiarów mającego się urodzić dziecka do możliwości

organizmu.

Ambiwalentny stosunek do macierzyństwa znajduje odbicie w sposobie doświadczania cielesności podczas ciąży. W początkowym jej okresie matka i płód stanowią jeden organizm, i ten właśnie okres daje kobiecie najwięcej satysfakcji wynikającej z efektu zdwojenia "body ego". Kiedy jednak płód zaczyna manifestować swoją niezależność, częste są przypadki jego alienacji. Marrianne Jarka przytacza wypowiedzi ilustrujące to zjawisko:

"To nie ja rosnę, to dziecko.

Dziecko nie rośnie we mnie, ono wyrasta ze mnie.

Jestem *za* moim dzieckiem."[4]

Częste są przypadki traktowania mającego nadejść porodu jako fizycznego wyzwolenia, czy nawet oddzielenia organizmu w pewnym sensie pasożytującego na ciele kobiety.

Ostatnim z ważniejszych elementów konstytuujących ambiwalentny stosunek do macierzyństwa jest zjawisko nazwane przez autorkę opracowania "wakacjami od ego". Często zdarza się, że ciąża jest rodzajem usprawiedliwienia dla działań o charakterze narcystycznym, które w innej sytuacji uznane zostałyby za wymagające dodatkowego wyjaśnienia ze strony kobiety.

Opisane procesy związane z macierzyństwem składają się na dość skomplikowany i amorficzny system procesów psychicznych. Ich odbicie w filmie gore opiera się na eliminacji wątków bardziej skomplikowanych i tworzeniu znakowej syntezy. Osobne potraktowanie tego wątku spowodowane jest wyjątkowo częstym występowaniem w ramach gatunku motywów seksualności kobiety w jej prokreacyjnym wymiarze.

Prokreacyjność jest centralnym problemem omawianego już wcześniej dzieła Davida Cronenberga pod tytułem *Potomstwo*. Film ten stanowi oryginalne przetworzenie wątków tradycyjnego rodzinnego melodramatu. Bohaterami dzieła jest rozpadające się małżeństwo, Frank i Nola Carvett. Rozkładowi więzi rodzinnych towarzyszy kryzys psychiczny Noli, która próbuje powrócić do równowagi w prywatnej, eksperymentalnej klinice psychiatrycznej. Poddaje się tam terapii psychoplazmatycznej, która łączy elementy psychoanalizy, rodzaj terapii zbiorowej i techniki opierające się na wykorzystaniu leczniczych sposobów ekspresji cielesnej, która służyć ma skanalizowaniu fobii dręczących pacjentów. Frank, który nie ma możliwości kontaktu z żoną, zajmuje się wychowaniem córki. Pewnego razu zauważa na jej ciele liczne rany. Podejrzenie pada na Nolę, która miała kontakt z córką podczas weekendu. Frank podejmuje próby wyjaśnienia sprawy, ale psychiatra prowadzący kurację Noli nie zgadza się na rozmowę

z żoną. Udaje mu się jednak nawiązać kontakt z innym pacjentem doktora, który opowiada mu szczegółowo o kuracji psychoplazmatycznej, która okazuje się mieć liczne efekty uboczne przejawiające się zmianami fizykalnymi. Frank jest coraz bardziej zaniepokojony. Sytuację komplikuje dodatkowo zamordowanie teściów przez dziwne istoty grasujące w okolicy. Padają także kolejne ofiary, wszystkie z kręgu osób związanych z Nolą. W końcu uprowadzona zostaje Candy, a poszlaki wskazują, że córka Carvettów przebywa w klinice psychiatrycznej razem z Nolą. Frank postanawia odzyskać córkę i żonę, udaje się do kliniki. Tam dowiaduje się przerażającej prawdy. Istoty, które zamordowały jego teściów, nauczycielkę Candy i porwały ją samą okazały się potomstwem Noli, zrodzonym z jej fobii i gniewu. Kuracja, jakiej się poddała wytworzyła u niej zdolność do szczególnego rodzaju partenogenezy. Wszystkie stany emocjonalne materializują się w postaci dziwnego potomstwa. W organizmie bohaterki zaszły zmiany, które uniezależniają jej płodność od mężczyzny. Płód nie rozwija się w macicy, ale w nowym organie przypominającym pęcherz wyrastający z ciała Noli. Potomstwo to ma przewagę nad normalnymi dziećmi polegającą na skróceniu ciąży do kilku zaledwie godzin, a następne parę godzin wystarcza na osiągnięcie stopnia rozwoju siedmiolatka. Poza tym zatrzymuje się ono w tym momencie w rozwoju i pozostaje w stałej zależności od matki, będąc z nią w kontakcie telepatycznym. Nola osiąga więc stan idealnego, niemal totalnego macierzyństwa; jej płodność staje się całkowicie "wyzwolona", możliwości ogromne, znacznie przekraczające dostępne innym kobietom.

Nola oczywiście odmawia powrotu do domu. W znakomitej scenie ostatniej rozmowy małżonków demonstruje Frankowi swoje nowe możliwości. Jest w tej scenie duży ładunek narcystycznej afirmacji własnego ciała, które wyzwolone zostało od zależności od mężczyzny. Frank próbuje podstępem odzyskać córkę, a gdy to nie skutkuje, zabija żonę, unicestwiając przy tym jej demoniczne potomstwo. Candy zostaje uratowana, ale ostatnie ujęcie filmu ukazuje widzowi małą narośl na jej ręce. Zwiastuje to fakt, że Candy odziedziczyła zdolności matki. Przemiana Noli zaczęła się w ten sam sposób.

Warstwa symboliczna *Potomstwa* ukazuje kwestie związane z prokreacją przez pryzmat zazdrości o penisa, która przedstawiona jest tu w szczególny sposób. Nie mamy tu do czynienia z dosyć prymitywnym reprezentowaniem właściwym "revenge gore". Tam obserwowaliśmy symboliczną zamianę ról seksualnych, która często ukazywana była w sposób ocierający się o dosłowność. Podkreśleniu obrazowanego procesu

służyły symboliczne kastracje i "przejęcie" penisa przez kobietę. Tutaj reprezentowanie przebiega w sposób dalece bardziej subtelny. Przedmiotem zazdrości na zasadzie przemieszczenia staje się dominująca rola mężczyzny. Należy ją identyfikować z jego niezbędnością w akcie prokreacji z jednej strony, z drugiej zaś ze stereotypową aktywną rolą seksualną. Negowanie tego schematu odbywa się w kilku płaszczyznach. Pierwsza wiąże się z odrzuceniem mężczyzny jako elementu niezbędnego dla zaistnienia prokreacji. Połączone to zostaje z zanegowaniem instytucji rodziny, co autor podkreśla stylizując swoje dzieło na tak zwany ***whitebread melodrama***, którego najbardziej znanym przedstawicielem w ostatnich latach był film Roberta Bentona *Sprawa Kramerów (Kramer vs Kramer)*. Najogólniej rzecz ujmując chodzi tu o melodramat koncentrujący się na wątkach rodzinnych, często wykorzystujący wątek rozwodu i rozpadu rodziny i walki o prawa rodzicielskie. Motyw odgradzania się od mężczyzny został ukazany procesualnie. Początkowo, co zaznaczone jest w dialogach opisujących sytuację sprzed kuracji Noli, ogranicza się on do erotycznej frustracji i "separacji od łoża". Następnie przychodzi dosłowne oddzielenie, przez umieszczenie Noli w klinice psychiatrycznej na kuracji wykluczającej spotkania z mężem. Finalnym momentem jest natomiast opisana w skrócie scena ostatniej rozmowy Carvettów.

Drugim aspektem wydają się być próby zlikwidowania świadectw minionego życia rodzinnego. Dla Noli, której płodność uległa zwielokrotnieniu, a jednocześnie zmieniło się diametralnie jej oblicze, najistotniejszym śladem minionej zależności od mężczyzny jest jej naturalna córka, która została poczęta w tradycyjny sposób. Jej uprowadzenie i próba wcielenia do grupy potomstwa nabiera w tym kontekście szczególnego sensu. Oprócz symbolicznego włączenia w społeczność potomstwa, dokonuje się także innego rodzaju powiązanie z matką. Candy staje się także istotą nowego rodzaju. Ostatnie ujęcie filmu, które ukazuje narośl na ręce dziewczynki sugeruje, że i ona w przyszłości odrzuci mężczyznę i będzie manifestować swoją kobiecość w sposób, w jaki czyni to jej matka. Przemiana Noli ma podłoże neurotyczne, zdolność partenogenezy wiąże się z materializacją lęków i fobii. Także Candy przeżywa wstrząs. Najpierw obserwuje morderstwo dokonane na jej nauczycielce, później przeżywa noc w towarzystwie potomstwa swej matki, następnie walczy o życie z dziećmi – mutantami. Nola przekazuje córce swoją neurozę w sposób w pewnym sensie sterowany, prowokując sytuacje traumatyczne. Jeśli dołączymy do tego wspomnianą wcześniej identyfikację dziewczynki z matką spowodowaną dzielonym przez obydwie symbolicznym

okaleczeniem, uzyskamy w miarę pełny obraz.

Kolejnym sposobem negowania schematu rodzinnego, umieszczającego kobietę w pozycji strony zdominowanej, pasywnej, jest zniszczenie zależności od własnych rodziców. Nie jest przypadkiem, że pierwszymi ofiarami potomstwa kierowanego za pomocą telepatii przez Nolę są jej rodzice. Znaczące jest także to, że jako pierwsza ginie matka, która jest głównym elementem systemu represjonującego seksualność. Przemiana Noli nie jest wbrew pozorom zanegowaniej seksualności, jest manifestacją tejże, tyle że potraktowaną w sposób, który bliższy jest mężczyźnie. Nola jest teraz stroną aktywną.

Zdolność do rodzenia potomstwa staje się jednak jej istotą, tak więc aktywność, którą uzyskała zostaje od razu podważona. Sposób umiejscowienia nowego organu sugeruje, że bohaterka jest stale unieruchomiona, co podreśla dodatkowo sposób fotografowania Noli. Działanie jej ogranicza się jedynie do "rodzenia" kolejnych potomków i opiekowania się nimi. Opieka zaś ma szczególny charakter wynikający z faktu, że mają one na zawsze pozostać siedmioletnimi dziećmi. Ich zależność od matki jest przy tym zwielokrotniona z uwagi na stały kontakt telepatyczny i bezwzględne posłuszeństwo nastrojom matki. Gdy Frank zabija Nolę, ginie także potomstwo. Dochodzi więc do paradoksalnej sytuacji. Pragnienie wyzwolenia prowadzi do zniewolenia przez narzuconą przez naturę rolę seksualną.

Potomstwo jest jednym z ciekawszych filmów gore. Zachowuje on wszystkie elementy pozwalające na zakwalifikowanie go do gatunku, a jednocześnie zawiera ładunek treści, który może być porównywany jedynie z innymi dziełami Cronenberga i kilkoma zaledwie filmami innych reżyserów.

Ciąża i macierzyństwo łączą się nierozerwalnie z opisanym nieco wcześniej pojęciem zdwajania ego. Wątek ten widoczny jest także w *Potomstwie*, gdzie łączność telepatyczna jest w istocie rozszerzoną psyche głównej bohaterki. Pominąłem jednak dokładniejszą analizę tej kwestii na przykładzie filmu Cronenberga z uwagi na istnienie w ramach gatunku dzieła, które jest skoncentrowane głównie na tym właśnie problemie. Myślę o filmie *A Nightmare on Elm Street Part V: The Dream Child (Koszmar z Elm Street V: Dziecko snu)*. Film ten miał być ostatnią częścią słynnej serii zapoczątkowanej przez film Wesa Cravena z roku 1984. Regułą tego typu serii, szczególnie w przypadku gore, jest stale spadający poziom kolejnych odcinków. Zasada została w tym przypadku jednak złamana. *Dziecko snu* jest jedną z najciekawszych części cyklu i z pewnością dorównuje pozio-

mem realizacji części pierwszej. Stanowi ona ponadto logiczne zamknięcie wątków poprzednich odcinków. Treścią I – IV były kwestie związane z inicjacją nastoletnich bohaterów. Część V odnosi się do lęków związanych z ciążą. Inni są bohaterowie dzieła, dorastają oni niejako wraz z widzem, do którego adresowane były wcześniejsze części. Producenci *Koszmaru z Elm Street* reklamowali *Dziecko snu* jako film zamykający cykl. Fakt, że pojawiła się już wersja telewizyjna pod tytułem *Freddy's Nightmares (Koszmary Freddy'ego)* upoważniał do potraktowania tych zapewnień poważnie. Okazało się jednak, że względy komercyjne wzięły górę i oto na ekranach kin amerykańskich pojawiła się część szósta pod tytułem *Freddy's Dead (Freddy nie żyje)*.

Dokładne streszczenie któregokolwiek z odcinków serii jest zadaniem dosyć trudnym. Wszystkie one charakteryzują się epizodyczną budową, a większość scen jest wizualizacją sennych koszmarów bohaterów. Oprócz tego seria opiera się na efekcie dowolnego i często zaskakującego łączenia diegez. Podobnie jest w przypadku *Dziecka snu*. Przedstawiony poniżej zarys wydarzeń przedstawionych stanowi więc jedynie próbę wyeksponowania wątków najważniejszych dla istoty dzieła, tych, które dotykają kwestii rozszerzenia ego związanego z ciążą.

Znacząca dla treści filmu jest już czołówka, w której widzimy bohaterkę filmu, Alice i jej narzeczonego podczas stosunku. Jak się potem okaże, dochodzi wtedy do zapłodnienia. Sugestia dotycząca tego faktu pojawia się już w następnej scenie, w której widzimy Alice kąpiącą się pod prysznicem, który zainstalowany jest w szczelnie zamkniętej kabinie. Rzeczywistość zmienia się w wizję – bohaterce wydaje się, że tonie zalana przez wodę. Scena ta imituje sytuację dziecka w wodach płodowych i wprowadza widza w tematykę dzieła. Także następująca bezpośrednio po opisanej powyżej scena, sugeruje, że głównym tematem będą fobie związane z ciążą. Alice widzi Amandę Kruger, matkę monstrum, które atakuje bohaterów serii w ich snach. Amanda była siostrą zakonną, która pracowała w zakładzie dla chorych umysłowo. Przez pomyłkę zamknięto ją w sali razem z psychopatycznymi mordercami, gdzie została zgwałcona. Następna scena ukazuje Alice w dniu ukończenia szkoły, a więc w momencie, który w pewien sposób wyznacza osiągnięcie przez nią dojrzałości. Po niej następuje kolejna wizja, w której Alice widzi Amandę rodzącą potwora – Freddy'ego. Wymienione cztery sceny można uznać za rodzaj sekwencji inicjalnej, wszystkie one charakteryzują się dużą kondensacją i wyznaczają tematykę całego filmu.

Następnym istotnym dla fabuły momentem, jest śmierć narzeczonego Alice, Dana. Ginie on w wypadku samochodowym, który został spowodowany utratą kontroli nad pojazdem na skutek wizji, w której Dan został zaatakowany przez Krugera. Alice dowiaduje się o tym zdarzeniu dopiero w szpitalu, do którego trafiła z powodu nagłej utraty przytomności. Jedna z koleżanek Alice, która pracuje w szpitalu, komunikuje jej, że przeprowadzone testy świadczą o tym, iż Alice jest w ciąży. Bohaterka pozostaje w szpitalu na obserwacji. Podczas pierwszej spędzonej tam nocy ma dziwny sen, w którym widzi małego chłopca w szpitalnym ubraniu. Początkowo traktuje sen jako jawę, lecz później dowiaduje się, że w szpitalu w którym przebywała, nie ma oddziału dziecięcego. Kolejne sny – wizje utwierdzają bohaterkę w przekonaniu, że Freddy ma możliwość ingerowania w rzeczywistość za pomocą snów. W jednym z nich widzi śmierć jednej ze swoich przyjaciółek, jak się okazuje Greta rzeczywiście umiera dławiąc się ością podczas rodzinnego przyjęcia. Alice próbuje przekonać przyjaciół, że Freddy'ego można pokonać unicestwiając go we śnie. Gdy giną kolejni młodzi ludzie, kilka osób podejmuje wyzwanie. Dalszy ciąg filmu jest w zasadzie ciągłą wizualizacją snów bohaterki. Jedną z nielicznych scen, które rozgrywają się na planie realnym jest ta, w której Alice dowiaduje się podczas badania USG, że płód spędza ponad siedemdziesiąt procent czasu śniąc. Odtąd wizje bohaterki mieszają się ze snami jej nienarodzonego dziecka. Okazuje się, że chłopiec którego widziała we śnie podczas pobytu w szpitalu jest jej synem, Jacobem. Drugą tego typu sceną jest ta, w której dziadkowie Alice proponują adopcję jej dziecka. Końcowe fragmenty mają charakter feerii. Wszystkie one obrazują próby unicestwienia Freddy'ego przez kolejnych bohaterów dzieła. Kończą się one niepowodzeniem, młodzi ludzie giną. Ostatnia scena oniryczna filmu ukazuje walkę Alice i Jacoba z Freddy'm. Ten ostatni wciela się w postać Dana, co powoduje, że Jacob nie chce się początkowo zwrócić przeciwko niemu. Za namową swojej przyszłej matki aktywizuje moc, którą dał mu ojciec, i zabija Freddy'ego. Czyni to za pomocą zagadkowego, fallicznego organu, który wynurza się z jego ust. Po śmierci Freddy'ego, Jacob zamienia się w noworodka i przenika do ciała Alice.

Ostatnia scena rozgrywająca się na planie realnym ukazuje Alice z dzieckiem podczas spaceru w parku. Jej syn nosi na imię Jacob Dan.

Całość przedstawionych treści ukrytych dzieła jest dosyć prosta do odczytania. Znaczenia często bywają przedstawione w kilku formach, które różnią się strukturą powierzchniową. Dzieje się tak w przypadku rozbu-

dowanej sekwencji inicjalnej, której sposób odczytania zasugerowałem podczas jej opisu. Ciekawym wydaje się jednak odniesienie się do kwestii rozszerzenia ego i kontekstu, który wyznacza "zazdrość o penisa". Jedną z form jej realizacji jest sam fakt ciąży, który z jednej strony daje nadzieję realizacji poprzez dziecko, z drugiej, już sam w sobie jest taką realizacją. Ważnym elementem jest tu nakładanie się snów matki i dziecka. Zespolenie obydwu rzeczywistości jest symbolicznym zobrazowaniem wspomnianego rozszerzenia ego. Marzenie o posiadaniu penisa jest tu zastąpione przez pragnienie dziecka, które objawia się z całą mocą po scenie, w której dziadkowie chcą odebrać dziecko Alice. Zastąpienie to nie jest przedstawione w sposób prosty. Już samo dziecko reprezentuje zespół pragnień określany mianem "zazdrości o penisa". Tu jednak pragnienie dziecka przemieszane jest z pragnieniem mężczyzny. Fakt śmierci narzeczonego Alice, który jest prawie jednoczesny z chwilą, w której dowiaduje się ona, że ma urodzić jego dziecko, powoduje, iż bohaterka doznaje neurotycznego zachwiania równowagi uczuciowej. Sposób, w jaki Jacob zabija Freddy'ego, który poniekąd wciela się w rolę jego ojca, podkreśla męskość dziecka, a przy tym wpisuje całe wydarzenie w relację edypiczną. Takze przeniknięcie do ciała matki sugeruje erotyczność związku uczuciowego między Alice i Jacobem. W ostatniej zaś scenie dowiadujemy się, że syn otrzymał podwójne imię, którego jeden człon jest imieniem jego ojca. Syn Alice zastępuje pragnienia realizujące "zazdrość o penisa" na dwu poziomach. Sam jako dziecko, dające dodatkowo matce zdwojenie ego oraz jako symboliczny mężczyzna, który daje jej erotyczne spełnienie. Na cały system znaczeń reprezentujących stłumione pragnienia kobiety nakłada się siatka symboli odnoszących się do fobii związanych z ciążą. W sekwencji inicjalnej zestawiona zostaje scena sugerująca, że bohaterka jest w ciąży, z obrazem gwałtu, dokonanym na Amandzie przez psychicznie chorych przestępców. Sens tego zestawienia podkreśla kolejna wizja, w której Amanda rodzi potwora. Tego typu koszmary wizualizują lęki dotyczące możliwości braku spełnienia. Nawet jeśli reprezentują obawy związane z realnie istniejącą ciążą, koszmary o urodzeniu potwora interpretowane powinny być jako wizualizacje obawy przed niewłaściwym wypełnieniem roli kobiety z jednej strony, i podkreśleniem swojej pasywności, braku siły i potencji, czyli kobiecości z drugiej. Powyższe stwierdzenie może wydawać się paradoksalne, ale pewne formy realizacji "zazdrości o penisa" bliskie są paradoksowi. W przypadku realizacji przez ciążę dochodzi do osiągnięcia tego, co symbolicznie można nazwać męskością, przez cechy typowo kobiece, a więc możność rodzenia potomstwa.

Wątek fobii związanych z ciążą pojawia się w analizowanym wcześniej filmie *Mucha*. Istnieje on wprawdzie jako element marginalny, ale ze względu na klarowność i błyskotliwość przedstawienia warto o nim wspomnieć. Zanim Seth Brundle, niefortunny bohater filmu, ulegnie przemianie w człowieka – muchę, Veronica zachodzi z nim w ciążę. Gdy uświadamia sobie, że ojcem jest człowiek zdeformowany fizycznie, śni, że rodzi nie człowieka, ale larwę owada. Próbuje usunąć ciążę, ale Seth nie dopuszcza do tego, prosząc ją aby urodziła jego dziecko, zachowując przy życiu część jego osoby. Argument ten zdaje się przemawiać do bohaterki, decyduje się na urodzenie dziecka.

Dla odpowiedniego zinterpretowania postępowania Veroniki, należy położyć szczególny nacisk na słowa wypowiadane przez Setha. Chce on zachować cząstkę swojej osoby, a Veronica przyjmując jego tok myślenia zauważa w urodzeniu dziecka możliwość realizacji, którą wiązała początkowo z osobą Setha. Dopóki jej związek z naukowcem miał charakter zawodowy, Veronica miała szansę na realizację przez sukces zawodowy, w chwili, gdy pojawił się element erotycznej fascynacji, Veronica została sprowadzona do roli kobiety, a więc postaci pasywnej. Porażka naukowa Setha i jej ciąża stawiają ją w pozycji dominującej. Podkreślone to zostaje w scenie ostatniej, kiedy Veronica zabija Setha z dubeltówki, odwracając relację wyjściową dzieła. Pragnienia bohaterki manifestują się także przez odmowę połączenia się z Sethem w jeden organizm (ma to służyć zwiększeniu procentowego udziału człowieka w organiźmie człowieka – muchy). Jej partner proponuje jej wzięcie udziału w scalaniu, ma ona stać się w ramach jego projektu tylko elementem całości, której główny składnik Seth widzi we własnej osobie. Miast tego, Veronica decyduje się na proces zdwajania, z jednej strony dotyczący jej ego, z drugiej odnoszący się do samego faktu urodzenia dziecka, a więc fizycznego zdwojenia osoby.

Przedstawiony przykład znakomicie opisuje ambiwalentny stosunek bohaterek filmu gore do własnych pragnień. Stosunek ten jest odbiciem rzeczywistych procesów psychologicznych. Można więc mówić o pewnego rodzaju prawdzie psychologicznej filmu gore. Oczywiście prawda ta wynika z wchłonięcia często potocznie rozumianego freudyzmu, tak więc przedstawione procesy są najczęściej potraktowane dosyć szablonowo. Ich odkrycie nie pozwoli na znalezienie prawdy o człowieku, ale z pewnością przybliży prawdę o gatunku gore.

W podsumowaniu rozdziału winno znaleźć się miejsce na określenie ogólnej roli postaci kobiecej w gatunku. Opisane sposoby funkcjonowania kobiety w filmie gore wskazują na fakt, że są one najczęściej skontra-

stowane z postaciami męskimi lub z elementami, które symbolizują męskość. Sytuacja mężczyzny opierała się na pierwotnym posiadaniu i wtórnej utracie. Sytuacja kobiety wydaje się być wręcz odwrotna. Przytoczone przykłady zdają się ilustrować sytuację osoby symbolicznie okaleczonej, która dąży do zmiany tejże sytuacji. Motywacje działań stanowią egzemplifikację pragnień reprezentujących zazdrość o penisa pojmowaną w bardzo szeroki sposób.

Przypisy:

1. Temat przedstawiony został w innej formiej w: A. Pitrus [1990c: 21-27].
2. Por. S. Freud [1977].
3. M. Jarka [1988].
4. Tamże, s. 159.

Przełamywanie tabu

We wstępie moich rozważań analitycznych wskazałem na zasadę określającą sposób funkcjonowania gatunku oparty na symbolicznej negacji typowych zachowań seksualnych. Jak starałem się dowieść na przykładzie dzieł dotyczących wizerunku kobiety i mężczyzny w filmie gore, sytuacja akceptowana jest jedynie punktem wyjścia dla fabuł interesującego nas gatunku. Tak zwana normalność łączy się nierozerwalnie z wykroczeniem poza nią. Pragnienia stłumione przypisane człowiekowi wizualizowane bywają w różny sposób.

Dotychczas opisane zostały podstawowe aspekty seksualności reprezentowane przez filmy gore. Wykraczanie poza schemat zachowań reprezentowane bywa w sposób nieco szerszy niż tylko ten, którego istnienie zasygnalizowałem wcześniej. Główną bazą marzeń o wspomnianym powyżej charakterze są pragnienia związane z perwersjami seksualnymi. Ten zakres znajduje szeroką reprezentację w ramach gore. Pozwolę sobie jednak poprzestać na przedstawieniu jedynie kilku uwag związanych z kwestiami szczegółowymi, a skoncentruję się na elementach o znacznie większym stopniu ogólności. Nie przywołując zrazu konkretnych form odstępstwa od normalności (co zresztą nie miałoby zbyt wielkiego sensu w nader rozbudowanej formie) postaram się odnieść do problemu reprezentowania negacji normalności jako takiej.

Wspomniałem już, że na straży normalności stoi w USA przede wszystkim rodzina i system wartości przez nią prezentowany. Poza tym nakładają się na system rodzinny normy tworzone przez instytucje wspierające ją, a więc kościół i państwo w swym prawodawczym aspekcie. Symbolika gore odwołuje się najczęściej do przełamywania norm usta-

nowionych i obudowanych systemem represji przez rodzinę, religię i prawo, które zazwyczaj przedstawiane jest w najprostszej formie – uosobione przez policję, czy wręcz lokalnego szeryfa.

Modelem rodziny jaki wydaje się najwłaściwszy do przyjęcia dla potrzeb analizy jest rodzina nuklearna reprezentująca tak zwaną *middle - class*. Pomocnym okaże się odwołanie do socjologicznego studium tejże, którego dokonał Bert N. Adams.[1] Podkreśla on, że fenomen rodziny amerykańskiej polega na dużym jej znaczeniu w rozumieniu jednostki nuklearnej, przy jednoczesnym zminimalizowaniu związków z dalszymi gałęziami rodu. Odróżnia to wyraźnie rodziny amerykańskie nie przyznające się do mniejszościowego rodowodu, od tych które kultywują tradycje europejskie czy azjatyckie. Podstawą takiego stanu rzeczy jest ogólnie panujący konsumpcyjny model życia (terminu używam tu w sensie opisowym, a nie wartościującym), który czyni taką rodzinę podstawowym podmiotem konsumpcji dóbr materialnych i kulturowych. Jako element systemu produkcji rodzina rzadko jest całością. Silne uprzemysłowienie nie stwarza warunków do tworzenia jednostek produkcyjnych w obrębie rodziny. Taka sytuacja ponownie charakteryzuje raczej mniejszości narodowe. Rozbicie takie implikuje szczególną sytuację dzieci w rodzinie amerykańskiej. Osiągają one szybko dojrzałość pozwalającą im na samodzielną i niezależną aktywizację zawodową. Ze względów kulturowych jednak, w czasie wspólnego zamieszkiwania z rodzicami, nie tworzą one oddzielnych jednostek konsumpcji. Rodzina amerykańska w opinii Adamsa jest konserwatywna. Udowadnia to analiza badań nad doborem partnera. Opiera się on na wolnym wyborze, ale nadal ogromną rolę grają kwestie zgodności wyznaniowej i rasowej. Struktura rodziny oparta jest na systemie patriarchalnym pomimo równouprawnienia i wymienialności pozaseksualnych ról małżeńskich. Rodzina nuklearna ma do spełnienia przede wszystkim role socjalizujące, przygotowujące do uczestnictwa w systemie konsumpcji, religijne i rekreacyjne. Indywidualność poszczególnych członków rodziny pożądana jest o tyle, o ile służy jej pożytkowi. Podkreślany bywa także fakt, że rodzina powinna kreować jednostki.

Podsumowując, należy stwierdzić, że rodzina jest częścią mitu, który dotyczy głównie middle - class. Jej tradycyjność i konserwatywność powoduje, iż jest ona ważnym elementem represji i sprzyja wytworzeniu się tabu. Paradoksalny jest fakt, że rodzina w USA jest raczej instytucją społeczną, niż związkiem małżonków i dzieci. Wymienione powyżej role, jakie ma do spełnienia, nie obejmują funkcji związanych z seksualnością.[2] Z uwagi na główny temat moich rozważań, należy poświęcić więcej uwagi

kwestii seksualności w rodzinie amerykańskiej. Otóż badania empiryczne dowodzą, że rodzina jest raczej instytucją represjonującą seksualność niż służącą jej afirmacji. W latach sześćdziesiątych trudno było w ogóle mówić o pojęciu dopasowania seksualnego w klasie średniej i niższej. Panował wówczas schemat polegający na przekonaniu, że mężczyzna ma prawo czerpać zadowolenie z życia seksualnego, natomiast kobieta ma obowiązek dostarczać tej satysfakcji. Zaskakująca jest liczba małżeństw odrzucających seksualność w młodym wieku. Adams określa ten fakt stwierdzeniem, że większość małżeństw amerykańskich prezentuje nie tyle postawę aseksualną, co antyseksualną. Kwestia ta bywa często oddzielana od reszty życia małżeńskiego. Jest ona nadal silnie powiązana z poczuciem winy. Zwiększony stopień edukacji seksualnej powoduje wytworzenie się oczekiwań wzajemności, ale tradycyjne, patriarchalne pojmowanie rodziny nadal istnieje w świadomości Amerykanów.

Wobec takich wyników badań, należy uznać bez wahania, że wpisanie rodziny w system represyjny nie jest jedynie użyciem stereotypu jako znaku. Sytuacja reprezentowana przez gore jest w wielu przypadkach odzwierciedleniem faktycznego stanu rzeczy. Posłużyłem się jedynie wynikami badań dotyczącymi middle – class, ale wybór jest o tyle uzasadniony, że film gore ma najczęściej za tło pejzaż małego miasteczka zamieszkanego przez takie właśnie rodziny. Istnieje bowiem stale powiększająca się przepaść między społecznością wielkomiejską, gdzie zachodzą dynamiczne zmiany stale kształtujące nowy obraz rodziny amerykańskiej i gdzie panuje coraz bardziej popularny model wolnego związku, a społecznością małomiasteczkową, w ramach której jakiekolwiek zmiany są bardzo powolne i słabo dostrzegalne. Rodzina wielkomiejska, jak stwierdza Adams,[3] zmierza do odrzucenia swojej funkcyjności w związku z przemianami społecznymi przejawiającymi się miedzy innymi równouprawnieniem kobiet i mężczyzn w dostępie do produkcji. Natomiast na prowincji, gdzie model patriarchalny jest znacznie silniej zakorzeniony, rodzina spełnia liczne funkcje.

Jedną z nich jest funkcja religijna. Wynika ona z faktu, że sama rodzina jest wytworem tradycji kulturowej opartej na systemie religijnym. Niebagatelne znaczenie ma także fakt, że w wielkich aglomeracjach spotykamy dalece większą różnorodność form życia publicznego, niż w małych miasteczkach. Kościół jest instytucją, która charakteryzuje się dużym dynamizmem na amerykańskiej prowincji. Gdy jest jedyną, lub też jedną z nielicznych, instytucją organizującą życie społeczne (oczywiście poza rodziną), jego wpływ staje się tym większy. Oczywiście nie wszystkie

filmy gore mają w tle małomiasteczkowy pejzaż prowincji Stanów Zjednoczonych. Jest to jednak motyw na tyle częsty, że warto go odnotować, szczególnie, że przełamywanie tabu rodzinnego często wiąże się, co ukazane zostanie w toku analizy, z przełamywaniem tabu religijnego.

Trzecim czynnikiem nierozerwalnie związanym z systemem wartości rodziny jest prawo. Przyczyny skojarzenia rodziny i prawa są zbliżone do tych, które przedstawiłem w punkcie poprzednim. Także ono bowiem "stwarza" rodzinę, a przełamanie prawa rodzinnego często wiąże się z przełamaniem prawa jako takiego. Społeczności małomiasteczkowe charakteryzują się dość dużą zwartością; postać szeryfa jest w nich osobą szczególnie znaczącą.

Elementy wyznaczające ramy normalności mogą oczywiście występować w różnych konfiguracjach. Nie zawsze wszystkie jednocześnie. Czasami wspomniane instytucje pojawiają się w sposób dosłowny, innym zaś razem, wartości przez nie reprezentowane ulegają symbolizacji.

Zasygnalizowany jedynie wątek rodzinny, wpisany w opozycję normalności i monstrualności realizowany bywa na wiele sposobów. Jeden z nich, zarysowany z wygodną do celów analitycznych wyrazistością, realizuje się w filmie *Amityville II: The Possesion (Amityville II: Opętanie)*. Jego fabuła nawiązuje do tradycyjnego schematu nawiedzonego domu i opętania. Oto jej zarys.

Rodzina Montellich, zamerykanizowanych Włochów, wprowadza się do nowego domu, który zakupili za niezwykle niską cenę. Rodzina składa się z dwojga małżonków i czworga dzieci. Głównymi bohaterami dramatu będą rodzice i ich starsze dzieci, Sonny i Patricia. Pierwsza scena filmu stanowi wstępne określenie relacji panujących w rodzinie. Ojciec jest w stosunku do dzieci władczy i niesprawiedliwy; wymaga od nich wojskowej wprost dyscypliny, każąc im odpowiadać na polecenia "yes, sir". O ile nie razi to w przypadku młodszych dzieci (scena skonstruowana jest tak, że widz początkowo odbiera zachowanie ojca jako dobroduszny żart), to zwracanie się w ten sposób do dorosłego syna budzi zastanowienie nad relacjami między postaciami. Sytuacja ulega dookreśleniu, gdy Sonny nie wykonuje polecenia ojca, ten zaś reaguje na to wściekłością. Podobnie traktowana jest córka i żona, wobec których Montelli stosuje fizyczną przemoc. Niedopasowanie Montellich podkreśla fakt, że Dolores jest gorliwą katoliczką, a jej wiara graniczy z fanatyzmem, mąż jej zaś zdeklarowanym ateistą. Różnice światopoglądowe ulegają silnemu uwidocznieniu po wizycie księdza Adamsky'ego, który przychodzi

pobłogosławić dom.

Całość tych relacji wpisana została w schematyczną historię o nawiedzonym domu. Już pierwszej nocy zaczynają się dziać dość niepojęte rzeczy. W pokoju młodszych dzieci otwiera się okno, a przedmioty unoszą się w powietrzu. Pędzle, które leżą na biurku same zanurzają się w farbie i wypisują na ścianie słowa: "Poniżaj swego ojca". Ojciec reaguje na to wydarzenie wściekłością, posądzając dzieci o umieszczenie napisu na ścianie. Podczas sprzeczki Sonny staje po stronie matki i grozi ojcu strzelbą. Gdy zostaje sam w domu, słyszy w słuchawkach walkmana słowa: "Dlaczego nie nacisnąłeś spustu". Sonny zostaje opętany. W następnej scenie aranżuje dziwną zabawę ze swoją siostrą, podczas której ona gra rolę modelki, on zaś fotografa. Patricia pozuje do aktów. Następnie Sonny przyznaje się, że kradł bieliznę swojej siostry i wykorzystywał ją podczas masturbacji. Wyznaje w końcu siostrze miłość i zmusza ją do odbycia z nim stosunku. Wywołuje to w nim silne poczucie winy, próbuje się wyspowiadać, ale ksiądz Adamsky w chwili słabości wyznaje mu, że sam ma kłopoty z pożądaniem cielesnym. Sonny wraca do domu niepocieszony. Po jednej z kolejnych sprzeczek, ponownie słyszy głosy namawiające go do zbrodni. Tym razem ulega podszeptom i morduje najpierw swoich rodziców, a potem rodzeństwo. Zostaje aresztowany i osadzony w więzieniu. Ksiądz Adamsky stwierdza, że Sonny działał pod wpływem szatana i decyduje się na egzorcyzmy. Grzech, który na nim ciąży sprawia jednak, iż i on sam zostaje opętany.

Przykład powyższy reprezentuje typowy dla gore pretekstowy sposób potraktowania tradycyjnych wątków horroru. Już pierwsza scena rozmowy Montelliego z synem sugeruje konflikt, który stanie się podstawą dramatu. Sonny pomimo swojej pełnoletności postawiony zostaje przez ojca w sytuacji dziecka. Ojciec jest więc przedstawicielem systemu represyjnego. Całość tego systemu jakim jest rodzina okazuje się być skompromitowana, co obrazuje skłócenie małżonków oraz całkowite niedopasowanie światopoglądów. Rozdźwięk między pokoleniami podkreśla pierwsza ingerencja sił nadprzyrodzonych ukierunkowująca działania dzieci, a dokładniej Sonny'ego, na system represyjny. W chwili, w której bohater zostaje w pełni pozyskany przez szatana, pierwszym odruchem jest działanie mające na celu zrealizowanie pragnień, do których ujawnienia nie dopuszcza ojciec oraz cały schemat rodzinny. Nie bez znaczenia jest fakt, że Sonny skłania się ku kazirodztwu. Dokonuje tym samym przełamania tabu rodzinnego w dwojaki sposób. Wyrywa się spod władzy ojca, a jednocześnie łamie najważniejszy zakaz organizujący strukturę rodziny, którym jest niemożność

dobierania sobie partnera z kręgu najbliższych krewnych. Dalsze wydarzenia ilustrują pragnienia pełnego wyzwolenia się z ram wyznaczonych przez system. Istotnym elementem tego systemu jest kościół, który okazuje się jednak skompromitowany przez przełamanie swojego wewnętrznego nakazu jakim jest konieczność zachowania czystości.

Opętanie Sonny'ego nie jest przyczyną zabójstwa, jakiego dokonuje na swojej rodzinie. Wydaje się, że jest wprost odwrotnie. Autor dzieła konstruuje film w taki sposób, że określenie relacji między bohaterami i motywacji ich działań następuje zanim pojawią się siły nadprzyrodzone. Opętanie przez szatana jest więc tylko pretekstem do ukazania opętania przez pożądanie, które uległo skomasowaniu na skutek stłumienia spowodowanego przez rodzinę.

Pomimo pewnej symbolizacji, treści przekazywane przez *Amityville II* są w wysokim stopniu jawne, a ich odczytanie nie nastręcza zbyt wielu kłopotów. Częstsze jest jednak potraktowanie wątku przełamywania tabu rodzinnego w sposób symboliczny.

Taki właśnie sposób organizacji świata przedstawionego przynosi *The Basket Case (Wiklinowy koszyk)*. Dzieło młodego twórcy, Franka Henenlottera doczekało się kontynuacji zrealizowanej przez zespół, który stworzył część pierwszą. Jest to zresztą jedna z lepszych kontynuacji. Obydwa filmy stanowią zamkniętą fabularnie i stylistycznie całość, którą można potraktować jako jeden tekst. Tak też uczynię w omówieniu obydwu dzieł.

Młody człowiek o imieniu Duane przybywa do Nowego Jorku z prowincji. Wprowadza się do podrzędnego hotelu Broslin. Traktowany jest tam dosyć podejrzliwie, głównie ze względu na fakt, że nie rozstaje się z ogromnym wiklinowym koszem. Okazuje się, że nosi w nim swojego brata – potwora, który był z nim w dzieciństwie zrośnięty. Za sprawą ojca Duana, potworny brat Belial został odcięty podczas operacji dokonanej przez przypadkowy zespół lekarzy, w składzie którego znalazł się nawet weterynarz. Miał on zostać zgładzony, ale niania Duana uratowała Beliala. Bracia przybyli do miasta, aby zemścić się za doznaną krzywdę. Operacja odbywała się bowiem wbrew woli obydwu braci. Duane odnajduje lekarzy, którzy dokonali operacji, a Belial zabija ich w okrutny sposób. Podczas wizyty u jednego z winowajców, Duane poznaje dziewczynę, w której się zakochuje. Nie może jednak w pełni swobodnie się z nią spotykać, gdyż Belial pozostaje z nim w ciągłym kontakcie telepatycznym i powodowany zazdrością, stara się przeszkadzać bratu na wszelkie możliwe sposoby. W finałowej scenie dochodzi do starcia między braćmi, podczas której

obydwaj wypadają przez okno.

W *The Basket Case II (Wiklinowy koszyk II)* okazuje się, że Duane i Belial przeżyli wypadek i trafili do szpitala. Pilnuje ich tam policja, jako że ich związek z zabójstwami dokonanymi na kilku lekarzach został odkryty. Szczęśliwie udaje im się uciec przy pomocy "ciotki" Ruth, która prowadzi tajemniczy dom opieki dla podobnych Belialowi wybryków natury. Sama ona miała syna o jedenastu ramionach i stąd teraz stara się pomagać innym "dziwolągom". Duane i Belial znajdują w przytułku na Staten Island nowy dom i dwa tuziny przyjaciół – zdeformowanych fizycznie ludzi. Idyllę przerywa pojawienie się dziennikarki, która odkryła miejsce pobytu braci. Ponownie zaczyna się seria krwawych morderstw, które są zemstą Beliala i Duane'a za ingerencję w prywatność domu Ruth. Nie ten wątek wydaje się jednak najważniejszym. Tym razem bowiem obaj bracia znajdują sobie partnerki. Belial spotyka w domu Ruth kobietę, która nie dość, że przypomina go fizycznie, to darzy go uczuciem. Duane natomiast poznaje bratanicę Ruth. Ich związek układa się pomyślnie do czasu, kiedy Duane odkrywa, podczas próby fizycznego zbliżenia, że Heather także jest mutantką. Jej odmienność polega na tym, że jest ona nieustannie w ciąży, to znaczy w jej łonie "zamieszkuje" syn, który nigdy się nie urodzi. Duane stwierdza, że nie ma dla niego miejsca w domu Ruth. Sytuacja znana z pierwszej części ulega odwróceniu. Teraz on staje się zazdrosny o Beliala. W ostatniej scenie przyszywa sobie brata do swojego boku w miejscu, z którego wcześniej wyrastał.

Interpretacja dzieła może nastręczyć więcej problemów, niż odczytanie sensów *Amityville II*. W istocie jednak film, a raczej cykl, *Wiklinowy koszyk* obraca się w podobnym kręgu znaczeniowym.

Początkowa sytuacja z części pierwszej obrazuje działania afirmujące rodzinę. Bracia pochodzą z małego miasteczka, które narzuca im model opisany w rozważaniach wstępnych, dotyczących funkcjonowania rodziny w USA. Ich zespolenie jest symbolicznym przedstawieniem rodziny nuklearnej, która zostaje rozbita przez element zewnętrzny. Lekarze z Nowego Yorku reprezentują świat wartości, w którym rodzina nie ma takiego znaczenia. Działanie ukierunkowane na zachowanie rodziny zostaje zarzucone w chwili, kiedy Duane poznaje kobietę, która narzuca mu niejako wielkomiejski system wartości. Próba unicestwienia Beliala w finałowej scenie części pierwszej jest manifestacją przełamania tabu rodzinnego.

Druga część obrazuje proces odwrotny. Nieudana próba socjalizacji w wielkim mieście powoduje wytworzenie resentymentu pchającego Duane'a do ponownej afirmacji rodziny, a także, przez odtworzenie

sytuacji z dzieciństwa, do symbolicznej realizacji chęci powrotu do łona. Rzeczywistość wielkiego miasta jest w pewnym sensie zmutowana, nie przystająca do oczekiwań Duane'a. Zakończenie cyklu zapowiadała już scena z części pierwszej, która była wizualizacją snu Duane'a. Sen ów przypomina typowe, opisywane przez Freuda, marzenie o nagości, stanowiące symboliczne przedstawienie pragnienia powrotu do dzieciństwa. Okres ten charakteryzuje się większą swobodą manifestacji pragnień i dużą permisywnością otoczenia. Nagość jest w wieku dziecięcym rzeczą naturalną, demonstrowanie ciała zaś, prezentacją narcystycznych cech dziecka. Człowiek dorosły podlega restrykcjom wytworzonym przez system represyjny. Działania dążące do demonstracji centralności swojej osoby objęte są tabu. W chwili, kiedy problemy Duane'a ulegają nawarstwieniu, śni on sen, w którym widzi siebie biegnącego nago przez ulice Nowego Yorku. Reprezentuje to chęć powrotu do sytuacji, w której obydwaj bracia byli połączeni ze sobą i tworzyli symboliczną instytucję rodzinną.

Przełamywanie tabu rodzinnego realizuje się na dwu planach. Z jednej strony, obserwujemy symboliczne próby wyzwolenia się z "więzów" rodzinnych (w pierwszej części dokonuje jej Duane, w drugiej – Belial). Z drugiej zaś, sam sposób symbolizowania rodziny (zrośnięci bracia są odrażającym potworem) sprawia, iż instytucja ta zostaje zanegowana niejako już na wstępie.

Rodzina i dom są kluczowymi pojęciami określającymi zakres znaczeń filmu Williama Friedkina *The Guardian (Opiekunka)*, którym znany reżyser powrócił, po piętnastu latach, w krąg filmu grozy. Słynny *Egzorcysta (The Exorcist)* jest dziełem szeroko dyskutowanym po dziś dzień; stał się on wzorem dla wielu twórców realizujących horrory satanicze, nawiązujące do tak popularnego w latach siedemdziesiątych nurtu. Zaskakujące, że reżyser ten postanowił zmierzyć się z formułą gore. Efekt jest zresztą zdumiewająco dobry.

Bohaterami dzieła jest małżeństwo, Kate i Phil Sterling, które przeprowadza się z Chicago do nowego domu w Los Angeles. Sytuacja taka jest często wprowadzana do filmów gore, aby ukazać moment symbolicznego konstytuowania się rodziny. Wkrótce po osiedleniu się, Kate oznajmia Philowi, że jest w ciąży. Sterlingom rodzi się syn. Radość zakłóca jednak fakt, że Kate nie chce zrezygnować z kariery zawodowej. Phil proponuje, aby zawiesiła działalność na jakiś czas, ona jednak nie zgadza się. W rezultacie obydwoje podejmują decyzję o zatrudnieniu opiekunki. Z agencji przysłanych zostaje kilka ofert, z których najbardziej odpowiada im młoda Murzynka. Ta ginie jednak w tajemniczych

okolicznościach. W domu Starlingów pojawia się natomiast Camilla, angielska imigrantka. Okazuje się być idealną opiekunką dla dwutygodniowego Jacka. Kate i Phil są nią zachwyceni. Pewnej nocy jednak, Phil ma dziwny sen, w którym widzi syna pod drzewem spływającym krwią. Dziecko płacze, a wokół niego tłoczą się zgłodniałe kojoty. Sen mija i wszystko wraca do normy.

Następna scena wiąże się ze wspomnianą wizualizacją koszmaru. Camilla udaje się na spacer z dzieckiem do lasu, gdzie zostaje zaatakowana przez trzech opryszków usiłujących ją zgwałcic i okaleczyć. Początkowo ratuje się ucieczką, potem zaś przy użyciu tajemniczej siły powoduje, że drzewa w lesie ożywają i rozprawiają się z napastnikami. Połączenie sceny jednoznacznie onirycznej (sen Phila) z inną, którą widz będzie raczej skłonny uznać za realistyczną (w ramach fantastycznej rzeczywistości przedstawionej) powoduje, że faktyczny status ontologiczny sceny w lesie staje się niejasny. Niejasność tę podkreśla sąsiedztwo kolejnego fragmentu onirycznego. Jest to ponownie wizualizacja sennego marzenia Phila. Śni on, że budzi się w towarzystwie opiekunki swojego syna. Dochodzi do stosunku, który powoduje z jednej strony dużą satysfakcję, z drugiej zaś, przerażenie bohatera.

Pozorne szczęście domu Starlingów zostanie zakłócone przez dziwne wydarzenie, którego świadkiem jest przyjaciel rodziny. Śledząc Camille zauważa on, że ta oddaje się tajemniczemu rytuałowi, który prowadzi do przemiany w coś, co przypomina żywe drzewo. Próbuje powiadomić o tym fakcie Starlingów, lecz ci śpią a ich telefon połączony jest tak, że nie słyszą oni dzwonka. Przyjaciel wkrótce ginie zagryziony przez kojoty. Ostrzeżenie zostaje jednak zarejestrowane przez automatyczną sekretarkę. Rano, kiedy Phil przesłuchuje taśmę, okazuje się, że dzwoniła jeszcze jedna osoba. Była nią kobieta, która kiedyś zatrudniała Camillę. Podobnie jak Starlingowie cieszyła się z sumienności opiekunki. Jednak po upływie dwóch tygodni, kiedy jej córka ukończyła miesiąc, Camilla zniknęła razem z dzieckiem. Zaniepokojony Phil spotyka się z kobietą, która go ostrzegła, i przesłuchując nagranie głosu przyjaciela postanawia pozbyć się Camilli. W tym właśnie momencie, kiedy każe jej opuścić dom, dziecko zaczyna okazywać objawy zapaści. Starlingowie udają się do szpitala. Za nimi podąża Camilla, która już całkiem otwarcie próbuje zabrać im syna. Kate i Phil widząc, że Jack odzyskuje świadomość wyciągają go z inkubatora i jadą do domu. Aby się tam dostać muszą przejechać przez las, w którym ponownie spotykają swoją niedawną pracownicę. Teraz manifestuje ona swoje nadprzyrodzone możliwości, unosząc się nad ziemią i z tej pozycji

atakując Starlingów. W końcu Kate udaje się przejechać Camillę jeepem. Ta kona pod ogromnym drzewem, którego kora ukształtowana jest tak, że przypomina niejako "zatopione" w niej twarze dzieci.

Z lasu Starlingowie nie jadą do domu, lecz na policję. Powiadamiają o tym, co się wydarzyło, lecz policja nie daje im wiary. Mimo wszystko do lasu zostaje wysłana grupa dochodzeniowa. Niestety jedynymi śladami jakie odnajduje,są ślady jeepa i dziwne drzewo z wyrzeźbionymi dziecięcymi twarzami. Starlingowie wracają do domu, aby się spakować i przygotować do wyjazdu do Chicago. Przed wyjazdem Phil decyduje się jednak wyjaśnić sprawę do końca. Odnajduje wspomniane drzewo i odcina jego gałęzie piłą łańcuchową. Z konarów tryska krew, a drzewo zaczyna walczyć z Philem. W tym czasie w domu, w którym została Kate z Jackiem, pojawia się ponownie Camilla i usiłuje zabić żonę Starlinga i porwać dziecko. W chwili, gdy Phil odcina kolejne konary, kończyny Camilli zostają oderwane przez niewidzialną siłę. Gdy drzewo zostaje ostatecznie ścięte, Camilla pada martwa.

Najważniejszymi dla organizacji znaczeń dzieła wydają się dwie sceny oniryczne wizualizujące marzenia senne Phila. Dla ich należytego zrozumienia trzeba uświadomić sobie, że ta właśnie postać reprezentuje w filmie wartości związane z pojęciem rodziny. Podkreślony jest fakt jego pochodzenia z prowincji, co implikuje specyficzny system wartości, które kształtowały jego światopogląd. Jego nastawienie ujawnia się w scenie, kiedy próbuje nakłonić żonę do przerwania pracy i zajęcia się dzieckiem. Fakt ten stanowi próbę wprowadzenia modelu rodziny opartego na modelu patriarchalnym, miast modelu wielkomiejskiego opartego na równoprawności małżonków. Przerwanie pracy byłoby dla Kate rzeczywistym końcem kariery zawodowej, albowiem profesja, jaką reprezentuje (architektura wnętrz) wymaga stałej obecności na rynku. Ze świadomymi próbami ukształtowania rodziny wedle wzorca patriarchalnego kontrastują ukryte pragnienia jego przełamania. Materializują się one w marzeniach sennych. Pierwszym z nich jest to, w którym przejawiają się pragnienia odseparowania dziecka, jako elementu determinującego całość aktywności Phila. Sensu tego snu dopełnia scena, w której widzimy małżonków w łóżku dyskutujących, kto ma nakarmić płaczące w środku nocy dziecko. Phil uznaje, że czynność ta ma być wykonywana tylko i wyłącznie przez matkę, on zaś powołany jest do zabezpieczenia materialnych potrzeb rodziny. Drugim elementem wyznaczającym rodzinny system wartości jest sama małżonka Phila. Jego drugi koszmar obrazuje pożądaną zdradę małżeńską, która byłaby rozbiciem

struktury rodziny. We śnie Phil przeżywa jednocześnie rozkosz i strach. Fakt występowania tego drugiego podkreśla stłumienie pragnienia.

Umieszczenie dwóch snów w strukturze dzieła oraz ich zawartość wskazuje na możliwość potraktowania całości wydarzeń przedstawionych jako materializacji pragnień Phila w ramach rzeczywistości snu. Koszmarne zdarzenia przedstawiane są ponadto w formie, która sugeruje możliwość traktowania ich jako wizualizacji marzeń sennych. Odkrycie nadnaturalnych zdolności opiekunki Jacka przez przyjaciela Starlingów, wziętego architekta, ma wszelkie cechy upoważniające do przyjęcia zaproponowanego przeze mnie sposobu interpretacji statusu ontologicznego wydarzeń. Wskazuje na to fakt, że po śmierci architekta widzimy przez moment jego ciało w kałuży krwi. Pod koniec ujęcia jednak, plama i ciało nagle znikają, a spustoszenie w jego mieszkaniu spowodowane atakiem kojotów zostaje odwrócone. Także zestawienie relacji Phila i Kate z wydarzeń w lesie z wersją policji wpływa na silną relatywizację i subiektywizację przedstawień filmu. Najważniejszym zaś czynnikiem pozwalającym na wyciągnięcie przedstawiomych wniosków jest skonstruowanie pozornie realnych elementów filmu z materii pierwszego koszmaru, który przyśnił się Philowi zanim zostały ujawnione nadnaturalne zdolności Camilli i jej związek z krwawym kultem drzewa życia. To, co oglądamy na ekranie jest więc konstruktem będącym realizacją pragnień stłumionych. Także postać Camilli można potraktować jako tego typu konstrukt, na co wpływa fakt, że policja stwierdza, że osoba taka nie istnieje.

Friedkin dokonuje więc przetworzenia typowej dla tradycyjnego horroru struktury fabularnej. Klasyczny film grozy zestawiał elementy znane z zagrażającymi im czynnikami obcymi. Pomimo, że podkreślony zostaje fakt obcego pochodzenia Camilli (jest Angielką), jej postać jest w istocie projekcją podświadomych pragnień bohatera. Jej pochodzenie jest tu raczej podkreśleniem silnego stłumienia objawiającego się alienacją pragnień i nie przyznawaniem się do nich jako do własnych. Dzieło wypełnia więc jedno z istotnych cech gatunku, jaką jest "znajomość" zagrożenia.

Ostatnią kwestią, jaką chciałbym poruszyć w związku z opisywanym dziełem jest interpretacja zakończenia. Zdaje się ono obrazować porażkę bohatera, co jest typowe dla gatunku. Wprawdzie rodzina zostaje uratowana, ale prawdziwy cel działań bohatera nie został osiągnięty. Następuje afirmacja rodziny w modelu patriarchalnym. Phil przynosi żonie i synowi wyzwolenie. Matka decyduje się osobiście zająć Jackiem. Phil odzyskuje

pozycję ojca rodziny, a więc zdecydowanie dominującą. Widoczne to jest tym silniej, że Kate i Jack zawdzięczają mu życie. Przywrócenie harmonii, która w tradycyjnym filmie grozy oznaczałaby afirmację wartości, tutaj odnosi się do zwycięstwa systemu represyjnego. Filmy gore zdają się w dużym stopniu przedstawieniami obrazującymi walkę pożądania i systemu. Ten ostatni zwykle zwycięża, tak też dzieje się w przypadku *Opiekunki*.

Powyższe przykłady prezentują sposób konstruowania rzeczywistości przedstawionej polegający na skontrastowaniu stereotypu normalności i elementu monstrualności, który zakłóca wyjściową równowagę. Istnieje jednak nurt gore posługujący się nieco inną techniką kreowania świata przedstawionego. Polega ona na wprowadzaniu na ekran rzeczywistości monstrualnej bez skonstrastowania jej z elementami normalności. Jest on w tym przypadku niejako zakodowany w świadomości widza. To, co widzimy na ekranie jest zaś najczęściej po prostu normalnością potraktowaną a rebours, lub też poddaną hiperbolizacji do tego stopnia, że uzyskuje wymiar monstrualny.

Najbardziej reprezentatywnymi dziełami tego nurtu, które zyskały już status filmów kultowych są *Teksaska masakra piłą łańcuchową* Tobe Hoopera oraz *Wzgórza mają oczy* Wesa Cravena.

Teksaska masakra piłą łańcuchową jest filmem, który zapoczątkował drugą falę filmów gore. Dzieło Tobe Hoopera jest obrazem dość osobliwym. Pomimo dość makabrycznego tytułu, który już sam w sobie powoduje przerażenie, film opiera się na szokowaniu efektami specjalnymi w raczej ograniczonym stopniu. Na jego przynależność do gore wskazuje natomiast atmosfera deprawacji i niepohamowanego okrucieństwa oraz jego struktura. Fabuła dzieła jest niezwykle prosta. Sprowadza się do historii o młodych ludziach, którzy podczas wakacyjnej wycieczki muszą zatrzymać się w środku teksaskiego pustkowia. Zostają oni schwytani przez zdziczałą rodzinę Sawyerów, która praktykuje kanibalizm. Większość z nich ginie, uratuje się tylko jedna z bohaterek.

Podobną fabułę znajdziemy w późniejszym o trzy lata filmie Wesa Cravena. Tutaj rodzina reprezentująca typową middle – class utyka w środku pustyni, gdzie także napotyka rodzinę kanibali. Masakrę, jaka się dokonuje przeżywa jedynie syn, który pokonuje kanibali przy pomocy ich zbuntowanej córki. Pomimo podobieństwa do pierwowzoru, jakim jest niewątpliwie *Teksaska masakra piłą łańcuchową*, film jest w pełni oryginalny dzięki zastosowaniu zupełnie odmiennej poetyki. Dzieło to jest bliższe współczesnym filmom gore, które ukazują przemoc w sposób dosłowny, namacalny.

Obydwa filmy łączy nierozerwalnie jedna przynajmniej wspólna cecha. Głównymi bohaterami są w nich zdegenerowane i monstrualne rodziny, nie zaś ci, którzy są ich ofiarami. Typowy film grozy zachowuje pewien dystans do monstrum, który wynika z jego obcości. Filmy Cravena i Hoopera prezentują monstrum niejako od środka. Zadanie jest tym łatwiejsze, że nie ma ono charakteru jednostkowego. Wejście w jego świat odbywa się przez analizę struktury rodzinnej, która okazuje się być podobną do złudzenia do modelu patriarchalnego, tyle że ukazanego z przesadą i rysem parodystycznym.

Duże znaczenie w przypadku obydwu dzieł ma znakomite "ogranie" stereotypów rodzinnego rytuału. Na czele stoi zawsze ojciec, który przedstwiony jest w sposób karykaturalny. Jego władza opiera się na autorytecie, który zdobył przemocą i fizyczną przewagą nad resztą rodziny.

Pojawiają się także inne odwołania do stereotypu rodziny amerykańskiej. Już samo nazwisko rodziny z *Teksaskiej masakry piłą łańcuchową* jest znaczące. Z jednej strony nawiązuje ono do twórczości Marka Twaina, który z pewnością przyczynił się do literackiego utrwalenia wizerunku rodziny prowincjonalnej, który daleki jest od jakiejkolwiek prawdy, z drugiej zaś, mamy do czynienia z groteskowym kalamburem, który wykorzystuje angielskie słowo oznaczające piłę (saw). Ten pozornie mało znaczący element przenosi całość reprezentacji dzieła w obszar marzenia sennego. Freud podkreśla, że znaczna ilość symbolizacji, jakie zachodzą w ramach marzeń senych opiera się na słownych i myślowych kalamburach.

Przedstawiona powyżej pobieżna analiza sposobów przekraczania tabu w ramach realizacji pragnień stłumionych nie wyczerpuje oczywiście tematu, który mógłby stać się przedmiotem osobnego studium.

Wspomniane wcześniej motywy negacji religii występują często jednocześnie z wątkami rodzinnymi. Tak dzieje się w przypadku *Amityville II*. Następuje w nim kompromitacja kościoła jako instytucji wspomagającej i konstytuującej rodzinę. Znane są także inne sposoby istnienia wątków religijnych, czy raczej antyreligijnych.

Częstym sposobem jest ukazywanie bohaterów związanych z instytucją kościoła w sposób ich kompromitujący. Schemat jest więc identyczny jak w przypadku rodziny. W *Silver Bullet (Srebrna kula)* pastor z małego miasteczka okazuje się wilkołakiem i wielokrotnym zabójcą. *The Church (Kościół)* ukazuje sytuację, w której tytułowy budynek staje się miejscem krwawego kultu szatana.

Przełamanie tabu tworzonego przez system prawny znajduje odbicie w dziełach ukazujących działalność grup przestępczych. Przywołać należy

tu, oprócz już wspomnianych, klasyczny już gore *She Devils on the Wheels (Zmotoryzowane diablice)* czy *Hollywood Chainsaw Hookers*. Zbiorowymi bohaterami wyżej wymienionych dzieł są gangi mordujące w wyjątkowo brutalny sposób przypadkowych ludzi, najczęściej w imię kultu przemocy. W *Hollywood Chainsaw Hookers* po zbrodniczych wypadach, członkowie gangu oddają się rytuałowi, którego centralnym elementem jest picie benzyny.

Przy okazji omawiania roli płci w gatunku, wspomniane zostały już te motywy, które wiążą się z obrazowaniem perwersji seksualnej. Nie warto wyliczać konkretnych sposobów realizacji tego tematu, lecz należy podkreślić, że seksualne perwersje często wpisywane są w rzeczywistość gore w sposób dosłowny lub symboliczny. Oprócz wątków obecnych w dziełach stanowiących trzon gatunku, w których obserwujemy sadyzm (*Videodrome*), kazirodztwo (*Amityville II*), nekrofilię (*Od szeptu w krzyk, Martwa małżonka*) i inne, należy odnotować cały nurt filmów kanibalistycznych, które nawiązują do praktyk wyrosłych z rytuałów seksualnych reprezentujących całkowite pogrążenie się w zmysłowości.[4] Szczególne miejsce zajmuje tu kino włoskie specjalizujące się w tego typu filmach. Największy rozgłos zdobyły filmy *Mangiatti Vivi (Pożarci żywcem)* i *Cannibal Holocaust (Kanibalistyczny holocaust)*.

Wpisana w gatunek negacja wartości ma także nieco szerszy wymiar, który może wskazać na miejsce gore we współczesnej kulturze. Na pytanie o kulturotwórczą rolę "krwawej fali" horroru postaram się odpowiedzieć w następnym – rozdziale – ostatnim.

Przypisy:

1. B. N. Adams [1971].
2. Por., tamże, s. 267-269.
3. Por., tamże, s. 83-85.
4. Por. K. Imieliński [1989:142-143].

Gore w kulturze. Próba podsumowania

Wypowiedź pozbawiona przemocy
niczego nie określa,
nic nie mówi,
nic nie proponuje innemu (...)

J. Derrida, L'écriture et la différance

Dzieła sztuki reprezentujące szeroko rozumiany postmodernizm negują przyjemność, która jest nieodłączną częścią składową klasycznego kina gatunku, opierają swe znaczenia na tworzeniu iluzji przyjemności, czy fałszywego jej wariantu. Udają więc one niejako przynależność do istniejącej kultury w istocie wykraczając poza nią i tworzą jej alternatywną formę. Imitowanie zakorzenienia kulturowego realizuje się często w formie fałszywych cytatów podobnych tym, na jakich oparł swoją twórczość literacką Jorge Louis Borges. Opinia ta, wyrażona przez Lyotarda,[1] znakomicie oddaje istotę wielu nurtów współczesnego kina. Bazą kultury (czy też kontrkultury) postmodernistycznej jest imaginacyjna biblioteka. Stąd też twórcy identyfikujący się z postmodernizmem sięgają często do kodów kultury popularnej, lub spauperyzowanej kultury "wysokiej" nierzadko przetworzonej przez masowe media. Przykładowo: twórca postmodernistyczny odwołując się do Giocondy użyje jako materiału swej pracy

raczej prasowej reprodukcji dzieła niż jego oryginału. Wedle terminologii zaproponowanej przez Benjamina, należy stwierdzić, iż postmodernizm posiłkuje się kulturą odartą z aury.

Warto zastanowić się nad możliwością odczytania gatunkowego tekstu gore w kontekście postmodernistycznym, wykorzystując prace analityków amerykańskich, a także, i przede wszystkim, konsekwencje interpretacyjnych prób, zamieszczonych w poprzednich rozdziałach. Próby zmierzenia się z tym tematem są obecne w piśmiennictwie amerykańskim, aczkolwiek nie dość częste. Większość z nich wskazuje jedynie na bezpośrednie przedstawienia obrazujące negujący kulturę światopogląd. Wydaje się jednak, że katalogowanie aktów przemocy, znanych z filmów gore i przypisywanie im obrazowania zbuntowanego przeciwko kulturze podłoża jest nadużyciem i nie wnosi absolutnie nic do zrozumienia fenomenu, jakim jest gatunek.

Ciekawszym dokonaniem okazuje się tekst Tanii Modleski "The Terror of Pleasure".[2] Przeprowadza ona wprawdzie analizę postmodernistycznego oblicza gore pod kątem sposobów negowania kultury na poziomie przedstawień, lecz czyni to w sposób pogłębiony. Przywołując *Teksaską masakrę piłą łańcuchową*, Tania Modleski wskazuje na fakt, że głównym obiektem ataków są "obiegowe" amerykańskie świętości. Analiza koncentruje się na wykryciu znaczeń filmu *Dawn of the Living Dead (Świt żywych trupów)*, w którym zombie atakują wielki supermarket, co wedle autorki wyraża zanegowanie mitu konsumpcji i jednorazowości. Innym omawianym szerzej dziełem jest *Videodrome*, który koncentruje się na demistyfikowaniu masowych mediów. Mimo walorów tekstu, nie mogę przyjąć wniosków Modleski za własne: razi w jej artykule brak zauważania umowności, a nawet symboliczności, za elementami, które skusiły ją swoją jednoznacznością. Należy jednak zwrócić uwagę, że autorka sygnalizuje pojawiający się efekt homogenizacji. Czyni to mimochodem pisząc o zachwianiu zasady różnicy seksualnej i zanegowaniu wartości związanych z wypełnianiem określanych ról społecznych, rodzinnych i seksualnych. Mając w pamięci dokonania badaczy amerykańskich i liczne zastrzeżenia, jakie należało by zgłosić pod ich adresem, spróbujmy rozwinąć czynione już próby analizy związków gore z postmodernizmem.

Film gore jest częścią amerykańskiej kultury popularnej, może więc bez konieczności wychodzenia poza obszar dostarczający mu elementów kodu, korzystać z niej w szerokim zakresie. Propozycje interpretacyjne nakreślone w poprzednich rozdziałach opierały się na psychoanalizie, jako na głównej i modelującej całość metodzie. Zadziwiające się może wydać moje skoncentrowanie się na odczytywaniu znaczeń, które po przytoczeniu

kilku przykładów wydają się być ewidentne. Myślę jednak, że odniesienie się do wielu przykładów pozwala na bezsprzeczne potwierdzenie, że sposoby tworzenia znaczeń są w gatunku bardzo konsekwentne, tak konsekwentne, że można pokusić się o wyciąganie dość daleko idących wniosków. Takie uporządkowanie elementów świata przedstawionego, które pozwala na odczytanie ich sensów z wykorzystaniem najbardziej podstawowych wskazówek analizy symptomatycznej i stworzenie z nich systemu tak spójnego, jak rzadko się to zdarza przy porządkowaniu wniosków płynących z analizy dzieł reprezentujących inne gatunki (oczywiście jeśli nie zostaną popełnione interpretacyjne nadużycia), sprawia, iż należy stwierdzić, że psychoanaliza jest świadomie wykorzystywanym elementem znaczeniotwórczym; jej użycie jest cytatem. Założenie takie może spowodować pojawienie się kolejnych wątpliwości co do sensowności całości moich poczynań. Zdając sobie sprawę z wątpliwości, jakie mogą pojawić się podczas lektury moich prób interpretacyjnych, spieszę z wyjaśnieniami dotyczącymi moich strategii. Nasunąć się muszą bowiem dwa pytania: jaki jest sens uporczywego zanurzania się w dość oczywiste, oparte na podstawowych psychoanalitycznych kliszach sensach filmu gore oraz czemu ma służyć symptomatyczna analiza sensów umieszczonych w dziełach w sposób świadomy?

Wykorzystanie psychoanalizy w opisany powyżej sposób stawia tekst filmu gore w szczególnej sytuacji. Dzieło Freuda stało się bowiem nieodłącznym elementem kultury amerykańskiej, głównie zaś jej popularnej części. Film gore odwołuje się zaś do tego ostatniego sposobu funkcjonowania – uproszczonego, udemokratycznionego, przetworzonego przez media. Znaczenia odczytane przy zastosowaniu analizy symptomatycznej muszą więc niejako zostać wzięte w nawias, jako pozorne. Tekst w sposób zdesperowany ucieka przed znaczeniem, staje się tautologią, zmierza w kierunku całkowitego rozpadu sensu. Filmy gore proponują widzowi zabawę w odczytywanie sensów, które w istocie nie są nawet zbyt głęboko ukryte. Każdy widz uczestniczący w kulturze znajdzie dużą ich część, lecz po dokonaniu tego odkrycia zostanie postawiony w obliczu sytuacji dość kłopotliwej. Skierowanie uwagi w stronę seksualności jest popchnięciem widza w ślepą uliczkę. W chwili, gdy rozpoznamy już kryjące się za wydarzeniami perwersje i ukryte pragnienia, zostajemy osamotnieni ze swoim odkryciem. Jaką bowiem wartość przedstawia ono samo w sobie? Odczytujący sens filmu gore zostaje oszukany. Znaczenie zasugerowane jako finalne nie tworzy bowiem żadnej wartości pozytywnej. Tradycyjne kino gatunków oferowało widzowi afirmację wartości. Odczytane znaczenia potwierdzały jego światopogląd i pozwalały wyjść z

kina w poczuciu spełnienia. Gore jest negacją samą. Nie afirmuje wartości, oferuje pozorne znaczenia.

Spróbujmy dokonać wolty, która zepchnie wcześniej zaprezentowane rozdziały na daleki margines, weźmie je w nawias zaznaczony grubą kreską. Wróćmy do punku wyjścia, do poszukiwania znaczenia.

Dwa rozdziały zawarte w części analitycznej nakreśliły w sposób możliwie wyczerpujący możliwe sposoby reprezentacji męskiej i kobiecej seksualności w filmach gore.

W części poświęconej mężczyźnie, analizie poddane zostały cztery formy manifestacji cielesności, a przez nią seksualności, które w istocie sprowadzają się do reprezentowania jednej kategorii znaczeniowej. Spójrzmy na nie jeszcze raz, z innego, nowego punktu widzenia.

Alienacja seksualności, jak zaznaczyłem wcześniej, wyraża lęk kastracyjny. Brak aktualizacji pewnych funkcji ciała umieszcza je w strefie bezpieczeństwa, gdzie nie mogą one ulec podważeniu. Aktywna "walka" z ciałem jest zupełnie inną postawą wyjściową, lecz znaczenie symboliczne przypisane jej w ramach systemu reprezentacji filmu gore jest identyczne. Afirmacja, jest formą zbliżoną do poprzedniej, przetworzenie ciała jest zaś logicznym rozwinięciem afirmacji. Mimo podobieństwa niektórych form wyjściowych nie należy zapominać, że można wyłonić pary zachowań pozostających ze sobą w sprzeczności jak przykładowo alienacja i afirmacja. Wykorzystując pogląd Freuda, że marzenie senne nie może w pełni obrazować kategorii logicznych, film gore, opierając konstrukcję świata przedstawionego na imitowaniu rzeczywistości snu, tworzy interpretacyjną pułapkę, w którą pozwala się złapać większość widzów. Wielkość sztuki jest często synonimem jej wieloznaczności. Film gore zmierza natomiast w kierunku jednoznaczności. Różne teksty, po dokonaniu ich interpretacji, wskazują na podobne znaczenie, co więcej, znaczenie, które jest kliszą amerykańskiej kultury, której nieodłącznym elementem jest psychoanaliza.

Podobnie jak rola mężczyzny, jasnemu zdefiniowaniu podlega ta, która przypada kobiecie. Nie przywołując ponownie form manifestacji seksualności kobiety, przypomnę, że sprowadzają się one do określenia jej jako osoby zdeterminowanej brakiem. Ponownie różne, sprzeczne lub zupełnie do siebie nie przystające formy wyjściowe zyskują takie samo znaczenie.

Zestawienie obydwu rozdziałów i wniosków z nich płynących sprowadza się w rezultacie do jednego stwierdzenia: ludzie dzielą się na mężczyzn i kobiety, a różnica seksualna, wielokrotnie przywoływana przez klasyków psychoanalizy, jest jedną z ważniejszych sił determinujących psychikę człowieka. Biorąc pod uwagę prostotę środków jakich użyto do skonstruowania tak banalnego znaczenia, należy stwierdzić, iż niewykluczone jest,

że widz poddany jest manipulacji.

Zanim spróbujemy odczytać jej sens, wróćmy raz jeszcze do kwestii poruszanych w rozdziale dotyczącym przełamywania tabu. Wyodrębnione są tam elementy negujące w sposób bezpośredni kulturę i ideologię. Podobnie jak w poprzednich przypadkach widz zostaję złapany w pułapkę "łatwej" przyjemności. Cóż bowiem jest bardziej oczywistego w obiegowym rozumieniu pojęcia wartości w USA niż rodzina, religia i prawo. Skomplikowane często fabuły sprowadzają się do prostego zanegowania tych wartości. Nie tworząc pozytywnej alternatywy filmy gore utwierdzają widza w przekonaniu, że kultura jest w stadium rozpadu. Żaden jednak nie próbuje dokonać dogłębnej analizy jego form, ani też przyczyn, poprzestając na prezentacji konwencjonalnych i zawsze jednakowych form.

Powyższe spostrzeżenia każą spojrzeć na fenomen gatunku w zupełnie inny sposób i uświadomić sobie własną "interpretacyjną pomyłkę". która choć zaplanowana, oddaje, mam nadzieję, typowy sposób lektury dzieł z gatunku gore, przyjmowany przez większość jego zwolenników.

Dopiero teraz, mając świadomość mechanizmów kierujących gatunkiem można pokusić się o w miarę pełne określenie jego miejsca w kulturze. Składają się bowiem na nie różne elementy pozostające wobec siebie w stosunku zależności, ale nie tworzące wbrew pozorom tak spójnego systemu znaczeń, jak wydawać się może na podstawie interpretacji psychoanalitycznej. Należy więc jednocześnie rozpatrzyć elementy ikonografii, sensy płynące z wpisanego w tekst odczytania psychoanalitycznego i konsekwencje płynące z opisanych powyżej "interpretacyjnych pułapek".

Przypadkowy widz zapytany o to, czym jest gore odpowie zapewne, że jest to wyjątkowo odrażający i dosłowny w ukazywaniu śmierci klon filmu grozy. Będzie w takim stwierdzeniu dużo racji, wskazuje ono bowiem na element mający istotne znaczenie dla zrozumienia gatunku. Ukazywanie fizycznego rozpadu ciała jest w pewnym sensie warunkiem zaliczenia jakiegoś dzieła do gatunku. Istnieją oczywiście formy mniej lub bardziej drastyczne lecz wątek ten jest stale obecny w gore. Sugerowaną przez dzieła tego typu chorobę i związaną z tym kondycję postaci znakomicie charakteryzują słowa Nietzschego który stwierdził, że: "człowiek jest bardziej chorym, bardziej niepewnym, bardziej zmiennym, mniej utrwalonym niż jakiekolwiek inne zwierzę... jest on zwierzęciem chorym." W myśleniu tym choroba jest siłą determinującą istnienie, życie. Takie paradoksalne założenie świetnie charakteryzuje filmy gore; konstruując świat rozpadu, choroby i obumierania, konstytuują swe istnienie. "Rozdarcie" ciała postaci determinuje rozkład tekstu, co

spowodowane jest silnym zachwianiem procesów identyfikacyjnych, za które odpowiada "nietrwałość" "danych na wytracenie" i moralna obcość innych postaci.

Widz poszukujący znaku znajdzie go bez większego problemu. Przyjęcie postawy psychoanalityka ukaże mu dwa zasadnicze elementy wspomniane powyżej: ukazanie nieakceptowanych form seksualności, zaistniałe dzięki ukazaniu niemożności realizacji żadnej z postaw reprezentujących cielesność bez konieczności wskazania na jedno, wspólne wszystkim ukryte znaczenie, określające człowieka jako istotę zdeterminowaną przez narzuconą mu przez naturę rolę oraz negację wartości tak oczywistych, że aż banalnych i tak silnych, że obecnych w systemie wartości każdego, kto partycypuje w kulturze. Odnalezienie znaku da widzowi przyjemność, która zostanie zanegowana na ostatnim, najistotniejszym poziomie.

Zaskoczenie i rozczarowanie widza, który pokusi się o odczytanie znaczeń gore w optyce psychoanalitycznej wskazuje na niemożność wewnętrznego zróżnicowania tekstu. Ukazuje nicość, która wobec braku możliwości aktualizacji staje się informacyjnym chaosem polegającym na sprowadzeniu wszelkich form wyjściowych do kilku banalnych kategorii.

Na trzech wspomnianych poziomach realizuje się "wyklęte" znaczenie gore, zbliżające gatunek do prądów myślowych postmodernizmu. Negacja kultury odbywa się w sposób dość skomplikowany. Samo przywołanie seksualności jako centralnego elementu konstrukcji świata przedstawionego jest naruszeniem tabu, forma jego ukazania jako kulturowego "więzienia", z którego nie ma wyjścia, dopełnia tylko obrazu całości. Zmagania z instytucjami represjonującymi tworzą wnioski o charakterze klisz. I wreszcie fałszywa przyjemność, która stawia widza w kłopotliwej sytuacji tego, który mając wrażenie rozwiązywania skomplikowanej zagadki, jest całkowicie sterowany. Dokładna analiza gore wskazuje na pragnienie zanegowania kultury pojmowanej jako komunikacja. Choć na jednym poziomie gatunek jest przepełniony znakami, z uwagi na silną konwencjonalizację, na innym, nieco głębszym, oferuje silne zachwianie stosunku elementów znaczących i znaczonych. Tekst gore wymaga rady Lainga:[3]

"Weź wszystkie wyrażenia w nawias.
Weź wszystkie możliwe formy w nawias.
I weź nawias w nawias".[4]

Nawias należy przy tym rozumieć w sposób zaproponowany przez Wojciecha Kalagę:[5] jako równoprawny element komunikatu. Gore opiera się na komunikacyjnym chaosie, zaburzającym gradację wartości między tekstem, marginesem i nawiasem, zmusza więc do przyjęcia nowej metody

interpretacyjnej, która przylegałaby do jego wyjątkowej natury. Jest on elementem kultury postmodernistycznej, a jednocześnie zwraca się przeciwko kulturze jako takiej. Widz i interpretator wpisani w tekst, margines oraz nawias są "gośćmi" nieproszonymi, ale koniecznymi. Sami są bowiem produktami kultury, lecz bez nich przeświadczenie o końcu komunikatu nie może zostać "zakomunikowane".

Gore zmierzając do zanegowania komunikacji w rozumieniu klasycznym, zastępując znaki iluzją realności, i nadając jej samej charakter znaku, tworzy znaczenia wzięte w nawias. Nawias ten wydaje się stanowić najgłębszy sens gatunku.[6] Poczynając od elementów łatwo wyróżnialnych jak estetyka, fabuła czy konstrukcja postaci, gore skłania się ku unieważnieniu, wzięciu w nawias. Idąc dalej tym tropem można pokusić się o stwierdzenie, że unieważnieniu podlega gatunek jako taki, dzieło jako produkt artystyczny, jako element kultury, wreszcie kultura sama. Postmodernizm jest kulturą kliszy. Funkcjonowanie społeczne i system produkcji zbliża gore do pornografii typu *hard core*. Obydwa zjawiska istnieją na obrzeżach kultury, a przez niektórych, bardziej konserwatywnie nastawionych krytyków, zostałyby chętnie wyrzucone poza jej ramy.

Gatunek gore jest wyrazem upadku i niemożności. Przeświadczenie o niemożności skonstruowania sensu napotyka konstatację, że jesteśmy "skazani na znaczenie". Pozornie beztroska zabawa w "bezpieczną przemoc" kończy się poznawczą bezradnością. We wstępie wskazałem na fakt, że film jest o tyle doskonalszy od snu, że będąc mu podobnym, jest także świadomym aktem twórczej kreacji, co pozwala na większe uporządkowanie symbolicznej rzeczywistości w jego ramach, niż obserwujemy to w przypadku snu. W kontekście przedstawionych powyżej uwag, czytelnik może posądzić mnie o celowe wskazywanie fałszywych tropów interpretacyjnych. Biorąc je bowiem pod uwagę dojdziemy do wniosku, że gore nie oferuje porządku lecz rozpad i chaos. Neguje istotę gatunku, będąc nim także. Gdy jednak nazwiemy tak nagłą zmianę poglądów autora błądzeniem lub ciągłą reinterpretacją, być może odnajdziemy klucz do zrozumienia nie tylko filmów gore, ale i całości współczesnej kultury, która nie poddaje się myślowym wzorcom istniejącym w tradycji nauk humanistycznych. Jestem skłonny obstawać przy stwierdzeniu, że podstawowym znaczeniem gore jest próba zakomunikowania widzowi kryzysu znaczenia: śmierci znaku, narodzin śladu, konieczności błądzenia i ciągłego odczytywania na nowo.

Gore posługuje się wieloma cytatami. Odniesienie się do psychoanalizy to tylko jeden z nich. Wielokrotnie wskazywałem także na przetwarzanie konwencji wcześniej istniejących gatunków. Wydaje się

więc, że posłużenie się cytatem przy jego interpretacji jest uzasadnione. Znaczeniowe matryce, które starałem się nałożyć na tekst filmu gore miały służyć ukazaniu procesu powstawania znaczenia. Znaczenia, które budzi rozgoryczenie, ale jednak nadal nim pozostaje. Ukazanie walorów "interpretacyjnej pomyłki" jest próbą wskazania na stałą konieczność zmiany punktu odniesienia, kontekstu: konieczność cytowania. Doskonale określa to Derrida:

"Każdy znak, językowy czy nie, mówiony czy pisany (...) może być cytowany, wzięty w cudzysłów; dzięki temu może zerwać z wszelkim danym kontekstem, ustanawiać nieskończoność nowych kontekstów w sposób zgoła nieograniczony. Nie oznacza to tego, że znak liczy się jedynie poza kontekstem, lecz przeciwnie – iż nie istnieje nic prócz kontekstów bez żadnego ośrodka absolutnego zakotwiczenia."[7]

Przedstawiona w zakończeniu wywodu próba ustanowienia sensu gatunku może mieć, w kontekście słów Derridy, charakter jedynie chwilowy. Zarówno bowiem same filmy gore, jak i interpretacje ich dotyczące stale będą uczestniczyć w znaczeniowej grze kontekstów. Będą cytować i będą cytowane.

Próba interpretacji niewątpliwie interesującego i ważnego fenomenu, jakim jest film gore nie jest wskazywaniem nowych dróg w analizie i teorii filmu. Być może jednak stanie się zachętą do "błędnego" myślenia, które pozwoli na nowy, ciekawy opis nie tylko otaczających nas zjawisk, ale także nas samych: widzów, czytelników, autorów...

Przypisy:

1. Por. Lyotard [1979: 29].
2. T. Modleski [1986: 155-166].
3. R. D. Laing [1971].
4. Tamże, s. 87. Cyt. za: T. Rachwał [1988].
5. Por. W. Kalaga [1988: 194-202].
6. Por. T. Willson [1990: 401].
7. J. Derrida, Marges de la philosophie. Paris 1972. Cyt. za T. Sławek [1987: 123].

Bibliografia:

Adams B. N., 1971: The American Family, A Sociological Interpretation, Chicago.

Andrew D., 1984: Film in the Aura of Art, Princeton.

Ayscough S., 1983: Sex... Porn... Censorship... Art... and Other Terms (int. with David Cronenberg), "Cinema Canada", no. 102, pp. 15-19.

Barthes R., 1984: The Pleasure of Text, London.

Beck J., Godlewski J., 1985: Etologiczne aspekty seksuologii [w:] Imieliński K. (ed.), Seksuologia biologiczna, Warszawa, s. 352-462.

Bissette S. R., 1991: Fango's Family Tree, "Fangoria", no. 100, pp. 88-90.

Bongers D., 1988: Male Body Image [w:] Brahler E., Body Experience, Berlin.

Campbell M. B., 1984: Biological Alchemy and Films of David Cronenberg [w:] Grant K. (ed.), Planks of Reason, New York, pp. 307-321. Fragmenty ukazały się w języku polskim pod tytułem: Biologiczna alchemia i filmy Davida Cronenberga, tłum. Andrzej Pitrus, "Easy Rider", nr 1/90.

Carrol N., 1981: Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings, "Film Quarterly", vol. 24, no. 3.

Carrol N.,1990: The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart, Routledge, New York.

Chute D., 1980: He Came from Within, Film Comment, vol 16, no. 2, pp. 36-39.

Cook D. A., 1981: A History of Narrative Film, New York, London.

Finney R., 1990: Nanny and the Possesor: The Guardian, "Fangoria", no. 91, pp. 30-33.

Fred Z., 1967: Człowiek, religia, kultura, tłum. J. Prokopiuk. Warszawa.

Freud S., 1988: The Interpretation of Dreams; Pelican Freud Library, vol. 4, London.

Freud Z., 1987: Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne, tłum. L. Jekels, H. Ivsnka, W. Szewczuk. Warszawa.

Freud S., 1984: Repression, Pelican Freud Library, vol. 11, London.

Freud S., 1977: Three Essays on the Theory of Sexuality, Pelican Freud Library, vol. 7, London.

Freud Z., 1984: Wstęp do psychoanalizy, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa.

Gilles D., 1984: Conditions of Pleasure in Horror Cinema [w:] Grant K., Planks of Reason, New York, pp. 38-49.

Gingold M., 1990: The 1980s, "Fangoria", no. 100, pp. 83-87.

Godzic W., 1991: Film i psychoanaliza: problem widza, Kraków.

Godzic W., 1987: Psychoanalityczne spojrzenie na film [w:] Czerwiński M., (ed.), Interpretacja dzieła. Warszawa.

Haining P., 1987: Ghosts: An Illustrated History, London.

Haining P., 1990: Leksykon duchów, Warszawa.

Harkness J, 1983: The Word, the Flesh & the Films of David Cronenberg, "Cinema Canada", no. 97, pp. 23-25.

Heath S., 1981: Questions of Cinema, London.

Helman A., 1987: Suture. "Kino". nr 3, s. 20-22.

Helman A., 1991: Słownik pojęć filmowych, Wrocław. Tu hasła: Suture i Identyfikacja.

Hogan D. J., 1986: Dark Romance. Sexuality in the Horror Film, Jefferson, London.

Horney K., 1987: Nowe drogi w psychoanalizie. Tłum. K. Mudyń. Warszawa.

Der Horrorfilm – numer specjalny (poza serią) miesięcznika "Cinema", 1990.

Jarka M., 1988: The Role of Body Experience in Women's Desire for Children and During Pregnancy, Birth and the Time after Delivery [w:] Brahler E., Body Experience, Berlin, pp. 153-170.

Imieliński K., 1989: Seksuologia. Mitologia, historia, kultura, Warszawa.

Jones E., 1989: On the Nightmare, New York.

Joraschky P., 1988: Body Schema and Body Self [w:] Brahler E., (ed.), Body Experience, Berlin, pp. 35-50.

Kalaga W., 1988: Margines [w:] Tekst – (Czytelnik) – Margines. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 989, Katowice.

Kępiński A., 1988: Z psychopatologii życia seksualnego, Warszawa.

Kołodyński A., 1986: Seans z wampirem, Warszawa.

Kucharski K., Kristel J., 1990: Seks w kinie, Toruń.

King S., 1981: Danse Macabre, New York.

Laing R. D., 1971: Knots, Middlesex.

Lyotard J. L., 1979: La Condicion Postmoderne, Paris.

Martin R., 1990: The Secret Origin of Fangoria, "Fangoria" no. 100, p. 35.

McCarty J., 1989: The Official Splatter Movie Guide, New York.

McCarty J., 1984: Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen, New York.

McDonald M., 1991: David Cronenberg (int.), "Fangoria", no. 100, p. 47.

Müller Braunschweig, 1988: Psychoanalisis and the Body [w:] Brahler (ed.), Body Experience, Berlin, pp. 19-35.

Modleski T., 1986: The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory [w:] Modleski T. (ed.), Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture, Bloomington, Indiana, pp. 155-165.

Nicholls P., 1984: Fantastic Cinema, London.

Nutman P., 1990: Basket Case II, "Fangoria", no. 91, pp. 42-45.

Oudart J-P., 1977-78: Cinema and Suture, "Screen", vol. 18, no. 4.

Pitrus A., 1990a: The Evil Dead – próba określenia gatunku, "Easy Rider", nr 1, s. 27-38.

Pitrus A., 1990b: Mucha: Z psychopatologii życia seksualnego Setha Brundle'a, "Easy Rider", nr 2, s. 26-31.

Pitrus A., 1990c: Przekleństwo prokreacji. Wizerunek kobiety w filmie gore, "Easy Rider", nr 3, s. 21-27.

Polan D. B., 1984: Eros and Syphilization: The Contemporary Horror Film [w:] Grant B.K. (ed.), Planks of Reason, New York.

Rachwał T., 1988: Tekst [w:] Tekst – (Czytelnik) – Margines. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 989, Katowice.

Ryan M., 1988: Postmodern Politics' Theory, "Culture and Society", vol. 5, no. 2-3.

Silvermann K., 1983: The Subject of Semiotics. New York.

Sławek T., 1987: Fikcja i troska [w:] Znak - tekst - fikcja. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, nr 833, Katowice.

Sławek T., 1988: Nawias [w:] Tekst – (Czytelnik) – Margines. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, nr 989, Katowice.

Starowicz Z. L., 1988: Seksuologia sądowa, Warszawa.

Walker G. A., 1986: American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film, Urbana, Chicago.

Willson T., 1990: Reading the Postmodernist Image: A Cognitive Mapping, "Screen", vol 31, no. 4.

Wood R., 1979: American Nightmare: Essays on the Horror Film, Toronto.

Wood R., 1978: Return of the Repressed, "Film Comment", vol. 14, no. 4, pp. 25-32.

Filmografia:

Przedstawiona poniżej filmografia obejmuje dzieła wspomniane w książce, które reprezentują gore lub gatunki pokrewne.

Jeżeli film rozpowszechniany był w Polsce, tłumaczenie tytułu występuje na pierwszym miejscu. Jeżeli dzieło nie jest znane z ekranów kinowych lub kaset video, które rozpowszechniane są przez legalnie działających dystrybutorów, tytuł oryginalny wyprzedza polskie tłumaczenie, które zawsze jest propozycją autora, co może spowodować, iż nie zgadza się ono z wersją spotykaną w innych opracowaniach.

Czołówki podane zostały w formie skróconej. Wszystkie filmy, przy których nie podano kraju produkcji, zostały zrealizowane w USA lub dla amerykańskich producentów.

Amityville II: The Possesion (Amityville II: Opętanie)
ORION PICTURES, 1982, 105 min.
reż. Damiano Damiani
wyst. James Olson, Rutanya Alda, Burt Young, Jack Magner

Basket Case (Wiklinowy koszyk)
ANALYSIS FILMS, 1982, 89 min.
reż. Frank Henenlotter
wyst. Kevin Van Hentenryck, Terri Susan Smith, Beverly Bonner, Diana Browne

Basket Case II (Wiklinowy koszyk II)
SHAPIRO GLICKENHAUS ENTERTAINMENT, 1989, 90 min.
reż. Frank Henenlotter
wyst. Kevin Van Hentenryck, Annie Ross, Kathryn Meisle

The Beyond (Życie pozagrobowe), prod. włoska,
Dystrybutor nieznany, 1981, 90 min.
reż. Lucio Fulci
wyst. David Warbeck, Katherine MacColl, Sarah Keller

The Bite (Ukąszenie)
OVIDO, 1987, 90 min.
reż. Fred Goodwin
wyst. J. Eddie Peck, Savina Gersak, Terrence Evans, Bo Svenson

Blood Feast (Krwawe święto)
BOX OFFICE SPECTACULARS, 1963, 75 min.
reż. Herschell Gordon Lewis
wyst. Connie Mason, Thomas Wood, Mal Arnold, Lyn Bolton

Blood Mania (Mania krwi)
CROWN INTERNATIONAL PICTURES, 1970, 90 min.
reż. Robert O'Neil
wyst. Peter Carpenter, Maria De Aragon

The Brood (Potomstwo)
NEW WORLD PICTURES, 1979, 90 min.
reż. David Cronenberg
wyst. Oliver Reed, Samantha Eggar, Art Hingle, Cindy Hinds,
Susan Hogan

Cannibal Holocaust (Kanibalistyczny holocaust) prod. włoska,
Dystrybutor nieznany, 1979, 95 min.
reż. Ruggero Deodato
wyst. Francesca Cardi, Robert Kerman

Carrie
UNITED ARTISTS, 1976, 97 min.
reż. Brian De Palma
wyst. Sissy Spacek, Piper Laurie, William Katt, John Travolta,
Nancy Allen, Amy Irving
Film prezentowany w TVP.

Children of the Corn (Dzieci kukurydzy)
NEW WORLD, 1984, 93 min.
reż. Fritz Kiersch
wyst. Peter Horton, Linda Hamilton, Robby Kiger, R.G. Armstrong, John Franklin, Courtney Gains

Dawn of the Living Dead (Świt żywych trupów)
UNITED FILM DISTRIBUTION, 1979, 126 min.
reż. George A. Romero
wyst. David Emge, Ken Foree, Scott Reiniger, Gaylen Ross

Dead Mate (Martwa małżonka)
PRISM, 1989, 90 min.
reż. Straw Waissman
wyst. Elisabeth Mannino, David Gregory, Kelvin Karaga

Dead of Night (Tuż przed świtem)
Dystrybutor nieznany, 1988, 95 min
reż. David Warren
wyst. Julie Merril, Kuri Browne, John Reno, J.K. Dumont

Dead Ringers (Podobni jak dwie krople wody)
TWENTIETH CENTURY FOX, 1988, 116 min.
reż. David Cronenberg
wyst. Jeremy Irons, Genevieve Bujold, Stephen Lack

Dr Butcher M.D. (Dr Rzeźnik, medyczny dewiant), prod. włoska,
AQUARIUS RELEASING INC., 1981, 80 min.
reż. Frank Martin (właść. Francesco Martino)
wyst. Ian McCulloch, Alexandra Cole, Donald O'Brian, Sherry Buchanan

Duch (Poltergeist)
MGM/UA, 1982, 114 min.
reż. Tobe Hooper
wyst. JoBeth Williams, Craig T. Nelson, Beatrice Straight, Heather O'Rourke
Dystrybucja w Polsce: PDF

Egzorcysta (The Exorcist)
WARNER BROTHERS, 1973, 121 min.
reż. William Friedkin
wyst. Ellen Burstyn, Jason Miller, Linda Blair, Max Von Sydow, Lee J. Cobb
Dystrybucja w Polsce (wideo): ITI HOME VIDEO

The Evil Dead (Diabelski nieboszczyk)
RENAISSANCE PICTURES, 1983, 86 min.
reż. Sam Raimi
wyst. Bruce Campbell, Ellen Sandweiss, Hal Delrich, Betsy Baker, Sarah York

The Evil Dead II (Diabelski nieboszczyk II)
RENAISSANCE PICTURES, 1987, 85 min.
reż. Sam Raimi
wyst. Bruce Campbell, Sarah Berry, Dan Hicks, Kassie Wesley, Theodore Raimi

Freddy' Nightmares (Koszmary Freddy'ego)
NEW LINE/VIRGIN, 1988 - 1990,
Serial Tv obejmujący obecnie kilkanaście odcinków.
reż. T. Hooper, L. Gotlieb, T. De Simone, K. Wiederhorn, M. Lange i inni. wyst. Robert Englund

Friday the 13th – Part II (Piątek, trzynastego II)
PARAMOUNT PICTURES, 1981, 87 min.
reż. Steve Miner
wyst. Amy Steel, John Furey, Adrienne King

Friday the 13th – Part III (Piątek, trzynastego III)
PARAMOUNT PICTURES, 1982, 95 min.
reż. Steve Miner
wyst. Dan Kimmel, Paul Kratka, Tracie Savage, Jeffrey Rogers, Richard Brooker

Friday the 13th – The Final Chapter (Piątek, trzynastego: Ostatni rozdział)
PARAMOUNT PICTURES, 1984, 91 min.
reż. Joseph Zito
wyst. E. Erich Anderson, Kimberly Beck, Judie Aronson, Corey Feldman, Crispin Glover, Richard Brooker

Friday the 13th – Part V: A New Begining (Piątek, trzynastego V: Nowy początek)
PARAMOUNT PICTURES, 1985, 92 min.
reż. Danny Stainmann
wyst. John Sheppard, Melanie Kinamann, Richard Young, Shavar Ross

Friday the 13th – Part VI: Jason Lives (Piątek, trzynastego VI: Jason żyje)
PARAMOUNT PICTURES, 1986, 87 min.
reż. Tom McLoughlin
wyst. Thom Mathews, Jennifer Cooke, David Kagan

Friday the 13th – Part VII: The New Blood (Piątek, trzynastego VII: Nowa krew)
PARAMOUNT PICTURES, 1988, 92 min.
reż. John Buechler
wyst. Lar Park Lincoln, Kevin Blair, Kane Hodder

Gates of Hell (Bramy piekieł), prod. włoska,
MPM RELEASE, 1983, 93 min.
reż. Lucio Fulci
wyst. Christopher George, Robert Sampson, Kathleen McColl

The Guardian (Opiekunka)
UNIVERSAL, 1990, 95 min.
reż. William Friedkin
wyst, Dwier Brown, Jenny Seagrove, Corey Lowell

The Hills Have Eyes (Wzgórza mają oczy)
VANGUARD RELEASING, 1977, 90 min.
reż. Wes Craven
wyst. James Whitworth, John Steadman, Janus Blythe, Susan Lanier, Michael Barryman, Martin Speer

Hollywood Chainsaw Hookers (Hollywoodzkie gwałcicielki piłą łańcuchową)
CAMP MOTION PICTURES, 1988, 90 min.
reż. Fred Olen Ray
wyst. Gunnar Hansen, Linnea Quigley, Jay Richardson, Michelle McLellan

I Spit on Your Grave (Pluję na twój grób)
THE JERRY GROSS ORGANIZATION, 1980, 98 min.
reż. Meir Zarchi
wyst. Camille Keaton, Aaron Tabor, Richard Pace, Anthony Nichols

Koszmar z Elm Street 2: Zemsta Freddy'ego (A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge)
NEW LINE CINEMA, 1985, 84 min.
reż. Jack Sholder
wyst. Mark Patton, Kim Myers, Clu Gulager, Hope Lange, Robert Englund
Dystrybucja w Polsce (wideo): ITI HOME VIDEO

Koszmar z Elm Street 5: Dziecko snu (A Nightmare on Elm Street Part 5: The Dream Child)
NEW LINE CINEMA, 1990, 90 min.
reż. Stephen Hopkins
wyst. Robert Englund
Dystrybucja w Polsce : SILESIA FILM KATOWICE

Last House on the Left (Ostatni dom na lewo)
HALLMARK RELEASING, 1972, 91 min.
reż. Wes Craven
wyst. David Hess, Lucy Grantham, Sandra Cassel, Marc Sheffler, Ada Washington

The Lair of the White Worm (Jaskinia białego węża)
Dystrybutor nieznany, 1988, 94 min.
reż. Ken Russel
wyst. Amanda Donohoe, Hugh Grant, Sammi Davis, Paul Brooke, Peter Capaldi

Leatherface: The Texas Chainsaw Massacre III (Leatherface: Teksaska masakra piłą łańcuchową III)
NEW LINE CINEMA, 1990, 90 min.
reż. Jeff Burr
wyst. Kate Hodge, Viggo Mortensen, Ken Foree, Joe Unger, R. A. Mihailoff

Małpia intryga (Monkey Shines)
ORION PICTURES, 1988, 112 min.
reż. George A. Romero
wyst. Jason Beghe, John Pankow, Kate McNeil, Christine Forrest, Joyce Van Patten
Dystrybucja w Polsce: OPAL

Mangiatti Vivi (Pożarci żywcem)
MEDUSA, 1979, 90 min.
reż. Umberto Lenzi.
wyst. Ivan Rassimov, Janet Agren, Mel Ferrer, Robert Kerman, Meg Fleming

Mark of the Devil (Znak diabła)
HALLMARK RELEASING, 1970, 97 min.
reż. Michael Armstrong
wyst. Herbert Lomm, Udo Kier, Reggie Nalder

Mucha (The Fly)
TWENTIETH CENTURY FOX, 1986, 92 min.
reż. David Cronenberg
wyst. Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz
Dystrybucja w Polsce: PDF

Necromancer (Czarownica)
SPECTRUM ENTERTAINMENT, 1988, 86 min.
reż. Dusty Nelson
wyst. Elisabeth Cayton, Russ Tamblyn

A Nightmare on Elm Street (Koszmar z Elm Street)
NEW LINE CINEMA, 1984, 91 min.
reż. Wes Craven
wyst. John Saxon, Ronee Blakley, Amanda Weiss

A Nigthmare on Elm Street Part 3: The Dream Warriors (Koszmar z Elm Street 3: Senni wojownicy)
NEW LINE CINEMA, 1987, 96 min.
reż. Chuck Russel
wyst. Craig Wasson, Patricia Arquette, Robert Englund, John Saxon

A Nigthmare on Elm Street Part 4: The Dream Master (Koszmar z Elm Street 4: Władca snu)
NEW LINE CINEMA, 1988, 93 min.
reż. Renny Harlin
wyst. Robert Englund, Brooke Bundy

Od szeptu w krzyk (From a Whisper to a Scream)
PARALELL, 1986, 101 min.
reż. Jeff Burr
wyst. Vincent Price, Clu Gulager, Terry Kiser
Dystrybucja w Polsce (wideo): ITI HOME VIDEO

Of Unknown Origin (Pochodzenie nieznane)
WARNER BROTHERS, 1983, 90 min.
reż. George Pan Cosmatos
wyst. Peter Weller, Jennifer Dale, Shannon Tweed

Offspring (Pomiot): inny tytuł filmu "Od szeptu w krzyk".

Phantasm (Fantazm)
AVCO, 1978, 90 min.
reż. Don Cascarelli
wyst. Michael Baldwin, Reggie Bannister, Kathy Lester

Phantasm II (Fantazm II)
UNIVERSAL, 1988, 95 min.
reż. Don Cascarelli
wyst. Angus Scrimm

Piątek, trzynastego (Friday the 13th)
PARAMOUNT PICTURES, 1980, 95 min.
reż. Sean S. Cunningham
wyst. Adrienne King, Betsy Palmer, Harry Crosby, Joseph Zito
Dystrybucjaw Polsce (wideo): ITI HOME VIDEO

Pieces (Szczątki)
ALMENA FILM PRODUCTION
reż. J. Piquer Simon
wyst. Christopher George, Ed Purdom, Ian Sera, Jack Taylor, Paul Smith

Poltergeist II – The other Side (Duch II – Z drugiej strony)
MGM/UA, 1986, 91 min.
reż. Brian Gibson
wyst. Craig T. Nelson, Jo Beth Williams, Julian Beck, Oliver Robbins

Poltergeist III (Duch III)
MGM/UA, 1988, 90 min.
reż. Gary Sherman
wyst. Heather O'Rourke, Richard Fire, Lara Flynn Boyle, Kip Wentz, Zelda Rubinstein

Powrót z piekieł (Hellraiser)
NEW WORLD PICTURES, 1987, 94 min.
reż. Clive Barker
wyst. Andrew Robinson, Claire Higgins, Ashley Laurence, Sean Chapman
Dystrybucja w Polsce (wideo): ELGAZ

Rabid (Wścieklizna)
NEW WORLD PICTURES, 1977, 90 min.
reż. David Cronenberg
wyst. Marilyn Chambers, Joe Silver, Patricia Gage, Susan Roman,

The Severed Arm (Odcięta ręka)
MEDIA CINEMA/MEDIA TREND, 1973, 92 min.
reż. Thomas S. Alderman
wyst. Deborah Walley, Paul Carr, Roy Dennis, John Crawford, David G. Cannon

She Devils on the Wheels (Zmotoryzowane diablice)
A MAYFLOWER PICTURES RELEASE, 1968, 83 min.
reż. Herschell Gordon Lewis
wyst. Betty Connel, Pat Poston, Nancy Lee Noble, Christie Wagner

Shivers (Dreszcze), prod. kanadyjska
A TRANS AMERICA RELEASE, 1976, 87 min.
reż. David Cronenberg
wyst. Paul Hampton, Joe Silver, Lynn Lowry, Allan Migicowsky, Barbara Steele.
UWAGA: Film występuje po trzema innymi tytułami. Są to: They Came from Within (USA), Frissons (Kanada), The Parasite Murders (Quebec)

Shocker
UNIVERSAL/ALIVE FILMS, 1990, 105 min.
reż. Wes Craven
wyst. Michael Murphy, Cami Cooper, Mitch Pileggi, Richard Brooks, Kane Robarts

Silver Bullet (Srebrna kula)
NEW LINE CINEMA, 1985, 85 min.
reż. Daniel Attias
wyst. Gary Bussey, Everett McGill, Corey Haim, Megan Follows, Robin Groves

Teksaska masakra piłą łańcuchową (The Texas Chainsaw Massacre)
BRYANSTON PICTURES, NEW LINE CINEMA, 1974, 86 min.
reż. Tobe Hooper
wyst. Marilyn Burns, Paul A. Partain, Edwin Neal, Jim Siedow, Gunnar Hansen
Rozpowszechnianie w Polsce (wideo): DEMEL

The Texas Chainsaw Massacre II (Teksaska masakra piłą łańcuchową II)
CANNON FILMS, 1986, 101 min.
reż. Tobe Hooper
wyst. Denis Hopper, Caroline Williams, Jim Siedow, Bill Moseley, Bill Johnson

2000 Maniacs (2000 maniaków)
BOX OFFICE SPECTACULARS, 1964, 88 min.
reż. Herschell Gordon Lewis
wyst. Connie Mason, Thomas Wood, Jeffrey Allen, Ben Moore

Videodrome
UNIWERSAL, 1983, 90 min
reż. David Cronenberg
wyst. James Woods, Deborah Harry, Sonja Smits

Spis treści

Wiesław Godzic:
Gore – rozpad gatunku, gatunek rozpadu 7

Co to jest gore? 17

Dlaczego psychoanaliza? 23

Pozycja widza w tekście gore 32

Ciało i psychoanaliza 37

Normalność/monstrualność.
Inicjacja seksualna 40

Wizerunek mężczyzny w filmie gore 50

Kobieta w filmie gore 65

Przełamywanie tabu 83

Gore w kulturze.
Próba podsumowania 97

Bibliografia 105

Filmografia 110