

Wstęp

Kontekst

Od lat z górą piętnastu¹, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, horror rozkwita, stając się ważnym źródłem masowej stymulacji estetycznej. Jest on może najstarszym, najbardziej rozpowszechnionym i najtrwalszym gatunkiem ery powietnamskiej. Powieści grozy nabyć można w każdym supermarkecie, a nowe tytuły pojawiają się z niepokojącą szybkością. Atak powieści i antologii grozy, przynajmniej w tej chwili, wydaje się równie niepowstrzymany i nieunikniony, jak atak opisywanych w nich potworów. Co najmniej jeden z autorów uprawiających ten gatunek, Stephen King, zdobył powszechną popularność, a inni, jak Peter Straub czy Clive Barker, choć mniej znani, również sprawują rządy nad wyobraźnią licznych zwolenników i naśladowców.

Nie inaczej z kinem. Od czasu kasowego triumfu *Egzorcysty* kino popularne zostało do tego stopnia zauroczone horrorem, że trudno doprawdy odwiedzić najbliższy multiplex, by nie spotkać w nim choćby jednego potwora. O rozmiarach produkcji horrorów w ciągu ostatniej półtorej dekady świadczy również ilość miejsca, które filmy tego typu zajmują na półkach wypożyczalni kaset.

Horror i muzyka łączą siły w wideoklipach. Najjaskrawszym przykładem jest oczywiście *Thriller* Michaela Jacksona, ale trzeba pamiętać, że ikonografia horroru ubarwia zarówno program MTV, jak i przemysł muzyki pop. Musicalowym

przebojem roku 1988 na Broadwayu był *Upiór w operze*, który trafił tu po sukcesach w Londynie i sprawił, że zaistniał tak odmienny jego współtowarzysz, jak *Carrie*. Pojawiły się również nowe wersje teatralne klasycznych horrorów, na przykład Edwarda Goreya wariacje na temat *Draculi*, a telewizja wylansowała wiele seriali grozy lub z grozą związanymi, by wspomnieć choćby o *Koszmarze z ulicy Wiązów* i jego bohaterze – Freddy Krugerze. Horror zaznacza swą obecność nawet w sztukach pięknych, nie tylko wprost, w dziełach Francisa Bacona, Hansa Ruediego Gigera czy Sibylli Rupert, lecz również w formie aluzji, w pastiszach pochodzących od licznych artystów postmodernistycznych. Mówiąc krótko, stał się on powszechny we wszystkich formach sztuki popularnej i elitarnej, płódząc wampiry, trolle, gremliny, zombi, wilkołaki, dzieci nawiedzone przez demony, wszelkiej maści potwory z kosmosu, duchy i inne trudne do nazwania stwory w takim tempie, że ostatnia dekada z okładem przypomina jeden nieprzerwany Halloween.

W 1982 roku Stephen King spekulował – jak wielu z nas u schyłku każdego lata – że aktualna faza cyklu popularności horroru ma się ku końcowi². Kiedy jednak piszę te słowa, Freddy w swoim czwartym lukratywnym wcieleniu wciąż terroryzuje młode pokolenie z ulicy Wiązów, a poczta przyniosła najnowszą książkę Clive’a Barkera, zatytułowaną *Cabal. Nocne plemię* (*Cabal*, 1985).

Fala popularności horroru wzbierała zrazu powoli. Od strony literackiej zapowiadała ją *Dziecko Rosemary* Iry Levina (*Rosemary’s Baby*, 1967) oraz *The Mefisto Waltz* (1969) Freda Mustarda Stewarta, które utarowały drogę takim bestsellerom, jak *The Other* (1971) Toma Tryona, a szczególnie *Egzorcysta* (*The Exorcist*, 1971) Williama Petera Blatty’ego³. Rynek masowego czytelnika, zdobyty zwłaszcza przez *Egzorcystę*, skon-

solidował się następnie wokół *Żon ze Stepfordu* (*The Stepford Wives*, 1972) Iry Levina, *Carrie* (*Carrie*, 1973) – pierwszej opublikowanej powieści Stephena Kinga, *Spalonych ofiar* (*Burnt Offerings*, 1973) Roberta Marasco, *The Sentinel* (1973) Jeffreya Konvitzta oraz *Miasteczka Salem* (*Salem's Lot*, 1975) Stephena Kinga. Oczywiście, pozycje klasyczne – dzieła takich mistrzów, jak Richard Matheson, Dennis Wheatley, John Wyndham i Robert Bloch – były dostępne jeszcze przed ukazaniem się wymienionych książek. Jednak w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych horror znalazł się w głównym nurcie kultury. Nie trafiał wyłącznie do wąskiej grupy miłośników. Krąg jego odbiorców znacznie się poszerzył, a powieści tego gatunku stały się powszechnie dostępne. To z kolei doprowadziło do zwiększenia się liczby odbiorców tej formy rozrywki. W efekcie na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pojawiła się falanga autorów starających się zaspokoić rosnący popyt, a wśród nich: Charles L. Grant, Dennis Etchison, Ramsey Campbell, Alan Ryan, Whitey Strieber, James Herbert, T. E. D. Klein, John Coyne, Anne Rice, Michael McDowell, Dean Koontz, John Saul i wielu innych.

Jak łatwo się zorientować, wymienione powyżej powieści zostały wszystkie przeniesione na ekran, często z wielkim powodzeniem. Nie trzeba mówić, że najważniejszy był *Egzorcysta*, który, wyreżyserowany przez Williama Friedkina, wszedł na ekrany w 1973 roku. Jego sukces nie tylko podziałał stymulująco na produkcję filmów, lecz również przyczynił się do wzrostu zainteresowania wydawców powieściami grozy. Wielu widzów, których film przeraził, sięgnęło następnie po książkę i nabrało dzięki temu upodobania do literatury grozy. W obecnej fazie rozwoju horroru film i literaturę łączą bliskie związki, wynikające zarówno z oczywistego faktu, że filmy często powstają na podstawie książek, jak i stąd, że na

wielu pisarzy uprawiających ten gatunek duży wpływ wywarły wcześniejsze filmy grozy, do których często nawiązują oni nie tylko w udzielanych wywiadach, lecz również na kartach swoich powieści⁴.

Sukces *Egzorcysty* wywarł oczywiście jeszcze większy wpływ na rynek filmowy. Film ten, wykorzystujący wiecznie żywe motywy opętania i telekinezy, natychmiast pociągnął za sobą legion naśladowców, takich jak *Abby*, *Beyond the Door*, *La Endemoniada* (też: *Demon Witch Child*), *Exorcismo* czy *The Devil's Rain*. Wydawało się, że gatunek rozplynie się w powodzi bezbarwnych imitacji. Jednak w 1975 roku wkroczyły *Szczęki*, upewniając filmowców, że horror w dalszym ciągu pozostaje kopalnią złota. Kiedy reakcja na *Szczęki* (i ich pochodne) wydawała się słabnąć, pojawiły się *Carrie* oraz *Omen*, a wreszcie *Gwiezdne wojny*, które – nie będąc wprawdzie horrorem – otworzyły bramy przestrzeni kosmicznej, zapraszając rozmaitego autoramentu *Obcych*. Ilekroć zdrowie gatunku wydawało się zagrożone, nagle stawał on znowu mocno na nogi, dowodząc swojej niezwyklej odporności. Oznacza to, że obecnie wszystkie odmiany szeroko pojętego gatunku *fantasy*, którego horror jest najlepszym przykładem, są obiecującą propozycją dla producenta filmowego zastanawiającego się nad kolejnym przedsięwzięciem. Rezultatem jest doprawdy zwalająca z nóg liczba nowych tytułów. Wyłoniło się przy tym pokolenie renomowanych reżyserów filmowych, z których wielu to uznani specjaliści od horrorów i filmów *fantasy*. Są wśród nich Steven Spielberg, David Cronenberg, Brian De Palma, David Lynch, John Carpenter, Wes Craven, Philip Kaufman, Tobe Hooper, John McTiernan, Ridley Scott i inni.

Choć szczególnie nacisk kładę na liczbę filmów grozy wyprodukowanych w ciągu ostatniej dekady, to nie chcę przez

to powiedzieć, że w latach sześćdziesiątych takie filmy nie powstawały. Zajmowały one jednak marginalną pozycję; trzeba było uważnie wypatrywać kolejnych propozycji American International Pictures, Williama Castle'a czy Hammer Films. Roger Corman, uwielbiany przez miłośników takiego kina, nie cieszył się powszechnym poważaniem, a klasyczne dziś pozycje w rodzaju *Nocy żywych trupów* George'a Romero zaliczano raczej do kina podziemnego. Seria przebojów kinowych, począwszy od *Egzorcysty*, zmieniła pozycję filmów grozy w kulturze filmowej i, jak sądzę, przyczyniła się do ekspansji oraz zwiększonej poczytności literatury tego typu.

Rozumie się, że zainteresowanie filmem i powieścią grozy nie wzięło się znikąd. Ich odbiorcy to przede wszystkim ludzie urodzeni podczas boomu demograficznego po drugiej wojnie światowej. Zarówno oni, jak i liczni autorzy specjalizujący się w horrorze należeli do pierwszego pokolenia wychowanego na telewizji. Można przypuszczać, że ich zainteresowanie horrorem zostało w wysokim stopniu wywołane i pogłębione niezliczonymi powtórkami wcześniejszych filmów grozy i *science fiction*, emitowanych popołudniami i nocą. To pokolenie wychowało kolejne, karmiąc je obrazami z horrorów przenikającymi naszą kulturę – od opakowań płatków śniadaniowych i zabawek do sztuki postmodernistycznej – i stanowiącymi znaczącą część naszej⁵ twórczości literackiej, filmowej, a nawet teatralnej.

Wydaje się więc, że trudno o bardziej odpowiednią chwilę na zainicjowanie estetycznych badań nad naturą horroru. Celem niniejszej książki jest spojrzenie na horror przez pryzmat filozofii. Choć jednak projekt pojawił się w wyniku olbrzymiego rozpowszechnienia horroru w dniu dzisiejszym, to filozoficzna natura przedsięwzięcia nakazuje uchwycić

pewne ogólne właściwości gatunku, przejawiające się w trakcie jego historycznego rozwoju.

Krótki zarys historii gatunku

Przedmiotem niniejszego traktatu jest gatunek horroru. Zanim jednak rozwinę własną teorię tego gatunku, warto podać podstawowe wiadomości historyczne. Idąc w ślady wielu jego komentatorów, uznaję horror za gatunek przede wszystkim współczesny, umieszczając jego początki w XVIII wieku⁶. U jego podstawy leżą angielska powieść gotycka, niemiecki *Schauerroman* i francuski *roman noir*. Przyjmuje się powszechnie, choć nie bezspornie, że pierwszą powieścią gotycką ważną dla rozwoju horroru było *Zamczysko Otranto* (*The Castle of Otranto*) Horace'a Walpole'a z 1765 roku. Powieść ta wyrażała sprzeciw wobec gustu neoklasycznego, zainicjowany przez poprzednie pokolenie poetów cmentarnych⁷.

Powieść gotycka obejmuje rozległy obszar. Według Montague'a Summersa możemy mówić o jej wariancie historycznym, naturalnym (czyli wyjaśniającym), nadprzyrodzonym oraz wieloznacznym⁸. Wariant historyczny obejmuje powieści osadzone w wyobrażonej przeszłości, nienawiazące do wydarzeń nadprzyrodzonych. W wariancie naturalnym powieści gotyckiej opisuje się pozornie niesamowite wydarzenia, by następnie wytłumaczyć je w kategoriach racjonalnych. Klasycznym przykładem są tutaj *Tajemnice zamku Udolpho* (*Mysteries of Udolpho*, 1794) Ann Radcliffe. Gotyk wieloznaczny, reprezentowany na przykład przez powieść *Edgar Huntley or Memoirs of a Sleepwalker* (1799) Charlesa Brockdena Browna, roztacza wokół przedstawianych wydarzeń aurę zjawisk nadprzyrodzonych, ale zarazem podaje ją w wątpliwość, sugerując, że postacie cierpią na zaburzenia psy-

chiczne. Odmiany wyjaśniająca i wieloznaczna powieści gotyckiej leżą u źródeł gatunków, które współcześni teoretycy literatury często nazywają opowieściami fantastycznymi i niesamowitymi.

Dla rozwoju horroru najważniejszy był wariant nadprzyrodzony, w którym istnienie i okrutne działania sił nadprzyrodzonych nie podlegają wątpliwości. O tej jego odmianie J. M. S. Tompkins pisze, że „autorzy działają za pomocą gwałtownego wstrząsu, a ich ulubioną metodą jest przeskok od sceptycyzmu do pełnej przerażenia wiary”⁹. Pojawienie się demona oraz makabryczny los księdza w zakończeniu *Mnicha* (*The Monk*, 1797) Matthew Lewisa oznacza punkt zwrotny w historii horroru. Inne dzieła z tego okresu ważne dla rozwoju gatunku to *Frankenstein* Mary Shelley (1818), *Wampir* (*Vampire*, 1819) Johna Polidoriego oraz *Melmoth the Wanderer* (1820) Charlesa Roberta Maturina.

Już w latach dwudziestych XIX wieku horrory zaczęto przenosić na scenę. W 1823 roku Richard Brinsley Peake wystawił *Frankensteina* pod tytułem *Domniemanie albo los Frankensteina* (*Presumption: or the Fate of Frankenstein; również: Frankenstein: or the Danger of Presumption; Frankenstein: A Romantic Drama*). Potwora grał Thomas Potter Cooke, który odtwarzał również postać lorda Ruthvena w adaptacjach teatralnych *Wampira* Polidoriego. Niekiedy adaptacje obydwu utworów przedstawiano łącznie, prefigurując niejako rolę obu mitów w rozwoju filmów grozy w latach trzydziestych oraz w czasie złotego wieku wytwórni Hammer Films. W latach dwudziestych XIX wieku popularnością cieszyły się alternatywne wersje *Frankensteina*, takie jak *Le Monstre et Le magicien*, *Frankenstein: or The Man and the Monster*, jak również rozmaite odmiany satyryczne, zapowiadające błazenady Buda Abbotta i Lou Costella¹⁰. Z horroru

czerpła również sztuka baletowa, w *divertimento* z martwymi zakonnicami z opery Giacoma Meyerbeera *Robert Diabeł* (Filippo Taglioni, 1831) oraz w takich baletach, jak *Sylfida* (Filippo Taglioni, 1832), *Les Ondines* (Louis Henry, 1834), *Giselle* (Jean Coralli i Jules Perrot, 1841) czy *Napoli* (August Bournonville, 1844).

W latach 1820–1870 literatura grozy ciągle powstawała, ale przyćmiła ją dominująca wówczas w kulturze anglojęzycznej powieść realistyczna. W latach dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych tamtego stulecia płomień gotyku podtrzymywał „Blackwood’s Edinburgh Magazine”, publikując krótkie opowiadania Williama Mudforda, Edwarda Bulwera-Lyttona i Jamesa Hogga, pod koniec lat czterdziestych zaś wyobraźnię czytelników zdominował *Varney the Vampire: or The Feast of Blood* Thomasa Presta¹¹, powieść w odcinkach, składająca się z dwustu dwudziestu rozdziałów, oraz *Wagner, the Wehr-wolf* George’a Williama MacArthura. W Ameryce śladem tym poszedł Edgar Allan Poe, napisał nawet artykuł *Jak pisać do „Blackwooda”*¹².

Podsumowując ten okres, Benjamin Franklin Fisher stwierdza: „Rozwój powieści grozy odzwierciedlał rozwój wielkiej powieści wiktoriańskiej i amerykańskiej, która w tym okresie staje się poważnym, nobilitowanym gatunkiem literackim. Nastąpił zwrot od strachu, wyrażanego w perypetiach nieszczęśliwych oraz nikczemnych działaniach ich prześladowców, do uwewnętrznzonego lęku. Nacisk położono na motywacje, a nie na przerażające konsekwencje. Duch w prześcieradle utorował drogę, dosłownie tak jak w *Opowieści wigilijnej* Dickensa, do nawiedzonej psychiki, co pozwalało straszyć nieszczęsne ofiary ze znacznie większą siłą”¹³.

Obok Poego Fisher wydaje się nawiązywać do gotyckiej atmosfery dzieł Nathaniela Hawthorne’a, Hermana Melvil-

le'a czy siostr Brontë. Jednak największy wkład w rozwój właściwego horroru w tym okresie wniósł chyba Joseph Sheridan Le Fanu, który często umieszczał zjawiska nadprzyrodzone w normalnej rzeczywistości, a prześladowanie zwykłych, niewinnych ludzi (nie zaś gotyckich tytanów) opisywał z głębią psychologiczną, która wyznaczyła styl następnym utworom tego gatunku.

Zbiorem opowiadań *In a Glass Darkly* (1872) Le Fanu zapoczątkował trwający aż do lat dwudziestych XX wieku okres wielkiego rozwoju powieści o duchach. Arcydziela tego gatunku, głównie w postaci opowiadań, wychodziły spod pióra Henry'ego Jamesa, Edith Wharton, Rudyarda Kiplinga, Ambrose'a Bierce'a, Guy de Maupassanta, Arthura Machena, Algernona Blackwooda, Olivera Onionsa i innych.

W tym okresie powstały też klasyczne powieści grozy, później przenoszone wielokrotnie na ekran i scenę, takie jak *Niesamowita historia o doktorze Jekyllu i panu Hyde* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) Roberta Louisa Stevensona, *Portret Doriana Graya* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) Oscara Wilde'a oraz *Drakula* (1897) Brama Stokera. Od pierwszych lat XX wieku horrory i opowieści o duchach pisywał również Herbert George Wells, zazwyczaj kojarzony z literaturą *science fiction*. Inni renomowani, choć mniej znani autorzy horrorów z tego owocnego okresu to Grant Allen, pani Riddel, Mathew Phipps Shiel, George Sylvester Viereck, Eliot O'Donnel, Robert W. Chambers, Edward Frederick Benson, pani Campbell Prael oraz William Clark Russell.

Zdaniem Gary'ego Williama Crawforda, w przeciwieństwie do kosmicznego wymiaru dzieł mistrzów poprzedniej generacji (jak Blackwood, Machen i Onions), angielskie horrory powstałe po pierwszej wojnie światowej zwróciły się ku re-

alizmowi i psychologii, co jest widoczne w dziełach Waltera De La Mare, Leslie Poles'a Hartleya, Williama Fryera Harveya, Richarda Henry'ego Maldena, Alana Noela Latimera Munby'ego, Lionela Thomasa Caswella Rolta, Marcusa Paula Dare'a i Cynthii Asquith¹⁴. Jednak kosmiczne skrzydło horroru utrzymało się przy życiu w Ameryce dzięki Howardowi Phillipsowi Lovecraftowi (1890–1937), wokół którego skupiła się grupa pisarzy publikujących w magazynie „Weird Tales”. Lovecraft był wszechstronnie utalentowany, spod jego pióra wyszły nie tylko opowiadania, lecz również traktat zatytułowany *Nadnaturalny horror w literaturze*. Prowadził też rozległą korespondencję, w której propagował swoją estetykę horroru. Dzięki niej, a także wsparciu, którego udzielał początkującym pisarzom, Lovecraft doczekał się grupy lojalnych autorów i naśladowców, takich jak Clark Ashton Smith, Carl Jacobi czy August Derleth. Robert Bloch również zaczynał karierę w zapoczątkowanej przez Lovecrafta tradycji horroru kosmicznego. Jej wpływ na gatunek horroru utrzymywał się jeszcze długo po zakończeniu drugiej wojny światowej¹⁵.

Po pierwszej wojnie światowej horror zadomowił się w szybko rozwijającej się sztuce filmowej. W Niemczech okresu Republiki Weimarskiej narodził się niemiecki ekspresjonizm filmowy. Niektóre z filmów tego nurtu, jak *Nosferatu* Friedricha Wilhelma Murnaua, uznano za arcydzieła horroru. Zanim nastąpiła obecna faza popularności horroru, historia kina odnotowała kilka wcześniejszych okresów ożywienia: nurt początku lat trzydziestych, zainicjowany przez wytwórnię Universal Studios, reanimowany na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych z myślą o młodej widowni; seria horrorów dla dorosłych zrealizowana przez Vala Lewtona w RKO; połączenie horroru i *science fiction* z początku lat

pięćdziesiątych, dające impuls do powstania japońskiej Godzilla oraz filmów z końca tej dekady.

Wszystkie te filmy, oglądane w kinach i w telewizji, pozwoliły rozsmakować się w horrorze pokoleniu powojennego boomu demograficznego, a zainteresowanie to podtrzymała w latach sześćdziesiątych produkcja AIP, Williama Castle'a i wytwórni Hammer Films¹⁶. Klasyczne mity, prezentowane w filmach grozy, odsyłały często widzów do źródeł literackich, a także do mniej wyszukanych wydawnictw, takich jak pismo „Famous Monsters of Filmland”, założone w 1958 roku. Telewizyjne warianty „opowieści niesamowitych”, między innymi *Twilight Zone*, wzbudzały zainteresowanie twórczością takich pisarzy, jak Charles Beaumont, Richard Matheson i Roald Dahl, oraz tradycją krótkich opowiadań, z której się wywodzili. Na początku lat siedemdziesiątych odbiorcy byli więc gotowi do przyjęcia następnej – a więc obecnej – fali popularności horroru.

Ten krótki szkic historii gatunku określa obszar twórczości, który będzie stanowił podstawę refleksji teoretycznej prowadzonej w niniejszym traktacie. Obejmuje on dzieła, które w intuicyjnym odbiorze powszechnie uchodzą za horrory. W toku rozważań teoretycznych niektóre z nich będą musiały zostać przeklasyfikowane, umieszczone poza granicami gatunku. Sądzę jednak, że filozofia horroru zarysowana w tej książce obejmuje większość utworów, które intuicyjnie zaliczamy do tego gatunku; w przeciwnym razie byłaby to zła teoria. Nie oczekuję wprawdzie, aby objęła ona wszystkie utwory wzmiankowane w powyższym skrótowym wyliczeniu. Gdyby jednak większość z nich pomijała, znaczyłoby to, że jest niewiele warta.