

# Czego boją się Polacy? Rozważania nad kinem grozy jako gatunkiem filmowym w kontekście wartości na przykładzie polskich przedstawicieli tego gatunku

*What Are Poles Afraid of? Reflections on Horror Cinema as a Film Genre in the Context of Values on the Example of Polish Representatives of This Genre*

WOJCIECH JAN WIECZOREK

Uniwersytet w Białymstoku  
ORCID: 0000-0002-7532-673X  
janwojciech@gmail.com

## STRESZCZENIE

Choć współcześnie tendencja zaczęła ulegać zmianie, to jednak przez długie lata kino grozy było traktowane jako filmowy parias. Jego zadaniem było przede wszystkim pokazywanie odbiorcom negatywnych konsekwencji postępowania wbrew ogólnie narzuconym wzorcom zachowania, a także miało ono stanowić swego rodzaju ostrzeżenie przed zaburzeniem obowiązującego porządku ontologicznego. Głównym celem mojego artykułu jest próba pokazania, że horror może, a nawet powinien być traktowany przede wszystkim jako wartość sama w sobie. Na podstawie krótkiej analizy historycznej starałem się udowodnić, że polscy twórcy niepotrzebnie boją się sięgać po ten gatunek filmowy. Jak bowiem pokazuje chociażby film *Demon* Marcina Wrony, kino grozy najlepiej pozwala prowadzić polemikę z kwestiami uznawanymi w danej kulturze za coś normalnego, powszechnego i możliwego. Ponadto może być traktowane jako swoisty katalog lęków, potrzeb i nadziei społeczeństwa w danym momencie czasowym.

**Słowa kluczowe:** horror; kino; polskie kino grozy; wartości; lęki

## ABSTRACT

Although the trend has changed nowadays, for many years horror cinema was supposed to show viewers the negative consequences of acting against the imposed patterns of behaviour

and constitute a kind of warning against disturbing the existing ontological order. The main objective of the article is to try to show that horror can and even should be treated primarily as a value in itself. Based on a short historical analysis, the author tries to prove that Polish creators are unnecessarily afraid of using this film genre. As the film *Demon* by Marcin Wrona shows, horror cinema best allows polemics with issues that are considered normal, common and possible in a given culture. Moreover, it can be treated as a specific catalogue of society's fears, needs and hopes at a given moment in time.

**Keywords:** horror; cinema; Polish horror cinema; *Demon*; *Wilczyca*; values; anxiety

## Wstęp

Jak stwierdził swego czasu znakomity pisarz Howard Phillips Lovecraft (Lovecraft, 2008, s. 8), strach, zwłaszcza przed nieznanym, stanowi najstarsze i najsilniejsze uczucie rodzaju ludzkiego. Dlatego też, zdaniem Lovecrafta (2008, s. 8), horror jest gatunkiem cechującym się największą autentycznością. Nie sposób bowiem odebrać mu niezwykłej mocy oddziaływania na odbiorcę.

Jednocześnie ten cieszący się ogromną żywotnością i niesłabnącą popularnością nurt jest bez wątpienia jednym z najbardziej kontrowersyjnych obszarów produkcji filmowej, ponieważ świadomie występuje przeciwko ogólnie przyjętym normom i konwencjom społecznym. Ponadto pozwala twórcom na swobodne eksplorowanie tych obszarów ludzkiej psychiki, które choć są głęboko podświadome lub tłumione, jak na przykład lęk przed śmiercią, to jednocześnie nas fascynują.

Potwierdzeniem wspomnianego wyżej stanu rzeczy mogą być chociażby badania Petera Hutchingsa, zgodnie z którymi od lat 20. XX wieku, kiedy to zaczęły powstawać pierwsze „poważne” horrory, nie było w historii kina okresu, w którym gdzieś na świecie nie produkowano filmu grozy (Hutchings, 2009, s. XLI).

Zwróćmy też uwagę na opinię wyrażoną przez Slavoję Žižka, nie bez powodu uważanego za jednego z najważniejszych i najbardziej wpływowych współczesnych myślicieli. Žižek uważa, że kino, a tym samym horror, odgrywa współcześnie bardzo ważną rolę, ponieważ dzięki niemu możemy lepiej zrozumieć istotę fenomenów, zjawisk i procesów zachodzących „na najgłębszym, podstawowym poziomie naszej symbolicznej tożsamości” (Žižek, 2011, s. 13). Teoria sformułowana przez Žižka prowadzi zatem do konstatacji, że kino jest jedynym sposobem na zrozumienie współczesnego świata, ponieważ oferuje nam unikalną sposobność doświadczenia tych zjawisk, do których z różnych powodów nie byłibyśmy w stanie dotrzeć przy pomocy innych narzędzi badawczych. Jak to ujął „jeśli szukacie tego, co w rzeczywistości jest bardziej rzeczywiste niż sama rzeczywistość – szukajcie w kinowej fikcji” (Žižek, 2011, s. 13).

Z uwagi na to, że głównym przedmiotem moich zainteresowań badawczych jest kwestia tego, w jaki sposób kino grozy katalizuje lęki i niepokoje dręczące współ-

czesne społeczeństwo, tematem niniejszego artykułu będzie próba zastanowienia się nad tym, jakie wartości niesie za sobą horror. Ponadto na podstawie krótkiej analizy historycznej spróbuję pokazać, dlaczego warto zredefiniować wartość kina grozy jako sztuki kultury oraz że polscy twórcy niepotrzebnie boją się sięgać po ten gatunek filmowy.

## Wartości

Na podstawie analizy zebranego materiału badawczego mogę z całą stanowczością stwierdzić brak jednomyślności w kwestii tego, jak właściwie należałoby zdefiniować pojęcie wartości. Jest to o tyle paradoksalne, że w nauce obowiązuje niemal powszechna zgodność co do faktu, iż, jak to trafnie ujął w swoim czasie Florian Znaniecki, „nie ma kultury bez wartości, gdyż to właśnie one stanowią pierwotne dane ludzkiego doświadczenia, których nie da się sprowadzić do jakiegokolwiek z przyrodniczych kategorii” (Dyczewski, 2012, s. 188). Idąc dalej tym tropem, należy zatem uznać prawdziwość opinii sformułowanej przez Tyszkę, że wartości „są rusztowaniem lub główną osnową kultury, jej najistotniejszym pojęciem składowym i podstawową kategorią konstrukcyjną” (Dyczewski, 2012, s. 188).

Nie będę tu przytaczał wszystkich definicji, do których dotarłem, ponieważ jest ich mniej więcej tyle, ile osób zajmujących się tym zagadnieniem. Zwrócę tylko uwagę na kilka przykładów skupiających się na gruncie szeroko pojętej socjologii. Anthony Giddens stoi na stanowisku, że wartości są podstawą każdej kultury, pełnią bowiem funkcję drogowskazu wskazującego właściwe sposoby zachowania w interakcjach społecznych, a także dają ludziom poczucie sensu (Giddens, 2004, s. 45–46). Z kolei Norman Goodman postrzega wartości jako abstrakcyjne pojęcia wskazujące postawy i zachowania uważane przez dane społeczeństwo jako właściwe, słuszne, dobre i pożądane (Goodman, 2007, s. 40).

W kontekście zaproponowanych w tym tekście rozważań najwłaściwsze byłoby zaproponowane przez Katarzynę Citko podejście wielopłaszczyznowe, uwzględniające zarówno wartości artystyczne czy estetyczne danego tytułu, jak i postawy moralne czy ideowe prezentowanych na ekranie bohaterów (Citko, 2016, s. 49). Jednocześnie Citko zaznacza, że: „zło i demoniczność są bardziej fotogeniczne niż dobro i świętość, a symbolika obrazów grozy intensywniej porusza wyobraźnię niż reprezentacje cnoty” (Citko, 2016, s. 57). Jej zdaniem wynika to z samej natury obrazu filmowego mającego za zadanie oddziaływanie na zmysły i emocje odbiorcy. W takim ujęciu nie może dziwić, że interpretacja i właściwe zrozumienie przedstawionych treści zostają odsunięte na dalszy plan (Citko, 2016, s. 57).

## Horror

W polskim dyskursie naukowym temat kina grozy jest wciąż traktowany jedynie jako ciekawostka. Może to wynikać z obowiązującej na rodzimym gruncie tendencji do deprecjonowania tego typu twórczości artystycznej. Rafał Głuchowski w tekście *Horror bękartem polskiej literatury* zwrócił uwagę na fakt, że choć na podstawie ilości wydawanych tytułów można by dojść do wniosku, iż mamy do czynienia ze Złotym Wiekiem Polskiego Horroru, to jednak w rzeczywistości środowisko wielbicieli grozy stanowi, jak to ujął Głuchowski, „hermetyczne getto” (Głuchowski, 2021).

Polski dyskurs naukowy nie oferuje pogłębionej analizy tego zjawiska, czego potwierdzeniem może być fakt, że wpisując hasło *horror* w wyszukiwarkę bazy czasopism humanistycznych BazHum, otrzymamy 18 rezultatów, z których ostatni artykuł pochodzi z 2021 roku i dotyczy problematyki związanej z grami wideo.

Istnieje niewielka liczba naukowych publikacji na ten temat, z czego większość prezentuje wyłącznie filmoznawczy punkt widzenia i nie oferuje pogłębionej analizy tego zjawiska, chociażby z perspektywy badań społecznych. Wyróżnia się w tym gronie książka Dariusza Brzostka *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności*, której autor, jak sam pisze, próbuje dokonać próby „monograficznego opisu lęków późnej nowoczesności, dokonanego właśnie za pomocą tekstów, w których lęki te artykułują się w sposób najbardziej wyrazisty, bo najbardziej skonwencjonalizowany, a więc filmowych i literackich horrorów” (Brzostek, 2020, s. 13).

Horror bowiem, jak twierdzi Jeff Lieberman, jest gatunkiem działającym poza narzuconymi nam przez społeczeństwo ograniczeniami w postaci prawa czy akceptowalnych standardów zachowania i w związku z tym pozwala mówić i robić rzeczy, których nie dałoby się wyrazić w żadnej innej formie artystycznego wyrazu (Towlson, 2014, s. 1). Podobnego zdania jest Iwona Kolasińska, która za cechę dystynktywną kina grozy uważa fakt, że pobudza naszą ciekawość, zapraszając do odwiedzenia obszarów na co dzień ukrytych lub zakazanych oraz, a może przede wszystkim, konfrontacji z naszymi obawami, niepokojami czy lękami (Kolasińska, 2003, s. 7). Zdaniem Kolasińskiej horror należałoby zatem traktować jako swego rodzaju lustro, w którym każdy widz odnajduje własny katalog lęków czy niepokojów (Kolasińska, 1998, s. 121). Fabularne ramy tego gatunku są bowiem na tyle pojemne, iż umożliwiają twórcy swobodne eksplorowanie praktycznie dowolnych zagadnień. Kino grozy sprzyja między innymi właściwemu wyeksponowaniu, jak to ujął Marcin Stachowicz przy okazji recenzowania znakomitego filmu *Monument* (2018) w reżyserii Jagody Szalc „tego, co podświadome, trzewiowe, osadzone w atawistycznych lękach i pragnieniach” (Stachowicz, 2018).

Jak pisze Kolasińska, dystynktywną cechą horroru jest angażowanie widza w fikcję, wciąganie do wymyślanego świata oraz wyzwalanie w nim stanów emocjonalnych, pozwalających mu na zachowanie świadomości empirycznej

próżni, w której odbywa się swoista „gra ze strachem” (Kolasińska, 2003, s. 7). Dzięki temu podczas oglądania horroru mamy wrażenie obcowania z czystą i niezmaconą ideą sztuki *per se*, gdyż, lęk, zdaniem Kolasińskiej, jest fundamentem artystycznej działalności człowieka (Kolasińska, 2003, s. 7).

Nieco inne podejście zaproponowała Magdalena Kamińska w książce *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*. Jej zdaniem horrory należy interpretować przede wszystkim jako polemikę z kwestiami uznawanymi w danej kulturze za coś normalnego, powszechnego i możliwego (Kamińska, 2016, s. 206). Jednocześnie zgadzam się z opinią Marka Haltofa, że horror bardziej niż jakikolwiek inny środek artystycznego wyrazu jest w stanie oddać mentalność, stan ducha społeczeństwa (Haltof, 1992, s. 18). Dlatego też Haltof sugeruje, by powtarzające się w kinie motywy i tematy traktować jako formę diagnozy stanu psychicznego oraz próbę wyrażenia kwestii zakorzenionych w zbiorowej podświadomości, a przede wszystkim jako „próbę artykulacji tego, co nurtuje zbiorową podświadomość” (Haltof, 1992, s. 20). Doskonałym potwierdzeniem takiego stanu rzeczy jest fakt, że oglądalność horrorów wzrasta w momentach kulturowego przesilenia, gdy stan homeostazy społeczeństwa zostaje zaburzony, a poziom niepokoju wysoki. Jak pokazują badania przeprowadzone przez Coltana Scrivnera w okresie pandemii COVID-19 w 2020 roku, to właśnie filmy grozy były najczęściej oglądanymi produkcjami na platformach streamingowych, a także zgarniały największy udział w zyskach z kas biletowych (*box office*) we współczesnej historii (Scrivner, 2021). Zdaniem Scrivnera (2021) wiąże się to z faktem, że horrory oferują społecznie usankcjonowane ujście dla wyrażenia niepokoju.

Konkludując wszystkie powyższe dywagacje, najbardziej logicznym podejściem wydaje mi się traktowanie horroru jako swoistego katalogu lęków, potrzeb i nadziei społeczeństwa w danym momencie czasowym.

## Czego boją się Polacy?

Trzeba uczciwie przyznać, że Polska kinematografia nigdy nie miała szczęścia do kina grozy. W zależności od przyjętych kryteriów można powiedzieć, że liczba horrorów powstałych w całej historii polskiej kinematografii waha się od kilku do kilkudziesięciu. Potwierdzają to dane Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej odnośnie do udziału produkcji szeroko pojętej grozy w ogólnej liczbie wniosków o dofinansowanie pełnometrażowych filmów fabularnych. Według nich na ok. 120 spływających projektów rocznie zaledwie od jednego do trzech można zakwalifikować do horroru (Christ, 2017).

Bartosz Czartoryski pisze wprost: „Nie ma co kryć: historię polskiego kina grozy można by spisać na wyrwanej kartce z zeszytu i kulturowe uwarunkowania mają na

ten stan rzeczy wpływ nie mniejszy niż finansowe” (Czartoryski, 2017). Jego zdaniem słabość polskiego kina grozy wynika w dużej mierze z faktu, że rodzimi filmowcy boją się eksperymentować. Unikają tym samym gatunku, który choć odwołuje się do podstawowego zestawu emocji, to jednocześnie potrafi dynamicznie reagować na różnego rodzaju przemiany społeczno-kulturowe (Czartoryski, 2017).

Być może, by zrozumieć polskie kłopoty z grozą, należy sięgnąć głębiej niż tylko do strachu przed eksperymentem. Konkretnie do historii Polski. Anita Has-Tokarz w monografii *Horror w literaturze współczesnej i filmie* stawia tezę, że „winnym” marginalnej tradycji straszenia w Polsce jest romantyzm, a dokładnie kształt, jaki przyjął (Has-Tokarz, 2011, s. 137). To właśnie na przełomie XVIII i XIX wieku jako wyraz buntu przeciw oświeceniowemu kultowi racjonalności i rozumu powstały bowiem klasyczne opowieści gotyckie, które do dziś inspirują filmowców do tworzenia kolejnych wariacji na ich temat. Mam tu na myśli chociażby *Frankensteina* (1818) Mary Shelley, opowiadania autorstwa Edgara Allana Poe czy *Drakulę* (1897) Brama Stokera. Jak trafnie stwierdziła Maria Janion: „psychologia gotycyzmu, pełna widm, przywidzeń, upiórów, rozdwojeń, sobowtórów, halucynacji czy snów jest bardzo filmowa” (Janion, 1972, s. 303).

Tymczasem w Polsce romantyczna wyobraźnia szybko zostaje zaprzęgnięta w tryby sprzeciwu nie tyle wobec tyranii oświeceniowego rozumu, co raczej przeciw narodowemu zniewoleniu. Trafnie określiła to przytaczana już Has-Tokarz: „Podczas gdy dla angielskiego romantyka gotyckie ruiny były przestrzenią, w której jego wyobraźnia mogła prowadzić swobodną grę; dla polskiego stają się symbolem narodowego zniewolenia, klęski i na zawsze utraconej, wspaniałej przeszłości” (Has-Tokarz, 2011, s. 137).

Możliwe, że istnieje jednak zupełnie inne wytłumaczenie tego fenomenu. Michał Walkiewicz jest zdania, że w obliczu tak potwornej, krwawej historii, jakiej doświadczyliśmy jako naród, nie potrzebujemy fikcyjnej grozy, a wyimaginowane potwory mogą budzić wyłącznie uśmiech politowania (Walkiewicz, 2021).

Oczywiście to nie znaczy, że na rodzimym gruncie powidoki czarnego romantyzmu i powieści gotyckiej nie są wyczuwalne. Piotr Paziński w Programie Drugim Polskiego Radia stwierdził, że w przygotowanej przez siebie antologii *Opowieści niesamowite z języka polskiego* zawarł aż 32 utwory reprezentujące szeroko pojętą grozę i pokazujące jej ewolucję w ciągu ponad 150 lat (*Rozmowy po zmroku*, Polskie Radio, 2021). Mimo wszystko jednak szeroko pojęta groza nigdy nie była w Polsce głównym nurtem kultury, raczej zaś zjawiskiem o znaczeniu marginalnym. Jak pisze Maciej Płaza, gotycyzm mimo ogromnego wpływu na polski romantyzm był postrzegany jako gatunek rebeliancki, wywodzący się „w dużej mierze z mrocznych rejonów wyobraźni ludowej, które umysł klasyczny uważał za wylęgarnię zabobonów, a umysł sentymentalny za dziedzinę obcą łagodnej i pogodnej naturze ludów słowiańskich” (Płaza, 2021).

Odpowiednie warunki do rozwoju polskie kino grozy znalazło niemal natychmiast po odzyskaniu niepodległości, bo już w latach 20. ubiegłego wieku. Analiza treści ówczesnych produkcji wskazuje interesującą zbieżność, a mianowicie fakt, że większość powstałych w tamtym czasie tytułów zawiera w swojej fabule, poza obowiązkowym wątkiem miłosnym, przemoc, krew i śmierć. Przykładem może być opis filmu *Zazdrość* (1922) w reżyserii Wiktora Biegańskiego, zamieszczony w Internetowej Bazie Filmu Polskiego FilmPolski.pl. Brzmi on następująco: „Zhańbiona a następnie szantażowana w sposób bezwzględny przez parobka pensjonarka mści się podpalając stodołę, w której on spał” (FilmPolski.pl). Czyż nie widzimy tutaj antycypacji późniejszego nurtu kina zwanego *rape and revenge*? Niestety nie przekonamy się o tym, na ile opis odpowiada rzeczywistości, ponieważ z filmu zostało tylko kilka fotografii promocyjnych i opisów prasowych, a całość uważana jest za zaginioną. Podobnie zresztą prezentuje się sytuacja z innymi polskimi przedstawicielami kina grozy, na przykład utrzymanego w poetyce niemieckiego ekspresjonizmu *Syna Szatana* (1923) w reżyserii Brunona Bredschneidera, uznawanego za pierwszy polski horror czy *Kochanką Szamoty* (1927), zrealizowaną przez Leona Trystana na podstawie noweli „polskiego Edgara Allana Poe” Stefana Grabińskiego.

Te wszystkie mroczne i krwawe tendencje w kinie bez wątpienia stanowiły odbicie rzeczywistości pozaekranowej oraz ogólnoświatowych trendów. Na przykład w kinematografii sąsiadujących z Polską Niemiec dominującym nurtem był tzw. ekspresjonizm. Reprezentujące go produkcje, takie jak chociażby *Nosferatu–Symfonia Grozy* (1922) Friedricha Murnaua czy *Gabinet Doktora Caligari* (1928) w reżyserii Roberta Wiene, wyrażały głęboko zakorzenione fobie i niepokoje mieszkańców kraju zrujnowanego po pierwszej wojnie światowej, a pojawiające się na ekranie potwory stanowiły manifestację lęku przed nieznanym i obcym traktowanym jako zagrożenie. O produkcji wyreżyserowanej przez Wiene Siegfried Kracauer pisał następująco: „Francuzi uznali, że film był więcej niż wyjątkowy. Stworzyli termin Kaligaryzm i stosowali go do zdefiniowania powojennego świata, który przewrócił się do góry nogami; świadczyło to w każdym razie o tym, że uznawali oni wpływ filmu na kształtowanie struktury społecznej” (Kracauer, 2010, s. 69).

Jak twierdzi Walkiewicz, polskie filmy grozy okresu międzywojennego należy interpretować jako próbę przepracowania traumy związanej z potwornościami pierwszej wojny światowej, narastającymi nastrojami ksenofobicznymi, a przede wszystkim obawami przed kolejnym światowym konfliktem (Walkiewicz, 2021). Swoją rolę w kraju, celebrującym powrót na mapę Europy po 123 latach zniewolenia, przemoc była zjawiskiem powszechnym. W znakomitej książce *Życie przestępcze w przedwojennej Polsce* Monika Piątkowska bardzo skrupulatnie udokumentowała codzienność ówczesnego „półświatka”, przekonując, że w II RP nikt nie mógł czuć się bezpiecznie (Piątkowska, 2012). Z lektury tej pozycji wynika

między innymi, że naszym przodkom oprócz strachu przed zamachami Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów zagrażali też bezwzględni włamywacze, a także międzynarodowe szajki, które porywały rocznie tysiące Polek i Żydówek, by następnie sprzedawać je do zagranicznych domów publicznych (Piątkowska, 2012, s. 340).

W tym samym czasie w Polsce rozkwitało zainteresowanie okultyzmem oraz tajemnicą ludzkiego życia. Jak twierdzi Przemysław Semczuk, autor książki *Magiczne dwudziestolecie*, liczba pracujących jasnowidzów i wróżbitów była większa niż obecnie, a w przywoływanie duchów bawili się również poważani naukowcy oraz osobistości, tacy jak chociażby marszałek Józef Piłsudski, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska czy Bolesław Prus (Semczuk, 2013, s. 8–314).

Na kolejne polskie produkcje grozy musieliśmy czekać bardzo długo. Jak piszą Magdalena Kamińska i Maja Mikołajczyk, za czasów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej tego typu kino stanowiło podwójne tabu (Kamińska, Mikołajczyk, 2021, s. 46). Z jednej strony duchy, wampiry, wilkołaki, diabły i inne demony kolidowały z obowiązującym w tamtym okresie paradygmatem materialistycznym (Kamińska, Mikołajczyk, 2021, s. 46), z drugiej zaś w oczach ówczesnych decydentów horror reprezentował zniechęconych przez nich wartości: swoją tematyką skoncentrowaną na przemocy, seksie i okultyzmie budził nieodparte skojarzenia z dwudziestolecie międzywojennym, czyli okresem, o którym należałoby zatrzeć wszystkie wspomnienia (Kamińska, Mikołajczyk, 2021, s. 46). Potępiano zatem cyniczną pogoń twórców za zyskiem oraz, co jest może nawet ważniejsze, obawiano się, że obrazy należące do tego gatunku będą deprawować widownię, a także, jak to ujęły Kamińska i Mikołajczyk, „inspirować niepożądane zachowania również w społeczeństwach socjalistycznych” (Kamińska, Mikołajczyk, 2021, s. 46).

Twórcy nauczyli się jednak omijać te nieformalne zakazy i elementy kina gatunkowego bywały przez nich przemycane do produkcji, które technicznie horrorami nie są. Przykładem niech będzie tu wybitna *Matka Joanna od aniołów* (1961) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. Produkcja, która po dziś dzień wzbudza silne emocje i polaryzuje odbiorców. Scenariusz tego filmu powstał na motywach znanego opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza zainspirowanego wydarzeniami, jakie miały miejsce w 1634 roku we francuskim Loudon. W żeńskim klasztorze w Ludyniu na Smoleńszczyźnie zachodzi przypuszczenie, że miejscowe zakonnice, na czele z przeoryszą siostrą Joanną zostały opętane przez diabła. Do klasztoru wysłano egzorcystę Księdza Suryna, jednak wkrótce przekonuje się on, jak trudna jest walka z siłami zła. Szczególnie, kiedy przyjmują formę młodej, atrakcyjnej kobiety.

Odbiór dzieła Kawalerowicza jest spolaryzowany. Jedni widzowie uważają ją za jawnie antyklerykalne i antyrelijne. Drudzy<sup>1</sup> nie pozostawiają suchej nitki na

---

<sup>1</sup> Na przykład Sylwia Chutnik w rozmowie z Joanną Derkaczew dla „Gazety Wyborczej” pt. *Matka Joanna i prawdziwy szatan* (2011).



ukazywanym w nim stereotypowym postrzeganiu kobiecości. Sam Kawalerowicz w wywiadach podkreślał, że jego zamierzeniem była nie tyle krytyka religii jako takiej, co raczej, „opowieść o naturze człowieka i jej samoobronie przed narzuconymi ograniczeniami i dogmatami” (Kornacki, 2004, s. 224).

Przed 1989 rokiem praktycznie wszystkie rodzime filmy grozy były horrorami fasadowymi. Są to bowiem albo adaptacje literatury niesamowitej spowite aurą gotycyzmu jak *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha* w reżyserii Janusza Majewskiego z 1970 roku, albo kostium dla politycznej alegorii jak w *Diablu*, filmie zrealizowanym w 1972 roku przez Andrzeja Żuławskiego.

W przeciwieństwie do innych twórców zajmujących się kinem grozy Żuławskiego bardziej od przywracania naruszonego porządku ontologicznego fascynował postępujący rozpad. Wykorzystał zatem horrorowe motywy do rozliczenia się z estetyką szkoły polskiej i romantyzmu, z powstańczymi mitami, a przede wszystkim z historią najnowszą, głównie z Marcem 1968 roku, gdy młodzi ludzie dali się zmanipulować partii. Nic więc dziwnego, że produkcja ta wywołała ostre dyskusje i spory, również ze względu na niespotykaną dotąd w kinie polskim eskalację makabry, brutalności, a także wyuzdanej erotyki. Na ekranie mamy tu przedstawione dzikie orgie, gwałt dokonany na zakonnicę oraz motywy satanistyczne. Nawet na gruncie światowej kinematografii takie nagromadzenie odważnych scen było ewenementem. Tylko angielskie *Diabły* (1971) w reżyserii Kena Russella mogły poszczycić się równie odważnymi scenami. Można tylko spekulować, jaki wpływ *Diabeł* wywarłby na polskie kino, gdyby na 16 lat nie został zatrzymany przez cenzurę, a reżyser zmuszony do opuszczenia ojczyzny. Czy wskazałby polskiej kinematografii nowy kierunek? Zmieniłby bieg historii polskiego kina grozy? Ile horrorów powstałoby, wzorując się na nim? Te i inne pytania pozostaną niestety bez odpowiedzi.

Historyk filmu Tomasz Kolankiewicz w swoim (dostępnym na You Tube) cyklu mini wykładów zatytułowanym *Koszmar, czyli krótka historia polskiego kina grozy* stwierdził, że najciekawszy okres w rozwoju rodzimego horroru stanowiły lata 80. XX wieku (Kolankiewicz, 2023). Wzrastające zainteresowanie polskiego społeczeństwa tematami z zakresu parapsychologii, okultyzmu, a także ogólnie zjawisk nadprzyrodzonych, sprawiło, że powstały takie nasycone erotyzmem i głęboko osadzone w teorii psychoanalizy Zygmunta Freuda tytuły jak *Widziadło* (1983) w reżyserii Marka Nowickiego, *Medium* (1985) Jacka Koprowicza, a także najczystszy gatunkowo polski horror *Wilczyca* (1982) Marka Piestraka.

Jak twierdzi Kolankiewicz (2023), film Piestraka zawiera praktycznie wszystkie charakterystyczne dla kina grozy rekwizyty czy motywy: mroczne grobowce, samotny dwór na odludziu, a także niesamowity nastrój niepokoju i grozy. *Wilczyca* okazała się również frekwencyjnym sukcesem, gdyż, jak podaje Rafał Christ, przyciągnęła do kin niespełna dwa miliony osób (Christ, 2017).

Na kolejny wartościowy polski horror zmuszeni byliśmy czekać kilkadziesiąt lat. Po mniej udanych próbach restauracji gatunku na rodzimym gruncie, takich jak *Legenda* (2003) w reżyserii Mariusza Pujso czy *Pora Mroku* (2008) w reżyserii Grzegorza Kuczeriszki, powstał wybitny *Demon* (2015), za którego stworzenie odpowiadał nieżyjący już niestety Marcin Wrona.

Na pierwszy rzut oka film Wrony to zwyczajny, klasyczny horror. Fabularnym punktem wyjścia dla „Demona” jest wiejskie wesele, na którym jedynym odstępstwem od małomiasteczkowych standardów jest brytyjskie pochodzenie pana młodego. Pierwszej doby po przybyciu Peter przypadkowo odsłania jednak zakopany w ziemi szkielet, co pociąga za sobą wiele trudnych do wyjaśnienia zjawisk.

Analiza treści tej produkcji prowadzi do konstatacji, że w rzeczywistości stanowi ona swoistego duchowego spadkobiercę dużo starszego tytułu, a mianowicie *Dybuka* (1937) w reżyserii Michała Waszyńskiego. Podobnie jak pierwowzór, ta fatalistyczna w wymowie opowieść o miłości silniejszej niż śmierć kryje w sobie wielopiętrową konstrukcję znaczeń. Głównym przekazem płynącym z filmu Wrony jest bowiem konieczność rozliczenia się z zapomnianą, a może raczej skrzętnie ukrywaną historią, pełną uprzedzeń etnicznych. W końcu, jak mówi jedna z postaci: „cały nasz piękny kraj na trupach leży” (*Demon*, 2015, Kino Świat). Bohaterowie chcieliby zapomnieć o różnych niewygodnych sprawach z przeszłości. Uwierzyć, że to, co ich spotkało, było rodzajem snu albo zbiorowej hipnozy. W związku z powyższym słuszne wydaje mi się stwierdzenie Bartosza Staszczyszyna, który w swojej recenzji tej produkcji napisał, że z filmu Marcina Wrony wyłania się obraz Polski jako miejsca „dobrze zabalsamowanej zbiorowej niepamięci” (Staszczyszyn, 2015). Podobnego zdania jest także Witold Mrozek, który, analizując film Wrony przez pryzmat zbrodni w Jedwabnem, doszedł do wniosku, że reżyserowi udało się zobrazować „zdegradowany charakter polskiej wspólnoty narodowej, która jawi się tutaj jako opętana przez dybuki złej pamięci, a jednocześnie nieświadoma własnego dziedzictwa kulturowego i szukająca dla siebie imaginarium” (Mrozek, 2021, s. 30).

*Demon* nie spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem przez polską widownię. Jak podaje Christ film Wrony przyciągnął do kin zaledwie 113 tysięcy osób (Christ, 2017). Bardzo prawdopodobne, że powodem była nietrafiona strategia marketingowa polskiego dystrybutora, czyli firmy Kino Świat. Nie wierząc najwyraźniej w potencjał kasowy tej produkcji, zdecydowano się ukryć w działaniach promocyjnych wszelkie ślady mogące świadczyć o jego gatunkowej przynależności. Podobnie zresztą Kino Świat uczyniło w przypadku filmu *Córki Dancingu* (2015) w reżyserii Agnieszki Smoczyńskiej. Jak trafnie ujął to Christ: „Dystrybutor sprowadził oryginalną, gatunkową hybrydę do poziomu produkcji, jakich wiele powstało w naszym kraju, prawdopodobnie wierząc, że widz najbardziej lubi te filmy, które już raz obejrzał” (Christ, 2017). W rezultacie doceniony za granicą

film Smoczyńskiej obejrzało na wielkim ekranie zaledwie 68 tysięcy widzów (Christ, 2017).

Od czasu *Demona* powstało w Polsce kilka produkcji, które w mniej lub bardziej otwarty sposób korzystają z wypracowanych przez horror metod ewokacji grozy. Można do nich zaliczyć *Monument* (2018) Jagody Szelc, dylogię *W lesie dziś nie zaśnie nikt* Bartosza M. Kowalskiego, *Apokawixę* (2022) Xawerego Żuławskiego, a także zrealizowaną dla jednej z platform streamingowych *Ostatnią Wieczerzę* (2022), za którą ponownie odpowiadał przywołany już Kowalski. Ta ostatnia produkcja okazała się zresztą międzynarodowym sukcesem. Jak podaje Franciszek Zatyka z portalu Filmweb, w tygodniu premiery *Ostatnia Wieczerza* trafiła na siódme miejsce zestawienia najczęściej oglądanych produkcji nieanglojęzycznych platformy Netflix (Zatyka, 2022). To pokazuje, że być może przyszłość polskiego kina gatunkowego leży w produkcjach przeznaczonych bezpośrednio na platformy streamingowe.

Nadal jednak rodzime produkcje grozy to przypadki incydentalne i ciężko mówić o jakimś trwałym trendzie. O przeszkodach, jakie wciąż napotykają twórcy, którzy próbują realizować na rodzimym gruncie pełnoprawne kino grozy, rozmawiali uczestnicy zorganizowanego przez portal Filmweb w ramach zeszłorocznej edycji Warszawskiego Festiwalu Filmowego panelu dyskusyjnego zatytułowanego *Polish Horror Story. Czy w Polsce szanuje się kino grozy?* Ogólne wnioski z tej dyskusji nie były zbyt optymistyczne.

## Wnioski

Jak starałem się pokazać w tym artykule, na horror w kontekście wartości można spojrzeć na dwa sposoby. Po pierwsze przez pryzmat tego, jakie wartości eksponowane są w tego typu produkcjach. W tym ujęciu kino grozy jawi się przede wszystkim jako ostrzeżenie przed zaburzeniem obowiązującego porządku ontologicznego; igranie z siłami, których nie rozumiemy; utrwalanie wzorów kultury patriarchalnej. Po drugie przez pryzmat tego, jaką wartość stanowi sam horror jako gatunek filmowy. W tym ujęciu widać wyraźnie, że kino grozy pomaga ludziom stawić czoła najgorszym lękom.

Autorzy horrorów, zagłębiając się bez lęku w ciemniejsze aspekty naszego istnienia, takie jak: śmierć, szaleństwo i melancholia, oświetlają te ciemne i brzydkie części nas samych, zmuszając do konfrontacji z nimi. Ponadto horror wydaje się gatunkiem, który pozwala prowadzić otwartą polemikę z kwestiami uznawanymi w danej kulturze za coś normalnego, powszechnego i możliwego.

Analiza polskich produkcji grozy pod kątem próby stworzenia katalogu narodowych lęków prowadzi do wniosku, że tym, czego boją się Polacy, są przede wszyst-

kim silne i niezależne kobiety, których mężczyźni nie są w stanie kontrolować. Jak to ujął Walkiewicz, rodzimy bestiariusz zaludniają wampirzyce, syreny, mściwe sukuby, nałożnice Szatana i wilczyce (Walkiewicz, 2020). Refleksja socjologiczno-antropologiczna nad polskimi filmami grozy jako tekstami kultury sprawia z kolei, że eksterioryzują się ukryte w nich sensy i znaczenia, takie jak chociażby lęk przed powrotem wypartego i nieprzepracowanymi traumami z przeszłości, głównie związanymi z relacjami polsko-żydowskimi, czy obawy mieszkańców polskiej prowincji związane z negatywnymi reperkusjami przemian ustrojowych, które po 1990 roku wstrząsnęły dotychczasowym porządkiem ontologicznym. Przykładem tej, jak to ujęła Natasza Kornatowska, „strategii horroryzacji” jest film *Hiena* (2006) w reżyserii Grzegorza Lewandowskiego, w którym posłużono się zaczerpniętymi z kina gatunkowego metodami ewokacji grozy do ukazania beznadziejnej sytuacji mieszkańców Śląska po likwidacji wielkich zakładów przemysłowych (Kornatowska, 2023, s. 155).

Konkludując, można powiedzieć, że całkowite odrzucenie horroru jako dzieła o wartości kulturowej jest błędne i trzeba mieć nadzieję, że polscy twórcy wreszcie przestaną bać się po niego sięgać. Szczególnie że ostatnie lata to w światowym kinie, jak zauważył Walkiewicz, prawdziwy „Renesans Strachu” (Walkiewicz, 2018). Zdaniem Walkiewicza po raz pierwszy w historii mamy do czynienia z sytuacją, kiedy kino grozy przestało pełnić funkcję taniej rozrywki dla mas i dostało się w ręce utalentowanych twórców, którzy wykorzystują gatunkowe konwencje czy schematy jako pretekst do opowiadania o dręczących społeczeństwo problemach i niepokojach (Walkiewicz, 2018).

W związku z tym współczesne kino grozy należałoby traktować przede wszystkim jako doskonałe narzędzie badawcze umożliwiające obserwację i późniejszą analizę złożonych procesów socjologicznych. Dlatego też zgadzam się ze słowami Stachowicza: „Horrorowi nie można już odmówić palmy pierwszeństwa. Nie wolno go pominąć w dorocznym rankingach. Nie wolno nie być entuzjastą” (Stachowicz, 2019).

## Bibliografia

### Wydawnictwa zwarte

Brzostek, D. (2020). *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*

Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Cherry, B. (2009). *Horror. Routledge Film Guidebooks*. London: Routledge.

Giddens, A. (2004). *Socjologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Goodman, N. (2007). *Wstęp do socjologii*. Poznań: Zysk i S-ka.

Haltorf, M. (1992). *Kino lęków*. Kielce: Szumacher.

Has-Tokarz, A. (2011). *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersy-

- tetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Hutchings, P. (2009). *The A to Z of Horror Cinema*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group.
- Janion, M. (1972). *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Kamińska, M. (2016). *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal.
- Kolasińska, I. (2003). *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*. Kraków: Rabid.
- Kornacki, K. (2004). *Kino polskie wobec katolicyzmu*. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria.
- Krakauer, S. (2009). *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria.
- Piątkowska M. (2012). *Życie przestępcze w przedwojennej Polsce. Grandesy – Kasiarze – Brylanty*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Semczuk, P. (2014). *Magiczne dwudziestolecie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Towilson, J. (2014). *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. Jefferson North Carolina: McFarland and Company.
- Żiżek, S. (2011). *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

### **Rozdziały z książek**

- Kamińska, M., Mikołajczyk, M. (2021). Wampir z realsocu. O horrorach w kinematografii krajów socjalistycznych. W: P. Kletowski (red.), *Europejskie kino gatunków III* (s. 47–65). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kolasińska, I. (1998). Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz. W: K. Loska (red.), *Kino gatunków. Wczoraj i dziś* (s. 113–132). Kraków: Wydawnictwo Rabid.
- Korczarowska, N. (2023). Stan zapaści. Prowincja w polskich filmach fabularnych zrealizowanych po 1989 roku. W: M. Kowalski, T. Sikorski (red.), *Z dala od egocentrycznej metropolii: obraz prowincji w filmie* (s. 139–171). Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

### **Artykuły z czasopism**

- Citko, K. (2016). O wartościach i wartościowaniu w kinie. *Ars Inter Culturas*, 5, 49–60.
- Olszewska, M. (2009). Poza granice akceptacji: polski horror filmowy w PRL-u. *Panoptikum*, 8(15), 173–189.
- Scrivner, C. (2021). The Psychology of Morbid Curiosity: Development and Initial Validation of the Morbid Curiosity Scale. *Personality and Individual Differences*, 183(3), 111139. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2021.111139>

### **Artykuły online**

- Christ, R. (2017). Polskie horrory: Polska (z)groza. *Magazyn Filmowy. Pismo Stowarzyszenia Filmowców Polskich*, 75. [https://www.sfp.org.pl/baza\\_wiedzy,307,26669,1,1,Polskie-horrory-Polska-z-groza.html](https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,307,26669,1,1,Polskie-horrory-Polska-z-groza.html)

- Czartoryski, B. (2017). Polskie horrory: Jeden demon wiosny nie czyni. *Magazyn Filmowy. Pismo Stowarzyszenia Filmowców Polskich*, 75. [https://www.sfp.org.pl/baza\\_wiedzy,307,26668,1,1,Polskie-horrory-Jeden-demon-wiosny-nie-czyni.html](https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,307,26668,1,1,Polskie-horrory-Jeden-demon-wiosny-nie-czyni.html)
- Grybel, M., *Horror – próba wyjaśnienia trwałości gatunku*. <http://horror.com.pl/publicystyka/art.php?id=95>
- Stachowicz, M., *Folk horror i koniec Wielkiej Obrzydliwości*. <https://czaskultury.pl/czytanki/folk-horror-i-koniec-wielkiej-obrzydliwosci/>
- Stachowicz, M., *Tkanka z betonu*. <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Monument-22381>
- Staszczyszyn, B., *Demon*. <https://culture.pl/pl/dzielo/demon>
- Walkiewicz, M., *Renesans Strachu*. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7973-renesans-strachu.html>

### Inne

- Hagmajer-Kwiatek, K. (2021). *Rozmowy po zmroku: Piotr Paziński*. [https://www.polskieradio.pl/8/2222/Artykul/2740897,Piotr-Pazinski-gotyizm-polski-czerpal-z-ludowoscifbclid=IwAR0a\\_9yBfOfVoEEw5Cj4vOr\\_tD3cO5IzBqpceIkbzllek-Mp4qazi3w7IK0](https://www.polskieradio.pl/8/2222/Artykul/2740897,Piotr-Pazinski-gotyizm-polski-czerpal-z-ludowoscifbclid=IwAR0a_9yBfOfVoEEw5Cj4vOr_tD3cO5IzBqpceIkbzllek-Mp4qazi3w7IK0)
- Hasło: horror*. BazHum Baza czasopism humanistycznych. [https://bazhum.muzhp.pl/simple\\_search\\_results?search\\_phrase=horror](https://bazhum.muzhp.pl/simple_search_results?search_phrase=horror)
- Hasło: zazdrość*. Film Polski. Internetowa Baza Filmu Polskiego. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22216>