

Mechaniczne efekty specjalne a groza deformacji

WOJCIECH SITEK

W czasie pobytu w górskiej samotni Zaraturę, bohatera Nietzscheńskiego manifestu ideowego, nawiedziła wizja dziecięcia ze zwierciadłem. Niespokojny sen stał się zwiastunem przemiany literackiego *alter ego* filozofa. Kiedy po przebudzeniu Zaraturę zastanawiał się nad przyczyną swojego psychicznego dyskomfortu, deliryczne wspomnienie koszmaru wywołało w nim popłoch wyłącznie duchowy. Dopiero obrazowa reminiscencja spowodowała szereg reakcji fizjologicznych. Zaraturę z trwogą wspominał osobliwe doświadczenie: *A gdym w owo lustro spojrział, krzyknąłem z przerażenia i ścisnęło się serce moje, gdyż nie siebie tam ujrzałem, lecz dyabła maskarę i śmiech jego szydarczy*¹. Wraz z wywołaniem tej niepokojącej wizji ustąpiła uwierająca Zaraturę niepewność, zaś jej miejsce zajęła groza powodowana dosłownością. Innymi słowy, trwoga towarzysząca rozdarciu psychicznemu przeradzała się za sprawą wizualnej fantasmagorii w horror doznań cielesnych. Po raz kolejny od czasów platońskich w jaskini dokonała się nobilitacja wrażenia zmysłowego, którego siła oddziaływania wyjaśnia funkcjonowanie maszyny projekcyjnej kina.

W powstałej ponad trzydzieści lat później noweli *Przemiana* pełen niepokoju sen oswładnął także bohatera *kafkaeskiego*² spektaklu. Los komiwojażera Gregora Samsy, który w niejasnych okolicznościach przeistoczył się w insekta, dowodzi, że profetyczny koszmar może zainicjować także przemianę o charakterze fizycznym. W odróżnieniu od przypadku Zaratury, zwiastujący metamorfozę sen Gregora nie wprowadził w psychikę protagonisty chaosu, lecz rozsadził *status quo* życia rodzinnego. Osobliwa kondycja nie okazała się przyczyną tożsamościowych bolączek bohatera. Przeciwnie, zawieszony między jawą i koszmarem Samsa stworzył odpowiadający jego potrzebom abstrakcyjny kołaz aktualnej formy i przedświadomych okrucich codzienności. Obmierzła fizyczność nie zdeterminowała jego człowieczeństwa. Wciąż jeszcze stanowiła o nim emocjonalność bohatera. W realia świata przedstawionego niepokój został wprowadzony dopiero przez członków rodziny Gregora, którzy niecierpliwie domagali się kontaktu z krewnym uwięzionym we własnym pokoju. To nie ofiara przeobrażenia, lecz świadkowie sensoryjnych wydarzeń stali się właściwymi bohaterami dokonującego się dramatu. Dynamiczne zmiany postaw w podejściu do protagonisty wyznaczyły tym samym tryb narracji, który odpowiada sytuacji poznawczej widza filmowego.

Zaraturę dostrzegł w lustrze własną, dewiacyjną inność. Tymczasem wzmagający się niepokój domowników, kontrastujący z beztróskim zachowaniem Samsy,

uświadamia, że w *Przemianie* to obserwatorzy zdarzeń szafują kategorią obcości w relacji do osoby potencjalnie wymykającej się obiegu definicji normy. W konsekwencji spontaniczne kreowanie wizerunku Gregora i przypisywanie aberacyjnego charakteru temu, co niewidoczne, nakręca spiralę niepożądanych emocji. Matka nerwowo przypomina Gregorowi o jego obowiązkach, siostra formułuje trwożliwe pytania dotyczące stanu jego zdrowia, zaś napierający na drzwi ojciec pragnie za wszelką cenę zobaczyć syna. To, co się dzieje w odizolowanej, niedostępnej przestrzeni za zamkniętymi drzwiami powoduje lękliwość, a bohaterowie nie potrafią uwolnić się od towarzyszącej im przesadnej ekscytacji. W ich rozumieniu spojrzenie miałyby rozwiązać wszelkie wątpliwości. Bohaterowie poddają się w zupełności nieświadomym potrzebom poznawczym związanym z *zaspokajaniem ciekawości i pragnienia wiedzy*³. Niczym widzowie pokazu kuriozów krewni Samsy niecierpliwie oczekują odsłonięcia ukrytej atrakcji. Stan ten, psychicznie stymulujący bohaterów, wywołuje najpierw reakcję emocjonalną, czyli wyzwolenie ciekawości, a później fizyczne działanie – zaaranżowanie aktu widzenia.

Postacie hołdujące prymatowi wzroku wyrażają przekonanie, że widok Gregora przywróci codzienną równowagę. Z premedytacją mianują się one reprezentantami władzy spojrzenia, ustanawiając tym samym w rodzinnej relacji hegemonię przemocy ikonicznej: *widzę, jestem dysponentem spojrzenia, więc mam władzę nad obiektem*⁴. Oczywiście dostrzeżenie bliskiego uwięzionego w owadzim ciele nie prowadzi do przywrócenia harmonii. Bohaterowie w momencie kontaktu z Gregorem wycofują się w panice, a ich głównym celem okazuje się ponowne odseparowanie monstrualnego krewnego. Opisane zajście jest dla członków rodziny chwilą uwolnienia się od reżimu dyscyplinowania ciała. Zetknięwszy się z obrzydliwością robaka, bohaterowie przestają kontrolować reakcje swoich organizmów. Fizjologiczną odpowiedź na ohydę Samsy stanowią histeryczny płacz, nieukrywany wstęń, a także objawy zwiastujące utratę przytomności. Reakcje somatyczne okazują się następstwem aktu widzenia, który nadał cielesny kształt amorficznej monstrualności. Ujawnienie się Gregora stanowi więc moment transgresyjny, który staje się przyczynkiem do namysłu nad kulturową recepcją potworności.

Zdarzenia, jakie miały miejsce w domu Samsów, wyzwoliły u uczestników zajścia reakcje dwóch kategorii. Początkowo wywołały dyskomfort psychiczny, wynikający z obecności tajemniczego zagrożenia w odizolowanej przestrzeni, a następnie przyniosły wstęń fizjologiczny, będący rezultatem ujawnienia się obrzydliwej istoty, której samotność za wszelką cenę należy przedłużyć. Dostrzeżone podwojenie przypomina o zaproponowanej przez Noëla Carrola wykładni filmu grozy, według której potwór jest istotą nie tylko niebezpieczną, a więc wzbudzającą lęk, ale także nieczystą, czyli wywołującą wstęń⁵. Opowieść o monstrum i obserwatorach jego makabrycznego losu stanowi głos w refleksji poświęconej naturze kinowego dyspozytywu, który aktywuje potrzebę widzenia, ale w wyznaczonych przez twórców, najczęściej bardzo spektakularnych momentach, gwałtownie ją anuluje⁶. Zarówno osobliwy sen Zaratustry, jak i historia Gregora Samsy definiują postawę widza kinowego spektaklu grozy, który uczestnicząc w pokazie, domaga się odstręczających widoków, lecz w kulminacyjnym momencie renegekuje swoje stanowisko. Przedstawione powyżej literackie opisy reakcji somatycznych, towarzyszące bezpośredniej konfrontacji z ohydą, charakteryzują zatem sytuację poznawczą widza filmowego. Ta z kolei stanowi przedłużenie sytuacji

poznawczej bohatera filmowego. W horrorze bowiem, jak przekonuje Carroll, *emocje postaci i odbiorców są pod pewnymi ważnymi względami zsynchronizowane* ⁷.

We wskazany trend szokowania dosłownością cielesnych przeobrażeń wpisała się wyraźnie – przybierająca na sile już od lat 70. XX w., lecz w pełni uformowana dopiero w latach 80. – fala filmów grozy, która zwiastowała *koniec bezpiecznej przyjemności* ⁸. W dekadę lat 80. odbiorców wprowadziły filmy nurtu *body horror*, którego współtwórcy koncentrowali się na obrazowaniu udręczonej cielesności ⁹. Obawa przed deformacją ludzkiej fizyczności odnosiła się przede wszystkim do *lęków o charakterze zdrowotnym, takich jak lęk przed chorobą nowotworową, wyrażany sugestywnymi obrazami rozpadu ciała, lęk przed chorobami przenoszonymi drogą płciową, przed technologiami medycznymi, przed zatruciem* ¹⁰. David Cronenberg i John Carpenter oraz reżyserzy, których działalność częściowo wpisuje się w zakres niniejszych rozważań (Wes Craven, Tobe Hooper, George Romero), wskazywali jednoznacznie, że człowiek jest tylko *krwawym strzępem mięsa, nieodpornym na cielesne i moralne zwyrodnienia* ¹¹.

Zaakcentowanie fizycznej słabości człowieka zbiegło się w czasie z początkami refleksji ¹² nad nowym sposobem rozpatrywania odbioru filmowego. Podwaliny prekursorskiej koncepcji stworzyli badacze zainspirowani psychologią poznawczą ¹³. Kognitywiści, przyjmując założenie o racjonalności poznawczej odbiorcy dzieła filmowego, uznali, że *widzem kieruje ciekawość, pragnienie wiedzy, chęć zobaczenia zjawisk, rzeczy, obszarów wcześniej nieznanymi* ¹⁴. Zarówno z tymi dopiero się krystalizującymi próbami redefinicji statusu widza filmowego, jak i nowymi tendencjami w horrorze korespondowało ciągłe usprawnianie możliwości warsztatowych kina. W latach 80. za sprawą mechanicznych efektów specjalnych aparatura oddziaływania psychicznego zaczęła także pełnić funkcję stymulatora fizycznych doznań.

Ukształtowany w latach 80. XX w. nurt cielesnego kina grozy spełnił życzenia tych odbiorców, którzy domagali się wizualnych manifestacji – zarówno wewnętrznej, jak i powodowanej przez czynniki zewnętrzne ¹⁵ – dekompozycji ludzkiego ciała. *Body horror* wyszedł naprzeciw potrzebom poznawczym widzów, gdyż – jak zauważa Carroll – *prawdziwy dramat w opowieściach grozy polega na odkrywaniu istnienia potwora oraz jego straszliwych właściwości* ¹⁶. Wskazane przez autora *Filozofii horroru* napięcie towarzyszące tropieniu filmowego zła zostało zintensyfikowane dzięki specyficie narracyjnej nurtu, którego przedstawiciele twórczo zinterpretowali mechanizmy znane z klasycznego kina grozy ¹⁷. Autorzy, wśród których wyróżniali się przede wszystkim Carpenter i Cronenberg, wzorem twórców tradycyjnego horroru ¹⁸ ukrywali źródło niebezpieczeństwa i odwlekali moment zilustrowania cielesnej formy zła. Jeśli współtwórcy pokrewnych *body horrorowi* nurtów *gore* i *slasher* konsekwentnie eksponowali zdeformowane twory, to autorzy wyrafinowanego kina cielesnego rozpadu traktowali zagrożenie jako niedostępne poznaniu. Monstra, wbrew łacińskiemu źródłosłowowi ¹⁹, wymknęły się zatem postrzeganiu zmysłowemu.

W strukturę *body horroru* wprowadzono specyficzny mechanizm odkrywania świata przedstawionego, który z jednej strony wymagał od widza niemal detektywistycznego zaangażowania w dochodzenie przyczyny zdarzeń, a z drugiej strony konsekwentnie przybliżał do widowiskowych obrazów destrukcji ciała. W tym paradoksalnym modelu odbioru cierpliwe rozpatrywanie siły sprawczej przerażają-

cych wypadków zostało zderzone ze spektakularnymi efektami specjalnymi. Balansując między tym, co ukryte i tym, co wystawione na pokaz, *body horror* okazał się nośnikiem hybrydycznych narracji, w których kontrapunktem dla drastycznej dosłowności uczyniono zniuansowane studium potworności. Filmy Cronenberga, Carpentera, Ridleya Scotta i Paula Verhoevena, pomimo epatowania swoistą pornografią przemocy, w pierwszej kolejności fundowały widzom psychiczny dyskomfort, wywołujący tę samą niemoc, która dotknęła bohaterów Kafkowskiej *Przemiany*. Monstrum umknęło doświadczeniu zmysłowemu, więc poszukiwanie go stało się *naturalnym przedmiotem aktywności poznawczej*²⁰ odbiorcy.

Omawiana procedura poznawcza, realizowana przez widzów cielesnego filmu grozy, przywołuje na myśl kształt eksperymentu myślowego zaproponowanego przez Ludwika Wittgensteina²¹. Niemożność dostrzeżenia monstrum powoduje bowiem podobne napięcie, co namysł nad zawartością pudełka, które rzekomo skrywa konkretny przedmiot. Wzorem bohaterów *Przemiany* widzowie *body horroru* mierzą się z poczuciem nieznośnej niepewności wynikającej z „prywatyzacji” doświadczenia. Obecność zagrożenia w niedostępnej przestrzeni (zarówno w rozumieniu architektonicznym, jak i przywołującym na myśl „terytoria” ludzkiego ciała) uniemożliwia skonfrontowanie własnych wyobrażeń z faktycznym stanem diegetycznym. W warstwie fabularnej *body horroru* bohater mierzy się z tajemnicą i domaga się wiedzy na temat zagadkowych zdarzeń. Tymczasem widz oczekuje potwierdzenia swoich przeczuć na temat natury tropionej potworności. Potrzeba zobaczenia tego, co się kryje w Wittgensteinowskim pudełku, uwiera odbiorcę dopóty, dopóki potwór nie zostanie wprost unaoczniony. Punktem kulminacyjnym sytuacji poznawczej jest moment ujawnienia monstrum, anulujący trudną do zniesienia niepewność.

Przytoczony powyżej schemat odbiorczy ogranicza zatem władzę wyobraźni. Thomas Harris, określany mianem specjalisty od grozy ukrytej, zwrócił uwagę w *Czerwonym smoku*, że strach przychodzi wraz z wyobraźnią – jest ceną, jaką się płaci za wyobraźnię²². Widz poddający się sile wyobraźni nie dostrzega nawet fizycznego zagrożenia, lecz niczym *ekspresjonista ma „wizje”*²³. Z kolei twórcy horroru cielesnego prowokują nieustanną grę z ciekawością widza, który – wzorem krewnych Gregora Samsy – by uwolnić się od owej władzy wyobraźni i wewnętrznych rozterek, pragnie wtargnąć do odizolowanej przestrzeni i demonstracyjnie ujawnić jej szkaradnego lokatora. Jak zauważyła Anne Friedberg, w odniesieniu do powszechnie znanej myśli Wittgensteina (*Granice mego języka oznaczają granice mego świata*²⁴), kulturę współczesną charakteryzuje wzrost znaczenia sfery wizualnej. Zdaniem Friedberg *granice i mnogość przyjmowanych przez nas ram widzialności stają się wyznacznikami granic i pluralności naszego świata*²⁵. W „wieku ekranów” granice świata są zatem wyznaczane nie w oparciu o to, co nazwane, lecz na bazie tego, co widzialne.

W kinie cielesnego rozpadu deformacje są początkowo niedostępne spojrzeniu widza. W filmie *RoboCop* (1987) Paula Verhoevena nie sposób skonkretyzować natury tytułowego bohatera, skrytego za stalową fasadą cyborgicznego munduru²⁶. W *Musze* (*The Fly*, 1986) Davida Cronenberga niebezpieczna mutacja początkowo objawia się wyłącznie przyrostem siły, zwinności i potrzeb seksualnych protagonisty²⁷, zaś w filmie *Coś* (*The Thing*, 1982) Johna Carpentera symptomy szybko rozwijającej się infekcji pozostają niezauważone, czego rezultatem jest zbiorowa

paranoja bohaterów. W trakcie kontaktu z ukrytą monstrualnością mechanizmy poznawcze ulegają zachwianiu. Potwór zrazu nie destabilizuje normy, choć stopniowo realizuje swoje zamiary – zmienia się i dyskretnie dostosowuje powłokę żywiciela do własnych potrzeb. Fredric Jameson nazywa taką istotę niepoznawalną i na przykładzie filmu *Obcy – ósmy pasażer „Nostromo”* (*Alien*, 1979) Ridleya Scotta wyjaśnia, że w *żadnej z faz rozwoju obcego ani razu nie widzimy go w całości, a zatem w pewnym sensie nie poznajemy go do końca*²⁸. Chimera ukrywa się przed wzrokiem bohaterów, maskuje się w ciemności, jakby wstydząc się swojej niepełnej, hybrydycznej postaci. W toku przemiany monstrum konsekwentnie pozbawia jednak żywiciela cech ludzkich. W *Obcym* konsekwencje obecności pasożyta w ciele Kane’a są początkowo rozpatrywane w charakterze niegroźnych zaburzeń trawiennych. Dopiero gotowość ksenomorfa do opuszczenia organizmu gospodarza wywołuje całkowitą dezintegrację fizyczności człowieka.

Podobne konsekwencje towarzyszą momentowi przedwczesnego dostrzeżenia monstrum. Wystawienie potwora na widok przyspiesza gwałtowną przemianę cielesności. We *Wcieleniu* (*The Beast Within*, 1982) Philippe’a Mory badanie lekarskie z wykorzystaniem aparatury medycznej wyzwala nie tylko gniew obmierzłego mordercy, ale także jego fizyczną deformację. W *Skowycie* (*The Howling*, 1981) Joe Dantego konfrontacja dziennikarki z niebezpiecznym przestępcą przyspiesza u antagonisty przemianę likantropiczną. Natomiast w *Gatunku* (*Species*, 1995) Rogera Donaldsona kuriozalna cielesność obcej formy życia odsłania się w momentach silnego stresu. Pomimo groźby przebudzenia potwora bohaterom horroru cielesnego wciąż towarzyszy dążność do odkrycia faktycznej natury zagadkowej istoty. W *Dociekaniach filozoficznych* Wittgenstein zwrócił uwagę, że naturalny dla człowieka proces poznawczy i emocjonalny rozpoczyna się od aktu widzenia²⁹. Uwaga: *nie myśl, lecz patrz!*³⁰ – określa istotę patrzenia jako podstawowego mechanizmu nabywania wiedzy. Protagonistom horroru groźba porażki poznawczej wydaje się zatem dużo bardziej ryzykowna niż faktyczne starcie z niebezpiecznym organizmem.

Do fizycznej konfrontacji z makabrą dochodzi więc niespodziewanie. Odstępujące monstrum gwałtownie wkracza w życie człowieka, który próbuje odkryć naturę potworności. Moment, w którym niebezpieczna istota zostaje pozbawiona aury tajemnicy i staje się obiektem spojrzenia tłumu, jest jednocześnie momentem jej właściwych narodzin. Wystawienie potwora na spojrzenie katalizuje przemianę fizyczną, w następstwie której sytuacja ulega zaskakującemu wyklarowaniu. Enigmatyczna istota traci swój niepewny status ontologiczny i poddaje się wreszcie jednoznacznej klasyfikacji. Podobnie jak miało to miejsce w *Przemianie*, ujrzanie filmowego potwora przekonuje widza o ostentacyjnej odmienności monstrum. Kuriozalna cielesność staje się wtedy nośnikiem jednoznacznych treści, a więc przywraca równowagę Zaratustriańskiej świadomości: *Ciałem jestem na wskroś i niczym ponadto*³¹. Ciało potwora pozostaje jednak medium ambiwalencji. Jednocześnie przyciąga ono widza do siebie (Jeffrey Jerome Cohen pisał, że lęk przed monstrum jest rodzajem pożądania³²) i odpycha go swoją makabryczną formą. Ostatecznie plugawy widok staje się przyczyną fizycznego dyskomfortu obserwatora. O zgubnych następstwach kontaktu z materialną plugawością przekonywał już Platon. Zawarta w *Państwie* anegdota przypomina o perypetiach Leontiosa, który spostrzegł zwłoki spoczywające w pobliżu domu kata: *równocześnie i zoba-*

*czyć je chciał, i brzydził się, i odwracał, i tak jak długo walczył z sobą i zasłaniał się, aż go żądza przemogła i wytrzeszczyszy oczy przybiegł do tych trupów i powiada: „No, macie teraz, wy moje oczy przekłete, napaście się tym pięknym widokiem”*³³.

Podobne wyrzuty charakteryzują zarówno postawę krewnych Gregora Samsy, jak i widzów filmowego spektaklu grozy. Odkrycie niebezpieczeństwa skrytego za fasadą tajemnicy jest kluczowym momentem fabularnym horroru cielesnego. Kiedy zawartość pudełka Wittgensteina jest niejawna, wszelkie imaginacje odwołują się do lęków i uprzedzeń uczestnika eksperymentu myślowego. Choć nad odseparowanym przedmiotem sprawuje się kontrolę, to wyłącznie otwarcie pudełka może zażegnać dyskomfort psychiczny i przywrócić pewność poznawczą. W przypadku odbiorców horroru proces poznawczy polega na skorelowaniu zjawisk *odkrywania, udowadniania i potwierdzania*³⁴. Wyzwolenie się ze stanu psychicznej trwogi wymaga zatem zmierzenia się z cielesnym koszmarem, którego obrzydliwość wydaje się łatwiejsza do zaakceptowania niżli rozpad osobowości. Odkrycie odrażającej fizyczności wywołuje jednak gwałtowne reakcje fizjologiczne, gdyż – jak pisze Carroll – *wstręt, jaki (...) stwory budzą, jest ceną za przyjemność płynącą z ich odkrycia*³⁵.

Z jednej strony akt widzenia wywołuje ulgę u widza. Kontakt z odmiennością przypomina bowiem sytuację znaną z górskiej samotni Zaratustry. Obraz okazuje się potwierdzeniem przeżywanego koszmaru. W filmie *Coś* scena badania krwi pracowników podejrzanych o nosicielstwo obcego organizmu nieznacznie eskaluje napięcie. Zostaje ono rozładowane dopiero wraz z ujawnieniem się monstrum. Choć momentowi wyłonienia się kosmicznego intruza towarzyszą podstawowe chwyt dramaturgiczne horroru, a sam potwór przeraża zaawansowaną deformacją, to sam akt wystawienia się na spojrzenie przywraca komfort poznawczy. Z drugiej strony, jak zauważa Carroll, aby *pragnienie odkrycia istot rzekomo nieistniejących zostało zaspokojone, muszą one wywoływać wstrząs, niepokój i obrzydzenie*³⁶. Nieczystość monstrum wyzwała konkretne wrażenia zmysłowe. Paradoksalnie, to właśnie spojrzenie odbiera obserwatorowi bezpieczeństwo. W tej dwuznacznej sytuacji oglądanie czegoś, co dotychczas było niewidoczne, przywraca harmonię poznawczą, jednak fakt, że obserwowana istota jest nieczysta i powinna pozostać niezauważona, naraża podglądacza na realne niebezpieczeństwo³⁷.

W latach 80. możliwości realizacyjne kina grozy pozwoliły na wyważenie drzwi prowadzących do pokoju Gregora Samsy i zainicjowanie spektaklu obrzydliwości. Z pomocą reżyserom przyszli wówczas fachowcy od efektów specjalnych. Artyści pokroju Ricka Bakera, Roba Bottina, Toma Saviniego, Chrisa Walesa i Stana Winstona opanowali do perfekcji techniki, które były używane w kinie, począwszy od przełomu XIX i XX w.³⁸ Mimo że w latach 80. dysponowano już sprzętem pozwalającym na komputerowe generowanie obrazów, to brak zaufania wobec nowych technologii wymógł na twórcach zwrot w stronę gumy i lateksu, jak pisze Michele Pierson w odniesieniu do filmu *Gatunek*³⁹. Upodobanie do mechanicznych efektów specjalnych spotkało się z zainteresowaniem twórców kina cielesnego rozpadu, którzy pragnęli zmiany jakościowej w obrazowaniu deformacji. Richard Rickitt zwraca uwagę, że brutalne kino lat 60. zapoczątkowało fascynację makabrycznymi szczegółami aktów przemocy. Technicy wykorzystujący praktyczne efekty specjalne okazali się zaś mistrzami w eksponowaniu wnętrza ludzkiego ciała⁴⁰. O fascynujących swym „namacalnym” charakterem filmach powstałych bez udziału technik komputerowych, mówiono nawet, że nie bazują one



Potomstwo, reż. David Cronenberg (1979)



Coś, reż. John Carpenter (1982)



Mucha, reż. David Cronenberg (1986)

na efektach specjalnych, lecz po prostu nimi są⁴¹. Nie generowały one bowiem złudzenia rzeczywistości, właściwego kinu efektów wizualnych, lecz same stanowiły rzeczywistość.

Marcin Koszałka i Jacek Ostaszewski zwracają uwagę, że mechaniczne efekty specjalne są także nazywane *efektami produkcyjnymi* – ze względu na fazę ich powstawania (*rozwiązania inscenizacyjne służące do wywoływania iluzji*)⁴². Obejmują one między innymi pirotechnikę, makiety, ruchome modele, charakteryzację, miniatury, numery kaskaderskie, kostiumy, elementy protetyczne, maski, kukielki, makijaż oraz technikę lifecastingu. W latach 80. eksperci od mechanicznych efektów specjalnych, korzystając z niemal stu lat doświadczeń kilku pokoleń realizatorów, osiągnęli techniczną doskonałość. W poszukiwaniu najwyższego poziomu realizmu odwoływali się oni do rozwiązań animatronicznych, zrodzonych już na początku XX w.⁴³, korzystali z osiągnięć charakteryzatorów, począwszy od lat 20.⁴⁴ i bazowali na kostiumowych dokonaniach twórców kina *science fiction* od lat 50. Ostatecznie artyści stworzyli spójną koncepcję pracy, łączącą wszystkie techniki produkcyjne.

Podobnie jak film *gore*, horror cielesny w zaproponowanym tu rozumieniu *opiera się na ujawnieniu*⁴⁵. Mechaniczne efekty specjalne pozwalają widzowi na wniknięcie w realia postępującej deformacji fizyczności. Choć groźba defiguracji w *body horrorze* najczęściej jest związana ze sztafżem filmu fantastycznego, to przemiany ciała pozostają dla odbiorcy zrozumiałe. Przywołują one bowiem oswojone już przez widza niebezpieczeństwa zagrażające wątlej fizyczności człowieka. Jeśli nawet przyczyny cielesnego rozpadu wymykają się racjonalnym wyjaśnieniom, to same obrazy degradacji przypominają o prozaicznych, codziennych nieszczęściach. W *Obcym* zainfekowanemu członkowi załogi człowieczeństwo odbiera przecież gwałtownie rozwijający się nowotwór. W *Musze* deformację poprzedza manipulacja genowa⁴⁶, zaś w filmie *Coś* ciało jest trawione przez tajemniczą infekcję, którą można wykryć podczas badania krwi. Omawiany powyżej schemat narracyjny sugeruje, że podstawową strategią odbioru cielesnego filmu grozy jest strategia czujnego obserwatora wydarzeń, odnoszącego obrazy deformacji do codziennych doświadczeń⁴⁷.

Doznawany podczas seansu wstręt jest więc rezultatem obcowania z obrazami powszechnej, zakorzenionej w ludzkim doświadczeniu ohydy. Bazując na sformułowanej przez Mary Douglas wykładni burzenia schematów kategorialnych, Noël Carroll zaproponował tezę, że *wrażenie nieczystości wywołują obiekty oraz istoty kategorialnie pośrednie lub sprzeczne, a także niekompletne i pozbawione formy*⁴⁸. Na wgląd w przyczyny doznawanego obrzydzenia pozwala transgresyjna sytuacja nakreślona przez Kafkę w *Przemianie*. Pod względem wizualnym Samsa budził niechęć domowników w trzech zasadniczych aspektach swojej egzystencji. Po pierwsze, odrazę wywoływał już sam ruch Gregora. Jak zauważył Władimir Nabokov, *za każdym razem, gdy żuka widzi rodzina, pokazywany jest w nowej pozycji, w jakimś nowym miejscu*⁴⁹. Każda zmiana lokalizacji spotyka się z dezaprobatą. Po drugie, fizyczny kontakt z Gregorem wykluczała chitynowa cielesność bohatera – tak odrażająca, że uniemożliwiała nawet przypadkowy dotyk. Po trzecie, obrzydzenie domowników wzbudzały czynności fizjologiczne robaka. Wskazane kategorie okazują się pomocne także podczas omawiania monstrialności w narracji cielesnego filmu grozy. W *body horrorze* mechaniczne efekty specjalne sprzyjają bu-

rzeniu podstawowych schematów kategoryalnych dotyczących fizycznej postawy zdeformowanej istoty (zarówno podczas ruchu, jak i w momentach bezruchu), jej zewnętrznej powłoki oraz wykonywanych przez nią czynności fizjologicznych (związanych z wszelkimi reakcjami organizmu, wydzielinami i mutacjami).

Przedmiotem zainteresowania twórców *body horroru* są istoty, które wykraczają poza schematy kategoryalne samą pozycją ciała. Jak zauważa Carroll, *straszliwsze stwory wydają się nie tylko niepojęte, ale również nieczyste i wstrętne*⁵⁰. Nieczysty status potwora jest definiowany przez aberracyjny ruch, na którego wizualizację pozwalały twórcom efekty animatroniczne. Techniki opracowane przez Roba Bottina i Stana Winstona na potrzeby filmu *Coś* posłużyły do zilustrowania spustoszonej przez kosmiczny organizm fizyczności człowieka i chaotycznie rozrastającej się powłoki pozaziemskiego przybysza. Wykorzystanie technik elektromechanicznych i substancji symulujących wydzieliny ciała pozwoliło na stworzenie sugestywnych obrazów rozdzierających się tkanek i mutacji przebiegających w błyskawicznym tempie. W diegezie filmowej następstwem niekontrolowanego rozrostu komórkowego jest powstanie istoty o niejasnym statusie ontologicznym. Mutant jest powoływany do życia w rezultacie zespolenia, kiedy *elementy kategoryalnie odmienne lub przeciwstawne zlewają się, łączą, kondensują w jedną, zwartą czasoprzestrzenną istotę o stabilnej tożsamości*⁵¹. W *Coś* istota z kosmosu kontroluje oderwaną głowę jednego z bohaterów i wykształca w niej pajęczę odnóża, by w obliczu zagrożenia umknąć z pola widzenia swoich tępicielei. Z kolei człowiek-mucha pełza po ścianach, zaś zdeformowana bohaterka filmu *W paszczy szaleństwa* (*In the Mouth of Madness*, 1994) Johna Carpentera porusza się w nietypowej pozycji, przywołującej na myśl fizjonomię pająka. Odrzę wywołuje przede wszystkim ruch hybryd ludzko-zwierzęcych (*Skowyt*), będący wypadkową różnych form przemieszczania się przedstawicieli poszczególnych gatunków.

Wstręt budzi jednak nie tylko zmiana pozycji, ale także chwilowy bezruch. Domknąwszy fizyczną przemianę, potwór eksponuje swoją monstrialność. Nie umyka już przed wzrokiem swoich nieprzyjaciół, lecz ekshibicjonistycznie wystawia się na spojrzenie. Przybysz z kosmosu w filmie *Coś* poprzedza zatem ataki na bohaterów widowiskowymi metamorfozami. W *Potomstwie* (*The Brood*, 1979) Cronenberga wynaturzona matka, pomimo czyhającego na nią zagrożenia, pozostaje unieruchomiona i flegmatycznie eksponuje swoją zdeformowaną sylwetkę (podobną postawę przyjmuje królowa obcych z filmu *Obcy – decydujące starcie* /*Aliens*, 1986/ Camerona).

Ponadto odraza żywiona wobec istot ulegających cielesnemu rozpadowi i makabrycznym deformacjom przekłada się na próby uniknięcia kontaktu fizycznego. Nieodgadniona natura monstium manifestuje się zwłaszcza w momentach podwojenia. Istoty prezentowane w *body horrorze* podlegają mechanizmom rozszczepienia cielesności. W filmie *W paszczy szaleństwa* z pleców samozwańczego kapłana wyrasta jego odstręczający, demoniczny sobowtór, zaś w *Pamięci absolutnej* (*Total Recall*, 1990) Paula Verhoevena zdeformowany karzeł jest zespolony ze swoim – w pełni wykształconym – żywicielem.

Niechęć wobec monstium intensyfikuje drobiazgowa wizualizacja wydzielin ciała. Antagonistę *Wcielienia* definiuje przede wszystkim spocona powierzchowność, opuchlizna oraz wybroczyny pokrywające ciało. Z kolei jeden z przeciwników RoboCopa, wystawiony na działanie żrącej substancji, topnieje niczym

rozgrzana guma. Poplecznik przestępcy, trafiając przypadkowo w ramiona „rozpływającego się” towarzysza, reaguje histerycznym okrzykiem: *Nie dotykaj mnie!* W *Musze* efekty zrealizowane przez Chrisa Walasa stanowią natomiast dosłowną egzemplifikację rozpadu. Dezintegrację osobowości bohatera poprzedza bowiem widowiskowa degradacja fizyczna. Z nabrzmiałych kończyn wypływa ropa, zaś owrzodzona, zdeformowana twarz, sukcesywnie rozpadająca się na kawałki, w coraz mniejszym stopniu przypomina ludzką fizjonomię Setha⁵². Gnijące części ciała, ciągnący się śluz oraz lepkie wydzieliny budzą wstręt i wykluczają kontakt fizyczny. Zetknięcie się z nimi grozi bowiem naruszeniem fundamentalnej granicy między normą a obrzydliwością⁵³.

Co więcej, w horrorze cielesnym ekspresyjnie wizualizowane są czynności fizjologiczne. Twórcy uważnie przyglądają się funkcjonowaniu ciała i odsłaniają między innymi specyfikę procesów trawiennych oraz przebieg okresu prenatalnego człowieka. Aberracyjna natura cyborgicznej postaci w *RoboCopie* zostaje podkreślona w momencie dokonywania „przeglądu technicznego” tytułowego bohatera. Okazuje się wówczas, że pozostałości biologicznego ciała Murphy’ego są odżywiane papką budzącą skojarzenia z przecierem dla niemowląt lub przetrawionym jedzeniem. Proces przyswajania pokarmu został uzewnętrzniony także w *Musze*. Hybryda człowieka i owada trawi pożywienie na zewnątrz, wypływając enzymy trawienne wprost na pochłaniany posiłek. Równie odstręczająca jest wizja potwornego rodzicielstwa. Obraz porodu wykraczający poza naturalność⁵⁴ przedstawił David Cronenberg między innymi w *Musze*. W perwersyjnym koszmarze nawiedzającym ciężarną partnerkę głównego bohatera na świat przychodzi odrażająca larwa. W kluczowej scenie filmu *Potomstwo* monstrialna matka najpierw wystawia na pokaz wyrastający z jej boku pęcherz płodowy, a następnie wydobywa z niego noworodka i łapczywie zlizuje z niego płyny ustrojowe. Z kolei ikoniczna scena filmu *Obcy*, w której animatroniczny model chestburstera rozrywa protetyczne ciało Kane’a, a sok malinowy symulujący krew eksploduje we wszystkich kierunkach, stanowi zdaniem Dennisa Fischera *obsceniczną parodię narodzin*⁵⁵.

Wskazane powyżej wizualne manifestacje cielesnej obrzydliwości definiują kształt filmowego spotkania z monstrem. Droga postępowania bohatera cielesnego filmu grozy jest każdorazowo związana z próbą zniszczenia potwora celem przywrócenia utraconej harmonii. W tym procesie kluczowe znaczenie ma kontakt z odrażającą fizycznością. Wcześniejsza niepewność poznawcza podsyca lęk i budzi wątpliwości na temat statusu ontologicznego istoty niedostępnej spojrzeniu. Z kolei obraz nienormatywnej cielesności zwalnia z emocjonalnego związku z ofiarą przeobrażenia. Wraz z zaspokojeniem ciekawości poznawczej i sprowokowaniem kontaktu z karykaturalną cielesnością następuje poluzowanie powinności moralnych. Przeznaczeniem istoty wymykającej się ludzkim standardom jest śmierć. Protagonisci horroru cielesnego i widzowie filmu grozy, podobnie jak bohaterowie *Przemiany*, deklarują wprost po spotkaniu z potworem: *Musimy się go pozbyć*⁵⁶. Dopiero uśmiercenie transgresyjnego monstrem może zapewnić wytchnienie. W zamykającej *Przemianę* scenie podróży tramwajem rodzina Samsów – pozbawiona już brzemia – optymistycznie rozważa różne scenariusze nowego życia. Śmierć potwora sprawiła bowiem, że wszyscy znów *mogą się swobodnie cieszyć życiem*⁵⁷.

- ¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2016, s. 81.
- ² Estera Głuszko-Boczoń wskazuje, że pojęcie „kafkaesk” zawiera w sobie wszystko, co przełamuje obiegowe stereotypy, narusza granice wyobraźni, zmusza do myślenia wkraczającego na nowe obszary świadomości, a wylamującego się z utartych szlaków. E. Głuszko-Boczoń, *Człowiek-insekt i gnom z bębenkiem. Franza Kafki i Güntera Grassa odsłony osobliwości*, w: *Świat kuriozów. Od zadziwienia do fascynacji*, red. K. Leńska-Bąk, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016, s. 164.
- ³ B. Skowronek, *Kategoria curiosité jako podstawa rozwoju sztuki filmowej*, w: *Świat kuriozów*, dz. cyt., s. 205.
- ⁴ Tamże, s. 204.
- ⁵ Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 55.
- ⁶ Weryfikacji oczekiwań odbiorczych dowodzą komentarze widzów, którzy brali udział w testowych pokazach filmu *Wideodrom* (*Videodrome*, 1983) Cronenberga. Na jednej z kart ocen znalazła się informacja o konieczności odwracania wzroku podczas seansu ze względu na dosadność filmowego okrucieństwa. *Audience Comments Card for Preview Screening. Videodrome, 1983. David Cronenberg Collection*, TIFF Film Reference Library. Wystawa *David Cronenberg. Evolution*. Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 14.11.2016-26.03.2017.
- ⁷ N. Carroll, dz. cyt., s. 41.
- ⁸ A. Pitrus, *Ekrany grozy – widz horroru (w horrorze)*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Rabid, Kraków 2002, s. 241.
- ⁹ I. Kolasińska, *Widz w teście horroru: studium o gatunku*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe – Oddział w Krakowie, Kraków 1991, s. 37.
- ¹⁰ N. Carroll, dz. cyt., s. 349.
- ¹¹ B. Kosecka, *Filmowy horror – w pulapce dosłowności*, w: B. Kosecka, A. Piotrowska, W. Kocołowski, *Panorama kina najnowszego. 1980-1995. Leksykon*, Znak, Kraków 1997, s. 321.
- ¹² Zob. J. Zajdel, *W poszukiwaniu modelu odbioru fikcji audiowizualnej? „Kultura Współczesna”* 1999, nr 4, s. 30.
- ¹³ Zob. J. Ostaszewski, *Kognitywna teoria filmu*, w: *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 311-313.
- ¹⁴ B. Skowronek, dz. cyt., s. 206.
- ¹⁵ T. Miczka, *O śmierci na ekranie*, „Śląsk”, Katowice 2013, s. 148.
- ¹⁶ N. Carroll, dz. cyt., s. 305-306.
- ¹⁷ W tym kontekście należy zwrócić uwagę przede wszystkim na wyrafinowane filmy realizowane między innymi przez Carpentera, Cronenberga, Scotta czy Verhoevena. W dalszej części artykułu kino cielesnego rozpadu będzie omawiane także na przykładach filmów telewizyjnych i filmów funkcjonujących wyłącznie w obiegu tzw. kina domowego.
- ¹⁸ Andrzej Pitrus zauważył, że *tradycyjny horror opiera się przede wszystkim na różnego rodzaju wizualnych niedomówieniach*. A. Pitrus, *Obrazy przemocy czy przemoc obrazów*, w: *Przemoc ikoniczna czy „Nowa widzialność”?*, red. E. Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001 s. 99.
- ¹⁹ Anna Wiczorkiewicz zwraca uwagę, że etymologia słowa „monstrum” jest ściśle związana z pokazywaniem (łac. *monstrare* – pokazywać). Zob. A. Wiczorkiewicz, *Monstrarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 5.
- ²⁰ N. Carroll, dz. cyt., s. 308.
- ²¹ Zob. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 144-145.
- ²² Zob. T. Harris, *Red Dragon*, Berkley Books, New York 2009, s. 190.
- ²³ L. H. Eisner, *Ekrany demoniczne*, tłum. K. Eberhardt, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 26.
- ²⁴ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 64.
- ²⁵ A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 19.
- ²⁶ Za „negatyw” RoboCopa można uznać tytułowego bohatera filmu *Terminator* (*The Terminator*, 1984) Camerona. Do czasu uszkodzenia organicznej powłoki metalowy szkielet antagonisty pozostaje poza zasięgiem wzroku odbiorcy.
- ²⁷ Zob. K. Loska, A. Pitrus, *David Cronenberg. Rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 115.
- ²⁸ F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, tłum. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 167-168.
- ²⁹ Zdaniem Jolanty Pisarek i Piotra Francuza oddziaływanie filmowej narracji *przejawia się (...) po pierwsze, w ogromnym poznawczym wyzwaniu, jakie stanowi każde filmowe opo-*

- wiadanie dla naszego systemu przetwarzania informacji, a po drugie – w możliwości generowania u widza zróżnicowanych pod względem jakości i intensywności emocji. Te emocje w znacznej mierze wpływają na sprawność aparatu poznawczego odbiorcy filmów. J. Pisarek, P. Francuz, *Poznawcze i emocjonalne zaangażowanie widza w film fabularny w zależności od typu bohatera*, w: *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, red. P. Francuz, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007, s. 166.
- ³⁰ L. Wittgenstein, *Dociekania...* dz. cyt., s. 50.
- ³¹ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 33.
- ³² J. J. Cohen, *Kultura potwor(n)a: siedem tez*, tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska, „Kultura Popularna” 2012, nr 1, s. 190.
- ³³ Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, „Antyk”, Kęty 2003, s. 141.
- ³⁴ N. Carroll, dz. cyt., s. 308.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Tamże, s. 309.
- ³⁷ Modelowy przykład tej sytuacji poznawczej można odnaleźć w psychologicznym horrorze *Nie oglądaj się teraz* (*Don't Look Now*, 1973) Nicolasa Roega. Główny bohater opowieści nieprzytomnie podąża za właścicielką czerwonego płaszczyka. Popadający w obsesję protagonista ulega złudzeniu, że odkrycie tożsamości śledzonej istoty pozwoli mu zażegnać kryzys, jaki dotknął jego rodzinę. Wieńcząca film sekwencja uzmysławia jednak, że konsekwencją tropienia mirażu jest konfrontacja z faktycznym zagrożeniem.
- ³⁸ B. Skowronek, dz. cyt., s. 208.
- ³⁹ Zob. M. Pierson, *Special Effects. Still in Search of Wonder*, Columbia University Press, New York 2002, s. 133.
- ⁴⁰ Zob. R. Rickitt, *Special Effects. The History and Technique*, Billboard Books, New York 2007, s. 212.
- ⁴¹ Zob. J. Black, *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*, Routledge, New York 2002, s. 11.
- ⁴² M. Koszałka, J. Ostaszewski, *Efekty specjalne*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Biały Kruk, Kraków 2010, s. 282.
- ⁴³ Zob. R. Rickitt, dz. cyt., s. 221.
- ⁴⁴ Zob. L. Bode, *Fleshing it out. Prosthetic Make-up Effects, Motion Capture and the Reception of Performance*, w: *Special Effects. New Histories/Theories/Contexts*, red. D. North, B. Rehak, M. S. Duffy, British Film Institute, London 2015, s. 95-99.
- ⁴⁵ A. Pitrus, *Obrazy...* dz. cyt., s. 100.
- ⁴⁶ W omówieniu *Muchy* Carroll inicjuje refleksję na temat tropów autobiograficznych. Autor *Filozofii horroru* przypomina: *Cronenberg oświadczył, że realizując „Muchę”, pragnął przedstawić, co odczuwał, gdy umierał mu ojciec. Jego ojciec umarł na raka, który w końcowym etapie choroby wzbudzał obrzydzenie*. N. Carroll, dz. cyt., s. 398.
- ⁴⁷ Por. A. Pitrus, *Gore, seks, ciało, psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Oficyna Wydawnicza „Er”, Siedlce 1992, s. 33.
- ⁴⁸ N. Carroll, dz. cyt., s. 61.
- ⁴⁹ V. Nabokov, *Przemiana*, w: tegoż, *Wykłady o literaturze*, tłum. Z. Batko, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2005, s. 348.
- ⁵⁰ N. Carroll, dz. cyt., s. 45.
- ⁵¹ Tamże, s. 85.
- ⁵² Zdaniem Susan Sontag wśród zmian występujących na twarzy *największy lęk wzbudzają te, które powodują upodabnianie do zwierzęcia (...) lub zmiany przypominające gnicie (...). Bardziej niż stopień zniekształcenia liczy się fakt, że odzwierciedla ono jakoby głębokie i niepowstrzymane zmiany, rozpad osoby ludzkiej*. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 121.
- ⁵³ Por. M. Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London 1984, s. 39.
- ⁵⁴ Potwory są *nienaturalne, ponieważ nie pasują do kulturowego pojmowania natury*. N. Carroll, dz. cyt., s. 65.
- ⁵⁵ Zob. D. Fischer, *Science Fiction Directors, 1895-1998*, McFarland, Jefferson 2000, s. 535.
- ⁵⁶ F. Kafka, *Przemiana*, tłum. J. Kydryński, w: tegoż, *Opowieści i przypowieści*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 178.
- ⁵⁷ V. Nabokov, dz. cyt., s. 360.