

# Filozofia horroru – poważny wykład na z pozoru niepoważny temat



BEATA ZATOŃSKA

Jak napisał w posłowniu tłumacz, Mirosław Przyłipiak, polski czytelnik ma w końcu okazję zapoznać się z książką, która na świecie zyskała opinię kultowej. Co więcej, *Filozofia horroru* uchodzi za jedną z najbardziej oryginalnych prac na temat tego popularnego gatunku filmowego. Jej autor, Noël Carroll jest filozofem, filmoznawcą i estetykiem, czołowym przedstawicielem współczesnej amerykańskiej myśli filmowej, która – jak podkreśla Przyłipiak – wywarła ogromny

wpływ na polskich specjalistów zajmujących się teorią filmu. Chodzi tu o kognitywizm filmowy, który traktuje widza jak świadomą jednostkę, aktywnie uczestniczącą w odbiorze filmu uważanym za proces przetwarzania informacji. Wszystko podlega tu racjonalizacji. Nurt ten stanął w opozycji wobec do tej pory uprawianych teorii, na przykład psychoanalitycznej. Odrzucono więc m.in. proces całkowitej identyfikacji odbiorcy z bohaterem. W *Filozofii horroru* Carroll zajął się gatunkiem filmowym, który wymyka się racjonalizacji i bazuje na emocjach widza. Filmy o różnych potworach i straszylkach poddał drobiazgowej analizie, używając naukowych narzędzi najwyższej próby. Autor dysponuje przy tym ogromnym materiałem badawczym. Jest bowiem nie tylko naukowcem, ale także „nałogowym miłośnikiem horroru”, który obejrzał i przeczytał setki (jeśli nie tysiące) utworów tego gatunku.

We wstępie Carroll pisze o renesansie horroru, do którego doszło w USA po wojnie wietnamskiej, mniej więcej wraz z premierą *Egzorcysty*. Podkreśla jednak, że przedmiotem jego zainteresowania będzie nie tylko socjologiczna analiza zjawiska. Kieruje nim bowiem chęć uchwycenia ogólnych właściwości gatunku w perspektywie filozofii. Czytelnik nie zostaje jednak pozbawiony skróconego zarysu historii horroru, począwszy od proveniencji literackich. Choć temat rozważań Carrolla może się wydać niepoważny, to jednak autor stworzył spójny traktat naukowy, ukazując m.in. naturę horroru i tworząc takie pojęcia, jak art-groza czy myślowa teoria reakcji na fikcję.

Opisując swą metodę badawczą, Carroll odwołuje się do Arystotelesa. W jego duchu chce opisać efekt emocjonalny wywoływany przez dzieło oraz sposób, w jaki doszło do powstania tej emocji. *Próbuję na modłę psychologiczną rozwi-*

kląć specyficzne dla horroru łamigłówek, które nazywam (w podtytule książki), zapożyczając się u osiemnastowiecznych pisarzy, paradoksami uczuć – napisał filozof. Dalej podkreśla, że analizę pojęciową łączy z hipotezami empirycznymi (obszar doświadczeń ograniczając do siebie, jak się wydaje po uważnej lekturze). Definiując pojęcie grozy i formułując teorię horroru, stawia sobie przy tym ambitne zadanie uczynienia dla horroru tego samego, co dla komedii uczynił w estetyce filozofii Henri Bergson. Carroll sprzeniewierza się jednak, w pełni świadomie, podstawowemu założeniu estetyki filozoficznej, odrzucającej możliwość analizowania sztuki popularnej jako podlegającej schematom.

*Filozofia horroru* składa się z czterech części. Pierwsza definiuje horror – co ciekawe – wyrzucając poza nawias filmy, które w powszechnym mniemaniu należą do tego gatunku. Druga rozważa paradoks fikcji, czyli uczuć, a mówiąc po prostu – szuka odpowiedzi na pytanie, dlaczego coś, o czym wiemy, że nie istnieje, porusza emocje. W części trzeciej autor przedstawia najczęściej stosowane w horrorach schematy fabularne i powiązane z nimi formy narracyjne, takie jak suspens i fantastyczność. Po tak gruntownym przygotowaniu następuje ukoronowanie wywodu, czyli rozdział, w którym pojawia się odpowiedź na pytanie, dlaczego ludzie – choć na co dzień unikają stresu – tak chętnie poddają się działaniu przerażających twórców fikcji i dlaczego stale rośnie rzesza amatorów tego typu rozrywki.

Jak wynika z części pierwszej, wyróżnikiem horroru jest potworny bohater, który *sprzeciwia się ontologicznym normom zwyczajności uznawanym przez bohaterów pozytywnych* (s. 37). Cechą pozwalającą odróżnić horror od innej opowieści z potworem w roli głównej jest reakcja emocjonalna pozytywnego bohatera na prześladowcę, czyli lęk, wstręt i obrzydzenie. Postaci filmowe pokazują zarazem widzom, jak należy reagować na istoty ze świata fikcji. Pojawia się tu pojęcie art-grozy jako uczucia towarzyszącego widzowi: *Jeśli przyjmiemy założenie, że nasze reakcje emocjonalne są z ważnych względów bliskie reakcjom postaci, to możemy scharakteryzować art-grozę, rejestrując przeżycia postaci, które reżyserzy czy pisarze przypisują postaciom prześladowanym przez potwory* (s. 41). Monstra z horrorów muszą budzić przede wszystkim odrazę. Carroll przytacza liczne przykłady. Tak jest m.in. w przypadku reakcji Jacka Finneya na strąka z *Inwazji porywaczy ciał* czy uczuć, które budzi pan Hyde Luisa Stevensona, Drakula Brama Stokera czy twór dra Frankensteinu u Mary Shelley.

Carroll przyjmuje, że art-groza jest stanem emocjonalnym, a nie trwałą dyspozycją uczuciową. Powstaje wywołana potrzebą chwili (seansu filmowego). I jak każdy stan emocjonalny ma wymiar somatyczny i poznawczy. Wśród objawów fizycznych wymienia m.in. skurcze mięśni, dreszcze, wzdrygnięcie się i mdłości. Autor powołuje się tu na znaczenie słowa „horror”, wywodzącego się z łacińskiego *horrere* (jeżyć się, stawać dęba), wskazując, że źródłosłów obejmuje nienormalny fizjologiczny stan podniecenia. Strach i wstręt są reakcjami na myśl, że coś tak ohydneho jak potwór mogłoby istnieć, a nie na – sprzeczny z logiką i zdrowym rozsądkiem – fakt istnienia monstrum. Ocena widza zawsze musi być tożsama z oceną bohatera filmu. Jednak, choć stan psychiczny odbiorcy i postaci fikcyjnej są odmienne, to ocena emocjonalna jest podobna. Carroll zwraca uwagę, że zaistnienie takiego gatunku jak horror było możliwe dopiero po nastaniu epoki oświecenia, gdy ugruntowało się pojęcie „normalności” – tego,

co jest zgodne z naturą, potwierdzone przez empirię. Wcześniej bowiem panowała pewna dowolność i świat realny „mieszał się” z codziennymi lękami. Koncepcja ta pozwala na wyłączenie z obszaru analizy baśni, w których co prawda występowały dziwne postaci, ale były one wpisane w porządek rzeczy, i tak na przykład w przypadku *Pięknej i Bestii* istnienie Bestii nie budziło wątpliwości. Warto tu jeszcze zwrócić uwagę na to, że Carroll, trzymając się swej teorii, wyłącza z obszaru rozważań chociażby *Psychozę* Alfreda Hitchcocka czy *Muchę* Davida Cronenberga. Bohater pierwszego z tych filmów jest bowiem schizofrenikiem, czyli osobnikiem funkcjonującym w tzw. normalnym świecie. A szalony naukowiec, który przechodzi transformację w owada w *Musze*, nie budzi wstrętu w bohaterce, z którą odbiorca ma się identyfikować.

Budując fundamentalną dla swej teorii horroru kategorię odrazy, Carroll powołuje się na studium Mary Douglas *Purity and Danger*, w którym autorka łączy nieczystość z przekroczeniem lub pogwałceniem kulturowych schematów kategorialnych. Podsumowując swe rozważania, Carroll napisał: *Uznałem nieczystość za podstawową właściwość horrorów. Mówiąc ściśle, nieczyste są obiekty art-grozy, potwory, istoty wykraczające poza naturalny porządek rzeczy, wyznaczone przez nasze kategorie pojęciowe. Potwierdza to imponująca częstotliwość, z jaką pojawieniu się potwora w utworach grozy towarzyszą wzmianki o obrzydzeniu, wstręcie, odrazie, mdłościach itd.* (s. 315). Z tymi tezami Carrolla można by polemizować, używając jego argumentów – nie wszystkie postaci z utworów zakwalifikowanych przez niego do kategorii horrorów budzą wstręt i mdłości. Pamiętajmy też, że chodzi nie tylko o nieczystość fizyczną, ale i kategorialną. Trzeba tu jednak po raz kolejny podkreślić żelazną konsekwencję i logikę wywodu filozofa.

Aby zrozumieć, dlaczego odbiorca horroru ulega takim, a nie innym emocjom, Carroll precyzuje pojęcie paradoksu fikcji. Pytanie brzmi: jak możemy angażować się emocjonalnie w odbiór utworów fikcyjnych? Autor przychylił się do myślowej teorii emocji. Zgodnie z nią odbiorcy wiedzą, że obiekty art-grozy nie istnieją, reagują zaś na myśl, że coś takiego mogłoby się pojawić w realnym świecie. Tłumi to *niepokojący aspekt obiektów art-grozy, ale go nie eliminuje, stwarzając zarazem miejsce dla jeszcze większej fascynacji* (s. 316).

W rozdziale *Struktura horroru* autor omawia najbardziej charakterystyczne konstrukcje fabularne filmów tego gatunku. Mamy tu do czynienia z czternastoma strukturami dramaturgicznymi, będącymi wariacjami układu faz: wprowadzenia, odkrywania, potwierdzania i konfrontacji. Drugi typ struktur to takie, w których osią dramaturgiczną jest postać burzyciela (czyli na przykład szalonego naukowca, takiego jak dr Frankenstein). Carroll definiuje tu także pojęcie suspensu, z którym wiąże się – podstawowy jego zdaniem – sposób charakteryzowania utworów narracyjnych z kręgu kultury masowej, czyli model pytań i odpowiedzi.

Ukoronowaniem wywodów Carrolla jest odpowiedź na pytanie: dlaczego horror? Dlaczego ten gatunek ma tak liczne, stale rosące grono wielbicieli, podczas gdy posługuje się środkami jawnie odstręczającymi? Zjawisko to zostało nazwane paradoksem horroru. Pytanie, które formułuje autor, brzmi: *Dlaczego odbiorców horroru przyciąga coś, co normalnie (w codziennym życiu) ich odpycha?* (s. 268). Carroll dochodzi do wniosku, że siła przyciągania horroru tkwi

w sposobie funkcjonowania monstrum w większej strukturze narracyjnej. Podstawowe znaczenie ma więc przyjemność poznawcza. Przeżywanie wstrętu i lęku jest uzasadnionym rodzajem ciekawości uruchamianej przez horrory, ciekawości czegoś niemożliwego i nieistniejącego (cecha immanentnie wpisana tylko i wyłącznie w horror). Po raz kolejny pojawia się pojęcie wstrętu. Autor podkreśla, że potwory muszą budzić niepokój, wstrząs i wstręt, jeśli proces ich poznawania ma sprawiać przyjemność. Obiekty art-grozy są jednocześnie odrażające i fascynujące, interesujące i niepokojące. Nie mieszczą się w żadnych racjonalnych klasyfikacjach. Przyciągają niekonwencjonalnością. Wstrząs wywołany przez horror jest ceną, którą trzeba zapłacić za uleganie tej fascynacji. Szybko ustępuje on jednak miejsca przyjemności płynącej z pobudzenia i zaspokojenia ciekawości.

W swej koncepcji horroru Carroll podkreśla również, że opowiadanie grozy przedstawia zawsze ścieranie się normalności z czymś nienormalnym. To, co nienormalne, zostaje pokonane przez siły normalności. Potwór jest tłem porządku kulturowego, który ostatecznie triumfuje.

Na koniec Noël Carroll zastanawia się nad renesansem horroru we współczesnej Ameryce i konstatuje, że dzieje się tak dlatego, iż gatunek ten pozwala wyrażać powszechne, nasilające się lęki i fobie. Jak pisze autor: *Horror, mając za podstawę zachwianie norm kulturowych w sferze pojęć i moralności, dostarcza repertuaru symboli czasom, w których załamana została system kultury, choć na niższym poziomie ogólności lub w powszechnej opinii właśnie znajduje się w stanie rozkładu. Gatunek ten, który zazwyczaj ma ograniczoną liczbę zwolenników, może trafić do masowego widza, jeśli swoją ikonografią i strukturą wyraża szeroko rozpowszechnione lęki i napięcia* (s. 355).

Dzieło Noëla Carrolla, bo tak wypada tę książkę nazwać, daje czytelnikowi niepowtarzalną okazję, by przyjrzeć się tak popularnemu gatunkowi filmowemu, jakim jest horror, niezwykle poważnie. Nie należy jednak obawiać się nudnego, naukowego wywodu ani dusznej atmosfery sali wykładowej. Wręcz przeciwnie. Carroll opowiada ze swadą, a fundamentalne dla swojej koncepcji filozoficznej kwestie wyjaśnia, używając wielu przykładów, których w żaden sposób poważnymi nazwać się nie da. Odwołuje się bowiem również do filmów, w których w roli potworów występują dwunożne marchewki, krwiożercze króliki lub ślimakopodobne stwory. Choć zapewne można nie zgadzać się z niektórymi tezami Carrolla, nie sposób mu jednak odmówić błyskotliwości, konsekwencji i mistrzostwa w prowadzeniu naukowej analizy i syntezy.

BEATA ZATOŃSKA

Noël Carroll, *Filozofia horroru*, przekład i postłowie Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2004.