

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia VIII (2010)

Ksenia Olkusz

Obrazy przemocy fizycznej we współczesnej polskiej fantastyce grozy

*I got a
Heart full of pain
Head full of stress
Handful of anger
Held in my chest*

Linkin Park, *Nobody's listening*

Istotnym czynnikiem warunkującym konkretne przeżycia o charakterze estetycznym jest oddziaływanie obrazów literackich na umysł, emocjonalne skutki wrażeń oraz ich wpływ na percepcję. „Spostrzeżenia wzbudzają w nas przeżycia. Stosunek do otoczenia, zachodzący w bezpośredniej strefie przeżycia, wzbudza w nas uczucie. Spostrzeżenie odzwierciedla część rzeczywistości, natomiast w naszych uczuciach wyraża się już zajęcie stanowiska wobec tej rzeczywistości”¹. Nieprzypadkowo zatem ogląd równy jest w praktyce ocenie, przypisaniu desygnatom konkretnych wartości, pobudzeniu działań emocjonalnych, czyli nadaniu kształtu odczuciom. Stopień i skutek doznań stanowią wszakże sumę wrażeń, asocjacji, synestezji oraz stanów emocjonalnych spowodowanych czynnikami fizjologicznymi.

Nic dziwnego zatem, że jednostkowy obraz rzeczywistości jako materiał twórczy przenika do sfery komunikowania. Nasze wrażenia wzrokowe przekształcamy w językowe zwierciadło zmysłowych doznań. Diane Ackerman wskazuje na interesującą zależność: „Nasz język jest przesiąknięty wyobrażeniami wzrokowymi. Kiedykolwiek porównujemy jakąś rzecz z inną, dla uchwycenia akcji lub nastroju opieramy się na naszym zmyśle wzroku [...]. Upieramy się, że nasze widzenie jest absolutnie pewne (*widziałem to na własne oczy*)”². Proces postrzegania i wyrażania spostrzeżeń zasadza się wszakże na jeszcze jednym, istotnym elemencie, jakim jest deszyfracja bodźców i nadanie im kształtu językowego. Kod wizualny zależy od recepcji indywidualnej, podobnie jak i jego transpozycja na kod werbalny. Przyjął zatem trzeba, iż następuje translacja jednego szyfru w drugi – wrażenie przedstawione w słowach stanowi rodzaj pośredniej informacji, możliwej do odczytania przy znajomości i użyciu symboli określonej transkrypcji. „Proces kodowania [...] zaczyna się zatem już po drodze, między siatkówką a świadomym osądem”³.

¹ D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, z ang. przeł. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 292.

² Ibidem, s. 234.

³ Cyt. za: E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 53.

Techniki kreślenia słowem są niezwykle zróżnicowane, zależąc nie tylko od indywidualnego sposobu postrzegania świata, lecz również od umiejętności przekazu doznawanych wrażeń, zakodowaniu ich w czytelny, a zarazem oryginalny sposób. Plastyczny sposób przekazu polega nie tylko na opanowaniu środków leksykalnych, ale łączy się z odpowiednią transformacją skojarzeń, przyrównaniu elementów opisywanej rzeczywistości do znaczących, charakterystycznych przedmiotów, obiektów itp.

Nic zatem niezwykłego, że relewantnymi składnikami horroru są sceny odwołujące się do najbardziej negatywnych doświadczeń i asocjacji, przynoszące emocje, które determinują lęk, strach czy choćby niepokój.

Fikcjonalne przedstawienie grozy pozwala nam napotkać przerażenie i konflikt w estetyzowanej i symbolicznej formie. Fikcjonalne przerażenie, wywołwane przez fikcjonalne odzwierciedlenie, może być bez ryzyka usunięte przez kontrolowane zaangażowanie w losy fikcjonalnych postaci, ponieważ te znajdują się w bezpiecznej odległości od nas i naszej rzeczywistości. Przerażające jest uprzedmiotawiane i konkretyzowane, i tym samym przekształcane w osiągalne. Językowe i wizualne formy ekspresji stosowane w literackim i filmowym horrorze są zdolne do stworzenia doświadczenia grozy i przekształcenia w satysfakcjonujące fikcjonalne doznanie⁴.

System ten opiera się na stałych założeniach estetycznych i mechanizmach kreowania atmosfery czy wizji odpowiednio wpływających na percepcję odbiorcy. Konstrukcja obrazów przemocy łączy się ze skłonnością do wyobrażania ich w kontekstach odbiorcy znanych, wzbudzających określone skojarzenia i związanych z konkretną interpretacją danych znaków.

Funkcja scen przemocy w horrorze to przede wszystkim kształtowanie świata przedstawionego w taki sposób, aby wydawał się on tajemniczy, niemożliwy do kontrolowania, niebezpieczny. Konkretny obraz rzeczywistości determinuje również narastanie nastroju grozy, poczucia zagrożenia fizycznego i psychicznego, bliskości makabrycznych i niebezpiecznych zdarzeń czy postaci. Jakość przestrzeni przekłada się na percepcję bohaterów, ich sposób doświadczania, negacji bądź afirmacji określonych jej części. Wreszcie brutalizacja zachowań bohaterów umożliwia jednoznaczne ich usytuowanie – są albo po stronie dobra, albo po stronie zła, przy czym reprezentanci sił ciemności posługują się przemocą zdecydowanie częściej i chętniej, traktując ją jako środek wyrazu, potwierdzenie lub manifestację swojej przynależności. To wskazanie destrukcyjnej aktywności wobec innych określa stopień wynaturzenia protagonisty, jest dowodem jego dehumanizacji lub monstrualności. Dlatego siły demoniczne w fantastyce grozy z wielkim upodobaniem poświadczają swoją nieludzką proveniencję, dokonując mordu czy masakry w sposób makabryczny czy okrutny. Na przykład w powieści Tomasza Bukowskiego *Obiekt R/W0036* wskrzeszony działaniami wojennymi bazyliiszek zaczyna brutalną eksterminację ludzi („potężna szczęka zamknęła się z trzaskiem na podbrzuszu Krantza, który wrzasnął jak opętany, czując, że uścisk jaszczura miażdży mu miednicę.

⁴ Y. Leffler, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, przeł. L. Karczewski, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 49.

Ostatnie, co zobaczył, to wyrwane płyty jego skóry i poszarpanych mięśni⁵). Z kolei w *Rytuale* Mariusza Kaszyńskiego piekielny demon morduje ludzi, by wykąpać się w ich krwi („Stwór rozrywał im po kolei gardła, wrzeszcząc modlitwy, a może zaklęcia. Czekał aż z ciała wypłynie krew i mordował kolejną osobę⁶), a czynnikiem dopełniającym konterfekt zła jest skłonność monstrum do delektowania się cierpieniem i strachem ofiar („Co za smak! [...] Chcę jeść. Pragnę jeść, gryźć, szarpać, rozcinać, sycić się⁷”). W opowiadaniu Jarosława Grzędowicza *Obol dla Lilith* matka demonów dokonuje makabrycznego morderstwa, które zresztą posiada cechy zbrodni na tle seksualnym, i które staje się dowodem jej nieludzkiego pochodzenia. Bohater opowiadania Jakuba Małeckiego *Oko* przeobraża się pod wpływem działalności złych mocy, co wywołuje agresję w stosunku do klientów jego firmy („Skakałeś po głowie Pacykarza, aż krew poszła mu uszami, jego źdźzire uraczyłeś kopniakiem w mordę, po czym znad głowy spuściłeś na nią pomarańczowy fotelik⁸”). Widać zatem wyraźnie, że ilustracją infernalnej proveniencji są okrutne, niezwykle krwawe czy brutalne działania, których skutkiem nieodmiennie staje się destrukcja istoty żywej.

Aberracja w fantastyce grozy zawsze manifestuje się w postaci agresywnego stosunku do tego, co żywe, w przyjemności czerpanej z obserwacji cierpienia lub/i odbierania życia. Przemoc to najoczywistsza forma dominacji, najbardziej elementarna metoda zyskania kontroli nad ofiarą, bo „okrucieństwa stanowią pożywkę dla iluzji wszechmocy. Wykraczają poza ograniczenia zwykłego, codziennego życia⁹”. Nieludzkość przejawia się tu nie tylko w satysfakcji z zadawania bólu, ale też w przedmiotowym traktowaniu ofiary. Instrumentalny sposób postrzegania żywej, odczuwającej emocje istoty jest sprzeczny z zasadami, które uznane zostały za etyczne podstawy współczesnego społeczeństwa. Zabójstwo czy tortury nie mieszczą się w akceptowanych normach postępowania człowieka nowoczesnego, stąd identyfikacja zadającego przemoc jest jednoznaczna – to monstrum, demon, bestia, która pozostaje poza nawiasem, jest transgresją. Stosujący przemoc jest wykluczony ze wspólnoty jako ten, który zakłóca i burzy powszechnie respektowane formy relacji międzyludzkich. To wykluczenie stanowi też odpowiednik dwudzielności przestrzeni w horrorze. Jest ona terytorium zakazanym, numinotycznym również w wymiarze psychiki, ponieważ nie przystaje do harmonijnego sposobu istnienia rzeczywistości. Jako taki, niszczyciel/monstrum musi zostać unicestwiony. Dlatego walka ze „złem”, „niszczycielską siłą” postrzegana jest jako przywracanie zaburzonego porządku, działanie mające na celu rekonstrukcję dawnego ładu.

Artysta kreuje sceny przemocy, ponieważ „chce [nimi] tworzyć zjawiska¹⁰”, pragnie coś unaocznić, odwołując się do wyobraźni odbiorcy i jednocześnie do jego własnych doświadczeń, wrażeń czy asocjacji. Dlatego wizje przemocy w horrorze

⁵ T. Bukowski, *Obiekt R/W0036*, Warszawa 2009, s. 140.

⁶ M. Kaszyński, *Rytuał*, Warszawa 2008, s. 420.

⁷ Ibidem, s. 418.

⁸ J. Małecki, *Oko*, [w:] J. Małecki, *Zaksięgowani*, Warszawa 2009, s. 215.

⁹ W. Sofsky, *Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski, Wrocław 1999, s. 49.

¹⁰ M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, red. nauk. K. Wilkowska, Kraków 2008, s. 237.

czy fantastyce grozy bywają tak drastyczne i obfitują w makabryczne niekiedy detale. Są przecież świadectwem gwałtu, jaki zadano znanej i uporządkowanej rzeczywistości, ilustrując jednocześnie chaos i destruktywny wpływ tej „innej”, „obcej” siły. Deskrypcja odbywa się wedle ustalonych zasad, przywołując z reguły doświadczenia bezprzykładnego okrucieństwa, takiego, które wykracza poza umownie „ludzkie” możliwości czy odporność psychiczną. Dlatego opisy ludzi rozczłonkowanych, rozrywanych, masakrowanych, miażdżonych, pozbawianych krwi, oczu itp. oddziałują tak silnie na wyobraźnię odbiorcy. Są bowiem sygnałem potworności, z którymi na co dzień czytelnik horroru nie ma (na szczęście) do czynienia. Pamiętać jednak trzeba o tym, że „odraza i obrzydzenie ogarniają człowieka wówczas, gdy wzbrania się przed tym, co w jego wnętrzu budzi fascynację”¹¹. Obcowanie z makabrą kompensuje potrzebę doświadczania czegoś monstrualnego, straszego, umożliwia wzbudzenie lęku, z którym odbiorca potrafi się uporać.

Sztuka zmusza widzów, czytelników i słuchaczy do spotkania z możliwością spotkania z ludzką przemocą. Źródłem tego przymusu jest jednak szczególna przyjemność – przyjemność płynąca stąd, że grą zjawisk staje się coś, co zazwyczaj rozgrywa swą grę z ukazywaną przez siebie przemocą: stwarza pewną wolną przestrzeń postrzegania tam, gdzie przemoc odbiera swym ofiarom wszelką przestrzeń¹².

Ta szczególna świadomość fikcjonalności opisu przemocy jest w horrorze tym istotniejsza, że pozwala realizować najbardziej podstawowe założenie gatunku – wzbudzać lęk, z którego odbiorca łatwo może się wyzwolić; wszak „opowieść grozy [...] należy do kategorii popularnych opowieści, które pozwalają nam doświadczać i opanowywać przerażające sytuacje w znanych, kontrolowanych warunkach”¹³. Dokonanie tego w sposób skuteczny jest jednak możliwe przy zachowaniu pewnych rygorów, z których jednym z najistotniejszych staje się skonstruowanie metody sugestywnego opisanego przemocy.

Niezwykle interesującym aspektem jest zatem trójwymiarowość opisu, jego migotliwa zmienność i dynamika, a także mocno zaznaczany nastrój, atmosfera kolejnych planów przestrzennych, kreowana za pomocą odpowiednio dobranych środków leksykalnych. Przeobrażone w impresje środki językowe pobudzają wyobraźnię czytelnika, wzmagając jednocześnie jego możliwości percepcyjne, wyczuwając zmysły na szkicowane w tekście wrażenia. Przecież „żeby [...] ewokować owo potworne, artystom potrzebne jest to, co znane. A najbardziej nośne i prawdopodobnie bardzo uniwersalne jest naśladowane emocjonalne zachowanie ludzkie. [...] *Mimesis* ta gwarantuje emocjonalny oddźwięk i «zarażanie się» emocjami, polegające na empatycznym powtórzeniu reakcji emocjonalnych”¹⁴. Oznacza to wszelako, że wyłożone wprost reakcje bohaterów przekładają się na percepcję odbiorców, a informacja o konkretnych bodźcach zmysłowych postaci determinuje reakcję czytającego. Stąd w utworach grozy mnogość sformułowań odnoszących się do sfery

¹¹ W. Sofsky, *Traktat o przemocy...*, s. 63.

¹² Ibidem, s. 242.

¹³ Y. Leffler, *Współczesny horror...*, s. 49.

¹⁴ J. Płuciennik, *Horror i ukrzyżowanie. Empatia formalna i elementy gotyckiej retoryki wzniosłości w reprezentacjach ciała poddanego przemocy*, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 56.

zmysłowej, unaoczniających sytuację bohaterów i ich kondycję fizyczną, co znakomicie egzemplifikują następujące fragmenty utworów:

ten człowiek to przebiegły gad, w drugiej ręce ukrył garść proszku i teraz sypie nim Rayburnowi prosto w oczy i to jest jak splunięcie jadem kobry. Rayburn wyje z bólu, ale tamten nie poprzestaje tylko na tym, wyrywa się i wbija strzykawkę wprost w jego bark. Ciało pod ubraniem eksploduje, jakby przeszył jej wielkokalibrowy pocisk i Rayburn pada, wijąc się, na podłogę. Nieprzytomnie łapie powietrze¹⁵;
kość pękła z suchym trzaskiem, świat pociemniał, żołądek zrobił salto. Nadgarstek zakleszczył się ponad kołem, powlekło tobą po ulicy. Ból rozdzierał głowę¹⁶;
ból był nie do wytrzymania. Czułem się, jakby mi żebra obłano kwasem, a kręgosłup pocięto na kawałki¹⁷.

Percepcja przestrzeni przedstawionej zostaje zatem zintensyfikowana poprzez wzbogacenie tekstu o bodźce recypowane za pomocą zmysłu dotyku, głównie bólowe¹⁸.

W tekstach odnoszących się do przemocy pojawiają się swoiste kombinacje doznań, wrażenia wzbogacone o wieloaspektowość odbioru, odnoszące się do sfer doświadczanych już nie tylko wzrokiem czy dotykiem, lecz także wzmiankujące o doznaniach odbieranych za pomocą słuchu, smaku lub węchu. Znamienne przy tym, że wzmocnienie bodźców sugerowane jest właśnie poprzez nagromadzenie doświadczeń odnoszących się do różnych zmysłów. Oddziaływanie takie jest formą „przeniesienia doświadczenia”, musi uruchamiać zatem mechanizmy skojarzeń, stąd odwoływanie się elementów pobudzających imaginację odbiorcy. Dlatego w opisach przemocy pojawiają się określenia dotyczące węchu (zapach spalenizny, krwi, rozkładu), a także smaku (metaliczny posmak krwi), słuchu (trzask kości, odgłosy uderzeń, krzyk ofiary, rżenie, charkot, zgrzyt noża o kość), czy wreszcie dotyku (ból, ciepło krwi, chłód martwego ciała). Plastyka opisu nie polega zatem wyłącznie na konstruowaniu bodźców wizualnych. Pomimo prymatu percepcji wzrokowej, dołączają doń doznania zmysłowe odmiennego typu. Wrażenia akustyczne sugerowane są przy tym głównie za pomocą wyrazów onomatopeicznych, takich jak zgrzyt, szcęk, trzask, gulgot krwi, młaśnięcie („wreszcie kończy swój ruch wilgotnym mlaskiem”¹⁹, „wyobraził sobie trzask pękających kości. Słyszał je wyraźniej niż dźwięk rozrywanego metalu [gdy] samochód wyrznął [...] w drzewo”²⁰, czy „pod pięścią poczułem chrzęst siekaczy”²¹), ale też przy użyciu wyrażenia kojarzących

¹⁵ P. Paliński, *Wiele lat, wiele przyszłości temu*, [w:] P. Paliński, *4 pory mroku*, Lublin 2009, s. 155.

¹⁶ J. Małecki, *Oko...*, s. 217.

¹⁷ R. Cichowlas, *Odnalesiona*, [w:] R. Cichowlas, J.M. Rostocki, *Sępy*, Lublin 2009, s. 103.

¹⁸ Wolfgang Sofsky pisze, że „żaden inny stan nie ujawnia tak wyraźnie istoty człowieka jako kreatury jak stan nieznośnego bólu. [...] Człowiek ogarnięty bólem jest tylko ciałem, niczym innym” (W. Sofsky, *Traktat o przemocy...*, s. 74).

¹⁹ P. Paliński, *Zapłacz, a ja cię ukoję, rzekła Śmierć*, [w:] P. Paliński, *4 pory...*, s. 81.

²⁰ R. Cichowlas, *Życzenie*, [w:] R. Cichowlas, J.M. Rostocki, *Sępy...*, s. 51.

²¹ P. Paliński, *Trikkety-trakkety trak, albo ze szczęściem nie ma żartów*, [w:] P. Paliński, *4 pory...*, s. 199. Warto zwrócić uwagę na fakt, że sam tytuł opowiadania jest onomatopeją,

wrażenie słuchowe z doświadczeniem bólowym (np. „wrzasnęła krótko, strasznym głosem”²²). Plastyczność i sugestywność kreacji świata ułatwiają także odniesienia do sfery smaku, zapachu oraz dotyku, otwierając czytelnikowi drogę do pełniejszego odbioru, opartego na percepcyjnym odtwarzaniu obrazów, dostarczaniu bodźców zmysłowych, które – poprzez siłę swego oddziaływania – nadają opisom dynamiki. Dzieje się tak dlatego, że „umysł, otrzymawszy od zmysłów załączek przypomnienia, wprawia się w nieustanny ruch i przypomina sobie wszystko, co ma być przypomniane. Dlatego nasze zmysły jak gdyby stały u wrót umysłu, otrzymując początki wszystkiego i przekazując je umysłowi. Umysł, otrzymawszy te początki, uzupełnia, czego brakuje. Kiedy trącamy, niechby lekko, dolną część długiej i smukłej dzidy, ruch przebiegnie ją całą, nawet aż do ostrza... tak czyni i nasz umysł, wystarczy mu najlżejsza pobudka, a przypomni sobie wszystko”²³.

Najpowszechniejsze są rzecz jasna odwołania do skojarzeń wzrokowych, będących podstawą przedstawień o charakterze wizualnym. Konkretnie barwy determinują odpowiednie asocjacje, stąd na przykład czerwień (i jej odcienie) bezsprzecznie kojarzy się z krwią, a biel z kością (otwarte złamanie, szkielet). Wynika to z faktu, iż „kolor bywał [...] ujmowany jako zjawisko samoistne, posiadające jakby własną egzystencję i wartości znaczeniowo-emocjonalne”²⁴. Paleta kolorystyczna jest zresztą w przypadku opisów przemocy niezwykle bogata, wywołując rozmaite asocjacje związane z cierpieniem fizycznym (np.: „Ciało Townhilla nabrzmiało przerażająco, sine i spuchnięte. Usta, spierzchnięte i krwistoczerwone, wyduły się niczym dwa balony i poszarzała twarz przybrała tym samym karykaturalny grymas silikonowej seksbomby”²⁵). Barwy opisujące wygląd ciała sugerują tutaj nienaturalność, odnosząc się do sfery skojarzeń związanych ze sferą morderczą. Deformacja ciała i kolory niepasujące do żywego człowieka definiują nie tylko stan bohatera, lecz swoją nienaturalnością wzbudzają grozę czytelnika.

Asocjacje potrafią przekształcić typ barwy oraz jej symbolikę na aktualny i zrozumiały dla odbiorcy kod. Wartości kolorów odpowiadają zwykle zmiennym tonom nastrojów i uczuć, bywają kojarzone z indywidualnymi doświadczeniami, przybierają kształt symboli, a często i elementarnych zasad asocjacyjnych. W literackich opisach przemocy przywoływane są nazwy ogólne barw (np. czerwień, fiolet), a także nazwy pigmentów (np. karmin), „obiekty porównawcze typowe dla danego odcienia”²⁶ (np. krwistoczerwony, krwawy) oraz „określenia dopowiadające i uzupełniające”²⁷ (np. jasny, ciemny, połyskliwy). Ilustrują tę prawidłowość następujące przykłady:

mającą związek z rewolwerem, używanym przez bohatera do eksterminacji ludzi. Protagonista bawi się ze swoimi ofiarami w tzw. rosyjską ruletkę.

²² Idem, *Fair play*, [w:] P. Paliński, *4 pory...*, s. 45.

²³ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie...*, s. 198.

²⁴ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 2009, s. 55.

²⁵ P. Paliński, *Gniazdo os*, [w:] P. Paliński, *4 pory...*, s. 121.

²⁶ M. Rzepińska, *Historia koloru...*, s. 46.

²⁷ Ibidem.

Mężczyzna wyciąga skądś długi ostry nóż. W mgnieniu oka na piersi dziewczyny rozlewa się gęsty **połyskliwy** diadem. W dziwnym świetle tamtego pokoju krew z poderżniętego gardła tryska **jasna**, niemal **purpurowa**²⁸;
krwawa breja²⁹;
krwista ciecz³⁰;
 spod niego powoli, łagodnie wypływała **ciemnopurpurowa** plama³¹;
 mięso w jego dłoniach, mięso na jego kolanach spływało na ziemię jak **czerwony** jedwab³²;
 z ust bije żywa **czerwień**³³;
 wkrótce potem z jego ust wytrysnął strumień **ciemnej** krwi³⁴;
 z jego podbródka ściekały **krwawe** gluty³⁵ [wszystkie podkr. – K.O.].

Percepcja łączy się z oceną doznań i świata otaczającego, jest rezultatem współdziałania zespołu bodźców z wewnętrznymi funkcjami. Należy ponadto zauważyć, iż procesy kojarzeniowe odgrywają w tym przypadku ogromną rolę. Psychologiczne teorie spostrzegania łączą zmiany i sposób oglądu z „adaptacją społeczną lub indywidualną całego organizmu jako całości nowych warunków”³⁶. Owe odmienne sposoby widzenia wynikają z indywidualnych uwarunkowań patrzącego, determinowane bywają aktualnym stanem psychicznym, stopniem pobudzenia świadomości oraz wrażliwości na otaczającą rzeczywistość. Każde zatem doznanie wizualne zależy od nastroju, stając się wynikiem krótkotrwałych interakcji, oglądem nieobiektywnym, przekładanym na sugestywne wrażenia.

Z obecnością krwi wiążą się ściśle określenia sugerujące jej wpływ, w tym dynamikę, z jaką dokonuje się ów proces. Technika obrazowania polega tutaj albo na unaoocznieniu swoistej mechaniki wykrwawiania się („fontanny krwi”³⁷, „krew lała się hektolitrami”³⁸, „taki strumyk krwi, jakby ktoś kran odkręcił”³⁹, „wytrysnął strumień [...] krwi”⁴⁰, „buchnął gejzer krwi”⁴¹), albo na zastosowaniu określeń sugerujących konsystencję, temperaturę, bądź wskazujących grozę prezentowanego

²⁸ P. Paliński, *Wiele lat, wiele przyszłości...*, s. 165.

²⁹ J.M. Rostocki, *Griot*, [w:] R. Cichowlas, J.M. Rostocki, *Sępy...*, s. 123.

³⁰ J. Moździoch, *Pensjonat Heli*, [w:] J. Moździoch, *Chłopiec z aluminiowym kubkiem w dłoni i inne opowiadania*, [bm] 2007, s. 31.

³¹ M. Świerczek, *Bestia*, Kraków 2007, s. 60.

³² P. Paliński, *Judasz z krwi i kości*, [w:] P. Paliński, *4 pory...*, s. 270.

³³ R. Cichowlas, *Widziadło*, [W:] R. Cichowlas, K. Kyrz jr, *Twarze szatana*, Lublin 2009, s. 186.

³⁴ Idem, *Lament*, [w:] ibidem, s. 29.

³⁵ K. Kyrz jr, *Brzydula*, [w:] ibidem, s. 406.

³⁶ G.M. Wyburn, R.W. Pickford, *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*, tłum. H. Hoeflich-Piątkowska i S. Raczkiwicz, Warszawa 1970, s. 248.

³⁷ J.M. Rostocki, *Griot...*, s. 123.

³⁸ Ibidem.

³⁹ J.M. Rostocki, *Sępy...*, [w:] J.M. Rostocki, R. Cichowlas, *Sępy...*, s. 497.

⁴⁰ R. Cichowlas, *Lament...*, s. 29.

⁴¹ K. Kyrz jr, *Zabłocie*, [w:] R. Cichowlas, K. Kyrz jr, *Twarze...*, s. 259.

procesu poprzez jego makabryczność („krwawa breja”⁴², „krwawe glutiny”⁴³, „kleista maź”⁴⁴).

Niezwykle sugestywnie oddziałują również na wyobraźnię czytelnika opisy zawierające szczegóły kojarzące przemoc nie tylko ze śmiercią, ale także z uprzedmiotowieniem ludzkiego ciała. Nienaturalność zgonu może zatem zostać dopełniona drastyczną, nierzadko balansującą na granicy naturalizmu, pełną detali makabryczną deskrypcją zwłok zdekomponowanych w sposób nienaturalny (tj. niepoddanych procesom rozkładu). Z reguły opis taki wzbudza określone skojarzenia, w jakimś stopniu wartościując przestrzeń przedstawioną, jest nacechowany sprzeciwem wobec podobnego traktowania tak żywych, jak i zmarłych. Okrucieństwo wobec ludzkiego ciała (żyjącego bądź martwego) demaskuje się jako działanie istoty nie z tego świata – monstrum lub jednostki zdehumanizowanej – bo tylko taki byt dopuścić się może wykroczenia przeciw tradycyjnej moralności. Brutalizacja opisu polega z reguły na ukazaniu ciała ludzkiego poddanego krwawej przemocy, co egzemplifikują następujące fragmenty:

spadały głowy, odpadały ręce, nogi bez właścicieli walały się po piasku⁴⁵;
w krwawym ochłapie dało się już rozpoznać jedną nogę, pół korpusu z ręką i głowę trzymającą się chyba tylko na skrawkach kurtki i resztkach mięśni. [...] W wytrzeszczonych, martwych oczach nadal czał się ból i strach⁴⁶;
wanna przypominała rzeźnię. Na środku łazienki leżało rozpłaszczone płuco, w które Mort wdepnął, zanim zabrał się za konsumpcję dolnych partii ciała⁴⁷.

Udręczone ciało stanowi w horrorze obraz niezwykle często przywoływany ze względu na funkcję unaoczniającą transgresję, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę fakt, iż „literatura wykorzystuje trupa jako pretekst dla wyrażenia fantazmatów [...], z którymi identyfikuje się autor i czytelnik. Trup definiuje się więc niekiedy jako przedmiot zawadzający, który trzeba za wszelką cenę ukryć lub usunąć”⁴⁸. Numinotyczność przedstawień rozczłonkowanych zwłok nie ulega wątpliwości, stają się one bowiem w fantastyce grozy manifestacją działalności nadprzyrodzonej, „innej”, „obcej” siły.

Upodobanie do kaleczenia, rozczłonkowania, dekomponowania ciała ludzkiego jest w horrorze najwyższą formą obcości, co poświadczają zwłaszcza teksty, w których bohaterem negatywnym uczyniono seryjnego lub psychopatycznego zabójcę. Tak dzieje się choćby w opowiadaniu *Prezent* Krzysztofa Gonerskiego,

⁴² R. Cichowlas, *Griot...*, s. 123.

⁴³ K. Krycz jr, *Brzydula...*, s. 406.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ J.M. Rostocki, *Griot...*, s. 125. Niekiedy, jak w tym przypadku, opis zostaje celowo zdynamiczowany i deformowany poprzez odpowiedni dobór środków leksykalnych. Bohaterem opowiadania jest reżyser lubujący się w tandetnych ujęciach przemocy. Styl *a la* Quentin Tarantino (makabryczny do tego stopnia, że aż groteskowy) zostaje przez Rostockiego udalnie skopiowany i pełni rolę unaocznienia metod ukazywania masakry w kinematografii.

⁴⁶ Idem, *Höllewand*, [w:] J.M. Rostocki, R. Cichowlas, *Sępy...*, s. 178.

⁴⁷ R. Cichowlas, *Żerująca bestia*, [w:] ibidem, s. 346.

⁴⁸ L.-V. Thomas, *Trup*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 57.

którego protagonistą jest morderca, będący kolekcjonerem butów, które odpiłowuje razem ze stopami zabitych („To już jedenaste bestialskie morderstwo, najprawdopodobniej dokonane przez tego samego sprawcę, którego media ochrzciły pseudonimem «Szewc», ponieważ zwyrodnialec odcina ofiarom prawe stopy”⁴⁹). Innym przykładem literackiego seryjnego mordercy jest Bestia z Chaveronne z opowiadania Grzędowicza *Pocałunek Loissety*. Bohater jest artystą, tworzącym makabryczne rzeźby z ciał ludzi zabitych i utrwalającym zwłoki za pomocą odpowiednich preparatów konserwujących. Ciało ludzkie pełni rolę tworzywa, jest modelem odtwarzającym sztukę lub nawet w jakimś stopniu ją stanowiącym. Wynaturzenie Chaveronne’a polega zresztą nie na samym wykorzystaniu ludzkich ciał, lecz na metodzie ich pozyskania, upodobaniu do tortur, dążeniu do zaspokojenia ciekawości naukowej. Sztuka jest więc tutaj iluzją, możliwością zaspokojenia „ciemnych” żądz, nie zaś faktycznym aktem twórczym. Identyczna motywacja towarzyszy także bohaterowi opowiadania Pawła Palińskiego *Judasz z krwi i kości*, ponieważ i dla niego sztuka nierozzerwalnie łączy się z cierpieniem, jakie powstaje przy deformowaniu żywych tkanek. Piękno polega wedle Brunona na przeobrażeniu, uwypukleniu tego, co dotychczas ukryte. Przemoc jest tedy jedynie środkiem pozwalającym zrealizować cel; nie przynosi przyjemności, lecz stanowi wstępny etap *sensu stricte* działań kreacyjnych.

Zwykle kobiece ciało, tajemnicze i zawiłe już samo w sobie, które on [...] wyniósł na piedestał Tajemnicy Tajemnic. [...] Fioletowe spuchnięte wargi sięgały ku niemu w niemej parodii czułego pocałunku. [...] Elektryczny łuk zapłonął wzdłuż pleców, rozpałał elektrodę w głębi mózgu i jej bliźniaczą siostrę gdzieś w lędźwiach. Anioł westchnął⁵⁰.

W pracowni obłąkanego artysty „rozpięte na wielkim stelażu płaty błon otrzewnej lśniły w półmroku niczym tłusta mika. [...] Niekompletne ciała leżały porozrzucane tu i tam, ludzka glina, którą rzeźbiarz okroił i uznał za niepotrzebną. [...] Na stalowym stoliku sierpy nerek leżały niczym egzotyczne owoce”⁵¹. Owa szczególna skłonność do pozbawiania ciała jego pierwotnego kształtu, bądź nadawania mu nowego, przeformowywania go zaświadcza o dehumanizacji, stawia znak równości pomiędzy potworem a człowiekiem, który znajduje upodobanie w masakrowaniu. Wszak „śmierć to czysta przemoc, siła absolutna. Kto ma swój udział w działaniu tej siły, temu daje ona niezwykłą satysfakcję”⁵².

Inscenizacja przemocy wobec ludzkiego ciała może też polegać na wizualizacji najbardziej drastycznych i jednocześnie traumatycznych momentów. W tej grupie umieścić należy sceny, w których bohaterowie poddani zostają makabrycznemu procesowi rozcięcia. Wnętrznosci ludzkie (zwłaszcza oglądane przez ofiarę) są obrazem odpychającym, wzbudzają nie tylko obrzydzenie, ale także i grozę⁵³. Wszak „przemoc to siła przemieniania. Zmienia człowieka w kreaturę [...]. Istotą wszel-

⁴⁹ K. Gonerski, *Prezent*, [w:] *Trupojad – nie ma ocalenia*, wstęp J. Grzędowicz, [bm] 2007, s. 181–182.

⁵⁰ P. Paliński, *Judasz z krwi i kości*, [w:] P. Paliński, *4 pory...*, s. 261–262.

⁵¹ Ibidem, s. 270.

⁵² W. Sofsky, *Traktat o przemocy...*, s. 59.

⁵³ Ten sam efekt powoduje obraz rozbryźniętej tkanki mózgowej.

kiej przemocy jest wyniszczanie fizyczne⁵⁴. Świadomość cierpienia jest tutaj równie ważna, co swoista dynamika procesu umierania, amplifikowana przerażeniem ofiary pojmującej, że nie ma już dla niej ratunku. Upodobanie pisarzy do podobnej techniki wzbudzania zgrozy dokumentują następujące fragmenty utworów:

wśród sinoczerwonych pulsujących taśm jelit drżał dymiący, metalowy pocisk⁵⁵;
zjadasz ofiarę, zaczynając od jelit. Wbijasz dłoń w miękką breję w środku ciała i wyrzucasz główne danie. [...] Owijasz się jelitem grubym, jednocześnie patrzysz, jak cienkie połyskuje w świetle księżycy⁵⁶;
dobiegła do drzwi [...]. Prawą ręką oparła się o klamkę, lewą starając się zatrzymać wypływające wnętrzności. [...] Dostrzegł błyszczące szare jelita wystające spomiędzy palców dziewczynki⁵⁷.

Swoisty „fizjologizm” deskrypcji ujawnia też niekiedy skłonność do przesadnego epatowania elementem turpistycznym, operowania nadmiarem bodźców wizualnych, co rodzi czasem efekt groteskowości i powoduje tym samym zatarcie funkcji lękotwórczych.

Obraz przemocy jest [...] nie tylko środkiem napięcia, jest również nią samą, jest nie tylko świadectwem możliwego realnego zdarzenia, ale jest również nim samym, jest nie tylko wymagowanym widowiskiem okrucieństwa, [...] ale jest również samym tym okrucieństwem; jest nie tylko przedstawieniem nadmiernie spotęgowanej rzeczywistości, ale i nadmiernie spotęgowanym przedstawieniem rzeczywistości⁵⁸.

Na uwagę zasługują także opisy czynności związanych z zadawaniem przemocy jako deskrypcje oddające specyfikę poszczególnych etapów ruchu, zmienność funkcji poruszania się. Obok zatem orzeczeń konotujących dynamikę percepcji, pojawia się szczegółowa charakterystyka kolejnych czynności. Przykładem podobnej metody deskrypcyjnej są te wszystkie teksty, w których moment zadawania cierpienia opisany został w sposób detaliczny, stopniowy i konsekwentny. Ilustrują tę prawidłowość następujące fragmenty:

zawył z bólu i przycisnął ranne palce do piersi. Kątem oka zauważył, że uzbrojone ramię zatacza łuk i celuje teraz w jego kark. Zrobił niezdarny unik. Blokada kierownicy, która do tej pory chroniła jego złamaną nogę, niespodziewanie puściła i zsunęła się na ziemię. Z cichym trzaskiem podudzie złożyło się na dwoje. Spojrzał na nie, zaskoczony. Ostra kość przebiła spodnie i sterczała teraz, bielejąc jakąś nierealną bielą⁵⁹;

⁵⁴ W. Sofsky, *Traktat o przemocy...*, s. 66.

⁵⁵ P. Paliński, *Fair play...*, s. 46.

⁵⁶ R. Cichowlas, *Widziadło...*, s. 187.

⁵⁷ M. Kaszyński, *Martwe światło*, Warszawa 2009, s. 347.

⁵⁸ M. Seel, *Estetyka...*, s. 235.

⁵⁹ P. Paliński, *Fair play...*, s. 45.

obrócił Magdę na plecy i wbił nóż w miejsce, gdzie jak sądził znajdowało się serce. Poczul, jak stał zahacza o kość, ale tym razem ostrze zagłębiło się w ciele. Dziewczynka wierzgnęła gwałtownie i znieruchomiała⁶⁰;
 chłopczyk wpadł na pieniek, uderzając w niego głową. Znieruchomiał. [...] Brodacz zdążył tylko rozchylić usta. Było za późno, aby powstrzymać pędzącą w stronę pieńka siekierę. Jej ostrze po raz ostatni rozbłysło w poświacie nocy, rozległ się trzask łamanych kości, trysnęła krew⁶¹.

Dynamizacji opisu służy również nasycenie tekstu pierwiastkami subiektywizującymi konstruowaną przestrzeń. Swego rodzaju doświadczalność planu przedstawionego pozwala na dokładniejszą jego eksplorację, empatyczne odczuwanie wszystkich jego elementów. Przykładem takiej techniki opisu jest fragment opowiadania Palińskiego, w którym bohater podpala samochód i obserwuje płonącego w nim kierowcę: „rozgrzany plastik od razu wżarł się w skórę – gdy uniosła rękę do twarzy, ciągnęły się za nimi grube nici tworzywa, podobne do sera na świeżej pizzy”⁶². W deskrypcji tej czynnikiem dominującym jest doświadczenie patrzącego, jego sposób percypowania rzeczywistości, jego świadomość przestrzenna i skojarzenia. Plastyka opisu opiera się przede wszystkim na przywołaniu obrazów zrozumiałych i adekwatnych do doświadczeń czy wiedzy czytelnika. „Warstwa ikoniczna przekazu denotuje związek z fragmentem rzeczywistości społecznej lub fizycznej [...], a jednocześnie konotuje znaczenia bezpośrednio nieobecne w przekazie. Oba porządki procesu sygnifikacji: denotacja i konotacja mogą generować przemoc”⁶³.

Przybliżenie rzeczywistości opisywanej wskutek jej nacechowania pozwala nie tylko na zarysowanie świata przedstawionego, lecz także umożliwia jego dokładną percepcję wszystkimi zmysłami. W efekcie następuje proces identyfikacji odbiorcy z nadawcą i jego sposobem odczuwania rzeczywistości. Fakt ten tłumaczy brutalizację języka, konkretyzującą się w postaci augmentatywów, wyrazów niższego rejestru stylistycznego, bądź wyrażen uznawanych za wulgarne – taka technika ma na celu unaocznienie agresji towarzyszącej przemocy

złapałeś za szyję, kolano zagłębiło się w miękkim brzuszysku. [...] Jego źdździurę uraczyłeś kopniakiem w mordę⁶⁴;
 pójdę tam i uduszę tę sukę⁶⁵;
 zamknij mordę, stara krowo! – wrzasnął, wyszarpując [...] pistolet [...]. Wpakował w babę trzy kule [...]. Ostatni z pocisków wyrwał babie dziurę w ustach⁶⁶;
 rąbnęła go rękojeścią noża⁶⁷;

⁶⁰ M. Kaszyński, *Martwe światło...*, s. 348.

⁶¹ R. Cichowlas, *Lament...*, s. 29.

⁶² P. Paliński, *Fair play...*, s. 45.

⁶³ A. Ogonowska, *Przemoc ikoniczna. Zarys wykładu*, Kraków 2004, s. 7.

⁶⁴ J. Małecki, *Oko...*, s. 215.

⁶⁵ K. Kyrzcz jr, *Nowa wanna*, [w:] R. Cichowlas, K. Kyrzcz jr, *Twarze...*, s. 48.

⁶⁶ Idem, *Hard Gore*, [w:] ibidem, s. 155.

⁶⁷ Idem, *Brzydula...*, [w:] ibidem, s. 403.

nafaszerałem nim kielbasę i podrzuciłem gnojkwowi. Wpierdolił w momencie⁶⁸;
nogę to klasycznie odjechało⁶⁹;
uśmiechnął się na wspomnienie rozdziawionych ryjów ochroniarzy. Ani zipnęli, jak im
sprzedał po kulce. Czarne gacie, czarne kominiarki, czarne hełmy, czarne kamizelki...
I na chuj im się to zdało!? Teraz, frajerzy, gryzą glebę⁷⁰.

Kolejnym ze sposobów prezentacji przemocy jest opis skutku dokonania się agresji. To fizyczne świadectwo użycia (zaistnienia) przemocy jest czasem dużo bardziej sugestywne niż deskrypcja „dziania się”, bezpośrednie zidentyfikowanie aktu przemocy. Według Wolfganga Sofsky’ego „ból nie można wyrazić i przedstawić słowem, można go jedynie pokazać. Pokazuje się nie za pomocą języka, lecz obrazu”⁷¹. Skutek przemocy bywa zatem niekiedy bardziej wyrazisty niż bezpośrednie jej opisanie. Twórca pokazuje statyczny wprawdzie, ale zwizualizowany drastyczny rezultat dokonania się aktu agresji.

Jak zauważa Sofsky, „przemoc jest nieodłącznym elementem kultury. Śmierć i przemoc towarzyszą jej od początku do końca”⁷², nic tedy niezwykłego, że staje się ona również składnikiem tekstów literackich, w tym fantastyki grozy i horroru. To właśnie przemoc jest znakiem rozpoznawczym grozy; jest progiem, przekroczenie którego powoduje doświadczenie transgresji. Jednak „mechanizm jej oddziaływania leży w sferze procesu sygnifikacji. W tym celu wykorzystywane są specjalne techniki twórcze [...]. Nadawca poprzez tekst generuje jednocześnie pewien kontekst komunikacyjny, który ten wpływ wzmacnia”⁷³. Konwencja gatunkowa reguluje zatem w dość znaczący sposób specyfikę i metodę deskrypcji. Jako że celem opisu staje się wzbudzenie strachu, twórca musi posłużyć się rekwizytami, które jednoznacznie pełnią rolę lękotwórczych. W tym celu pisarze wykorzystują rozliczne skojarzenia wiążące się głównie z cierpieniem, bodźcami bólowymi, upływem krwi, uszkodzeniami ciała. Tak jednoznaczne asocjacje są nie tylko łatwo rozpoznawalne i prawidłowo przez czytelnika dekodowane, lecz pełnią także funkcję identyfikującą ów „inny”, „obcy” świat, który dekomponuje dotychczasowy porządek. Estetyczna rola opisów przemocy schodzi więc tu w zasadzie na dalszy plan, ponieważ deskrypcja ma przede wszystkim przerażać i unaoczniać zagrożenie.

⁶⁸ R. Cichowlas, K. Kyrzcz jr, *Ferma strachu*, [w:] ibidem, s. 435.

⁶⁹ J.M. Rostocki, *Sępy...*, s. 495.

⁷⁰ J. Moździoch, *Pensjonat Heli...*, s. 7.

⁷¹ W. Sofsky, *Traktat o przemocy...*, s. 67.

⁷² Ibidem, s. 218.

⁷³ A. Ogonowska, *Przemoc ikoniczna...*, s. 7.

Depiction of violence in the contemporary Polish horror fiction

Abstract

This article looks at the way scenes of violence are constructed in the recent Polish horror fiction. An indispensable ingredient of horror stories are scenes which set off the most negative experiences and associations in the reader, causing the feeling of anxiety, apprehension, or fear. The construction of violent scenes is closely connected with the reader's readiness to imagine them in the familiar contexts of reality, in which way they trigger specific associations resulting from the deeply rooted interpretation of particular signs. The violent scenes in horror fiction chiefly serve to depict the fictional world in such a way that it should seem mysterious, uncontrollable, and dangerous. Thus, the genre convention quite strictly defines the character and method of depiction.