PIOTR SKRZYPCZAK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

STRACH SIĘ BAĆ? O LUDOWYM MONSTRUARIUM I DEMONOLOGII W KINIE POLSKIM

Życie jest formą istnienia białka,
ale w kominie czasem coś załka...
(A. Osiecka, *Nie ma szatana*)

Duch, demon, zjawa, strzyga, upiór, wampir, wilkołak, lokis, wila i ...diabeł. Tajemnicze i niesamowite konkretyzacje tych pojęć o ludowej proveniencji i ich desygnatów zdominowały polskie kino grozy. Nie kwalifikowałbym tych filmów jako horrory, bowiem tak naprawdę nimi nie są. Motto z tekstu Agnieszki Osieckiej¹ (Osiecka 1970) pojawiło się tutaj nieprzypadkowo; oddaje ono żartobliwie tonację polskich filmów opowiadających o postaciach „nie z tego świata”; utworów interpretujących te istoty nierzadko z przymrużeniem oka, a czasem nawet rubasznie, w każdym razie – niezbyt serio. Z pewnymi wyjątkami. Świadomie wymieniałem jednym tchem pojęcia z ludowego monstruarium. Zdaję sobie naturalnie sprawę z ich różnego statusu w sferze ludowych wierzeń, folkloru różnych środowisk; zarówno kultury wiejskiej oraz miejskich legend i interpretujących je tradycji literackiej. Jednak w kulturze filmowej wszystkie one razem zostały poddane homogenizacji, upowszechniły się i spopularyzowały w swoich ekranowych wersjach, zaś ich filmowe konkretyzacje bardzo często lekcewałyły refleksję antropologiczną i etnograficzną na ich temat. Warto zastanowić się, dlaczego polskie „opowieści niesamowite” rzadko straszą, dlaczego właśnie „strach się bać”, a może nawet „wstyd się bać”?

Przyjrzyć się należy na początku dwóm terminom definiującym i kwalifikującym filmy, których treścią są podszyte strachem, opowieściom o zjawach, duchach i potworach: „film grozy” i „horror”. Adam Garbicz zdefiniował film grozy jako pojęcie ogólne i nieprecyzyjne; obejmujące całość gatunku horroru, gdzie występują zjawiska nadprzyrodzone, oraz tę część gatunku filmu kryminalnego, w której dramaturgii występuje czynnik wywoływania strachu. (*Encyklopedia kina*: 375). Byłoby to więc określenie obejmujące tylko pewną część katalogu filmów, które mają na celu wywołanie niepokoju u widza. Terminem „horror” definiuje się natomiast opowieści, w których źródłem napięcia, niepokoju, strachu czy paniki jest pojawienie się zjawy lub monstrum, kiedyś, we wczesnych klasycznych horrorach – istoty fantastycznej, przybyłej z zaświatów, później i dzisiaj – pozaziemskiego potwora (kino *science-fiction*) lub sadystycznego oprawcy (filmy *gore slasher-films* i *snuff films*; Marcel 2015: 170). Wyraźną cechą horroru, jako jednego z najstarszych gatunków filmowych, jest zderzenie rozumu z tym, co nadprzyrodzone czy niewytłumaczalne, oraz obecność niesamowitości w życiu codziennym. W przeciwieństwie do filmu *science-fiction* nie ma tu konieczności wyjaśniania niezwykłych zjawisk; naruszenie ładu posiada na ogół „naturalne”, a nie „naukowe” wytłumaczenie (*Encyklopedia kina* 2003: 419-420).

Zbudowanie jednoznacznej definicji horroru nie jest zadaniem łatwym, ponieważ zjawisko określane tym mianem podlega ciągle niezwykle dynamicznemu rozwojowi i zmienności stylistyczno-tematycznej, a w związku z tym granice formuły są płynne i trudne do określenia w sposób ostateczny. O ile dla odbiorców kwestia granic gatunku

¹ Tekst Agnieszki Osieckiej do piosenki *Nie ma szatana*, muz. A. Zieliński, 1970.

jest właściwie oczywista i na ogół nie mają oni kłopotów z ich rozpoznaniem, gdy idzie o pewne katalogi motywów tematycznych czy estetycznych, które odwołują się do intersubiektywnego odczucia doznawania grozy, o tyle badaczom sprawa formalnej definicji zjawiska przysparza niemałych problemów (Has-Tokarz 2010: 31-51).

Trudno włączać na równych prawach w kategorię horroru takie filmy jak: *Lokis. Rękopis profesora Wittenbacha* w reż. Janusza Majewskiego (1970), *Diabeł* w reż. Andrzeja Żuławskiego (1972), okultystyczne *Medium* w reż. Jacka Koprówicza (1985) czy *Demon* w reż. Marcina Wrony (2015). Dlaczego wskazałem na te cztery filmy? Mimo że zrealizowane zostały w różnych okresach naszej kinematografii i bardzo różnią się między sobą pod względem konwencji i stylistyki, są utworami udanymi pod względem artystycznym, poza tym realizują, co prawda w różnym stopniu i na kilku stopniach generowania przeżywania lęku, podstawowy postulat: straszą.

Pojęcie strachu w kontekście konwencji horroru również nie jest łatwe do jednoznacznego zdefiniowania, na co zwróciła na to uwagę Anita Has-Tokarz:

Brakuje [...] jednoznacznych teorii objaśniających pojęcia uznane w tym przypadku za kryterium typologiczne, tj. określeń: strach, groza oraz lęk, pomimo że należą do zespołu zmiennych, które wyrażają najpowszechniejsze doznania jednostki. Większość psychologów, filozofów i religioznawców, którzy zajmują się tą problematyką, zgadza się w kwestii, że lęk jest grupą negatywnych reakcji emocjonalnych wyzwalanych przez antycypację bodźców, które działają z zewnątrz bądź z wewnątrz organizmu, są związane z reakcjami fizjologicznymi, mają przykre zabarwienie i powodują, że jednostka czuje się wobec nich bezradna (Has-Tokarz 2010: 47-48).

Według Noëla Carrolla termin „horror” wzbudza, w swoim sensie znaczeniowym, pewne wątpliwości, a umieszczenie jakiegoś filmu na półce w dziale horrorów w wypożyczalni filmów może być w naturalny sposób kwestionowane (Carroll 2004: 32). Horror, jako dojrzały gatunek filmowy, posiada jednak pewne stałe, spójne cechy – paragony stylistyczne. Od samych narodzin horroru w niemieckim ekspresjonizmie filmowym były nimi tajemnicze, niedoświetlone przestrzenie, nieokreślone sylwetki głównych bohaterów i postacie odrażające wizualnie – monstra. W sferze samego opowiadania mogą to być zwodzące widza sygnały struktury fabularnej takie jak niedopowiedzenia, zaskoczenie, najczęściej pojawiające się na końcu utworu, czyli to, co współczesna refleksja filmozna – znajdująca się w kręgu rozważań kognitywistycznych, określa jako nieobecność struktury sympatii (Smith 1996: 210-242). Nie każdy film korzystający z takich stylistycznych paragonów jest horrorem. Krótko mówiąc, jeżeli nagle zza węgła błyskawicznie wychynie odrażająca postać, nie musi zawierać się w kategorii gatunku, o którym Carrol pisał jako o „art-grozie”:

Element zagrożenia wynika stąd, że potwory występujące w horrorach są niebezpieczne lub na takie przynajmniej wyglądają; gdy przestają być niebezpieczne, przestają też nas przerażać. Element nieczystości w naszej definicji jest wynikiem spostrzeżenia regularności, z jaką w literackich opisach reakcji fikcyjnych bohaterów na potwora pojawiają się: wstręt, odraza, obrzydzenie, dreszcze i inne (Carroll 2004: 55).

Podstawowymi warunkami formalnymi przynależności do gatunku klasycznego horroru są: wizualne niedookreślenie odrażającego obiektu albo postaci, a zamiast tego – eksponowanie niepokojącej i niedookreślonej scenografii, gra światła, trochę może nadużywane, ale ciągle sugestywne rozwiązania, na przykład słynny chwyt montażowy z otwieranym i zamykanym lustrem w łazience, w którym pojawia się intruz lub monstrum. Takich i innych paradygmatów horroru nie znajdziemy jednak w polskich filmach. Trudno również (i może na szczęście) w polskim kinie grozy znaleźć przykłady

subgatunku horroru, jakimi są *gore* czy *slash-movie*, skupiające się na epatowaniu przemocą okaleczanych i w końcu mordowanych ciał (*Przemoc na ekranie* 2001: 94-95).

Jeżeli nie kino fizjologicznego okrucieństwa, ani klasyczny horror wampiryczny, horror satanistyczny (np. *Dziecko Rosemary* w reż. Romana Polańskiego, 1968) czy nawet nie horror „spsychologizowany” (np. *Lśnienie* w reż. Stanleya Kubricka, 1980), to może film odwołujący się do demonów i monstrów pochodzących ze słowiańskich ludowych wierzeń? Lepiej byłoby takie filmy nazwać „opowieściami niesamowitymi”, jak określono cykl krótkometrażowych filmów telewizyjnych z lat 60. ubiegłego wieku, w którym kategoria lęku rozpięta została na rozległej skali: od stylizowanej na *science-fiction* makabreski *Profesora Zazula* w reż. Marka Nowickiego i Jerzego Stawickiego (1965) aż po komediowe ujęcie gawędy szlacheckiej w *Ja gorę* w reż. Janusza Majewskiego (1968).

Dorobek polskiej literatury w dziedzinie demonologii – przede wszystkim Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza – zasługiwał na bardziej efektowne ujęcie niż te ukazane w *Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza*. *Lawie* w reż. Tadeusza Konwickiego (1990). Autor *Zwierozłekoupiora* skupił się w swojej filmowej interpretacji *Dziadów* na refleksji historiozoficznej; nie tylko dotyczącej tych, którzy mówili „plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”, ale na narodzie blisko 40-milionowym, wciąż jednak nieufornym, nie okrzepłym, młodym, jak pisała Anna Marzec w swojej analizie i interpretacji tego filmu (Marzec 1996: 91). Konwicki nie straszył scenami cmentarnymi czy wizjami diabłów, co nie znaczy, że nie wprowadził scen niepokojących i frenetycznych w sugestywnych zdjęciach Piotra Sobocińskiego. W scenach obrzędu, rozciągniętego na cały film, przeważa półmrok, szarość, mgła, podkreślona muzyka oddająca stan, a którym „mrok tajemnic nas otacza”. Ogniste i jaskrawe barwy towarzyszą scenom diabelskim; o dynamikę ruchu, o pęd i tętent kopyt końskich Pana i Belzebuba w demonicznym wykonaniu Jana Nowickiego (Marzec 1996: 91-92).

Tradycja literacka romantyzmu polskiego obfituje w spory katalog zjaw, upiorów, wilkołaków i wampirów. Nie znalazł on jednak odpowiedniego filmowego refleksu. Mikołaj Marcela w *Monstruarium nowoczesnym* próbował dowieść, że:

Polskie widma [...] nie wieszczą, nie dają żadnego wglądu w przeszłość, zamiast tego są raczej znikomymi kształtami, niejasnymi widziadłami, czy wręcz, jak w przypadku samych *Dziadów*, jedynie formą widowiska, działającego na zasadzie podobnej do ideologii sarmatyzmu: ich niematerialna „nieobecność” do pewnego stopnia przykrywa brak polskiej materialności (Marcela 2015: 170).

Polskie widma mogą być, jeżeli nie przerażające, to już na pewno sugestywne – jak niesamowity straszący dzieci trupioblady intruz Gustaw z ilustracji do *Dziadów. Części IV*, autorstwa Czesława Jankowskiego (Mickiewicz 1951: 261). Aż chciałoby się zobaczyć takiego filmowego Gustawa jako żywego trupa – *zombie* albo, aby nie używać tak karkołomnego skojarzenia, przerażającego i odrażającego ducha – zjawy zmarłej osoby, która zostaje wywołana po śmierci, nie może zaznać spokoju, ale szuka sprawiedliwości i pragnie zemścić się na tym, kto ją zabił (Abel 2011: 115-116.) Powstał jednak film, w którym polska tradycja romantyczna, interpretująca świat fantastyczny, została interesująco ukazana – oparty na prozie francuskiego pisarza – Prospera Mérimée, małym opowiadaniu, ale pełnym aluzji i cytatów z naszej romantycznej literatury *Lokis...* w scenariuszu i w reżyserii Janusza Majewskiego.

Królewiecki profesor etnografii i lingwistyki – pastor Wittenbach (w tej roli Edmund Fetting) – wyprawia się w celach naukowych na Litwę i Żmudź. Zaproszony

przez podróżującą z nim, wracającą z Anglii panią Dowgiełło, ciotkę Julii (Małgorzata Braunek), której towarzyszy również angielska guwernantka, decyduje się odwiedzić jej majątek. List polecony od pani Dowgiełło kieruje go najpierw do dworu hrabiego Szemiota (Józef Duriasz). Już od samego początku żmudzkiej podróży Wittenbacha towarzyszą niepokojące epizody. Groza narasta, gdy okazuje się, że nad rodziną Szemiota ciąży klątwa. Doktor Froeber (Gustaw Lutkiewicz) sugeruje, że w przeszłości, podczas polowania, miało dojść do gwałtu niedźwiedzia na matce hrabiego, co mogłoby być powodem trwającego dotychczas jej obłądu. Nic w tej opowieści nie jest do końca wyjaśnione i dopowiedziane: ani kondycja hrabiego Szemiota jako rzekomego lokisa², jak w tej okolicy nazywa się niedźwiedzia, ani to, co stało się w noc po jego zaślubinach z Julią, ani wreszcie to, czy martwy niedźwiedź w finałowym pokocie jest przemienionym w lokisa hrabią³. W tym wysmakowanym estetycznie filmie (efektownie sfotografowane przez Stefana Matyjaszkiewicza plenery i wnętrza pałacu w Łańcucie przy akompaniamencie raz romantycznie rozlewnej, to wręcz „upiornej” muzyki Wojciecha Kilara) efekt grozy osiągnięty został bardzo inteligentnie. Chodzi o dwa, niekonwencjonalne w tradycji filmowego horroru, rozwiązania: człekoźwierz – lokis ani razu nie został dosłownie ukazany⁴, zaś napięcie i lęk budowane jest nie, jak w większości filmów grozy, poprzez operowanie mrokiem i ciemnymi barwami⁵, ale przeciwnie – światłem, na co zwrócił uwagę Rafał Marszałek:

Swoją pracę operatorską Stefan Matyjaszkiewicz założył polemicznie wobec klasyki ekspresjonizmu niemieckiego. Odchodził od wymyślnej geometrii makabrycznej widmowości, sztucznego światłocienia. Poszukiwał naturalnego pejzażu i autentycznego światła. Scena kapliczna, a której odbłask świec rozszczepiał sylwetkę pastora na wielokrotność cieni, gdzie indziej stanowiłaby ekspozycję horroru; w *Lokisie* jest wyjątkiem (*Historia filmu polskiego* 1994: 162).

Wspomniałem o obecnych w *Lokisie*... licznych inkrustacjach pisarstwem Mickiewicza. Szemiot recytuje w tym filmie *Świteziankę*, uświadamiając pastorowi, że jest to tekst literacki, a nie prawdziwy artefakt lokalnego folkloru⁶, a później – w swoim teatrze deklamuje fragment trzeciej części *Dziadów*. Scena z kąpiącymi się wieśniaczkami jest aluzją do rusałek, o których co rusz wspomina się w filmie, a stojącego w drzwiach kaplicy, ubranego na czarno pastora okoliczny chłop bierze za diabła (Abel 2011: 111). W filmie Majewskiego sugeruje zresztą niejednemu raz, że to

² Has-Tokarz wspomina filmowego *Lokisa*... przy okazji rozważań nad wilkołakiem i likantropią, samego lokisa włączając w ten sposób do toposu przemiany człowieka w zwierzę (Has-Tokarz 2010: 264-265).

³ Marszałek zauważył, że: „Mérimee sugerował, że niedźwiedź przekazał swojej bogdance animalne instynkty i porywy. Majewski zobaczył w niej prędkiej ofiarę ludzkich uprzedzeń. [...] Ekranowa fizjonomia młodego Szemiota nie zdradzała strasznej tajemnicy matczynej, ale ostatecznie jej nie wykluczała. O hrabinie powiada się, że musiała być postrachem całej okolicy, a z drugiej strony czyni się bezustannie aluzję do pamiętnej sceny na polowaniu. Co do wiarygodności zdarzenia, to choć Majewski wkładał w usta podróżnika (sprostowanie: nie Wittenbacha, ale Szemiota – P.S.) sentencję: »Są w puszczech litewskich (sprostowanie: na Żmudzi – P.S.) rzeczy i sprawy, o których nie śniło się filozofom«, chociaż namawiał któregoś z bohaterów, by poświęcił się dla dobra nauki, właśnie powaga etnograficznych badań została w *Lokisie* podważona” (*Historia filmu polskiego* 1994: 161).

⁴ Klasycznymi przykładami takiego rozwiązania są oczywiście niedopowiedzenia: rekina w *Szczękach* w reż. S. Spielberga (1975) oraz Xenomorfa w *Obcym. Ósmym pasażerze „Nostromo”* w reż. R. Scotta (1979).

⁵ Koncepcja Matyjaszkiewicza była pierwszym pomysłowym rozwiązaniem operatorskim tego typu, ale najsłynniejszym w dziejach gatunku horroru okazały się zdjęcia Johna Alcott’a „błyszczącego” w *Łśnieniu* w reż. S. Kubricka (1980) na podstawie powieści Stephena Kinga.

⁶ W scenariuszu Majewskiego jest to żartobliwa aluzja do autora literackiego pierwowzoru, który znał co prawda *Trzech budrysów*, ale ich autorstwo przypisywał Puszkiniowi.

Słowiańszczyzna jest ojczyzną duchów i demonów: co wydaje się wtórować tezie wyeksplikowanej przez samego Mickiewicza:

Wiara w upiory wyszła z ludu słowiańskiego, rozszerzyła się u Germanów i Celtów, ślady jej spotyka się nawet u Rzymian. Są dowody, że wszystkie baśnie o upiorach mają wspólny początek, że pochodzą od ludów słowiańskich (Mickiewicz 1955: 186).

W opinii Alice K. Turner to właśnie epoka romantyzmu okazała się prawdziwym renesansem fascynacji piekłem w odróżnieniu od renesansu klasycznego, później uczynienia z nauki mitu przez deistów i wreszcie wieku oświecenia, próbującego zniszczyć jakiekolwiek przejawy mitotwórstwa:

Pisarze romantyczni, buntując się przeciw przeszłości, tworzyli nowe lub synkretyczne mity, które miały na celu obalenie lub ośmieszenie dawnych. Im dalej w wiek XIX, tym bardziej perwersyjne były te nowe mity, bliższe okultyzmowi i fantastyce (choć raczej mniej oryginalne), bardziej zależne od rozmyślnie wywoływanych wizji i narkotyków, stawały się świadomie dekadentkie. W całej Europie ujawniać się zaczął pewien światopogląd, który zasadnie można by nazwać „kontrkulturą” (Turner 2004: 164).

Niestety, wampir i wampiryzm nie doczekały się w polskim kinie udanej artystycznej interpretacji. Kuriozalny eksperyment, jakim był film *Lubię nietoperze* w reż. Grzegorza Warchoła (1985), to współczesna historia pięknej Izy (Katarzyna Walter), która próbuje wyleczyć się ze swoich krwiopijczych skłonności. Jej psychiatra – Rudolf (sic!)... Jung (Marek Barbasiewicz) z początku niewierzący w wampiry, zmuszony jest zmienić zdanie i to nie z powodu naukowej analizy przypadku wampiryzmu Izabelli, ale bardziej pod wpływem jej wdzięków. Triumfuje miłość, a właściwie pożądanie. Wampir, czyli rodzaj upiora, żywego trupa (Abel 2011: 209), został sprowadzony w filmie Warchoła do postaci ponętnej, zupełnie normalnej dziewczyny, która od czasu do czasu zaspokaja swój apetyt na krew. Dlaczego to robi – nie wiadomo. Tylko dwie cechy wampira zostały w filmie Warchoła wyeksponowane: skojarzenie wampiryzmu z nietoperzami oraz połączenie choroby z seksualnością, o czym pisała Anita Has-Tokarz (Has-Tokarz 2010: 255).

Likantropia⁷ i wilkołactwo są tematem kultowej⁸ dylogii w reżyserii Marka Piestraka: *Wilczycy* (1982) oraz *Powrotu wilczycy* (1990). Oba filmy opowiadają historie z dworów XIX-wiecznej Galicji, w których głównymi postaciami są szlachcianki zamieniające się w wilkołaki. W *Wilczycy* powracający po powstaniu styczniowym do domu Kacper Wosiński (Krzysztof Jasiński) zastaje konającą żonę Marynę (Iwona Bielska), posądzaną o kontakty z diabłem. Kacper przenosi się do majątku hrabiego Ludwika (Stanisław Brejdygant) oraz jego żony Julii. Rzucona przed śmiercią klątwa Maryny, sprawia, że wciela się ona jako wilczyca w Julię... Maryna-Julia oprócz cech wampira posiada również cechy wilcy – w mitologii Słowian wabiącego mężczyzn złego kobiecego ducha (Abel 2011: 212). W obu filmach Piestraka nie ma oczywiście cienia analizy źródła mitu wilkołactwa, związanego z indoeuropejskim znaczeniem słowa „wilk”, oznaczającym grabieżcę i ciemieżyciela (Has-Tokarz 2010: 258). Pojawia się natomiast skojarzenie z biblijnym oznaczeniem wilka jako wcielenia Zła (Has-Tokarz 2010: 263) w zaprzędanu się Maryny diabłu oraz intensywny seksualny apetyt bohaterki

⁷ Warto w tym miejscu wspomnieć o znakomitej animowanej *Lykantropii* w realizacji Piotra Dumay (1981).

⁸ Obie *Wilczyce*, *Kłątwa doliny węży* – polska wersja przygód Indiany Jonesa (1988) i „okultystyczna” *Łza księżycia ciemności* (1992) Marka Piestraka oceniane są na różnych forach oraz konwentach jako kultowe, ponieważ tak złe..., że aż dobre, podobnie jak to było z filmami Eda Wooda.

o schizoidalnej zwierzęco-ludzkiej naturze. W *Wilczycach* prawdziwą klątwą okazała się fatalnie zrealizowana warstwa efektów specjalnych, których nieudolność lub zaniedbanie musi zniweczyć każdy projekt filmowego horroru, jeżeli ma on przstraszyć, a nie rozśmieszyć⁹. Podobnie nonszalancko: ni to serio, ni parodystycznie potraktował temat „opowieści niesamowitej” Mariusz Pujszo w filmie *Legenda* (2005). Film korzysta z hollywoodzkiego schematu (sześć, początkowo wesołych, sex-dzierlatek uwięzionych zostaje na wieczorze panieńskim urządzonym w starym zamczysku). Akcja filmu osadzona została w Sudetach (zamek Czocha), zaś cała intryga związana jest z okoliczną krwawą legendą. Także i tu zawiodła realizacja; skromny jak na tego rodzaju film budżet (milion złotych) nie musiał zdeterminować smutnego finału przedsięwzięcia, jakim okazało się artystyczne fiasko.

Pełnym sukcesem¹⁰ okazał się natomiast *Demon* Marcina Wrony – film swobodnie nawiązujący do toposu dybuka. W żydowskim folklorze dybuk to pozbawiony ciała duch zmarłej osoby, nie mogący odnaleźć spokoju, gdyż za życia został skrzywdzony i ciągle cierpi z powodu doznanej niesprawiedliwości. Powraca do świata żywych, aby zawładnąć kimś, kto niekoniecznie jest osobą, która go skrzywdziła (Abel 2011: 117). W roku 1937 powstała ekranizacja sztuki Szymona An-skiego *Dybuk* (*Der Dibuk*) w reżyserii Michała Waszyńskiego. Ten zrealizowany w języku jidysz film okazał się jednym z najlepszych obrazów polskiej kinematografii międzywojennej. Obopólna obietnica złożona przez dwóch młodych przyjaciół: Nissona i Sendera, że w przyszłości ich dzieci zostaną małżeństwem, jest punktem wyjścia do dalszej fantastycznej fabuły. Nisson umiera, pozostawiając na świecie ubogiego syna Chonena. Chonen prosi bogatego Sendera o rękę jego córki Lei, ale ten odmawia chłopcu zgody na ślub i wydaje ją za mąż za bogacza. W dniu ślubu Lei wstępuje w nią dusza zmarłego Chonena – dybuk... Utwór An-skiego, pokazujący obyczaje i religijne obrzędy chasydzkie, doczekał się wielu inscenizacji teatralnych, a nawet wystawienia w wersji operowej w *La Scali* i wyniósł w ten sposób tę ludową legendę do poziomu mitu. Ekranizacja Waszyńskiego udźwignęła temat, dzięki umiejętnemu operowaniu filmowymi środkami wyrazu oraz wyrazistej grze aktorskiej, i jeszcze bardziej go spopularyzowała. Niektórzy z polskich krytyków tego czasu spontanicznie i bezpośrednio przekładali pojęcia z mistyki i kabały na realia zrozumiałe dla współczesnego czytelnika; doszukiwano się również pokrewieństw z *Dziadami* Mickiewicza i utworami Stanisława Wyspiańskiego (Gross 2002: 96-97)¹¹.

Scenariusz *Demon*a autorstwa Pawła Maślony i Marcina Wrony na motywach dramatu Piotra Rowickiego *Przyłgnięcie* opowiada historię powracającego z Londynu Piotra, który w małym miasteczku remontuje stary, odziedziczony po dziadku swojej dziewczyny – Żanety dom. Piotr zamierza poślubić Żanetę, więc dom przebudowuje z myślą o ich wspólnej przyszłości. W dzień przed ślubem koparka odkrywa leżący w fundamentach szkielet młodej kobiety. W dniu samego wesela duch zmarłej wciela się w Piotra, który doznaje ataku epilepsji i opowiada w języku jidysz historię zmarłej

⁹ Wymownie współczesną ocenę wartości *Wilczycy* oddaje tekst z jednego z internetowych portali: „9 najlepszych polskich horrorów: Ten kultowy dla pokolenia moich rodziców film swego czasu wyznaczał granice ekstremy w polskim kinie rozrywkowym (warto rzucić okiem na „heavymetalowy” plakat, na którym przemyciono nawet kawałek biustu) Dzisiaj sympatycznie się zestarzał, jak to bywa w kinie gatunkowym” (<https://gadzetomania.pl/2509,9-najlepszych-polskich-horrorow/>).

¹⁰ *Demon* w reż. M. Wrony otrzymał w 2017 r. nominację do nagrody Saturna, zwanego „fantastycznym Oscarem” Akademii Sciencie-Fiction, Fantasy i Horroru.

¹¹ Autor przytacza opinię znanej recenzentki „Wiadomości Literackich” Stefanii Zahorskiej, która w postaci rabina z *Dybuka* doszukiwała się analogii do Guślarza z *Dziadów* i wskazywała na wpływ malarstwa Artura Grottgera i Władysława Podkowińskiego na twórców filmu.

dziewczyny – Hanny. Odwołanie do żydowskiej przeszłości miasteczka, wstępujący w Piotra duch skrzywdzonej osoby, wesele jako punkt kulminacyjny oraz epileptyczny trans Pana Młodego to oczywiste nawiązania do *Dybuka*. W części weselnej ten film przypomina nieco *Wesele* w reż. Wojciecha Smarzowskiego (2004) w związku z epizodami o zabarwieniu ironicznym i groteskowym¹², jednak narastająca groza z kluczowymi dla opowieści scenami epileptycznych konwulsji (opętania?) Piotra rozwiewają wątpliwości co do charakteru całej opowieści. Odtwórca postaci Piotra – izraelski aktor Itay Tiran, opisywał swoje doświadczenia związane z rolą, w której zmuszony został do zachowań ekstremalnych:

Dybuk to mit, archetyp, a ja chciałem się złapać czegoś konkretnego. Wyobrażałem sobie babcię (urodzoną w czeskich Karpatach – P.S.) jako dorastającą nastolatkę, której młodość brutalnie zabrano. Zwłaszcza że miejsca niedaleko Bochni, gdzie kręciliśmy *Demon*, były niemal dokładnie jak z opowieści babci z dzieciństwa. Podobne krajobrazy, niemal identyczny sad pełen jabłek, niedaleko rzeki, a nawet dom, w którym odbywa się filmowe wesele¹³.

Oglądając takie filmy jak *Demon* Marcina Wrony, nie strach się bać. Korzystanie z dobrodziejstwa bogactwa duchów i monstrów w kulturze ludowej, ciekawie i ambitnie filmowo zinterpretowanych, może przerodzić się w artystyczny sukces. Symbole lęku w sztuce mają dwojakie znaczenie; wywołują lub oznaczają sam lęk, ale też chronią lub uwalniają od niego (Kępiński 1977: 324). Film, podobnie jak i inne sztuki piękne, ogrywa dużą rolę w demaskowaniu wszystkiego, co jest „mistycznie niejasnym pojęciem” (Haltorf, 1992: 21). Dlaczego więc polskie filmy, których twórcy mieli ambicję wywołania u widza uczucia lęku, straszą tak rzadko?

¹² Widać to wyraźnie w dwóch różnych zwiastunach filmu: pierwszy przeznaczony do polskiej dystrybucji zapowiada bardziej satyrę obyczajową, drugi skierowany do amerykańskiego odbiorcy sugeruje horror satanistyczny.

¹³ „*Demon*”: Marcin Wrona zszedł do piekła i zrobił o tym film. Rozmowa Pawła T. Felisa z Itayem Tiranem (<http://wyborcza.pl/1,75410,19030931,demon-marcin-wrona-zszedl>).

Bibliografia

- ABEL, E. (2011). *Encyklopedia duchów i demonów* (przeł. K. Kurek). Warszawa: Bellona.
- CARROL, N. (2004). *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* (przeł. M. Przyłipiak). Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- „Demon”: Marcin Wrona zszedł do piekła i zrobił o tym film. Rozmowa Pawła T. Felisa z Itayem Tiranem, Pozyskano z: <http://wyborcza.pl/1,75410,19030931,demon-marcin-wrona-zszedl> (dostęp: styczeń 2018r.).
- LUBELSKI, T. (red.) (2003), *Encyklopedia kina*. Kraków: Biały Kruk.
- GROSS, N. (2002). *Film żydowski w Polsce*. Kraków: Rabid.
- HAS-TOKARZ, A. (2010). *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- HALTOF, M. (1992). *Kino lęków*. Kielce: Szumacher .
- MARSZAŁEK, R. (red.) (1994). *Historia filmu polskiego*. T. 6, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Ostaszewski, J. (red.) (1999), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński.
- KĘPIŃSKI, A. (1977). *Lęk*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- MARCELA, M. (2015). *Monstrarium nowoczesne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MARZEC, A. (1996). *Ze słowa na obraz. Lektury szkole na ekranie*. Kraków: Impuls .
- MICKIEWICZ, A. (1955). *Dziela (Wydanie Jubileuszowe)*. T. 8, Warszawa: Czytelnik .
- MICKIEWICZ, A. (1951). *Wybór pism*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- HENDRYKOWSKA, M., Hendrykowski, M. (2001). *Przemoc na ekranie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- SMITH, M. (1996). *Zaangażowanie widza w postać*, (przeł. J. Mach). W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński.
- TURNER, A. K. (2004). *Historia piekła*, (przeł. J. Jarniewicz). Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.

PIOTR SKRZYPCZAK

BEING AFRAID TO BE SCARED? ON THE FOLK MONSTERARIUM AND DEMONOLOGY IN POLISH CINEMA

The concepts of a folk monsterarium and folk demonology have come to dominate Polish horror film. Viewers easily identify the generic border between the cinema of horror and the cinema of terror, Cinema, as they interpret thematic or emotional motifs related to experiencing fear and terror. Yet, for film scholars, a formal definition of horror does not seem so simple. Polish cinema relying on “uncanny” themes and motifs does not abound with films that are artistically successful and capable of evoking the sense of fear. Having been reworked by our Romantic literature, folk motifs have been used in Polish cinema with mixed success. I prove this thesis examining Polish films employing folk motifs.