

Katarzyna SłanyUniwersytet Pedagogiczny im. KEN
Kraków**SUBWERSJE DZIECIŃSTWA I INFANTYLIZACJE DOROSŁOŚCI
W LITERACKIM I FILMOWYM HORRORZE OSOBOWOŚCI****CHILDHOOD SUBVERSIONS AND INFANTILIZATIONS OF ADULTHOOD
BASED ON THE SELECTED EXAMPLES OF PERSONALITY HORROR
IN LITERATURE AND FILMS****Słowa kluczowe:** dzieciństwo, lęk, infantylizacja, horror, slasher movies, stalker movies
Key words: childhood, fear, infantilization, horror, slasher movies, stalker movies***Psychoza Roberta Blocha jako antycypacja horroru osobowości***

Termin „horror”, który oznacza strach, grozę, został zaczerpnięty z języka angielskiego „dla – jak twierdzi Anita Has-Tokarz – sygnowania zjawisk filmowych i literackich posługujących się treściami i rekwizytornią, które wzbudzają silne emocje, w tym przerażenie”¹. Funkcjonuje on w teorii literatury jako kategoria estetyczna obecna w różnych tekstach kultury, ale stosuje się go także w genologii – zarówno na gruncie filmoznawstwa, jak i literaturoznawstwa². W artykule tym przyjmuję genologiczne stanowisko Has-Tokarz, która twierdzi, że zjawiska nazywane horrorem cechują dynamiczny rozwój i zmienność stylistyczno-tematyczna, w związku z czym ramy i wyznaczniki gatunkowe współczesnej literatury i kina grozy są płynne i nie można ich określić w jednoznaczny sposób³. Co się z tym wiąże, od lat 80. XX wieku badacze przyjmują ogólny podział horroru na klasyczny i cielesny⁴. W pierwszym z nich fabuła ogranicza się do sytuacji tworzenia świata przedstawionego na wzór realnego, następnie zaś wprowadzania w jego obręb zjawisk kwalifikowanych

¹ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 50.

² Zob.: A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru: wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 5.

³ Zob.: A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze...*, s. 31.

⁴ M. Haltof, *Natura jako źródło cierpienia. O ewolucji ekranowych monstrów*, „Kino” 1990, nr 4, s. 36.

jako nadprzyrodzone⁵. Burzą one spójną wizję kreowanej rzeczywistości i symbolizują archetypowe zło oraz odwieczną agresję ludzką⁶. W drugim natomiast źródłem przerażenia jest pozornie zwyczajny człowiek, reprezentant społeczeństwa, który okazuje się seryjnym zabójcą, strasznym i niezniszczalnym⁷.

Drugi model horroru wraz z przypisanym mu mordercą został stworzony pomiędzy 1960 a 1974 rokiem i od tamtej pory jest przez postmodernistycznych autorów i reżyserów nieustannie modyfikowany⁸. Szczególnie popularne w horrorze cielesnym są teksty filmowe określane mianem slasherów lub *stalker* i *splatter movie*, które w obrębie literatury popularnej nazywa się horrorami osobowości⁹. Są to opowieści o seryjnych mordercach, zwanych pop-psychopatami¹⁰, często wybierających na swoje ofiary młode kobiety, zaś ta, której udaje się ocaleć, daje początek kolejnej części serii¹¹. Powieści i filmy tego rodzaju antycypuje słynny horror osobowości *Psychoza* Roberta Blocha zekranizowany w 1960 roku przez Alfreda Hitchcocka¹². W powieści oraz filmie pojawia się postać Normana Batesa, seryjnego mordercy, źródeł dewiacji którego należałoby szukać w toksycznej relacji z matką – patologiczną postacią z dzieciństwa bohatera¹³. Warto podkreślić, że Norman integruje motywację magiczną, typową dla horroru klasycznego, gdzie schemat prześladowczy istnieje na linii monstrum–ofiara, z horrorem cielesnym, w którym symbolem grozy jest patologiczna jednostka, pozornie przynależna do sfery *interior* (zwyczajnej i bezpiecznej ekumeny ludzkiej). W tekście Blocha sugerują to imię i nazwisko bohatera. Norman odwołuje się do dziedziny normalności i swojskości, Bates z kolei do sfery irracjonalnej, mrocznej – jej desygnatem jest nietoperz, w tradycji strachu stwór nocny, w którego transformuje się wampir¹⁴.

Od momentu zekranizowania powieści nastąpił zwrot w kreowaniu świata przedstawionego w horrorach literackich i filmowych. Traumą powoduje bowiem, jak podkreśla Marek Haltof, „nie obecność obcego z zewnątrz, ale prześladowcy »w środku«¹⁵. „Monstrum znajduje się w społeczeństwie i w człowieku – zauważa badacz. – Dominującą figurą (potworem) staje się szaleniec, dominującym obrazem katastrofa”¹⁶. Tradycyjną postać wilkołaka, wampira, obcego, zombie zastępuje człowiek, którego dewiację określa się toposem „naturalnej potworności”¹⁷. Haltof zauważa, że ten rodzaj horroru skupia się silnie na instynktownej naturze ludzkiej, drzemią-

⁵ S. Wysłouch, *Anatomia widma*, „Teksty” 1977, nr 2, s. 136.

⁶ R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski. W: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 32-33.

⁷ J. Szyłak, *Horror i Kino Nowej Przypadki*, Gdańsk 1996, s. 26.

⁸ Tamże, s. 27.

⁹ J.L. Crane, *Terror and everyday life. Singular moments in the history of the horror film*, London 1994, s. 45.

¹⁰ M. Czubaj, *Pop-psychopaci. Kultura popularna wobec zła*, „Kultura Popularna” 2002, nr 2, s. 87.

¹¹ J. Szyłak, *Horror i Kino...*, s. 21.

¹² R. Bloch, *Psychoza, Psychoza II*, przeł. E. Spirydowicz, Gdańsk 1993; *Psychoza*, reż. A. Hitchcock, USA 1960.

¹³ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 72.

¹⁴ Tamże, s. 73.

¹⁵ M. Haltof, *Natura jako źródło...*, s. 39.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ N. Carroll, *Filozofia horroru...*, s. 37-38, 72.

cych w niej siłach atawistycznych ucieleśnianych przez jednostkę psychotyczną¹⁸. Nie ma potrzeby odwoływać się tutaj do psychopatologii seryjnych zabójstw i czynić horrorowi zarzut nadmiernego upraszczania psychologicznej fabuły. Horror jako formuła literacko-filmowa bardzo pobieżnie korzysta z ustaleń naukowych psychiatrii i psychologii na temat psychiki seryjnych morderców. Wynika to z tego, że celem horroru osobowości jest przerażanie odbiorcy zdeformowaną strukturą psychiczną bohatera w odniesieniu do genezy jego psychopatii, czyli traumatycznych doświadczeń dzieciństwa. Nie miejsce tu i czas zatem, aby na siłę unaukować horror, nie tego też pragną jego odbiorcy, nastawieni zawsze na przywołanie wyolbrzymionego koszmaru dzieciństwa, będącego uproszczonym, lecz pożądanym kluczem interpretacyjnym. Zadaniem horroru jest straszyc, przerażać, wywoływać obrzydzenie, zaś odbiorca pragnie znać powód, dla którego oprawca zabija w wyszukany sposób określone ofiary. Pisarz i teoretyk horroru, Stephen King, twierdzi, że horror szuka uzasadnienia w mrokach dzieciństwa, dzięki czemu pozwala czytelnikowi mierzyć się z najprostszym typem psychoanalizy, prezentującej skrzywiony model dzieciństwa i dorosłości¹⁹. Dla horrorów osobowości pop-psychopata jest zatem monstrum reprezentatywnym – produktem psychotycznej rodziny. Najistotniejszym etapem jego życia jest dzieciństwo, które Carol J. Clover nazywa subwersywnym²⁰. Subwersje dzieciństwa wiążą się zdaniem badaczki ze skrajną patologią, dewiacją, perwersją i zбочeniem, których ofiarą pada bohater jako dziecko²¹. Wyznacznikiem subwersywnego dzieciństwa jest także toksyczna relacja między bohaterem a okrutnym rodzicem (przede wszystkim matką), którą to więź horror osobowości wynaturza i hiperbolizuje²².

Potworne ujęcie obrazu matki w horrorze osobowości opiera się na wyłonionym przez Carla Gustawa Junga archetypie Wielkiej Matki jako postaci totalnej w życiu psychicznym każdego człowieka, stanowiącej *coincidentia oppositorum*, czyli połączenie przeciwieństw: dobra i zła oraz kreacji i destrukcji²³. Archetyp Matki nazwany został trafnie przez badaczkę kina grozy Iwonę Kolasińską figurą Monstrualnej Matki²⁴. Pojawia się ona już w mrocznych baśniach magicznych, mitach oraz podaniach wierzeniowych i tworzy podstawę „kompleksu matki”²⁵, z którym zmagają się bohaterowie horrorów. Zjawisko to określane jest przez badaczy literatury grozy skłaniających się ku psychoanalizie jako „relacja kazirodca”. Warto dodać, że w wyobrażeniach schizofrenicznych matka bardzo często pojawia się jako postać oznaczona symbolem

¹⁸ M. Haltof, *Natura jako źródło...*, s. 36.

¹⁹ Zob.: S. King, *Słowo od autora*. W: tegoż, *Nocna zmiana*, przeł. M. Wroczyński, Warszawa 2003, s. 11-26.

²⁰ Zob.: C.J. Clover, *Men, Women and Chain Saws. Gender in the modern horror film*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1992, s. 26.

²¹ Tamże, s. 27.

²² Tamże, s. 28.

²³ Z. Krzak, *Matriarchalna nieświadomość Europy*, „Albo albo” 2003, nr 1: *Matriarchat-Patriarchat*, s. 13.

²⁴ I. Kolasińska, *Widz w tekście horroru. Studium o gatunku*. W: *Kino gatunków*, red. A. Helman, Kraków 1991, s. 25.

²⁵ K. Pajor, *Encyklopedia jungowska: Archetyp matki*, „Albo albo” 2007, nr 1: *Psychologia rodziny*, s. 41.

czarnego słońca, siły niszczycielskiej, spalającej²⁶. W języku angielskim na określenie sytuacji bycia prześladowanym używa się pojęcia *smothered*, które w terminologii psychiatrycznej odnoszącej się do wyobrażeń psychotycznych na bazie gry słów przekształca się w *mothered*²⁷. Należy przypomnieć, że formuła horroru silnie opiera się na fantazmatach strachu wywiedzionych z baśni ludowej, gdzie matka/macocha/wiedźma pełniła w stosunku do bohatera dziecięcego funkcję prześladowcy, pragnąc pożreć dziecko lub uczynić je ofiarą swych krwiożerczych instynktów. Na mocy baśniowego skojarzenia matki z wilkiem w literaturze grozy nabrała ona cech monstrialnych i destrukcyjnych oraz stała się źródłem wszelkich lęków, obsesji, fobii i dewiacji dziecięcych, rzutujących na dorosłe życie bohatera.

Bohater *Psychozy*²⁸ Norman Bates wychowywany był przez okrutną i zaborczą matkę, która od dziecka nazywała go maminsynkiem i impotentem, wpoila mu także strach przed seksualnością i kobiecością oraz uzależniła chłopca od siebie, aby móc go bezkarnie psychicznie torturować. Norman otruł ją i jej partnera strychniną, pozorując samobójstwo, następnie zaś przebywał długi czas w szpitalu psychiatrycznym. Po powrocie do domu i motelu udał się na cmentarz i wykopał jej ciało z grobu, następnie zmumifikował zwłoki i w wyobraźni nadał matce nowe życie. Norman zachowuje pokój matki w nienaruszonym stanie, podobnie jak swoją chłopięcą sypialnię. Pokój Normana pełen jest zabawek z dzieciństwa, jego starych ubrań, typowo dziecięcych mebli, z czym kontrastują ukryte drastyczne pisma pornograficzne i książki o okultyzmie. Wizja ta potwierdza teorię Clover, zgodnie z którą bohaterowie horrorów osobowości są „permanentnie zakorzenieni w dzieciństwie”²⁹, jest to jednak dzieciństwo mroczne, przerażające, toksyczne, zdeterminowane przez lęki i obsesje.

Norman w ciągu dnia umieszcza zwłoki matki w bujanym fotelu przy oknie, z którego widać motel i drogę, wieczorem zaś przebiera ją w koszulę nocną i kładzie do starodawnego łóżka. Aby poczuć się „jak matka”, Norman nosi jej suknie i buty, zakłada przepaskę zrobioną z jej włosów i robi wyrazisty makijaż. Ta genderowa maskarada wynika z psychicznej ambiwalencji Normana, który rozszczepiony jest na trzy osoby: małego chłopca (synka); niedorosłego mężczyznę oraz własną matkę, wymuszającą na dwóch pozostałych osobowościach zależność i represjonującą w nich seksualność. Norman w swej samotni toczy nieustanne rozmowy z pozostałymi osobowościami, za każdym razem odpowiednio modulując głos i stylizując język, tak aby każda z nich była wyrazista. Niejednokrotnie dziecięcym głosem wspomina, jak lubił jako dziecko oglądać siebie samego nago przed lustrem, nie widząc w tym niczego strasznego. Odnajdywała go wówczas matka, biła, poniżała, nazywała małym zbrojcem i przypisywała mu grzeszną naturę oraz zamiłowanie do perwersji.

Norman postrzega kobiecość jako coś ekscytującego, ale i jako dewiację, dlatego przeraża go atrakcyjna kobieta o imieniu Mary, która przez przypadek staje się go-

²⁶ Zob.: R. Laing, *Polityka doświadczenia. Rajski ptak*, przeł. A. Grzybek, Warszawa 1996, s. 252-253.

²⁷ C.J. Clover, *Men, Women and Chain Saws...*, s. 252.

²⁸ R. Bloch, *Psychoza, Psychoza II*, przeł. E. Spirydowicz, Gdańsk 1993.

²⁹ C.J. Clover, *Men, Woman and Chain Saws...*, s. 28.

ściem w jego motelu. W trakcie rozmowy w jednoznaczny sposób wykpiwa ona infantylnizm Normana rozumiany jako jego uzależnienie od matki oraz przerażenie urodą i niezależnością samej Mary. Dziewczyna niechętnie przywołuje Normana-dziecko, zakorzenionego w toksycznym dzieciństwie, dla którego jedynym punktem odniesienia jest upokarzająca matka. Pod wpływem wypitego alkoholu Normana-dziecko zastępuje Norma-matka i jako dominująca osobowość zabija Mary. Przebrany za matkę Norman w szale nienawiści do niszczących go kobiet morduje dziewczynę pod prysznicem, używając jako narzędzia zbrodni ogromnego noża, który stanie się w późniejszych horrorach osobowości atrybutem psychotycznego stalkera.

Norman jako matka odczuwa przymus zabijania. Genderowa ambiwalencja pozwala mu obarczyć matczyną osobowość winą za zbrodnię, co w warstwie realistycznej powieści polega na karaniu zmumifikowanych zwłok przez Normana-dziecko i w ramach dziecięcej zemsty chowaniu ich do piwnicznej komórki na owoce. W prostej symbolice horroru osobowości oznacza to spychanie demonicznego macierzyńskiego „ja” do sfery nieświadomości. Zwłoki te według Clover są symbolem psychicznego regresu Normana, jego zatrzymania się na etapie subwersywnego dzieciństwa, ale także motorem działań tego bohatera. Norman odczuwa bowiem przymus konfrontowania interesujących go kobiet z wewnętrznym obliczem matki, co doprowadza go za każdym razem do frustracji seksualnej. Dziecko w nim wini matkę za swoją impotencję, a jednocześnie odczuwa respekt przed jej dominującą kobiecością. W przekonaniu dwóch pomniejszych osobowości – małego chłopca i infantylnego mężczyzny – matczyzna osobowość, choć zbrodnicza, dominująca i totalna, jest podstawą istnienia ich psychicznej trójcy, dlatego odczuwają one przymus tuszowania jej zbrodni. Mroczna ekscytacja kobiecością, jaką wykazuje Norman, wynika z jego emocjonalnego infantylnizmu: ma on poczucie bycia destrukcyjną kobietą, pragnie tymczasem być dojrzałym, zdrowym mężczyzną. Jako psychotyczny bohater *queerowy* sądzi, że kiedyś zdoła uśmiercić kobiecość w sobie i zagłuszyć potrzebę przebierania się za kobietę.

Tego rodzaju psychotyków trafnie określił inny pop-psychopata – Hannibal Lecter, bohater m.in. *Milczenia owiec* Thomasa Harris³⁰ – który w rozmowie z agentką FBI Clarice Starling stwierdził, że ich dewiacja jest o wiele bardziej mroczna i prymitywna niż transwestytyzm czy transseksualność, gdyż jej korzeni szukać trzeba w głębokich ranach psychicznych zadanych w dzieciństwie. W finale powieści skrajny infantylnizm i nieheteronormatywna tożsamość Normana zostają zdekonspirowane przez Lilę, siostrę Mary, która potajemnie przeszukuje jego dom. Kiedy dziewczyna schodzi do piwnicy, znajduje tajemniczy schowek, w którym czai się mroczna tajemnica:

Lila otworzyła drzwi schowka, po czym z jej gardła wydobył się przeraźliwy krzyk. Zobaczyła leżącą na jakimś posłaniu kobietę. Miała potargane siwe włosy, a jej pomarszczoną brązową, twarz wykrzywił grymas.

– Pani Bates – jęknęła Lila.

– Tak.

Ale głos nie należał do kobiety na posłaniu. Rozległ się z tyłu, ze szczytu schodów. Lila przerażona obróciła się. Za nią stała otyła, bezkształtna osoba, ubrana niedbale w pospiesznie naciągniętą suknię [...]. Dziewczyna wpatrywała się w stary, zniszczo-

³⁰ T. Harris, *Milczenie owiec*, przeł. A. Szulc, Poznań 1990.

ny toczek, w upudrowaną i uróżowioną twarz. Nie mogła oderwać oczu od groteskowo czerwonych ust, potwornie wykrzywionych.

– To ja jestem Normą Bates – postać oznajmiła wysokim, piskliwym głosem. I wtedy pojawiła się ręka trzymająca nóż [...]”³¹.

Doktor Steiner sprawujący w szpitalu psychiatrycznym pieczę nad Normanem tłumaczy pozostałym bohaterom specyfikę jego infantylnizmu, którego źródło leży w strasznym dzieciństwie opartym na silnym, być może kazirodczym, związku z matką, i jej dominującej osobowości. Norman już za życia matki uważał się za transwestytę, gdyż „[...] chciał być taki jak matka i w pewnym sensie chciał, by stała się ona jego częścią [...]”³². W finale powieści w Normanie zwycięża Monstrualna Matka, która triumfuje z powodu zabicia złego chłopca i niedojrzałego mężczyzny.

Dzieciństwo pop-psychopatów w klasycznych *slasher movies*

Do najpopularniejszych slasherów wszech czasów należą *Teksańska masakra piłą mechaniczną*, *Piątek trzynastego* oraz *Halloween*³³. Bohaterami są tutaj: Leatherface, Jason i Michael – kultowi mordercy w maskach, które sygnalizują ich zakorzenienie w subwersywnym dzieciństwie. Ci otoczeni aurą grozy pop-psychopaci mordują, aby zadośćuczynić lękom, traumom i instyktom dziecięcym. Maską stanowi symbol wypoczwarczenia ich osobowości i odpowiada dziecięcemu „ja” każdego z nich. Podobnie jak ich prekursor Bates, są samotnikami, żyją z dala od ludzi, w obszarze, który określić można jako *orbis exterior* – zdecydowaną inwersję miejsca bezpiecznego. Domeną Michaela jest szpital psychiatryczny; Jasona – dziki las; Leatherface’a – stary dom na pustkowiu. Przedstawia się ich jako niezniszczalnych gigantów, którzy mordują za pomocą rzeźnickich noży, piły mechanicznej, kijów bejsbolowych, nigdy nie używając broni palnej. Wspólne jest dla nich także patologiczne środowisko rodzinne – można je uznać za centrum grozy ze względu na obecne w nim morderstwa, kazirodztwo, kanibalizm i inne dewiacje, obserwowane przez przywołanych bohaterów, w których uczestniczą oni już jako dzieci. Symbolem traumy dzieciństwa Normana była zmumifikowana matka – jako dorosły mężczyzna nie potrafił się z nią rozstać, aż stała się jedną z jego osobowości, demoniczną i dominującą. W podobnej sytuacji znajduje się Leatherface wychowany przez rodzinę kanibali, w której czci się zmumifikowane zwłoki okrutnej prababki. Również Jason w swej opuszczonej chacie na odludziu przechowuje głowę martwej matki – toczy z nią wymaginowane rozmowy i wciela w życie jej zbrodnicze pragnienia. Michael zaś ucieka ze szpitala psychiatrycznego do rodzinnego miasteczka i domu, w którym dokonał na siostrze swojej pierwszej zbrodni. Każdemu z tych nocnych stalkerów przypisany jest inny rodzaj subwersywnego dzieciństwa i wynikający z niego infantylnizm dorosłości.

Głównym bohaterem *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną* jest niedorozwinięty psychicznie rzeźnik, zwany Leatherface (skórzaną twarzą). Mieszka on od dziecka

³¹ R. Bloch, *Psychoza, Psychoza II...*, s. 129.

³² Tamże, s. 132.

³³ *Teksańska masakra piłą mechaniczną*, reż. T. Hooper, USA 1974; *Piątek trzynastego*, reż. S.S. Cunningham, USA 1980; *Halloween*, reż. J. Carpenter, USA 1984.

z rodziną kanibali, wcześniej rzeźników. Rodzina ta składa się z przerażających członków, do których należy również zmumifikowana prababka, wnoszona do stołu podczas uczt kanibalistycznych. Jej postać jest świadomym odwołaniem reżysera do zwłok matki przechowywanych przez Batesa w piwnicy. Zdegradowani w roli rzeźników, zastąpieni przez maszyny, Sawyerowie biorą odwet na społeczeństwie i mordują ludzi z takim okrucieństwem, z jakim dawniej zabijali zwierzęta. Ich dom jest groteskowo udekorowany ludzkimi i zwierzęcymi czaszkami, kośćmi, skórą i włosami. Wiele w nim też rupieci, takich jak lalki, zabawki, stare ubrania, zużyte maszyny. Wszystko to składa się na makabryczny pejzaż dzieciństwa, które uczyniło Leatherface'a wynaturzonym psychicznie infantylnym dorosłym. Świadczy o tym jego toksyczne przywiązanie do okrutnego ojca, bez przerwy poniżającego go i represjonującego w nim potrzeby seksualne oraz męską tożsamość. Bestialski rodzic w drastyczny sposób nakazuje synowi zastąpić potrzeby seksualne okrucieństwem i kanibalizmem. Nieustannie go szantażuje, mówiąc: „Masz wybór chłopcze, seks lub piła, seks jest niepewny, zaś piła – piła to rodzina”. Skórzana Twarz nie tylko zjada swoje ofiary, ale z ich skalpów szyje dla siebie nowe oblicza – maski. Kolejne wersje slashera dopisują mu jeszcze bardziej traumatyczną biografię – zgodnie z nią jest on owocem gwałtu, urodził się w rzeźni, gdzie pracowała jego matka, która umarła podczas porodu. Ma zwyrodniałą twarz, dlatego zostaje przez właściciela ubojni porzucony na śmietniku jak odpad. Tam znajduje go niezrównoważona rodzina kanibali, której dewiacje czynią go seryjnym mordercą. Clover ironicznie zauważa, że są oni najpotworniejszą rodziną w tradycji horroru osobowości. Wychowywane przez nich potomstwo określa pojęciem *gangly kids*, czyli dorosłych, którzy przyjmują postawę roszczeniowych opryszków i traktują morderstwa jak zabawę³⁴. Psychiczenie stanowią typowe dla horroru osobowości połączenie *homo ludens* i *homo macabricus* – dorosłych zafascynowanych okrucieństwem, odczuwających kompulsywną potrzebę odtwarzania makabrycznych obrazów zapamiętanych z dzieciństwa. Ofiarami Leatherface'a stają się głównie młode podróżniczki, które morduje piłą mechaniczną i traktuje jak lalki służące do zabawy (skalpy jako maski, skóra jako ubranie, kości jako ozdoby). Zazwyczaj pop-psychopaci przestrzegają nakazów monstrialnych matek/ojców istniejących w ich psychice, którzy zabraniają im jak małym chłopcom patrzeć na kobietę jako na podmiot pożądania. Prowadzi to do patologicznej sytuacji traktowania ciała kobiecego jako mięsa, które trzeba pożreć. Skórzana Twarz istnieje w świadomości miłośników horroru jako zdzieciniały szaleniec, którego atrybutem są maska z ludzkiej skóry i piła mechaniczna. Gigantyczny człowiek-potwór, który mordując, potwierdza stereotyp o dewiacyjnej naturze mutantów tworzony przez formułę horroru.

Jason Voorhees, bohater serii *Piątek trzynastego*, uznawany jest za ikonę współczesnej kultury grozy. Pojawia się jako morderca we wszystkich częściach serii oprócz pierwszej. Jego domeną jest pozornie arkadyjski camping młodzieżowy Crystal Lake. Warto pamiętać, że w pierwszej części morderczynią była matka Jasona. Uważała ona, że syn utonął w jeziorze i obwinała za jego śmierć nieodpowiedzialnych nastoletnich wychowawców. Piątek trzynastego jest dla niej rocznicą śmierci syna. W finale, przed próbą popełnienia ostatniego morderstwa, zaczyna mówić do

³⁴ C.J. Clover, *Men, Women and Chain Saws...*, s. 28.

samej siebie dziecięcym głosem: „Zabij ją mamusiu! Zabij! Nie pozwól jej uciec, nie pozwól jej żyć!” Oznaczać to może, że została nawiedzona przez ducha zmarłego Jasona lub że jest chora psychicznie, na skutek czego pojawia się tak popularne dla horroru osobowości zinfantylnienie, czyli przyjęcie osobowości dziecięcej. Matka Jasona ginie z rąk bohaterki nazwanej przez Clover „Final Girl”³⁵, czyli ostatnią, która przeżyła. Alice po odcięciu głowy antagonistce dla bezpieczeństwa wypływa łodzią na jezioro. Przed przybyciem ekipy ratunkowej, świat w oczach odbiorcy zdaje się wracać do normy, zaś leśny pejzaż ponownie sprawia wrażenie idyllicznego. Wtedy głębia jeziora wyrzuca na powierzchnię chłopca ze zdeformowaną czaszką, przypominającego topielca, który w afekcie rzuca się na bohaterkę. Przewraca jej łódź i wciąga ją pod wodę. Przeżaszona dziewczyna budzi się w szpitalu i pyta lekarzy oraz policjantów o chłopca imieniem Jason, który chciał ją utopić. Okazuje się, że na miejscu zdarzenia oprócz niej nikogo nie znaleziono. Wówczas Alice przerażonym, ale i proroczym tonem głosu obwieszcza, spoglądając w kamerę: „To znaczy, że on ciągle tam jest”.

Jej historia i finałowe słowa stanowią wprowadzenie do kolejnej części, dając podwaliny pod nowe zbrodnie, których dokonuje już Jason jako dorosły mężczyzna. Podobnie jak jego psychotyczni pobratymcy, jest on silnie zafiksowany na swoim dzieciństwie i śmierci matki oraz ukierunkowany na odwet. Skoro jednak Jason utonął, dlaczego pojawia się w kolejnej części w roli psychopatycznego mordercy? Być może horror osobowości łączy się tutaj z horrorem klasycznym, dzięki czemu dojrzały Jason stanowi drugie wcielenie zmarłej matki. Może być też tak, że Jason wcale nie utonął, lecz ukrył się w lesie, gdzie zdziczał z daleka od ludzi, i wyszedł z niego dopiero wtedy, gdy stał się świadkiem mordu na matce. Piątek trzynastego stanowi zatem dzień jego ponownych narodzin. Jason nosi maskę hokeisty i koczuje w starej leśnej chacie, w której przechowuje dziecięce rekwizyty. Domostwo to jest zbiorowiskiem przerażających rupieci: zabawek, lalek i innych reminiscencji z dzieciństwa (hokejowa maska zabrana jednej z ofiar ewidentnie parodiuje idylliczny wizerunek amerykańskiej rodziny wraz z jej wyprawami między innymi na mecze hokejowe). Centralnym elementem tego zdegradowanego krajobrazu jest przechowywana jak relikwia w otoczeniu świec i kadzidel odcięta głowa matki. Każdą złąpaną przez siebie dziewczynę Jason identyfikuje z Alice, która zabiła jego matkę. Podobnie wcześniej pani Voorhees utożsamiała wszystkie bohaterki z nieodpowiedzialną kolonijną wychowawczynią. Maltretowane ofiary przeżywają napad hysterii, widząc groteskowy rekwizyt, jakim jest głowa matki, dotykana czule przez ich oprawcę. W drugiej części jedna z bohaterek, studentka psychologii, porwana i torturowana przez Jasona, zauważa jego obsesję na punkcie dzieciństwa i zwraca się do niego tonem rozkazującym, jak do niegrzecznego dziecka: „Jestem twoją matką Jason, odłóż nóż!”. To jedyny moment, w którym widać poruszenie Jasona. Ten psychologiczny trik nie jest zawsze skuteczny. W jednym z nowszych sequeli ofiara nosi na szyi znaleziony w rupieciarni dziecięcej medalion pani Voorhees, co na jakiś czas czyni ją w oczach mordercy nietykalną. Na jej ratunek przybywa brat, z którym wspólnie doprowadzają do śmierci Jasona. Kiedy przerażeni i zmęczeni cieszą się ze zwycięstwa, siedząc na pomoście jeziora, medalion na szyi bohaterki przestaje być

³⁵ Tamże, s. 35.

widoczny. Wówczas jak w pierwszej części z głębi wynurza się Jason i przepada z dziewczyną w ciemności wód.

Michael Myers, bohater kultowego slashera *Halloween*³⁶, jako sześciolatek w masce clowna zabija w noc Halloween swoją starszą siostrę kuchennym nożem i doprowadza do rozpadu rodziny. Oddany do szpitala psychiatrycznego znajduje się pod opieką psychiatry doktora Samuela Loomisa, który widzi w nim „piekielne dziecko”. Loomis uważa, że Michael udaje jedynie katatonię i powinien być na stałe odseparowany od społeczeństwa. Nawet gdy fizycznie dojrzeje, jego emocje pozostaną, jak twierdzi Clover, „zamrożone w dziecięcej furii”³⁷, która będzie szukała ujścia. Faktycznie Michael budzi przerażenie, gdyż jedyną znaną mu rozrywką jest robienie masek clowna – zalegają one jego celę i sygnalizują odbiorcom serii deprawację psychiczną chłopca. W wieku dwudziestu jeden lat w noc Halloween Michael ucieka ze szpitala psychiatrycznego i powraca do rodzinnego miasteczka, aby odnaleźć oddaną do adopcji najmłodszą siostrę. Podobnie jak inni pop-psychopaci morduje tylko te kobiety, które przypominają mu siostrę oraz matkę. Depersonalizację Michaela znamionuje halloweenowa maska, będąca desygnatem kamuflażu stosowanego przez zabójcę, a także groteskowym uwypukleniem jego zwyrodniałej natury³⁸. Michael jest przywiązany do swojego dziecięcego mrocznego wcielenia clowna, który w tradycji horroru tylko pozornie może być traktowany ludycznie. Clown wpisany w estetykę święta Halloween postrzegany jest bowiem jako symbol karnawału wynaturzonego, podczas którego świat istnieje w wersji „na opak”. Wówczas w dzieciach ujawnia się złowroga natura i przebrane za monstra robią straszne psikusy. Michael-clown reprezentuje więc ludyczność groteskową, zdeformowaną i postrzega swoje zbrodnie jako karnawałowe dziecięce psoty i wybryki, które mieszczą się w makabrycznej estetyce żartów typowych dla Halloween. Film igra z wyobrazeniami odbiorców na temat natury dziecka, okazuje się bowiem, że Michael wraca do domu, ponieważ zafiksowany jest na odtwarzaniu mordu dokonanego w dzieciństwie. Nie jest on zatem tylko dzieckiem o subwersywnym dzieciństwie, ale po prostu dzieckiem psychotycznym. Warto zauważyć, że do największych lęków dziecięcych należy ten przed ciemnością oraz przed potworem, który tę ciemność ucieleśnia, w kulturze anglosaskiej zwanym Boogeymanem, uaktywniającym się szczególnie w noc Halloween. W filmie Carpentera Michael, mentalnie dziecko, celowo utożsamiony zostaje ze straszylem. Dzieciństwo ma być tutaj nie tylko siedliskiem lęków, które łatwo zneutralizować śmiechem, ale też skupiskiem morderczych instynktów, których społeczeństwo nie może odrzucić. Nie dziwi więc, że Michael jest niezniszczalny. Być może chodzi tu tylko o reaktywację popularnego killera, może jednak i o to, że w wyolbrzymiony sposób symbolizuje on odwiecznie tkwiące w dziecku potencjał zła i dziecięce pragnienie niszczenia, których mimo rozwoju kultury nie udało się wyeliminować. Na początku filmu Carpentera pada stwierdzenie, że „nie można zabić Boogeymana”, w finale zaś przerażona Laurie (odnaleziona siostra) pyta doktora Loomisa: „Czy to był Boogeyman?”, na co ten odpowiada zupełnie poważnie: „W gruncie rzeczy to tak”. I faktycznie: Boogeyman nigdy nie umiera – dodajmy –

³⁶ *Halloween*, reż. J. Carpenter, USA 1984.

³⁷ Tamże.

³⁸ M. Sznajderman, *Blazen, maski i metafory*, Warszawa 2014, s. 65.

w nas. Aby udowodnić nam, że nie żyjemy w idylli i dziecięce zło może zaistnieć wszędzie, kamera kieruje wzrok odbiorcy kolejno na uśpione w nocnej ciszy domostwa miasteczka, by zatrzymać się na złowrogim, upadającym domu Myersów. Zgodnie ze złowieszczą zapowiedzią finałowej sceny, Michael powraca w kolejnych częściach serii³⁹ w ciele dorosłego, lecz z dziecięcą zdekonstruowaną psychiką, czcząc Halloween nowymi psikusami-mordami.

Baśniowe dzieciństwo na przykładzie powieści *Brat Grimm* Craiga Russella

Przykładem postmodernistycznego horroru osobowości, któremu warto się przyjrzeć, jest powieść *Brat Grimm* autorstwa Craiga Russella⁴⁰. Sportretowany w niej seryjny morderca Franz Biedermeyer zabija wybranych przez siebie ludzi według baśni braci Grimm, wychwytuje on i wciela w życie okrutne motywy tych opowieści. Opiera się nie tylko na wersjach baśni spisanych przez Grimmów, ale także na wydanym tuż przed cyklem jego zbrodni kryminale *Bajkowa ulica* kontrowersyjnego pisarza Gerharda Weissa, z którym odczuwa dziwne pokrewieństwo dusz. Jest to opowieść o losach Jacoba Grimma, będącego w niej maniakalnym zabójcą, kolekcjonującym baśnie i odtwarzającym je w rzeczywistości poprzez wyszukane zbrodnie. Weiss jest specyficznym autorem, wierzy bowiem, że ludowe opowieści zebrane przez Grimmów opierają się na archetypie wilka, który przybiera w nich różne symboliczne wcielenia (wiedźmy, mordercy, ogra, strasznego odmieńca, kani-bala) obrazujące mroczną część natury ludzkiej. Weiss twierdzi, że baśniowy wilk zakorzeniony jest w zbiorowej świadomości ludzkiej jako symbol grozy już od dzieciństwa, zaś współczesne mroczne opowieści i opisani w nich seryjni mordercy to jego postmodernistyczne ujęcia, w których odebrano mu zoomorficzną postać i nadano ludzkie oblicze. Pisarz zauważa, że najlepiej zjawisko to oddają horrory osobowości, kryminały czy thrillery psychologiczne, na przykładzie których widać, jak silnie ludowy wizerunek wilkołaka został „uczłowieczony” i zaprezentowany w postaci masowych zabójców, których antycypował Bates. Co ciekawe, do takiego zinterpretowania baśni natchnął go brat, który cierpiał na chorobę psychiczną – wierzył, że jest wilkołakiem i popełnił samobójstwo.

Biedermeyer, podobnie jak Weiss, wierzy w archetypiczność wilka. Już w dzieciństwie stworzył dla siebie wilczą, alternatywną tożsamość, która symbolizuje jego popęd do zbrodni. Podobnie jak Bates, rozmawia ze swoją drugą osobowością, którą jest Wilhelm Grimm. Siebie samego uważa za Jacoba Grimma. Po przeczytaniu powieści Weissa przetrzuca świat indywidualnych projekcji na rzeczywistość. Utożsamia głos wewnętrznego, wilczego brata z Weissem oraz identyfikuje siebie i jego z braćmi Grimm. Weissa uważa za Wilhelma, który spisuje jego losy, siebie za Jacoba nadającego zebranych baśniom życie, dlatego podpisuje się: Brat Grimm. Wyjątkowo przerażająca jest maska, jaką zakłada podczas morderstw, będąca odpowiednikiem masek grozy wcześniejszych stalkerów. W tym przypadku ma ona rodowód

³⁹ *Halloween – 20 lat później*, reż. S. Miner, USA 1998, *Halloween: Resurrection*, reż. R. Rosenthal, USA 2002.

⁴⁰ C. Russel, *Brat Grimm. Baśnie, które ożyły żeby zabijać*, przeł. J. Malinowski, Warszawa 2007.

baśniowy – jest to maska wilcza, którą bawił się w dzieciństwie, symbolicznie oddająca jego infantylną tożsamość oraz toksyczne zakorzenienie w dziecięcym świecie Grimmowskich opowieści. Dodatkowo całe ciało Brata Grimma pokryte jest wytatuowanymi gotyckimi literami, składającymi się na ciąg Grimmowskich baśni. Pozwala mu to poczuć się księgą rozumianą jako archetypiczna, zinterioryzowana narracja, której mroczne wątki eksternalizuje poprzez rytuał zbrodni. Brat Grimm ma potrzebę urzeczywistnienia fikcji, uważa, że w ten sposób ożywia świat baśni, pokazuje je ludziom, tak aby zrozumieli zawartą w nich prawdę o złowrogiej naturze ludzkiej. Chce także, aby jego ofiary przed śmiercią powróciły do lęków dzieciństwa, mówi nawet: „W tych cudownych chwilach, które z nimi dzielę, nim umrą, zapominają o wszystkim, czego doświadczyli... o latach dorosłości. Znow są małymi, wystraszonymi dziećmi”⁴¹. Również tropiący go komisarz Fabel podkreśla: „O to właśnie chodzi mordercy. Zamienia swoje ofiary w przerażone, bezbronne dzieci”⁴².

Kluczem do zrozumienia psychiki mordercy jest jego traumatyczne dzieciństwo. Już po pojmaniu przez policję Biedermeyer opisuje je Fablowi. Okazuje się, że powieliła ono klasyczny schemat baśniowej traumy dziecięcej z dominującym toposem arkadii zranionej⁴³. Jak w przypadku baśniowych bohaterów dziecięcych, Biedermeyer stracił kochającą, dobrą matkę, którą zastąpiła okrutna macocha, wyzywająca chłopca od mutantów i wybryków natury. Dzieciństwo zabójcy organizują zatem uniwersalne archetypy: człowieka-wilka i monstrialnej matki. Oba obecne są w tradycji baśni ludowej oraz horroru literackiego i filmowego, w których symbolizują prześladowców dzieci. Jako chłopiec Brat Grimm zmuszany był przez macochę do uczenia się na pamięć krwawych historii Grimmów, następnie zaś recytowania ich. Jeśli pomylił się o jedno słowo, był bity laską do utraty przytomności. Biedermeyer mówi: „Zrozumiałem, że Królowa Śnieżka czy Jaś i Małgosia są tacy jak ja, złapani w sidła zła, które uosabiała moja macocha”⁴⁴. Widać tutaj ogromne podobieństwo macochy do matki Batesa, zwłaszcza gdy Brat Grimm opowiada: „Codziennie powtarzała, że jestem bezwartościowy. Że nie zechce mnie żadna kobieta, bo jestem wielkim, brzydkim dziwolągiem. I jestem zły. Wtedy z pomocą przychodził mi kojący głos Wilhelma. Ratował mnie z każdej opresji [...]”⁴⁵. Brat Grimm twierdzi, że został „uwięziony w baśni i porzucony w ciemnościach. W mrocznym lesie [...]”⁴⁶ rozumianym przez niego jako straszne wspomnienia, które pozostaną w nim na zawsze. Seria baśniowych zbrodni spuentowana jest spektakularnym zakończeniem. W opuszczonym domu, gdzie Biedermeyer mieszkał wraz z macochą, w ogromnym piwnicznym piecu, służącym do wypiekania dużej ilości chleba, policja odnajduje upieczone zwłoki macochy, którą pasierb spalił jak Jaś i Małgosia Babę Jagę w opowieści Grimmów. Franz-dziecko w ostatnich słowach powieści oznajmia Fablowi, że czuje się radosny i spełniony. Baśń ludowa przywróciła mu bowiem wiarę

⁴¹ C. Russell, *Brat Grimm...*, s. 206.

⁴² Tamże, s. 300.

⁴³ Zob.: J. Papuzińska, *Zatopione królestwo: o polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008, s. 91.

⁴⁴ C. Russell, *Brat Grimm...*, s. 368.

⁴⁵ Tamże, s. 369.

⁴⁶ Tamże, s. 370.

w sprawiedliwość rozumianą jako „oko za oko, ząb za ząb”. Choć jego losy rozpoczęły się tragicznym baśniowym akcentem, wieńczy je typowy dla świata baśni finał, jakim jest straszny odwet prześladowanego dziecka na oprawcy.

Dzieciństwo jako cela

Subwersje dzieciństwa, które skutkują infantyлизacją dorosłości, wypracowane na gruncie horroru osobowości znajdują odzwierciedlenie także w psychologicznych thrillerach uznawanych za kino lepszego gatunku niż to omawiane do tej pory. Znamiennym przykładem jest tu sytuacja Buffalo Billa z *Milczenia owiec*⁴⁷. Bill był maltretowany w dzieciństwie przez matkę. Jako dorosły mężczyzna uważa siebie za transseksualistę, lecz odmówiono mu operacji płci. Aby poczuć się kobietą, morduje potężne dziewczyny, z których ciał szyje dla siebie ubrania. Każdy oprawca ma swego antagonistę, w przypadku Billa jest to młoda agentka FBI Clarice Starling, zaś jej doradcą zostaje doktor Lecter, uznany psychiatra, którego skazano na dożywotnie pozbawienie wolności za kanibalizm. Lecter pomaga Clarice odnaleźć psychopatycznego zabójcę, podkreślając, że Buffalo Bill stał się nim pod wpływem traum dzieciństwa i psychicznie nadal jest dzieckiem. Nie interesuje go jednak dzieciństwo Billa, a Clarice. Nawiązuje z nią swego rodzaju pakt: za każdym razem, gdy udziela jej informacji na temat Billa, wymaga od niej, aby opowiadała mu najważniejsze wydarzenia ze swego dzieciństwa. Bohaterka z trudem przywołuje dziecięce wspomnienia i odkrywa przed Lecterem najtragiczniejsze z nich. Jako dziecko Clarice przebywała na farmie wuja, gdzie była świadkiem rozpaczliwego krzyku zarzynanych owiec. W snach prześladowa ją obraz porannego uboju i jagniąt, których nie udało się jej uratować. Doktor zauważa, że ten drastyczny epizod z dzieciństwa rzuca na całe życie dziewczyny. Clarice faktycznie wybiera pracę w wydziale zabójstw, ponieważ odczuwa przymus pomagania ofiarom przemocy, identyfikowanym przez nią z owcami idącymi na rzeź. W finale Lecter, uciekły z azylu, dzwoni do Clarice i pyta, czy po złapaniu Billa „owieczki ucichły”, mając na myśli jej dziecięce lęki. Jest to oczywiście pytanie retoryczne. Dręczące bohaterkę wspomnienia nigdy nie pozwolą jej zaznać spokoju. Według Lectera agentka Starling jest „dziennym” obliczem mordercy Billa, którego morderstwa mające zadośćuczynić lękiem dzieciństwa są kompulsywne. Clarice natomiast z takich samych powodów obsesyjnie pomaga ofiarom. Thomas Harris kluczem interpretacyjnym swej powieści (na podstawie której powstała ekranizacja) czyni celowo, jednak nie prześmiewczo, dzieciństwo bohaterów. Powieść Harrisa nie ulega banalnym tendencjom, których moglibyśmy doszukiwać się w nastawionych na przerażanie slasherach. Hannibal Lecter jako znakomity psychiatra interesuje się Clarice właśnie ze względu na jej dzieciństwo, nie dowierza jej naturalnemu dobru, szuka dla niego uwarunkowań psychicznych i oczywiście je znajduje. Pisarz z premedytacją infantyлизuje sylwetkę seryjnego zabójcy. Wiele scen w powieści „uczłowiecza” Billa, jak choćby ta, kiedy ogląda on krótki film z udziałem matki startującej w wyborach miss. Sceny te przeplatają się ze wspomnieniami Clarice o ojcu – szeryfie małego miasteczka, który został zabity.

⁴⁷ *Milczenie owiec*, reż. J. Demme, USA 1991.

Bill i Clarice są pozornie dorośli, oboje pragną jednak zagłuszyć powracające dziecięce lęki.

Warto pamiętać, że Bill sądzi, iż jest transseksualistą – w istocie stanowi dramatyczne odbicie kultowego Batesa, gdyż usilnie pragnie być matką: piękną, młodą, nie zaś tą, która go porzuciła. Z tego powodu szyje ubrania z ciał kobiet – aby móc utożsamić się z nią i przejść duchową i fizyczną przemianę: stać się pięknym⁴⁸. Mimo to jego dziecięce pragnienie metamorfozy skazane jest na klęskę. Lecter w rozmowie z Clarice tłumaczy jej specyfikę testów osobowości, jakim poddawani są transseksualiści w klinikach zmiany płci. Pozytywnie rozpatrywane są podania tych, których rysunki przedstawiają szczęśliwą wizję rodziny, bujną roślinność, piękne drzewa. Obrazy te – jak zauważa Lecter – „W niczym nie przypominają przeraźliwych, martwych, poddanych torturom drzew, które widać na rysunkach z zaburzeniami psychicznymi [Billa – K.S.]”⁴⁹. Harris żongluje motywem subwersywnego dzieciństwa i infantylnego dorosłości, pozwalając czytelnikowi spojrzeć na Billa oczami Clarice i dostrzec w nim ofiarę, symboliczne jagnię, smutne dziecko – w dzieciństwie doświadczyło ono „rzezi” i nie udało się go ocalić „dla świata”. Ten tajemny punkt widzenia Clarice pojawia się również w mediach rozpisujących się o morderstwach Billa, których źródła – jak zauważa narrator – doszukiwano się w patologicznej relacji z matką i komentuje:

Kiedy jej marzenia o karierze aktorskiej legły w gruzach, popadła w alkoholizm. Okręg Los Angeles umieścił dwuletniego Gumba w sierocińcu. Przynajmniej dwa czasopisma naukowe wyjaśniały, że przyczyną, dla której zabijał i zdierał z kobiet skórę, było nieszczęśliwe dzieciństwo. W żadnym artykule nie pojawiło się słowo „szalony” ani „zły”⁵⁰.

Harris prowokuje czytelników do przyjęcia tego rodzaju katartycznego spojrzenia na zabójcę, czyli próby zrozumienia i usprawiedliwienia dokonanych przez niego zbrodni. Pozwala im wniknąć w biografię Gumba, zwłaszcza w jego dzieciństwo, i z premedytacją typową dla postmodernistycznego twórcy tekstu grozy zachęca ich do dyskusji na temat popularnej w formule horroru, ale i bardzo trywialnej tezy, że nikt nie rodzi się potworem.

Tekstem filmowym integrującym horror osobowości z thrillerem psychologicznym utrzymanym w konwencji snu i fantazmatu jest *Cela*⁵¹. W obrazie tym seryjny morderca Carl Stargher więzi swoje ofiary w szklanej celi ukrytej w podziemiach na odludziu. Stopniowo celę zalewa woda, kiedy zaś wypełnia ona całe pomieszczenie,

⁴⁸ Przemiana duchowa mordercy to stały motyw w powieściach T. Harrisa. Wart przywołania jest tutaj *Czerwony Smok* (T. Harris, *Czerwony Smok*, przeł. T. Wyżyński, Warszawa 2015) – powieść poprzedzająca *Milczenie owiec* (T. Harris, *Milczenie owiec*, przeł. A. Szulc, Poznań 1990) – gdzie okaleczony fizycznie i psychicznie przez okrutną babkę chłopiec wyrasta na nieszczęśliwego zabójcę, postrzegającego morderstwa jako kolejne etapy rytuału przemiany w smoka – istotę silną, czystą, od której wszyscy są zależni. Co ciekawe, również Lecter nie jest wolny od traumy dzieciństwa, która dała podwaliny jego kanibalizmowi, o czym opowiada *Hannibal. Po drugiej stronie maski* (reż. P. Weber, Czechy/Francja/Wielka Brytania/Włochy 2007).

⁴⁹ T. Harris, *Milczenie owiec...*, s. 161.

⁵⁰ Tenże, *Czerwony Smok...*, s. 327.

⁵¹ *Cela*, reż. T. Singh, Niemcy/USA 2000.

kobiety toną. FBI udaje się odnaleźć mordercę, lecz na skutek rzadkiej odmiany schizofrenii zapada on w śpiączkę, z której ma się już nie obudzić. Wykwalifikowana psychoterapeutka decyduje się za pomocą eksperymentalnego urządzenia i innowacyjnej metody psychologicznej wniknąć do psychicznego świata mordercy, aby dowiedzieć się, gdzie ukrył ostatnią ofiarę. W wyobraźniowej krainie zaprojektowanej przez Carla czekają na nią surrealistyczne i psychoanalityczne pułapki. Konwencja snu i fantazmatu odznacza się tym, że bezpiecznie czuje się w świecie wyobraźni tylko jego twórca, czyli podmiot wyobrażający. W tym wypadku jest to czasoprzestrzeń wyjątkowo niebezpieczna, wykreowana przez zabójcę, który istnieje w niej w trzech postaciach: maltretowanego przez ojca dziecka, siebie samego na obecnym etapie życia oraz destrukcyjnego, infernalnego demona, reprezentującego w symboliczny sposób dewiację ojca. Podobnie jak Bates, Carl demonizuje postać potworowego rodzica kontrolującego jego dwie słabsze osobowości. Głębinowy świat stworzony przez psychopatę budzi przerażenie, gdyż jest tytułową cełą – turpistycznym podziemiem, pełnym różnych komnat, które zawierają drastyczne sceny z życia bohatera (podobnym miejscem jest piwnica Gumba w *Milczeniu owiec*). Psychoterapeutka wchodzi do każdej z nich i odkrywa tragiczne dzieciństwo Carla (analogicznie Clarice błądziła po labiryntowej piwnicy Gumba), który był katowany przez ojca, obserwował też, jak maltretował on zwierzęta i torturował kobiety. Nienawiść ojca budziło upodobanie chłopca do zabawy lalkami. Bijąc go żelazkiem po całym ciele, krzyczał: „Bawisz się lalkami jak ciota, jak baba! Chcesz sobie popłakać, zaraz dam ci powód! Maminsynek! Nie będę chował pedała! Chcesz prasować jak baba? Nauczę cię!”. (Doskonałym odpowiednikiem są tutaj wspomnienia słów babki mordercy w *Czerwonym Smoku*⁵², które jak echo brzmią w jego głowie: „Patrz na siebie! Nigdy nie widziałam tak odrażającego dzieciaka! Zlałeś się w majtki! Jak śmiałeś. Odrażające stworzenie. Mam ci go obciąć!? Tego chcesz mały czubku? Nie płacz ty mała cioto!”.) Lekarka odwiedza także komnaty z mieszczącymi się w nich scenami morderstw dokonanych przez Carla oraz najniebezpieczniejsze miejsca dostępne tylko demonowi. Pojawiają się w nich surrealistyczne obrazy ożywiania ofiar, które związane, zakneblowane, z wylupionymi oczami, odciętymi głowami w groteskowy sposób przyjmują lubieżne pozy, tańczą lub wykonują domowe czynności do muzyki z dziecięcej pozytywki. Ucharakteryzowane i okaleczone w makabryczny sposób obnażają dewiację Carla. W tym panoptikum fantazmatów grozy trauma dzieciństwa łączy się z infantyлизacją dorosłości. Carl bowiem nie tylko topił swoje ofiary, ale także mumifikował je i tworzył z nich piękne lalki – sztuczne i zdepersonalizowane obiekty seksualne. Jego atrybutem była mała, poczwarna laleczka, zaś w piwnicy pełno było domków dziecięcych i lalek Barbie okaleczonych analogicznie jak w jego wyobraźni. Film wyraźnie nawiązuje do *Psychozy* Blocha, ujawniając królestwo zdekonstruowanej psychiki seryjnego mordercy, pragnącego zagłuszyć krzyk dziecka w sobie poprzez okrucieństwo i zbrodnię. W finale terapeutce udaje się dotrzeć do zagubionego Carla-dziecka, czyli tej warstwy psychiki, która nie uległa w pełni mocy ojcowskiego cienia. Carl-dziecko prosi ją, aby odebrała mu życie. W lekko freudycznym ujęciu, tak lubianym przez odbiorców kina grozy, ukazane jest zanurzenie chłopca w wodzie, pod wpływem którego powraca on do traumatycznego

⁵² *Czerwony smok*, reż. B. Ratner, Niemcy/USA 2002.

wspomnienia z dzieciństwa – zainicjowanego przez ojca chrztu, podczas którego topił się. Zderzony z historią z dzieciństwa Carl tonie. Puenta filmu, mimo pozornego *happy endu*, jest zgodna z tragizmem horroru osobowości: Carl-dziecko wyjawia miejsce, w którym zatapiał ofiary, i w symboliczny sposób rozstrzyga o swoim losie.

Podsumowanie

W artykule omówiony został horror cielesny postrzegany przez badaczy grozy jako zaprzeczenie horroru klasycznego. W pierwszym z nich desygnatem grozy nie jest potwór, wampir lub inna nadnaturalna istota, lecz seryjny morderca, zwany pop-psychoopatą. Wiele horrorów cielesnych nazwać można horrorami osobowości, gdyż przerażają one odbiorcę, eksplorując mroczną psychikę psychopaty oraz dociekając genezy jego psychopatii, której poszukiwać trzeba w traumatycznym dzieciństwie. W artykule posługuję się metodologią wypracowaną przez Carol J. Clover i interpretuję wybrane teksty literackie i filmowe, biorąc pod uwagę wyolbrzymiony koszmar dzieciństwa, nazwany przez uczoną dzieciństwem subwersywnym – jego konsekwencją są infantylizacje dorosłości rozumiane jako dewiacje i zboczenia mające swe źródło w dzieciństwie. Analizą objęte zostały powszechnie znane horrory osobowości i slashery, takie jak: *Psychoza*, *Teksańska masakra piłą mechaniczną*, *Piątek trzynastego*, *Halloween*, *Brat Grimm* oraz *Cela*. Osobno omówiony został thriller psychologiczny *Milczenie owiec*, gdyż autor tej słynnej powieści świadomie korzysta z topiki horroru osobowości, lecz nie traktuje jej jako galerii kiczowatych klisz czy uproszczonego klucza interpretacyjnego, ale jako element intertekstualnej gry, jaką prowadzi twórca postmodernistycznego horroru z odbiorcą, prowokując go do refleksji na temat tendencyjnych strategii konstruowania biografii seryjnych morderców w tekstach grozy. Strategie te polegają na wykorzystywaniu subwersji dzieciństwa, rozumianych jako patologie, dewiacje, perwersje i zboczenia, do budowania sylwetek pop-psychopatów, psychicznie pozostających dziećmi. Infantylna dorosłość oznacza w ich przypadku kompulsywne powracanie do przeszłości i odreagowywanie na ofiarach frustracji, wynikających z przeżytych w dzieciństwie traum. Horror osobowości celowo wypoczwarza dzieciństwo i prezentuje infantylizacje dorosłości w sposób groteskowy, makabryczny i odstręczający. Obie kategorie są doskonale rozpoznawalne zarówno dla fanów horroru, jak i dla odbiorców, którzy nie deklarują sympatii do tej nośnej formuły. Pozostają one bowiem wciąż pożądanymi schematami fabularnymi, banalizowanymi w popularnych slasherach, czasami jednak wzbogacanymi o nowe systemy znaczeń i odniesień w literackich i filmowych thrillerach psychologicznych, takich jak interpretowany tu *Brat Grimm*, w którym biografie mordercy odczytywać należy w odniesieniu do archetypów rodzicielskiego okrucieństwa znanych z baśni braci Grimm.

Bibliografia

- Bloch R., *Psychoza, Psychoza II*, przeł. E. Spirydowicz, Gdańsk 1993.
- Caillois R., *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski. W: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967.
- Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Clover C.J., *Men, Women and Chain Saws. Gender in the modern horror film*, Princeton-New Jersey 1992.
- Crane J.L., *Terror and everyday life. Singular moments in the history of the horror film*, London 1994.
- Czubaj M., *Pop-psychopaci. Kultura popularna wobec zła*, „Kultura Popularna” 2002, nr 2.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru: wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Haltorf M., *Natura jako źródło cierpienia. O ewolucji ekranowych monstrów*, „Kino” 1990, nr 4.
- Harris T., *Czerwony Smok*, przeł. T. Wyżyński, Warszawa 2015.
- Harris T., *Milczenie owiec*, przeł. A. Szulc, Poznań 1990.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- King S., *Słowo od autora*. W: tegoż, *Nocna zmiana*, przeł. M. Wroczyński, Warszawa 2003.
- Kolasińska I., *Widz w tekście horroru. Studium o gatunku*. W: *Kino gatunków*, red. A. Helman, Kraków 1991.
- Krzak Z., *Matriarchalna nieświadomość Europy*, „Albo albo” 2003, nr 1: *Matriarchat-Patriarchat*.
- Laing R., *Polityka doświadczenia. Rajski ptak*, przeł. A. Grzybek, Warszawa 1996.
- Maski*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986.
- Pajor K., *Encyklopedia jungowska: Archetyp matki*, „Albo albo” 2007, nr 1: *Psychologia rodziny*.
- Papuzińska J., *Zatopione królestwo: o polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008.
- Russell C., *Brat Grimm. Baśnie, które ożyły żeby zabijać*, przeł. J. Malinowski, Warszawa 2007.
- Slany K., *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016.
- Sznajderman M., *Błazen, maski i metafory*, Warszawa 2014.
- Szyłak J., *Horror i Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 1996.
- Wysłouch S., *Anatomia widma*, „Teksty” 1977, nr 2.

Filmografia

- Cela*, reż. T. Singh, Niemcy/USA 2000.
- Czerwony Smok*, reż. B. Ratner, Niemcy/USA 2002.
- Halloween – 20 lat później*, reż. S. Miner, USA 1998.
- Halloween*, reż. J. Carpenter, USA 1984.
- Halloween: Resurrection*, reż. R. Rosenthal, USA 2002.
- Hannibal*, reż. R. Scott, USA/Wielka Brytania 2001.
- Hannibal. Po drugiej stronie maski*, reż. P. Weber, Czechy/Francja/ Wielka Brytania/Włochy 2007.
- Milczenie owiec*, reż. J. Demme, USA 1991.

- Piątek trzynastego*, reż. S.S. Cunningham, USA 1980.
Piątek trzynastego 2, reż. S. Miner, USA 1981.
Piątek trzynastego 3, reż. S. Miner, USA 1982.
Psychoza, reż. A. Hitchcock, USA 1960.
Teksańska masakra piłą mechaniczną, reż. T. Hooper, USA 1974.
Teksańska masakra piłą mechaniczną, reż. M. Nispel, USA 2003.
Teksańska masakra piłą mechaniczną 2, reż. T. Hooper, USA 1986.
Teksańska masakra piłą mechaniczną: Początek, reż. J. Liebesman, USA 2006.

Summary

The article entitled *Childhood subversions and infantilizations of adulthood in the literature and films personality horror based on selected examples* is focused on “carnal horrors” revolving around the subject of serial killers and the source of their psychopathy. Taking into account the findings of the horror researchers and creators, among others Carol J. Clover, the origins of psychopathy in personality horrors are most likely to be found in the murderer’s traumatic childhood. For Clover, childhood marked by trauma should be referred to as “subversive” and can as such become an interpretative tool consciously chosen by the writer and desired by the reader. The selected personality horrors present varying versions of subversive childhood which always – as claimed by Clover – results in the process of “infantilizing” one’s adulthood. Such infantilizing manifests itself in deviations, aberrations and crimes committed by the protagonist – called here a “pop-psychopath” – that are directly related to the childhood trauma. A pop-psychopath’s infantilism induces horror and abomination as it points to its permanent rooting in the childhood experience composed of the worst deviations. It is worth mentioning that personality horror does not aspire to be a scientific study of psycho-pathology of serial killings but rather offers only a cursory treatment of psychiatry and psychology findings on the subject. It should be noted that, similarly to other genres of horror literature, the personality horror is a type of “game with fear” discussed by Roger Caillois. This is linked to the fact that it satisfies a human need to experience fear in a grotesque, gruesome and ludic manner, emphasising such justifications for a crime as are expected by the horror fans. One of such justifications is a killer’s toxic childhood and their extremely infantile attitude that is a natural effect of the experience. This is the issue I intend to focus on, interpreting the most popular literary and film texts on the subject.

Biogram

Katarzyna Slany – doktor, jest adiunktem w Instytucie Pedagogiki Przedszkolnej i Szkolnej UP im. KEN w Krakowie. Zajmuje się literaturą dziecięcą i młodzieżową. Autorka książki *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*.

k.slany@interia.pl

