

Wirus w systemie kina

Strategia autorska w horrorach Lucio Fulciego

PIOTR SAWICKI

Kwestia autorstwa w gore

Tysiąc dróg donikąd. Strategie autorskie w filmach gore

W opublikowanej na łamach „Filmu” relacji z festiwalu filmów grozy w Sitges w roku 1979 Elżbieta Dolińska zachwyca się festiwalowym przepychem: *Grupka ubranych w kolorowe worki chłopców z bębenkami i korkowcami przemaszewowała dwukrotnie ulicami Sitges. Detonacje, zwielokrotnione przez wąskie uliczki, rozsadały mi mózg jeszcze potem, gdy znalazłam się już w sali festiwalowego kina „Retiro” obdarowana czerwonym goździkiem i streszczeniem inauguracyjnego filmu po katalońsku. Pełna gala, panowie w czarnych garniturach, panie w wieczorowych sukniach. Ekipa TV, kilkunastu fotoreporterów. Oprawa godna wielkiego wydarzenia kulturalnego.*

Entuzjazm autorki szybko jednak gaśnie, a oto dlaczego: *Po projekcji włosko-amerykańskiego filmu „Zombie2”^{*} (reż. Lucio Fulci) z przerażeniem pomyślałam o czekających mnie 14 filmach konkursowych. Tak z powodu ich przewidywalnego poziomu, jak nieadekwatnej wrażliwości przybysza z kraju, gdzie okrucieństwo na ekranie nie służy celom rozrywkowym. Beznadziejne uczucie znalezienia się w leju zakończonym szklaną kulką (...) Film o Zombich jest znakomitą punktem odniesienia. To trzeciorzędne czy czwartorzędne kino komercyjne żywi się samym sobą, w sobie znajduje inspirację, tematy i motywy. Zombich i wstające zwłoki wymyślono dawno; teraz, by utrzymać napięcie widzów, trzeba zwiększać ich liczbę, wymyślać coraz to bardziej szokujące sceny. Tępieje wrażliwość, zasypia wszelka myśl. Podobnie jest w innych filmach. Sceny coraz bardziej krwawe, coraz bardziej wyszukane, okrutne. Jakże czysty i subtelny wydaje się nagle stary, pocziwy nietoperz Nosferatu z filmu Murnaua, wędrujący po świecie ze swoją trumienką¹.*

Trudno się dziwić podobnej reakcji. Gore – gatunek, który do końca lat 70. zdążył się zadomowić na Zachodzie, zdominowawszy horror włoski i amerykański, do Polski dotarł dopiero pod koniec następnej dekady za sprawą rynku wideo. Ale nawet wówczas znajdował się poza kręgiem zainteresowań krytyki, nieodmiennie utwierdzonej w poglądach, że film jako sztuka musi spełniać warunki użyteczności intelektualnej i estetycznej. A filmy gore nie są nośnikiem wartości intelektualnych, nie mają żadnej dydaktyki ani klimatu moralnego poza nihilizmem. Daleko im również do klasycznie pojmowanej estetyki; wprawdzie w ob-

^{*} Tytuły filmów Lucio Fulciego podajemy w bardziej rozpowszechnionej wersji angielskiej.

rębie gatunku nie brak utworów błyskotliwych formalnie, odznaczających się choćby dopieszczoną fotografią (przytoczony przez Dolińską *Zombie 2* do takich właśnie należy), ale wywołanie u widza zachwyty estetycznego stanowczo nie jest tym, do czego te filmy zmierzają. Przeciwnie, sprawna fotografia lub montaż służą tu co najwyżej uwiarygodnieniu lub po prostu dosadniejszemu ukazaniu rzeczy będących pełnym zaprzeczeniem estetyki: brudu, mroku, przemocy i rozpadu. Obrazy tego typu atakują brutalnie wrażliwość widza, jego poczucie przyzwoitości i bezpieczeństwa; bez pewnego przygotowania, które pomaga przełamać barierę psychiczną, trudno zrazu skupić się na formie, w jakiej zostały przedstawione, a tym bardziej zastanawiać się nad kontekstem czy interpretacją. Dolińska w *Sitges* prawdopodobnie padła ofiarą braku podobnego przygotowania, stąd jej zbyt emocjonalna reakcja na zjawisko, które w kinie grozy tamtych lat nie było przecież niczym nowym. Jednak wraz z obawą o intelekt i wrażliwość potencjalnego widza pada w tekście bardzo istotne pytanie o przyszłość filmowego horroru – o to, w jakim stopniu jest jeszcze możliwa jakakolwiek inwencja artystyczna w gatunku, w którym przemoc stała się celem samym w sobie. To z kolei prowokuje do dalszych pytań: czy filmy oparte na jednym motywie taniego okrucieństwa będą w stanie zachować jakąś autonomię, czy też na podobieństwo produkcji porno zleją się w jedną masę, rozpatrywaną tylko jako całe zjawisko zamiast pod kątem konkretnych tytułów i nazwisk? Innymi słowy, czy gatunek gore jest w stanie wykształcić swoich autorów, mistrzów?

Pomijając wiele tradycyjnych wątpliwości, które z uwagi na kolektywny charakter pracy przy filmie rodzą się w związku z próbami określenia roli autora w dziele, pod filmami gore podpisują się konkretne osoby, często w całej swej karierze niewychodzące poza obszar tego gatunku. Niemal zawsze są to produkcje niezależne, a w każdym razie powstające poza dyktatem wielkich wytwórni, dzięki czemu ich twórców ogranicza – poza budżetem – jedynie wyobraźnia. Przypadki, w których osoba reżysera figuruje w czołówce kilkakrotnie – jako np. współscenarzysta, operator, montażysta i odtwórca jednej z ról – też nie należą do rzadkości. Bez większych wątpliwości można zatem stwierdzić, że autorem filmu *Zombie Nosh* (1988) jest Bill Hinzmann, mimo iż pomysł wyjściowy, rozwiązania fabularne, a nawet sam Hinzmann pochodzą z również autorskiej *Nocy żywych trupów* (1968) George'a A. Romero². Problem pojawia się wówczas, gdy kwestię autorstwa próbujemy rozstrzygnąć, badając autonomię stylu, wyszczególnienie określonych figur stylistycznych i merytorycznych właściwych konkretnym reżyserom. Czy w gatunku tak skonwencjonalizowanym i jednoznacznie ukierunkowanym, jak gore, istnieje możliwość skonstruowania wypowiedzi artystycznej, wypracowania stylu, zaznaczenia swojej twórczej indywidualności? Nie jest to pytanie nowe, jeżeli chodzi o szeroko pojęte kino gatunków.

W wypadku gore próba opisanie strategii autorskich natrafia na jeszcze jeden problem. Wynika to stąd, że gore w swojej istocie jest negacją kultury i w konsekwencji związanych z nią pojęć artysty i dzieła sztuki. Eksploatując całą swoją siłę na szokowanie widza, automatycznie zmierza ku niewyszukanej konwencji, czy też – jak pisze Andrzej Pitrus – ku jednoznaczności³. Śledzenie stylu i ocena efektów artystycznych pracy twórców filmów gore mija się zatem z wewnętrznym celem gatunku. Pitrus zauważa: *Gore zmierzając do zanegowania komunikacji w rozumieniu klasycznym, zastępując znaki iluzją realności i nadając jej samej*

*charakter znaku, tworzy znaczenia wzięte w nawias. Nawias ten wydaje się stanowić najgłębszy sens gatunku. Poczynając od elementów łatwo wyróżnialnych, jak estetyka, fabuła czy konstrukcja postaci, gore skłania się ku unieważnieniu, wzięciu w nawias. Idąc dalej tym tropem można pokusić się o stwierdzenie, że unieważnieniu podlega gatunek jako taki, dzieło jako produkt artystyczny, jako element kultury, wreszcie kultura sama*⁴.

Pitrus zaznacza, że wszelkie próby analizy bądź interpretacji filmów gore sprowadzają nas stale do jednego i tego samego punktu oznaczającego negację dotychczasowych wywodów. Nie żywiąc nadmiernych złudzeń co do rzeczywistej wagi zjawiska gore w kulturze, dostrzega jednak pewną jego wartość alternatywną: *Jestem skłonny obstawać przy stwierdzeniu, że podstawowym znaczeniem gore jest próba zakomunikowania widzowi kryzysu znaczenia: śmierci znaku, narodzin śladu, konieczności błędzenia i ciągłego odczytywania na nowo*⁵.

Podążając za tym spostrzeżeniem, można spróbować rozszerzyć pojęcie gore na inne obszary kultury współczesnej, niekoniecznie popularnej. Może ono występować wszędzie tam, gdzie przyjemność odbioru i poczucie sensu zostają zaburzone przez rozbitcie klasycznych form narracji, co można definiować właśnie jako rozpad znaczenia. W szerokim rozumieniu „gore” obejmuje zatem takie zjawiska, jak malarstwo abstrakcyjne, strumień świadomości, „nowa powieść” francuska, poezja konkretna czy dodekafonia⁶. Dla takiego rozumienia nie jest ważne, że każdy z tych kierunków artystycznych próbuje w miejsce rozbitego przez siebie dawnego znaczenia (tworzonego np. przez pojęcie realizmu w malarstwie, klarowność opowiadania w powieści bądź harmonię i melodię w muzyce) wstawić jakieś inne, którego istnienie jest uwarunkowane powstaniem nowego systemu odczytania. Odbiorca wychowany na wzorcach klasycznych nie zawsze jest w stanie „przestawić się” na obcy sobie system i istnieje duże ryzyko, że w obliczu dzieła sztuki awangardowej będzie czuł się równie wyobcowany i bezradny jak wobec filmu gore.

Jednocześnie nadrzędna wartość całej awangardy – wyłączając względne kryteria estetyczne – tkwi, jak się wydaje, poza tekstem. Właśnie w uświadomieniu skali wyobcowania człowieka współczesnego, które ma związek z upadkiem wielkich narracji, rozpadem dawnego systemu wartości, brakiem poczucia stabilności oraz informacyjnym szumem. Rozpad znaczenia w sztuce awangardowej jest po prostu odbiciem analogicznego zjawiska w rzeczywistości. Nie inaczej jest z filmami gore, które są swoistą awangardą wyrosłą na fali rewolucji seksualnej, wojny w Wietnamie, zamachów na Martina L. Kinga i Roberta Kennedy’ego oraz innych wydarzeń, które zachwiały równowagę świata zachodniego na przełomie lat 60. i 70. Komunikacyjna bezradność gore nie jest przypadkiem, lecz naturalną postfiguracją bezradności społeczeństwa amerykańskiego stojącego w obliczu wojny, obłudy polityków, narastającej przestępczości i korupcji policyjnej. „Rozpad znaczenia” zaczął się więc nie w kinie, lecz w prawdziwym świecie i przez uchwycenie tej sytuacji na ekranie twórcy amerykańskiej „krwawej fali” utrwalili swoją własną – więc i autorską – interpretację chaosu⁷. Nie można czynić zarzutu, że do interpretacji nie dorzucili próby analizy przyczyn tego chaosu, gdyż inne kierunki awangardowe – zakładając, że gore jednak do nich należy – również rzadko kiedy wykazują nastawienie analityczne wobec sytuacji, która powołała je do życia (filmowa awangarda radziecka należy do wyjątków potwierdzających regułę).

Wysnuwanie hipotez o znaku równości między gore a czołowymi kierunkami awangardowymi może się jednak wydać nadużyciem. Ale gore, tak jak awangarda, pozostaje poza głównym nurtem kultury, podobnie też komunikuje odbiorcy rozpad porządku – ale dalej drogi się rozchodzą. Gore nie tworzy alternatywnego, choćby i najbardziej hermetycznego języka, który wskazywałby drogę wyjścia z sytuacji. Jak się rzekło, w świadomości widzów styl gatunku wyznaczają obrazy przemocy, śmierci i łamania tabu, które wysuwają się na plan pierwszy wobec wszystkich elementów języka filmowego. Miłośnik gore w ocenie tych filmów często kieruje się przede wszystkim jakością wykonania podobnych scen, pozostałe składniki, z fabułą włącznie, traktując marginalnie. Świadczy o tym charakter recenzji na rozmaitych specjalistycznych serwisach, które często uzależniają końcową ocenę nie od ogólnego kształtu filmu, lecz od ilości przelanej w nim krwi i skali realizmu ukazania jej. Związani z gatunkiem specjaliści od szokujących efektów specjalnych i makabrycznej charakterystyki – jak Tom Savini, Dino Rossi, Franco Rufini, Rick Baker, Greg Cannon, Kevin Yagher, Sergio Stivaletti czy Tom Sullivan – cieszą się w środowiskach fanów ogromną popularnością, a nazwisko któregoś z nich w czołówce filmu jest często skuteczniejszym wabikiem niż nazwisko reżysera. Choć można wyróżnić mniej lub bardziej sprawne warsztatowo filmy gore, to trzeba przyznać, że formalne wyrafinowanie zdecydowanie nie służy gatunkowi, podobnie jak bardziej złożone struktury fabularne. Unieważnienie fabuły i formy przez ich pretekstowość jest konieczne, aby film gore sprawdzał się jako reprezentant swojego gatunku, gloryfikując szeroko pojęty nihilizm. Również doszukiwanie się wyrafinowania na poziomie wykonania scen przemocy zdaje się zabiegiem godzącym w sedno gatunku. Świadczy o tym przypadek włoskiego reżysera Dario Argento, którego twórczość zawsze balansowała na granicy gore. Rzadko jednak rozpatruje się ją w tym kontekście, a to za sprawą osobliwego stylu reżysera. Filmy Argento, choć w wymyślnych scenach morderstw ociekają krwią, charakteryzują się jednak wyjątkowo dopracowaną fabułą, precyzją narracji i mistrzowską fotografią, która nawet najkrwawsze epizody ukazuje w sposób bardzo estetyczny. To właśnie wyklucza ich przynależność do gatunku; estetyzacja przemocy, obecna w kinie jeszcze od czasów Eisensteina, obca jest filmowi gore, który zawsze stara się ją przedstawić w sposób dla widza odpychający.

Odpychający jest też w nim ogólny obraz świata. Brak alternatywy dla zrujnowanego porządku semantycznego jest sygnalizowany na ekranie brakiem alternatywy wobec przemocy. W filmach Argento, a także Boormana, Peckinpaha czy Kobayashiego alternatywa zawsze istnieje, chociaż miewa różne oblicza: może być nią refleksja historiozoficzna, przekonanie o klęsce zła, wewnętrznej niepodległości bohaterów, słuszności walki lub po prostu pozytywne emocje wzbudzone wysublimowaną estetyką. W gore konglomerat środków filmowych jest w całości zaprzężony gwoździem zobrazowania przemocy oraz świata przedstawionego w sposób niepozostawiający złudzeń co do ich odstręczającego charakteru. Ani świat przedstawiony, ani tym bardziej forma tych filmów nie stanowią alternatywy wobec zawartych w nich obrazów okrucieństwa; przeciwnie – same na swój sposób są okrutne. Za styl autorski w filmie gore należy zatem uznać indywidualną metodę, jakiej trzyma się reżyser, aby odebrać widzowi poczucie estetyki i bezpiecznego obcowania z utworem ekranowym. Ku jednoznaczności,



Zombie 2, reż. Lucio Fulci (1979)

do której zmierza gatunek, prowadzi zaskakująco wiele dróg, a każda z nich to osobna strategia autorska.

Przy próbach opisanie i ocenienia tych strategii należy jednak pamiętać, że wiele z nich opiera się na celowej rezygnacji z poprawności warsztatowej i atrakcyjności wizualnej. Podobne zabiegi mają służyć skuteczniejszemu dopasowaniu formy do nieatrakcyjnej wizji świata i aby uniknąć pułapki, należy wystrzegać się oceniania filmów gore wedle kryteriów, które sprawdzają się przy wszystkich innych rodzajach kina fabularnego. Ta rezygnacja przybiera czasem formę paradokumentu (*Cannibal Holocaust* Ruggero Deodato, 1979), częściej jednak wiąże się ze specyfiką rejestracji obrazu na taśmie 16 mm, chętnie używanej przy realizacji filmów gore nie tylko ze względu na relatywnie niskie koszty. Wysoka kontrastowość i ziarnistość taśmy 16 mm sprawiają, że nie jest ona w stanie oddać pełnej gamy odcieni składającej się na wizualny przepych, za to wyjątkowo dobrze współkreuje efekt mroku, brzydoty i obcości sfotografowanego otoczenia. W filmach takich, jak *Noc żywych trupów* Romero ⁸, *Teksaska masakra piłą mechaniczną* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974) Tobe Hoopera, *Ostatni dom*

z lewej (*The Last House on the Left*, 1972) Wesa Cravena, *Pluję na twój grób* (*I Spit on Your Grave*, 1978) Meira Zarchiego czy *Cannibal Holocaust*, efekt ten został wygrany w sposób szczególnie wymowny.

Na drugim biegunie znajdują się filmy, których twórcy korzystają z hiperbolizacji środków. Używają wymyślnych chwytów wizualnych i akustycznych, aby spotęgować wrażenie wrogości świata; czynią to jednak nie przez paradoksentalne kreowanie pozorów rzeczywistości, lecz za pomocą jej daleko posuniętego zniekształcenia. Są to zazwyczaj filmy, w których groza ma charakter zgoła surrealistyczny, jak *The Beyond* (1981) Lucio Fulciego, *Martwe zło* (*The Evil Dead*, 1982) Sama Raimiego, *Hellbound: Hellraiser II* (1988) Tony'ego Randela czy cykl *Koszmar z ulicy Wiązów* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984-1994). Co nie znaczy, że brak w tej grupie obrazów bazujących na lękach mających źródło w codzienności⁹. W *Death Trap* (1976) Tobe'a Hoopera głównym miejscem akcji jest motel wybudowany gdzieś na odludziu, pośród bagien Luizjany. Wcienieniem zła nie są jednak nawiedzające go demony, lecz żywy człowiek – ponury właściciel przybytku, który brutalnie morduje swych gości za pomocą narzędzi ogrodowych, a następnie rzuca na pożarcie olbrzymiemu krokodylowi pławiącemu się w sadzawce za ogrodzeniem. Sama postać szaleńca jest kolejną konfiguracją Leatherface'a – mordercy z wcześniejszej o dwa lata *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną* – ale stylistyka, jaką Hooper przyjmuje w swoim drugim filmie, wyznacza podstawową różnicę między tym obrazem a debiutem. Zmienia się nie tylko rodzaj przestrzeni (z rozległego pleneru na klaustrofobiczne wnętrze); reżyser świadomie odrzuca realistyczną konwencję poprzedniego filmu na rzecz daleko posuniętej, wręcz atelierowej umowności (na co pozwolił znacznie większy niż przy *Teksańskiej masakrze* budżet). Efekt „pułapki bez wyjścia” został spotęgowany w *Death Trap* potraktowaniem z jednakową umownością świata na zewnątrz: gdy uciekająca przed szaleńcem ofiara wydostaje się wreszcie z pomieszczenia wypełnionego metodycznie zaplanowanym chaosem muzealnych mebli pokrytych kurzem i pajęczynami, trafia na spowite mgłą, otoczone lasem moczary, które okazują się przedłużeniem motelu – zamkniętym kompleksem śmiertelnych niespodzianek, skąd nie ma wyjścia.

Mówiąc pokrótce, w gore istnieje Bazinowski podział na twórców wierzących w rzeczywistość i w obraz. Jednak ani jedno, ani drugie nie jest nobilitowane. Mając do uchwycenia piękno świata i jego brzydotę, gore rejestruje zawsze brzydotę; stojąc przed bogatym zestawem środków filmowych, zawsze dobiera je w taki sposób, by końcowy efekt uderzył w poczucie dobrego smaku widza. Gore nie tylko opowiada o sytuacjach bez wyjścia. Sam jest pułapką bez wyjścia, gdyż okrucieństwo i brzydota, które pokazuje wprost, są też nieodłączną cechą świata przedstawionego, a ten z kolei przekłada się na formę dzieła.

Osobliwy przypadek stanowią takie filmy gore, które świat przedstawiony nadmiernie estetyzują. Ich celem nadal jest stłamszenie wartości pozytywnych, jak piękno czy poczucie bezpieczeństwa. Robią to jednak przez ich wyeksponowanie, by w następnej kolejności wulgarnie ośmieszyć, ukazując ukrytą za nimi zgniliznę. Tak też jest z greckim filmem Nico Mastorakisa *Island of Death* (1975). Jego akcja rozgrywa się na niewielkiej malowniczej wysepce, na którą przybywa, niby z zamiarem spędzenia miodowego miesiąca, para kochanków – Christopher i Celia. Wizualny styl filmu skutecznie zwodzi oczekiwania widza,

balansując między pamiątkowym zapisem wakacyjnej sielanki a przesłodzoną produkcją „soft-porno” w manierze lat 70. Do podobnych skojarzeń odwołuje już pocztówkowy charakter zdjęć śródziemnomorskiej scenerii, podtrzymują je natomiast: uroda pary protagonistów i melodyjne, miłe dla ucha piosenki na ścieżce dźwiękowej. W miarę szybko okazuje się, że Christopher i Celia to para zwyrodniałych morderców, okrutnie piętnujących wszelkie odstępstwa od purytańskich zasad. Trudno jednak powiedzieć, aby sami ich przestrzegali. W jakiejś scenie Christopher nadmiar popędu seksualnego wyładowuje na kozie; w innej Celia zdradza Christophera na jego oczach tylko po to, aby dać mu pretekst do zamordowania kolejnego człowieka. Na domiar w finale okaże się, że bohaterowie nie są małżeństwem, lecz rodzeństwem. *Island of Death* wypełniają przedziwne sceny zbrodni i bestialskich morderstw, ale Mastorakis przez cały film konsekwentnie trzyma się tej samej pocztówkowej dekoracyjności obrazu, od której wyszedł na początku. Wszystko w obrazie jest do przesady ładne, ale nie piękne; nie spotykamy się tu ani ze szczególną maestrią operatorską, ani z próbami estetyzowania scen przemocy. W strategii upiększania wizerunku świata przedstawionego twórcy *Island of Death* celowo nie próbują ukryć, że odwołują się do wyświechtanych klisz. Piaszczyste plaże z zachodzącym słońcem w tle; górskie łąki, na których pasą się owce; nasłonecznione greckie uliczki i przemierzający je urodziwi ludzie. Obrazy te są miłe dla oka, ale jednocześnie przez swoją kiczowatość uderzają w poczucie dobrego smaku. Sugerują tym samym, że piękno rzeczywistości, którą przedstawiają, jest fałszywe i kryje za swoją fasadą znamiona rozpadu, które uzewnętrzniają się we wszystkich okropnych scenach filmu. To założenie formalne ma oczywiście szerszy kontekst; przebija przez nie złośliwa kontestacja greckiej kultury, od zarania szczególnie liberalnej w podejściu do odmiennych orientacji seksualnych, a w swych klasycznych dziełach ukazującej wiele przypadków miłości kazirodczej, zbrodni, okaleczeń. *Island of Death* mówi o dekadencym rozpadzie wartości w obrębie tej kultury z podobną pasją, z jaką *Ostatni dom z lewej i Teksaska masakra piłą mechaniczną* godzą w fundamenty amerykańskiej tradycji purytańskiej. By to zakomunikować, Mastorakis nie boi się wkroczyć na obszar wizualnego kiczu. *Kicz to nie jest zła sztuka, lecz samodziśny system tkwiący jak obce ciało w ogólnym systemie sztuki*¹⁰ – słowa Hermana Brocha, który zresztą poruszał kwestię pierwiastka zła w kiczu (pisząc m.in. o jego krwawej odmianie, którą otaczali się Neron i Hitler), można odnieść w równym stopniu do gore. Oba zjawiska – gore i kicz – w podobny sposób są zawieszone między kontestacją a niemocą, między negacją pewnych reguł a zupełnym brakiem perspektyw stworzenia innych. *Island of Death* to film, w którym pojęcia kiczu i gore przez realizowanie wspólnej funkcji nakładają się na siebie i w końcu zaczynają znaczyć to samo.

Przypadek włoski

Amerykańskie filmy gore, a także pojedyncze przypadki utworów z kręgów europejskich (jak *Island of Death*) czy dalekowschodnich (jak japońskie *Przestuchanie /Ôdishon/* – 1999, reż. Takashi Miike) odwołują się do konkretnych sytuacji społecznych i mentalności kulturowych. Włoska odmiana gatunku, której jednym z czołowych reprezentantów był Lucio Fulci, z założenia rezygnuje z owych pozaekranowych kontekstów; jest wyłącznie natury metafilmowej, a obecne w niej

hiperbolizacje dotyczą nie wizerunku świata, lecz samych w sobie reguł gatunkowych. Przytoczone na początku słowa Dolińskiej o kinie *żywiącym się samym sobą, w sobie znajdującym inspiracje, tematy i motywy*, doskonale streszczają tę sytuację. Dotyczy to oczywiście nie tylko gore, ale większości gatunków filmowych w odmianie włoskiej, które komentarz do sytuacji kina przedkładają ponad komentarz do rzeczywistości. Jeżeli w filmach amerykańskich odbija się wizerunek czasu, w jakim powstawały, to we włoskich imitacjach przeglądają się amerykańskie filmy, a ściślej ich konwencje gatunkowe. Podlegają one zarazem kumulacji i wyolbrzymieniu, toteż jedynym tematem włoskich mutacji gatunków amerykańskich jest konwencja sama w sobie, która rozsądza kryteria realizmu i – bardzo często – logikę fabuły. Widz musi być świadom tej umowności i umieć dopatrzeć się logiki w samym sposobie operowania kliszami gatunkowymi; ponieważ kluczem do odczytania tych filmów jest ich autotematyczność, świadomość ta z oczywistych przyczyn powinna być poparta znajomością tradycji kina.

Ta specyfika sprawia, że włoskie westerny, filmy akcji czy horrory cieszą się szczególną popularnością pośród miłośników owych gatunków. Swoje ulubione motywy otrzymują oni tutaj w formie zwielokrotnionej i przerysowanej; zostają też wciągnięci w zabawę polegającą na odnajdywaniu cytatów i rozszyfrowywaniu sposobów poddawania ich manipulacji. Zręczność w manipulowaniu widzom jest jednym z podstawowych wyznaczników skali talentu autora, ale jego głębszy cel stanowi zasugerowanie widzowi samej taktyki tej manipulacji. Oto jak Andrzej Kołodyński rozpracował ją na przykładzie horroru *Głęboka czerwień* (1975) w reżyserii Dario Argento: *Są w tym filmie sekwencje o działaniu psychologicznym wyliczonym z matematyczną wręcz precyzją, których absurdalność odkrywa się dopiero po wyjściu z kina. Oto tajemniczy morderca czai się w mrocznym domu: jego obecność zapowiada pulsujący, wyolbrzymiony odgłos bijącego serca i zniekształcona fraza dziecięcej piosenki. Kiedy przerażona ofiara spodziewa się już ataku, zza kotary wybiega straszliwa mechaniczna kukła. I dopiero gdy minie szok, następuje właściwy cios, który skąpie ekran we krwi. Jakim cudem morderca dostał się do mieszkania z wielką lalką i zdążył ją nakręcić? Ale jedna sekwencja szarpiąca nerwy następuje po drugiej, błyskotliwa technicznie fotografia zatrzymuje się tylko na niesamowitych szczegółach, widz nie ma czasu zastanawiać się, może co najwyżej krzyżeć ze strachu. I robi to.*

*Skuteczność oddziaływania niewątpliwa, a przecież odczuwa się coś, co można określić jako artystyczną nieuczciwość. Polega ona na niewspółmierności zastosowanych efektów wobec płaskiego rozwiązania, na czysto pretekstowym traktowaniu fabuły*¹¹.

Ostatnie dwa zdania bardzo trafnie charakteryzują włoskie kino gatunków, choć oczywiście można dyskutować, czy tego typu „artystyczną nieuczciwość” faktycznie należy postrzegać pejoratywnie. W końcu film świetnie spełnia swoją gatunkową powinność (przeraża), a przy tym wcale swej nieuczciwości nie ukrywa, a tylko czeka na świadomego odbiorcę, który będzie ją zdolny zdemaskować.

Ta formuła, która z czasem utrwaliła się we włoskim kinie, ma swojego prekursora. Jest nim Sergio Leone. U niego też terminował Dario Argento (to on był pomysłodawcą scenariusza *Dawno temu na Dzikim Zachodzie*) i kilku innych popularnych później twórców włoskiego kina komercyjnego (m.in. Sergio Corbucci). Leone zaproponował styl polegający na obnażaniu schematów gatunko-

wych westernu przez ich niemal karykaturalne przejawienie, tak by były one widoczne nawet dla średnio wyrobionego widza. Cechowała go granicząca z fetysyzacją celebrowanie westernowych leitmotywów i rekwizytów, co przekładało się także na sposób korzystania z muzyki. Kompozycje Ennio Morricone stanowiły jednocześnie hiperbolizację i kwintesencję klasycznej muzyki westernowej, ale wprowadzały też dystans podkreślający umowność świata ekranowego. Western w wykonaniu Leone chwycił widza w pułapkę konwencji i opowiadał o sobie samym, co zdaniem Jeana Baudrillarda stanowiło narodziny kina postmodernistycznego¹².

Dario Argento był filmowcem, który bodaj jako pierwszy znalazł ekwiwalent stylu Leone na gruncie horroru. Do pierwszych jego filmów muzykę skomponował sam Morricone. Z czasem słynnego kompozytora zastąpiła u boku Argento rockowa grupa The Goblins, jednak rola muzyki była wciąż podobna jak u Leone: wysuwała się na plan pierwszy, mocno zaznaczając swą samodzielność względem obrazu, potęgując tym samym siłę jego oddziaływania na widza. Natarczywe celebrowanie charakterystycznych dla horroru elementów wzmacniało z kolei przerażenie odbiorcy, ale wprowadzało też wrażenie sztuczności świata przedstawionego, co podkreślało jego swoiście filmowy charakter. W filmach Argento, podobnie jak u Leone, dzieje się tak zarówno dzięki obecności „nieuczciwych” rozwiązań dramaturgicznych (przytoczona przez Kołodyńskiego scena z kukłą z *Głębokiej czerwieni*), jak i wizualnej fetysyzacji motywów powiązanych z gatunkiem. Ciekawym przykładem jest ostatnie ujęcie *Głębokiej czerwieni* ukazujące zniekształcone odbicie twarzy głównego bohatera przeglądającego się w ogromnej kałuży krwi. Obraz ten jest swoistym znakiem graficznym, wiele mówiącym o stylu filmu, w którym wyolbrzymienie motywów gatunkowych (kałuża krwi) pociąga za sobą zniekształcenia świata przedstawionego. W *Suspirii* (1977) te odrealnienia są spowodowane w dużej mierze rozbuchaną manifestacją krwiście czerwonego koloru (czerwone są rekwizyty, kostiumy, a także ściany szkoły baletowej, w której rozgrywa się akcja), zaś w *Tenebrae* (1982) oglądamy kilka przesadnie rozbudowanych sekwencji mordowania kobiet.

Ten ostatni film jest szczególnie wymownym symptomem omawianego zjawiska. *Tenebrae*, jedno z najwybitniejszych dokonań ekranowej grozy, jest w swojej plastycznie wyrafinowanej koncepcji nawiązaniem do konkretnego filmu amerykańskiego, a dokładnie do jednej powszechnie znanej sceny. Otóż na poziomie estetycznym (ale tylko estetycznym) *Tenebrae* to rozciągnięta na przeszło półtorej godziny, powtarzana w licznych konfiguracjach, sekwencja prysznicowego morderstwa z *Psychozy* Hitchcocka. Hitchcock oparł swą scenę na gwałtownym zderzeniu chłodnej fotografii higienicznego wnętrza łazienki z brutalnie godzącym w tę sterylność aktem przemocy. Świat przedstawiony w *Tenebrae* jest łazienką w motelu Normana Batesa. Chłodny i sterylny, nie zna innych barw niż odcienie bieli i błękitu, zaś wbrew temu, co sugeruje tytuł (po polsku *Ciemności*), większość scen rozgrywa się w pełnym rozproszonym świetle. W ten „sanitarny” ład wdziera się przemoc, a tryskająca krew barwi na czerwono białe ściany, by w finale całkowicie wypełnić ekran.

Zarówno wizualna sterylność otoczenia, jak i sceny morderstw są w porównaniu z filmem Hitchcocka przesadzone do granic wiarygodności. *Tenebrae* uchodzi za arcydzieło giallo – włoskiego podgatunku horroru, który przez wyjątkowo silne eksplorowanie konwencji osiąga pewien stopień odrealnienia świata przedstawionego, co zbliża go do poetyki snu. Tym samym film Argento jest dowodem na

poparcie zaproponowanej wyżej tezy o włoskim kinie gatunków jako krzywym zwierciadle, które produkuje nadnaturalnie wyolbrzymione odbicia klisz kina amerykańskiego. Analogicznie postąpił Leone w słynnym prologu *Dawno temu na Dzikim Zachodzie* (1968), gdzie podobnej transpozycji podlega jedna ze scen *W samo południe* (1952) Freda Zinnemana – oczekiwanie trójki bandytów na pociąg, którym ma przyjechać ich szef. To właśnie filmy Leone Alicja Helman nazwała „snami kinomana”, w których motywy, postaci, rozwiązania estetyczne znane z innych utworów ekranowych powracają w postaci istic surrealisticznej. Parafrazując określenie Helman, filmy Argento i Fulciego można nazwać „snami o horrorze”.

Autotematyzm włoskich filmów rozrywkowych jest ewidentny, choć nie zawsze zamierzony jako strategia autorska i nieczęsto krystalizujący się w rękach reżyserów tej miary, co Leone i Argento. Zazwyczaj wynika on po prostu z czystych kalkulacji komercyjnych i przekonania, że skoro widzowie kupują jakąś konwencję, to tym bardziej kupią ją w postaci wyolbrzymionej i pomnożonej, niekoniecznie podpartej ciekawą fabułą czy starannością realizatorską. Liczne tanie spaghetti-westerny, powstałe na fali sukcesu Leone, odznaczają się kumulacją prostych schematów zupełnie niewspółmierną do jakości wykonania. Podobnie jest z feministyczną kalką *Conana barbarzyńcy* pt. *Hundra* (1983) Matta Cimbera; kilkuczęściowym brutalnym cyklem *Iron Cobra* nawiązującym do widowiska sensacyjnego spod znaku *Zabójczej broni*; baśniowymi *Barbarzyńcami* (*The Barbarians*, 1986) w reżyserii odpowiedzialnego również za *Cannibal Holocaust* Ruggero Deodato; prymitywną imitacją *Szczęk* zatytułowaną *Macki* (*Tentacoli*, 1977, reż. Oliver Hellman), w której rekina zastąpiła ośmiornica, zaś główne role zagrali John Huston i Henry Fonda; wreszcie z niezliczonymi konfiguracjami tematu Emmanuelle polegającymi często na łączeniu ostrej erotyki z innymi gatunkami filmowymi, niekiedy z pogranicza grozy, w czym celował głównie legendarny Joe



Beyond, reż. Lucio Fulci (1983)

D'Amato (*Emanuelle w Ameryce /Emanuelle in America/* – 1981; *Emanuelle i ostatni kanibale /Emmanuelle and the Last Cannibals/* – 1976 etc.).

Nie inaczej jest z włoskim gore. W porównaniu z amerykańską odmianą gatunku jest on znacznie bardziej radykalny w ukazywaniu przemocy, jednocześnie zaś nie podejmuje roli nihilistycznego komentatora rzeczywistości, która przyświecała filmom Romero, Hoopera czy Cravena. Przeciwnie, często rozgrywa się w świecie wyabstrahowanym z rzeczywistości; odizolowanym od niej na podobieństwo snu lub – co jest może nawet trafniejszym porównaniem – sali kinowej. Różnice te spróbuję wykazać nieco dalej przez analizę porównawczą amerykańskiego filmu George'a A. Romero *Świt umarłych (Dawn of the Dead)*, 1978) z jego rzekomą włoską kontynuacją – *Zombie 2* Lucio Fulciego. Twórczość tego reżysera, a raczej jej obszar związany z gore, istotnie stanowi znakomity punkt odniesienia, lecz niekoniecznie w sensie, o jakim pisała Dolińska – jako jeden z symptomów ukierunkowania kina grozy wyłącznie na epatowanie makabrą. Bardziej jako odautorska próba wyodrębnienia z gore tych elementów, które składają się na ogólny obraz gatunku, wyolbrzymienia ich i użycia jako argumentu w dyskusji o sytuacji kina swoich czasów.

Lucio Fulci

Nota biograficzna

Lucio Fulci urodził się w Rzymie 17 stycznia 1927 roku. Od roku 1959 wyreżyserował łącznie 56 filmów w niemal wszystkich gatunkach, ale rzadko kiedy cieszyły się one uznaniem krytyki, która wyklinała je za potknięcia warsztatowe, szarganie świętości i epatowanie przemocą. Filmy gore, które przyniosły mu międzynarodowy rozgłos, rzesze fanów i renomę mistrza horroru, to tak naprawdę niewielki odsetek jego wielkiego dorobku. Nie przyniosły mu one jednak rehabilitacji w oczach krytyków i historyków kina, którzy do jego twórczości zwykle odnosili się z lekceważeniem. W odróżnieniu od Romero czy Argento nazwisko Fulciego nie trafiło do opracowań poświęconych powszechnej historii filmu i poza kręgami oddanych miłośników horroru ma on krzywdzącą opinię wyrobnika brutalnych filmów *exploitation*. Z kolei dzień jego śmierci, 13 marca 1996 roku, światowa kinematografia odnotowała przede wszystkim jako datę odejścia Krzysztofa Kieślowskiego. Stephen Thrower, autor poświęconej Fulciemu książki *Beyond Terror*, odnosi się do tego faktu w następujący sposób: *Nawet w chwili śmierci Fulci miał pecha. Gazety i telewizja poświęciły mu bardzo mało uwagi, gdyż wołały huczeć o zmarłym tego samego dnia polskim reżyserze Kieślowskim (...) Z całym szacunkiem, ale kogo obchodzi jakiś polski reżyser, skoro kino włoskie właśnie straciło jedyny mózg, jaki kiedykolwiek miało*¹³.

Jedyny mózg, jaki kiedykolwiek miało kino włoskie, z początku nawet nie myślał o karierze filmowca. Tuż po II wojnie Fulci pisał do gazet teksty poświęcone kulturze, jednocześnie studiując medycynę. Przełom przyszedł zupełnie niespodziewanie – podczas podróży pociągiem. *Pamiętam, jak wracałem pociągiem do domu. W przedziale naprzeciwko mnie siedział pewien dżentelmen i czytał gazetę. Trzymał ją w taki sposób, że mogłem dobrze widzieć artykuł na ostatniej stronie. Była tam mowa o tym, że otwarte na nowo „Centro Sperimentale Cinematografica” właśnie ogłosiło rekrutację. Postanowiłem spróbować*¹⁴.

Reżyser często później przytaczał w wywiadach taką oto anegdotę związaną z przyjęciem go do szkoły: *Podczas ustnej części egzaminu rekrutacyjnego Visconti zapytał mnie, co sędzę o jego filmie „Opętanie”, który wszyscy uważali za arcydzieło. A ja, z nieroztropnością właściwą ludziom młodym, wypomniałem mu, że splagiatował w nim kilka scen z filmów Renoira! Reszta jury spojrzała na mnie jak na potwora, ale Visconti powiedział do mnie: „Jesteś pierwszą osobą, która powiedziała mi prawdę; znasz się na filmach i masz dużo odwagi – są to cechy, które powinien mieć każdy reżyser”. No i przyjęli mnie*¹⁵.

Fulci dostał się do szkoły, gdzie uczył się reżyserii pod okiem mistrzów – Antonioniego i Viscontiego. Po jej ukończeniu w 1948 roku znalazł pracę jako asystent reżysera przy superprodukcji *Ostatnie dni Pompei* Marcela L'Herbiera. Rolę asystenta – a czasem też współscenarzysty – pełnił u boku różnych reżyserów przez kolejne dziesięć lat, nim w roku 1959 samodzielnie nakręcił swój pierwszy film *I Ladri*. Była to komedia, w której rolę główną zagrał popularny włoski komik Totò. Właśnie komedia – a nie horror – była gatunkiem, dzięki któremu Fulci stał się filmowcem popularnym we własnym kraju. *W tamtych latach kręciło się dużo komedii. Myślę, że przetrwają one próbę czasu lepiej niż większość innych filmów, które zrobiłem*¹⁶ – powie po latach.

W roku 1969 Fulci po raz pierwszy został wyklęty przez krytykę. Stało się to za sprawą filmu kostiumowego *Beatrice Cenci*, który reżyser uznał potem za właściwy początek swojej samodzielnej drogi twórczej. *Beatrice Cenci* to historia krwawego spisku, jaki uknuła młoda dziewczyna przeciwko gwałcącemu ją ojcu – bogatemu szlachcicowi. Film wywołał sensację i oburzenie i sprawił, że nazwisko Fulciego po raz pierwszy znalazło się w nagłówkach gazet, ale tylko jako synonim tego, co najgorsze, przy czym najbardziej konserwatywne gazety katolickie wzywały do bojkotu filmu oraz życzyły reżyserowi śmierci. Kopie filmu spalono i do dziś jest on bardzo trudno dostępny w wersji nieocenzurowanej.

Fulciemu najwyraźniej spodobał się ten rodzaj rozgłosu, gdyż w swoich następnych filmach konsekwentnie potwierdzał renomę bezkompromisowego obrazoburcy łączącego sceptycyzm wobec uświęconych wartości (głównie Kościoła) z dawkowanymi w sposób oszczędny, acz sugestywnymi obrazami okrucieństwa. Z kilku filmów giallo, które powstały w latach 1969-1972, bodaj najgłośniej w *Don't Torture Duckling* (1972) dają o sobie znać obsesje reżysera, które wypełnią wkrótce jego filmy gore. Pierwsza z nich to sugestia, że niebezpieczeństwo kryje się zawsze za fasadą spokoju i szczęścia, by w odpowiedniej chwili spaść niby fatum na spokojne z pozoru miejsce: niewielka miejscowość górnicza, która nagle staje się terenem brutalnych morderstw dzieci, to zapowiedź Nowego Jorku opanowanego niespodziewanie przez żywe trupy w finale *Zombie 2*, nawiedzonego miasteczka Dunwich z *The Gates of Hell* (1980) czy willi w *Domu przy cmentarzu* (*The House by the Sementary*, 1981). Scena brutalnego linczu niesłusznie podejrzanej o te morderstwa kobiety, która zostaje zabicowana na śmierć łańcuchami, to zapowiedź szokującego prologu *The Beyond*. Ksiądz proboszcz, który w finale okazuje się prawdziwym sprawcą nieszczęść, określa stosunek Fulciego do kleru i powróci jako upiorny klecha odpowiedzialny za makabryczne zamieszanie w *The Gates of Hell*.

Don't Torture Duckling to również jeden z tych filmów Fulciego, obok *One On the Top of the Other* (1969) i *Seven Notes in Black*, (1977), w których najsilniej daje się odczuć jego fascynację Hitchcockiem. Fulci nigdy jej nie krył i nawet

dedykował pamięci Hitchcocka jeden ze swoich filmów – *New York Ripper* (1982). Gdy bohaterka *Domu przy cmentarzu* zostaje zaatakowana w piwnicy przez nietoperza, nie ulega wątpliwości, że jest to nawiązanie do jednej ze scen *Ptaków*. Podobnie jak mistrz suspensu Fulci regularnie pojawiał się w epizodycznych rolach w swoich filmach. Wyraźnie widać też u niego tendencję do powielania klasycznego schematu: trzęsienie ziemi na początku, stopniowy rozwój akcji implikujący narastanie napięcia, eksplozja w finale. W swoich filmach gore reżyguje jednak z wyjaśnień i dbałości o logikę w konstrukcji fabuły, gdyż jego zdaniem najbardziej przerażające zło jest anonimowe i irracjonalne. Fabularne niespójności, zarzucane często reżyserowi przy okazji *The Gates of Hell* i *The Beyond*, to zabieg mający na celu podtrzymanie wrażenia irracjonalności. *Don't Torture a Duckling* jest z kolei jednym z tych filmów, w których fabuła jest opowiedziana logicznie i linearnie, zło natomiast zostaje zdemaskowane i ukarane. Zgodnie z klasycznym przepisem na thriller mordercą okazuje się osoba najmniej podejrzana (wspomniany ksiądz). Jednak Fulci nie dba o utrzymywanie widza w ryzach permanentnego napięcia, zaś z pytania „kto zabił?” nie czyni kluczowej zagadki filmu. Bardziej skupia się na dostosowaniu Hitchcockowskich konwencji do własnych bezlitosnych reguł. Fundamentalne pytanie filmu brzmi zatem: co by było, gdyby poczciwi bohaterowie Hitchcocka trafili do świata z filmów przełomu lat 60. i 70. – świata brutalnej kontestacji wartości, zalewającej w tym czasie kino zachodnie i obecnej również w twórczości włoskiego reżysera. W takim układzie pytanie o tożsamość mordercy może gnębić co najwyżej bohaterów filmu, gdyż widz obeznany z poglądami nurtu wywrotowego szybko odgadnie, że sadyistycznym mordercą dzieci jest świętoszkowaty ksiądz. Cała tajemnica rozwiewa się w momencie rozpoznania przez odbiorcę konwencji filmu. Jest ona sygnalizowana już tym, że ofiarami są dzieci, że morderstwa są dokonywane nad wyraz brutalnie, że osoba niesłusznie podejrzana, która u Hitchcocka wywalczyłaby dowód swej niewinności, ginie w linczu, nim zdąży pisać słowo na swą obronę. To nie jest świat „bezpiecznego lęku”, do którego przyzwyczało nas dawne kino suspensu. Jego reguły dramaturgiczne zostały wprowadzić zachowane, ale realia są inne. To realia *Ostatniego domu z lewej* Cravena, *Nędznych psów* Peckinpaha (1971), *Wybawienia* Boormana (1972) i *Ostatniego tanga w Paryżu* Bertolucciego (1972) – świat kina czasów, w których *Don't Torture a Duckling* (1972) ujrzał światło dzienne. Zabieg Fulciego osłabia w jego filmie intensywność suspensu, psuje atrakcyjność intrygi, ale z drugiej strony pozwala ujrzeć stare pocziwe schematy w świetle nowych czasów i nowych sposobów przedstawiania, które wyrosły z głębokiej nieufności wobec pryncypiów. Fulciego jako filmowca nie interesuje świat. Interesuje go reakcja kina na świat, od której zależy ogólna kondycja sztuki filmowej, i we własnych filmach stara się tę kondycję zamrozić i przejaskrawić, balansując nieraz na granicy parodii.

Mimo wszystko Fulci jawi się jako rzemieślnik – nie zawsze wysokiej klasy – popularnego kina klasy B. Chociaż w latach 1972-1979 zrealizował wiele filmów w gatunkach innych niż thriller i przeznaczonych dla widzów w różnym wieku (była wśród nich ekranizacja *Białego Kła* Londona), to właśnie kino suspensu było w owym czasie jego znakiem rozpoznawczym. Obok *Don't Torture a Duckling* na szczególną uwagę zasługuje znakomite giallo *Seven Notes in Black*, gdzie po raz pierwszy u Fulciego nabrała znaczenia muzyka autorstwa Fabio



Beyond, reż. Lucio Fulci (1983)

Frizziego – w przyszłości głównego kompozytora w jego filmach. Do klasyki *exploitation* przeszedł z kolei western *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (1975), głównie dzięki efektownym scenom przemocy, które przyniosły mu sławę jednego z najbrutalniejszych „spaghetti-westernów” w dziejach.

W procesie kontestowania wartości i bezkompromisowego cyzelowania przemocy Fulci prędzej czy później musiał wkroczyć na teren gore. Niewykluczone jednak, iż *Zombie 2*, zrealizowany wyłącznie w celu zaspokojenia potrzeb rynku, byłby pierwszym i ostatnim filmem reżysera w tym gatunku. Stało się jednak inaczej: *Zombie 2* odniósł wielki sukces komercyjny (jako pierwszy film Fulciego także poza granicami Włoch) i w efekcie określił przeznaczenie twórcy, który od tamtego czasu będzie kojarzony wyłącznie jako autor ociekających krwią horrorów z udziałem żywych trupów (niezależnie od tego, iż sam za „złoty okres” swojej twórczości uważa lata siedemdziesiąte, z których pochodzą liczne thrillery – od *Don't Torture a Duckling* po *Siedem czarnych nut*).

Nadchodzą zombie

Według Andrzeja Pitrusa *Zombie 2* jest *pozbawioną wszelkich zahamowań* wariacją na temat *Świtu umarłych* Romero¹⁷. W rzeczywistości filmy te nie mają ze sobą nic wspólnego poza faktem, iż obydwa są krwawymi horrorami o chodzących zwłokach atakujących żywych ludzi w celu pożarcia ich mięsa. Niezależnie od faktu, iż *Zombie 2* był wyświetlany jako kontynuacja *Świtu umarłych* (a dokładnie jednej z kilku jego wersji, przemontowanej przez Dario Argento i wyświetlanej we Włoszech pod tytułem *Zombi*¹⁸), między filmem Romero a filmem Fulciego nie ma żadnych powiązań fabularnych czy stylistycznych, choćby w formie zapożyczeń czy cytatów. Różni je nawet sposób ukazania scen gore.

Niezmiennie pozostaje tylko źródło zagrożenia, ale ono z kolei zostało podyktowane zapotrzebowaniem rynku (film Romero wywołał istny szal na zombie), zaś brutalność obu filmów wynika jakby bezpośrednio ze specyfiki tematu. Ożywione trupy są bowiem najbardziej adekwatnymi monstrami dla kina rozkładu, jakim jest gore, a to z tej przyczyny, że same są rozkładem¹⁹.

Świt umarłych, podobnie jak *Noc żywych trupów*, jest w intencji Romero złośliwym komentarzem do określonej sytuacji społecznej, jednak nie tak ponurej jak ta

z przełomu lat 60. i 70., toteż *Świt* w porównaniu z *Nocą* jest filmem o wiele mniej nihilistycznym. Krytykowanym zjawiskiem jest tu konsumpcjonizm, który eksplodował w USA zaraz po epoce kryzysu. W dzikim pędzie po dobra materialne Romero widzi załazek kolejnego upadku wartości. Akcja *Świtu umarłych* niemal w całości rozgrywa się w olbrzymim opustoszałym supermarkecie, a obraz setek zombie tłoczących się na jego dziedzińcu, rywalizujących ze sobą o najmniejszy ochłap ludzkiego mięsa, ma przywołać na myśl rozentuzjasmowanych klientów, którzy zatracają indywidualność w biegu po promowany towar. Zombie Romero są karykaturą żywych²⁰. Podkreśla to ich charakterystyka, notabene bardzo oszczędna: składa się z niebieskiego makijażu, którym pokryte są ich twarze, oraz z ubioru określającego funkcje społeczne, jakie zmarli pełnili za życia. Przez ekran przewijają się zombie w stroju mechanika, zombie-kucharka, zombie-wyznawca Kriszny itd.

Zombie 2 Fulciego jest pozbawiony kontekstu. Żywe trupy są tu tylko anonimowymi krwiożerczymi monstrami, bynajmniej nieprzypominającymi ludzi, którymi dawniej były. O ile w *Świcie umarłych* rzadko nosiły znamiona rozkładu, o tyle u Fulciego wyglądają odrażająco i dopiero tutaj w pełni odpowiadają przytoczonemu wyżej opisowi autorstwa Szyłaka. Ich zdeformowane ciała pokrywa gleba i gnijące mięso, z pustych oczodołów wypełniają robaki. Ze światem żywych nie mają najzupełniej nic wspólnego.

Zatem już na poziomie charakterystyki zaznacza się odmienność między amerykańskim filmem Romero, gdzie formuła gore stanowi przełożenie pewnego zjawiska społecznego, a włoskim filmem Fulciego, gdzie konwencja gatunku służy eksploatacji samej. Pozostałe różnice są obecne właściwie na wszystkich, formalnych i fabularnych, poziomach obu horrorów.

Romero dba o wiarygodność psychologicznego opisu postaci. Skupiając się na losach czwórki bohaterów, zabarykadowanych w olbrzymim supermarkecie, wytworza wokół nich kameralną atmosferę, która pozwala na wyeksponowanie osobowości i postaw. Bohaterowie Fulciego są zaś psychologicznie bezbarwni; różnią się między sobą wyłącznie wyglądem i niemal identycznie reagują w konfrontacji z niebezpieczeństwem.

Tam gdzie Romero zmierza ku skonstruowaniu wypowiedzi, Fulci kieruje się w przeciwną stronę – ku zdławieniu znaczenia i „zanegowaniu komunikacji”. Jeszcze bardziej widać to po bezpośrednim wglądzie w narrację i fabułę.

Jako reżyser filmów gore Romero zalicza się niewątpliwie do twórców „wierzających w obraz”, co znaczy, że w wyrafinowany sposób dobiera środki filmowe w celu wykreowania odpychającego obrazu świata przedstawionego. Koncepcja stylistyczna *Świtu umarłych* jest pod tym względem niezwykle przemyślana. Wrażenie przerażającej martwoty świata przedstawionego Romero uzyskuje przez utrzymywanie kamery w ciągłym bezruchu (dynamikę narracji osiągając szybkim montażem statycznych ujęć), jednostajnie rytmiczną muzyką grupy The Goblins oraz monochromatyczną fotografią, utrzymaną permanentnie w szarych, „trupich” odcieniach.

U Fulciego natomiast narracja jest ostentacyjnie staroświecka. Jej zadaniem nie jest wykreowanie odstręczającego obrazu świata, lecz odtworzenie pewnej przebrzmiałej konwencji filmowej. *Zombie 2* nawiązuje otwarcie do tradycji egzotycznych *monster-movies* spod znaku *King Konga* i *Potwora z Czarnej Laguny*, w których ludzie cywilizacji odwiedzają odległe lądy, by stanąć twarzą w twarz z czymś strasznym i nieznanym. Fulci robi z tą konwencją to samo, co z Hitch-

cockiem przy *Don't Torture a Duckling*: pozbawia dawnego komfortu pocieszenia, że potwór w finale okazywał się ludzki, a bohaterowie szczęśliwie powracali do domu. Tę tradycję i estetykę konfrontuje z prawami świata gore.

W odróżnieniu od przyjętej przez Romero metody rzucania widza bezpośrednio w sam środek wydarzeń Fulci rozwija akcję swojego filmu powoli, linearnie, stopniowo odkrywając niespodzianki i w momentach kulminacyjnych szokując scenami gore celebrowanymi o wiele dłużej niż w *Świcie umarłych*, gdzie wartki montaż nie dawał możliwości przyjrzenia się szczegółom. Do kanonu chwytów wymyślonych przez Fulciego, często później powtarzanych w filmach gore przez innych twórców, przeszły długie zbliżenia na otwarte rany, zwolnione zdjęcia lejącej się krwi i kilkakrotne powtarzanie w montażu tych samych drastycznych ujęć. Już to powoduje, że każdą makabryczną scenę filmu widz zapamiętuje szczególnie mocno. Ale Fulci potęguje jeszcze odczucie szoku: nie epatuje brutalnością bez przerwy, lecz doskonale wie, w którym momencie uderzyć nią w widza, aby osiągnąć zamierzony efekt. Tym bardziej że uśpieniu czujności odbiorcy służy już sama egzotyczna konwencja filmu.

Głównym miejscem akcji w *Zombie 2* jest niewielka wyspa Matool na Karai-bach, na której z niewyjaśnionych przyczyn umarli zaczęli chodzić i zabijać żywych. Badania nad wyjaśnieniem tego fenomenu prowadziła grupa przyjezdnych lekarzy, którym przewodził dr Menard i jego przyjaciel Bowles. Któregoś dnia Bowles zapadł na nieznaną chorobę dziesiątkującą miejscową ludność. Wiedząc, że umrze, poprosił Menarda o wysłanie jego zwłok łodzią do Nowego Jorku, aby mogły zostać pochowane „w ojczyźnie”.

Zawiązanie akcji następuje w momencie, gdy dryfującą w nowojorskim porcie opustoszałą łódź przechwytuje straż wybrzeża. Jeden z mundurowych, którzy schodzą na pokład, ginie zaatakowany przez ogromnego zombie, który jednak szybko zostaje unieszkodliwiony i strącony do morza przez drugiego funkcjonariusza. Łódź zostaje przeszukana i rozpoznana jako własność Bowlesa, o czym władze informują jego córkę Anne. Anne, w towarzystwie badającego sprawę dziennikarza Petera Westa, decyduje się po swojemu rozwiązać tajemnicę zniknięcia ojca. Wynajętym szkunerem dopływają na Matool, gdzie dowiadują się prawdy z ust Menarda. Tymczasem zombie w zastraszającym tempie opanowują wyspę. Bohaterowie barykadują się w kościele, który jednak szybko zostaje sforsowany i spalony. Menard ginie. Ginie też młoda para, u której Anne i West wynajęli łódź. Ocalała dwójka dopływa do wybrzeży Nowego Jorku. Jednak to dopiero początek koszmaru: plaga zombie, która zaczęła się od żywego trupa nieopatrnie przywiezionego na łodzi, zajęła już całe miasto.

Ostatnie ujęcia *Zombie 2* – ukazujące setki ożywionych trupów spacerujących mostem Brooklińskim – sugerują, że film Fulciego nie jest kontynuacją *Świtu umarłych*, lecz pełni raczej rolę prequela, który wyjaśnia sytuację z filmu Romero – opanowanie Ameryki przez zombich. Nie zostaje jednak powiedziane, skąd się trupy wzięły, jaka siła postawiła zmarłych z powrotem na nogi. Badania Menarda okazały się bezcelowe.

Nihilizm *Zombi 2* objawia się w epatowaniu bezcelowością nie mniej niż w epatowaniu przemocą. Ale „zewnętrznie” obraz Fulciego nie jest nihilistyczny – rozgrywa się w plenerze pod słońcem, wśród palm lub na pełnym morzu, co zamiast klaustrofobicznego klimatu pułapki bez wyjścia, który był u Romero,

wprowadza raczej emocjonujący powiew przygody. Bohaterowie są jedynie nośnikami pewnych funkcji, podobnie jak postacie z dawnych filmów egzotycznych: zawzięty naukowiec, wścibski reporter, spragniona wrażeń młoda para. Jest też żona naukowca, która urządza mężowi sceny, nazywając go szaleńcem (jedyne konflikty międzyludzkie w tym filmie). Zgodnie z intencjami reżysera w *Zombie 2* więcej jest nawiązań do starych filmów o żywych trupach spod znaku *White Zombie* (1932) Victora Harpeline niż do nowoczesnego horroru uprawianego przez Romero. Postać „szalonego naukowca” Menarda, egzotyczna wyspa Matool (którą w filmie „zagrało” Santo Domingo) i obecne wśród tubylców wierzenia wudu wynikły niewątpliwie z chęci powrotu do korzeni. Wybierając tak archaiczną konwencję dla filmu gore, Fulci doprowadza widza do bezradności – widz nie wie, czy w miarę postępowania akcji filmu powinien spodziewać się krwawego spektaklu przemocy, czy raczej skoku w stronę przeciwną, czyli bezpiecznego powrotu do czasów błogiej niewinności kina. Tym samym odbiorca zostaje rozbrojony z możliwości odwołania się do Altmanowskiej zasady przewidywalności. Widzowie, którzy skuszeni czarną sławą *Zombie 2* decydują się obejrzeć film dla spodziewanych scen przemocy, często narzekają na ich stosunkowo niewielką liczbę, zbyt rozbudowaną intrygę i wolno toczącą się akcję. Ci zaś, którzy w trakcie seansu jednak zaakceptowali eksponowane tu reguły kina klasycznego, skarżą się, że zostali narażeni na ekstremalnie szokujące widoki, jak rozrywanie gardłębami, pożeranie wnętrzności czy powolne nabijanie oka ofiary na długą drzazgę. Wyszukanymi scenami gore Fulci rozsada ramy kina bezpiecznych emocji, przypominając o ogólnej utracie niewinności przez gatunki filmowe. Jest to jedyna refleksja, jaką generuje *Zombie 2*. Reszta to już tylko typowa dla gore negacja, dążenie do wywołania u odbiorcy wrażenia obcości i bezcelowości. Zawieszenie widza w próżni między dwiema obcymi sobie konwencjami jest tylko jednym z kilku sposobów na realizację tego zamierzenia. Innym jest zwodniczy i „bezcelowy” dobór niektórych środków filmowych. Szczególnie dotyczy to użycia panoramicznego ekranu, który przydaje filmowi cech dużego widowiska. Ale reżyser z operatorem Sergio Salvatim rzadko wygrywają możliwości plastyczne związane z wykorzystaniem szerokiego kadru (inaczej niż w późniejszym *The Beyond*, gdzie ekran anamorficzny 2,35:1 zostanie zakomponowany z dużym wycuciem). Jest tak, jakby jego funkcja była wyłączona, albo raczej ukryta, gdyż w ujęciach portretujących żywe trupy przypomina o sobie szerokokątnymi zbliżeniami gnijących twarzy i ogólnymi rzutami na spacerujące jak w transie gromady zombie. Widz wpada jednak w kolejną przepaść, tym razem między złudną widowiskowością filmu a jego faktyczną wizualną szablonowością. Pretekstowe potraktowanie postaci tylko pogłębia wrażenie bezsensu, co daje o sobie znać w sposobie ich reagowania na niebezpieczeństwo. Jedna z bohaterów z przerażeniem na twarzy wpatruje się w powoli powstającego z grobu żywego trupa. Nie korzysta jednak z możliwości ucieczki, która niewątpliwie ocaliłaby jej życie i po minucie pada na ziemię z przegryzionym gardłem. Podobnych momentów jest więcej. Postacie w filmie Fulciego nie mają bowiem cech psychicznych żywych ludzi. Są sztucznymi konstruktami, ale nie takimi, które służą reżyserowi do wyrażenia jakiegoś komunikatu. Są konstruktami, których jedynym celem jest ulec zniszczeniu, gdyż właśnie w procesie rozpadu objawia się ich atrakcyjność. Widz nie zapamiętuje ich przez to, jak się zachowują i co mówią, ale przez to,

w jaki sposób giną. Zostaje tu zanegowana kolejna zasada kina, według której sens postaci powinien być tworzony przez jej literacki konspekt (zawarty w scenariuszu) oraz fizyczną osobę aktora. U Fulciego oba te czynniki, konspekt i aktor, są wprawdzie obecne, ale dryfują w pustce, gdyż to nie one tworzą sens postaci i nie one składają się na to, co z tej postaci jest dla filmu najistotniejsze. W filmach gore charakterystyka pełni zawsze istotną rolę, ale u Fulciego jest ona właśnie owym czynnikiem trzecim, który nadaje sens wprowadzeniu postaci na ekran. W kluczowych ujęciach przedstawiających zadawanie śmierci „literackie” cechy postaci się nie liczą, a aktor praktycznie znika z ekranu, gdyż zostaje pokryty olbrzymimi ilościami krwistego makijażu lub całkowicie zastąpiony przez wykorzystane w zbliżeniach makiety.

W każdym filmie gore brutalna śmierć postaci jest jednocześnie uzasadnieniem powołania jej do życia, ale mało który reżyser tak jak Fulci ma odwagę się do tego przyznać. Rola krwawych efektów w *Zombie 2* jest zbyt ostentacyjna, konspekt postaci zbyt szkicowy, a aktorstwo zbyt płaskie, by można było przytknąć na to oko. Fabuła, znacznie bardziej skomplikowana niż w większości filmów gore, w gruncie rzeczy prowadzi donikąd – nie przynosi zasadniczych wyjaśnień (np. skąd się wzięły zombie), nie daje postaciom rozwinąć ich potencjału, a w dodatku zwodniczo nie decyduje się przystać na jedną, łatwą do rozpoznania konwencję. Poza tym Fulci umieszcza w środku filmu sekwencję z punktu widzenia dramaturgii niepotrzebną, której obecności nie da się uzasadnić niczym poza reżyserskim kaprysem. Chodzi o słynną sekwencję pojedynku zombie z rekinem pośród raf koralowych. Do jej nakręcenia użyto żywego żarłacza tygrysięgo, z którym musiał zmagać się pod wodą ucharakteryzowany na zombie aktor, z oczywistych przyczyn pozbawiony aparatu tlenowego. Scena ta nie wnosi nic do scenariusza i jako taka jest kolejnym „bezcelowym” elementem filmu. Sama w sobie zawiera jednak pierwiastek negacji mainstreamowego kina gatunków, gdyż – tym razem z racji śmiertelnego ryzyka, jakie towarzyszyło jej nakręceniu – jest kolejną sceną *Zombie 2*, która nie mogłaby powstać w Hollywood. W niespełna rok po tym, jak Jeannot Szwarc próbował przestraszyć publiczność bezwstydną plastikowym rekinem w *Szczękach 2*, Fulci wykazał się umiejętnością nakręcenia sekwencji z żywym. Ale jest ona tylko ekwilibrystycznym popisem i niczym więcej.

Brama do piekła bezsensu

Spośród wszystkich horrorów Fulciego *The Gates of Hell* budzi najbardziej sprzeczne opinie nawet wśród zaprzysięgłych miłośników twórczości reżysera. Przynależąc do gatunku gore, film zawodzi jednak oczekiwania widzów nastawionych na oglądanie licznych krwawych jatek. Ponadto dezorientuje irracjonalną wielowątkową fabułą, pełną prowadzących donikąd pretekstów oraz absurdalnych zwrotów akcji, które zapewne miałyby uzasadnienie, gdyby film był utrzymany w konwencji humorystycznej. Ale *The Gates of Hell* nie próbuje być parodią. Grobowo poważny ton, w jakim została poprowadzona ta defilada nonsensu, oraz jawne kwestionowanie praw logiki, mogą widza nieprzygotowanego wprowadzić w stan skrajnego wyobcowania. Toteż film jest oceniany dwubiegunowo: obok głosów zawodu, osądzających *The Gates of Hell* jako jedną z najgłupszych i najnudniejszych produkcji Fulciego, jest drugie tyle, które widzą w nim jedno z najważniejszych dokonań horroru ²¹.

Niezależnie od rozbieżności opinii na jego temat *The Gates of Hell* jest filmem w swoim gatunku szczególnym. Fulci dotarł tutaj do granic gore, ale nie tyle w sensie szokowania brutalnością, ile raczej pod względem bezkompromisowego burzenia reguł narracji widowiska filmowego oraz gwałcenia zasad sensownej i kulturalnej komunikacji z widzami, który zamiast wyraźnego sygnału otrzymuje monotony i nic nieznaczący szum. Począwszy od konstrukcji fabuły, a na organizacji poszczególnych scen skończywszy, *The Gates of Hell* jest kwintesencją gore rozumianego jako negacja. Reżyser celowo rezygnuje z podtekstów, nie budując alternatywnych znaczeń na zgliszczach tego, co z taką konsekwencją zburzył. Widz podczas projekcji ma świadomość obcowania z pustką, co tylko pogłębia jego wyobcowanie i brak poczucia bezpiecznego kontaktu z ekranem.

W prologu *The Gates of Hell* oglądamy w równoległym montażu seans spirytystyczny w pewnym mieszkaniu w Nowym Jorku oraz wizję, jakiej doświadcza podczas tego seansu młoda kobieta-medium, Mary Woodhouse. Widzi ona samobójstwo jakiegoś księdza w miasteczku Dunwich w stanie Massachusetts. W chwilę po tym jak ksiądz wiesza się na gałęzi drzewa na cmentarzu, Mary zauważa jeszcze trupa wynurzającego się z pobliskiego grobu, po czym sama niespodziewanie umiera. Równie niespodziewanie zmartwychwstaje w dniu swego pogrzebu; z zatrzaśniętej trumny uwalnia ją Peter Bell – reporter badający sprawę jej nagłego zejścia. Mary opowiada mu o swojej wizji i razem ruszają do Dunwich z nadzieją wyjaśnienia tajemnicy księdza-samobójcy, żywego trupa, śmierci Mary i jej zmartwychwstania.

Cały film opiera się na niespełnianiu oczekiwań widza. Jeszcze na początku dowiadujemy się, że samobójstwo księdza spowodowało otwarcie bram piekieł i powrót zmarłych do życia, zaś obraz wynurzającej się z ziemi głowy trupa ma sugerować, że czeka nas oglądanie filmu o zombie. Jednak chodzących zwłok jest tu niewiele, a ich zachowanie jest inne od tego, do którego przyzwyczaiły nas dotychczasowe filmy. Zombie w *The Gates of Hell* mają umiejętność teleportacji. Zabijają ludzi wyłącznie przez wyciśnięcie mózgu z tyłu głowy, giną natomiast nie od strzału w głowę, lecz od uderzenia w brzuch ostrym narzędziem. Nie kierują się ślepyim instynktem, lecz mają przywódcę w osobie owego księdza, który sam jest tylko kierowany przez wyższą siłę, której celem jest doprowadzenie do zagłady Dunwich, a potem reszty świata. Ale degranolada miasteczka następuje bynajmniej nie w wyniku opanowania przez żywe trupy, lecz wskutek licznych irracjonalnych wydarzeń zakłócających spokojną egzystencję mieszkańców, które Fulci ukazuje w kilku luźno ze sobą powiązanych wątkach. Przy czym ich irracjonalność polega również na tym, że mijają się z wewnętrzną logiką gatunku. Reżyser często doprowadza do sytuacji, których kulminację mogłyby – i zgodnie z gatunkowymi zasadami powinny – stanowić krwawe sceny. Jednak w większości przypadków ich unika. Poprzestaje na budowaniu atmosfery irracjonalnego koszmaru, którego symptomem może być dosłownie wszystko, od niespodziewanie agresywnego zachowania kota jednej z bohaterek, przez widok samoistnie pękających lusterek i krwawiących ścian, po deszcz larw wpadających oknem do mieszkania. Zaledwie w kilku przypadkach koncentruje się na makabrycznych zjawiach, ale zaraz unieważnia je brakiem związku z linią fabularną. W jakiejś scenie duch powieszonoego księdza objawia się przed pewną dziewczyną, która na jego widok zaczyna wymiotować własne trzewia. Gdzie indziej pan

w średnim wieku, którego wcześniej poznaliśmy jako spokojnego amatora barowych pogawędek, brutalnie morduje przy użyciu wiertarki młodego, Bogu ducha winnego włóczęgę. Obie sceny, z niezwykłą dosadnością sfilmowane w długich ujęciach, nie wnoszą niczego do fabuły. Śmierć tych postaci nie pociąga za sobą żadnych konsekwencji w świecie ekranowym, wręcz rozmywa się w natłoku pomniejszych zdarzeń. Choć są to sceny, które z racji szokującej intensywności widz zapamiętuje najlepiej z całego filmu, w kontekście fabuły nie mają żadnego znaczenia. Nikt na ekranie tych śmierci nie komentuje, bo akcja w pewnym momencie zaczyna obracać się wokół kilku innych zgonów, które są z kolei najzupełniej obojętne widzowi, ponieważ nie dane mu było ich zobaczyć. Fulci celowo tworzy barierę między światem ekranowym a widzem, burząc w ten sposób kolejny aspekt kinowości, jakim jest możliwość identyfikacji ze światem przedstawionym. Decyduje o tym właśnie ów sposób rozplanowania scen gore sugerujący, że tylko one z całego filmu są przeznaczone dla odbiorcy. Cała reszta rządzi się własnymi, obcymi mu prawami. *The Gates of Hell* jest pełen makabry, której widz nie ogląda, oraz dziwnych zdarzeń, których przyczyn nigdy nie pozna. Strategia Fulciego prowadzi do tego, że miłośnik gore otrzymuje tylko to, po co przyszedł do kina, zaś skomplikowana kilkuwatkowa fabuła pozostaje dlań niedostępna niby kosztowny przedmiot w gablotce u jubilera. W całym filmie nie znajdujemy wyjaśnienia przyczyny samobójstwa księdza ani sposobu, w jaki jego śmierć spowodowała otwarcie bramy piekła. Nie wiadomo, dlaczego Mary umarła w trakcie seansu i jeszcze większą tajemnicą jest, dlaczego nagle zmartwychwstała w trumnie. Nie rozumiemy niezgodnego z konwencją gatunku zachowania się zombie ani przesadnie brutalnej reakcji spokojnego obywatela na widok włóczęgi rozmawiającego w garażu z jego córką. Nie wiemy, kim jest podobny do Draculi mężczyzna zakradający się nocą do kostnicy, aby obrabowywać zmarłych i upuszczać z nich krew do dużego szklanego naczynia. Nie wiadomo, dlaczego nikt nie przyszedł na pogrzeb Mary i dlaczego grabarze w połowie pracy zrobili sobie przerwę na lunch, pozostawiając bez opieki niezakopaną trumnę. Nie wiadomo wreszcie, dlaczego, aby uratować świat od zagłady, wystarczyło dźgnąć zombie księdza w okolicę krocza kawałkiem drewna, dzięki czemu brama do piekła została zamknięta. Niezrozumiały jest też finał, w którym ocaleli bohaterowie wychodzą z grobowca księdza, a Mary podnosi krzyk na widok biegnącego im na powitanie chłopca imieniem John John, któremu wcześniej ocalili życie. Ostatnie ujęcie filmu to wstrzymany kadr przedstawiający biegnącego Johna Johna skonstruowany przeraźliwym krzykiem Mary. Widz czuje się w tym momencie już do tego stopnia wyobcowany, że odbiera to zakończenie jako jednoznacznie nieszczyśliwe, nie zastanawiając się, czy aby nie padł ofiarą manipulacji. Tymczasem widać wyraźnie, że film kończy się happy endem i tylko myląca konotacja wprowadza w przekonanie, że jest inaczej.

Widz oglądający *The Gates of Hell* czuje się osamotniony i pozbawiony tego rodzaju oparcia, jakie daje choćby kino hollywoodzkie pielęgnujące klasyczną klarowność narracji, taktykę rozwiązywania wątków, jednoznaczność zakończeń i utrzymywanie kryteriów względnego przynajmniej realizmu. Film Fulciego nie dostarcza mu elementów, na podstawie których byłby w stanie skonstruować jakiś sens. Jedynym punktem zaczepienia, czymś, co z całego filmu dociera do widza najwyraźniej, jest kilka wyjątkowo krwawych scen, gdyż te przez swoją oczywistą jednoznaczność są dalekie od mglistej nieprzystępności pozostałych partii.

Wkomponowane w film podtrzymują i uzasadniają jego istnienie. Bez nich nie miałby on racji bytu – o czym świadczy komercyjna porażka ocenzonej wersji brytyjskiej, która okazała się dla widzów zupełnie nieczytelna. Fulci posłużył się obrazami przemocy tak, by nadawały filmowi pozory czytelności, choć z punktu widzenia fabuły i narracji są całkowicie zbędne. To rozwiązanie, jakkolwiek może się wydawać cyniczne, prowadzi do zrozumienia, czym w istocie jest gore. Fulci niczego nie wymyśla; on tylko doprowadza do skrajności wszystko to, co stanowiło sedno gatunku od początku jego istnienia: pretekstowość fabuły, absurdalność wydarzeń, sygnalizację rozpadu jakiegoś porządku i zastępowanie go obrazami przemocy. Pokazuje, do jakiego stopnia gore jest w stanie unieważnić fabułę i formę, aby uczynić odpychającą krańcową przemoc jedynym elementem filmu akceptowanym przez widza.

Hotel, który jest salą kinową

Ustaliliśmy wcześniej, iż ogół włoskiego kina gatunków ma (w sposób zamierzony lub nie) charakter metafilmowy, gdyż jego głównym tematem jest czysta konwencja. Ustaliliśmy też, w jaki sposób Fulci eksperymentuje z konwencją gore, hiperbolizując jej motywy aż do zatarcia czytelności przekazu (*The Gates of Hell*), czym doprowadza do sytuacji, w której widz na sali jest bardziej nieświadomy i zagubiony niż postać na ekranie. Ale filmem Fulciego, który dostarcza największej liczby autotematycznych tropów, jest *The Beyond*, przez wielu uważany za jego najlepszy horror. Nie brak też opinii określających go mianem najwybitniejszego filmu gore w dziejach.

The Beyond miał być środkową częścią nigdy niesfinalizowanej trylogii Fulciego opartej na teorii istnienia siedmiu bram do Piekła w siedmiu różnych miejscach na Ziemi. Jednym z takich miejsc było miasteczko Dunwich z *The Gates of Hell*, innym – teren, na którym został wybudowany hotel będący główną sceną *The Beyond*. Fabuła jest jeszcze bardziej zredukowana niż w *The Gates of Hell*, ale film nie dezorientuje, lecz budzi przerażenie irracjonalnością oraz nagromadzeniem scen magnetyzujących atmosferą stęchłą i nielogicznymi sposobami uśmiercania. Sam reżyser mówił o nim tak: *Próbowaliśmy we Włoszech robić filmy oparte na czystych tematach, bez fabuły, i „The Beyond”, podobnie jak „Inferno” Dario Argento, odrzuca zasady tradycyjnej konstrukcji, jakkolwiek inne moje filmy mają fabuły (...) Ludzie, którzy narzekają na brak intrygi w „The Beyond”, nie rozumieją, że jest to film obrazów, które muszą być przyjęte bez żadnego odbicia. Mówią, że bardzo trudno jest interpretować takie filmy, ale przecież bardzo łatwo jest interpretować filmy z intrygą. Każdy idiota może zrozumieć „Klatkę dla ptaków” Molinaro czy choćby „Ucieczkę z Nowego Jorku” Carpentera, podczas gdy „The Beyond” i „Inferno” Argento są filmami absolutnymi²².*

„Obrazy bez odbicia”, defilujące przed oczami widza, starają się pozyskać jego uwagę przez epatowanie najdziwniejszym okrucieństwem. Oto pewien mężczyzna spada z drabiny w bibliotece, po czym zostaje żywcem zjedzony – kawałek po kawałku – przez ogromne tarantule, które znalazły się tam nie wiadomo skąd. Równie zagadkowe jest zachowanie szklanego naczynia z kwasem, które przechyla się samoistnie, wylewając swoją zawartość na głowę jakiejś kobiety, przy czym kamera przez blisko dwie minuty kontempluje jej topniejącą twarz. W dodatku scena ta rozgrywa się w kostnicy, w której leży znaleziony w piwnicy,

na wpół przegniły trup podłączony do elektroencefalograficznego urządzenia badającego... jego funkcje życiowe.

Taktyka Fulciego jest tutaj równie skrajna jak w *The Gates of Hell* i prowadzi do wyzwolenia horroru spod dyktatu logiki, która w gatunku tym jest zawsze fałszywa, gdyż próbuje pseudoracjonalnie wyjaśnić irracjonalne zdarzenia. Tak było już w *Nocy żywych trupów*, gdzie powstanie zmarłych tłumaczono katastrofą rakiety wysłanej na Wenus, choć fakt ten nie miał najmniejszego znaczenia dla fabuły filmu, która była przecież wewnętrznie spójna. Sceny w *The Beyond*, który spójności nie ma, są natomiast odseparowane od siebie. Cierpią na tą samą bezradność, co postacie filmu. Brak im oparcia w intrydze (bo ta nie istnieje), w muzyce, która zdecydowanie odbiega od ilustracyjności na rzecz ironicznego kontrapunktu (muzyka ilustracyjna byłaby już jakimś „odbiciem” obrazu), nie nawiązują też łączności między sobą. *The Beyond* jest horrorem straszliwej samotności; jego postacie zawsze giną w odosobnieniu, w martwym otoczeniu rekwizytów lub za milczącym przyzwoleniem świadków (złinczowanie Schweika w prologu). Przełożenie tak związanych z gore doznań samotności i bezradności na konstrukcję utworu i poszczególnych scen ma na celu przede wszystkim spotęgowanie ich wrażenia u odbiorcy. Ale może też być odebrane jako sygnał, że film, który skutkami własnego oddziaływania sam w siebie uderza, może zawierać więcej nieprzypadkowych tropów autoanalitycznych i metafilmowych.

W rzeczy samej, interpretacja *The Beyond* jako filmu o filmie nasuwa się już po pierwszym wglądzie w treść. Mamy w niej wyraźny podział na dwa światy: rzeczywisty, w którym rozgrywa się akcja, oraz istniejący poza nim świat metafizyczny, zamieszkały przez najogólniej pojmowane Zło. Miejschem, w którym światy te przenikają się ze sobą, jest zapuszczony hotel w Luizjanie. Fotografowany przeważnie w półmroku hotel jawi się jako metafora sali kinowej, również będącej punktem styczności iluzorycznego świata ekranowego ze światem realnym, w którym widz tkwi fizycznie. Tę metaforę umacnia jeszcze fakt, że owa „druga rzeczywistość” – nieważne, czy nazwiemy ją zaświatami, piekłem czy innym wymiarem – została utrwalona na obrazie i to w sensie dosłownym. Jego autorem jest malarz Schweik brutalnie złinczowany na początku filmu za swoje kontakty z tamtym światem. Obraz namalowany przez niego tuż przed śmiercią staje się, na podobieństwo ekranu, jedną z bram do tego świata, sam zaś Schweik jest jakby reżyserem – inicjatorem całego późniejszego przerażającego spektaklu.

Po prologu, ukazującym w szokujących szczegółach zamordowanie Schweicka przez grupę mężczyzn w 1927 roku, akcja przeskakuje o kilkadziesiąt lat. Jesteśmy w roku 1981. Młoda kobieta, Lisa, dziedziczy stary hotel, w którym rozegrała się tamta tragedia. Ponieważ hotel nie był w użyciu przez wiele lat, Lisa pragnie go przed otwarciem wyremontować. Wkrótce w dziwnych okolicznościach zaczynają ginąć wynajęci przez nią robotnicy, zaś ona sama nawiązuje kontakt z niewidomą dziewczyną imieniem Emily, która wiele czasu spędziła „po drugiej stronie”, a teraz uciekła, by ostrzec Lisę przed nadciągającym niebezpieczeństwem. Po serii makabrycznych zdarzeń Lisa oraz doktor John McCoy, pracownik pobliskiego szpitala, postanawiają wyjść naprzeciw ciemnym siłom. Jednak podczas ucieczki przed grupą zombie trafiają do świata z obrazu Schweicka, stając się częścią Zła, z którym próbowali walczyć.

Przejście na drugą stronę łączy się z utratą wzroku, co spotkało Emily, a w finale także Lisę i Johna. Wiąże się to z całą pewnością z faktem, że Zło w filmie Fulciego jest ślepe. Nie podlega ocenom moralnym, do tego stopnia, iż można się zastanawiać, czy w ogóle wypada je nazwać Złem. Właściwie jedynym naprawdę złym, świadomie popełnionym czynem jest zamordowanie Schweicka na początku. Bo już to, co następuje w roku 1981, nie mieści się w kategoriach moralnych, którym powinno podlegać pojęcie zła. Czy można bowiem poddawać takiemu osądowi pojemnik z kwasem, drapieżne pająki czy zombie kierowane ślepym instynktem zjadania ludzkiego mięsa? To, co oglądamy na ekranie, jest bardzo sugestywne, koszmarnie widowiskowe, ale w sensie moralnym bez znaczenia. Właśnie w tym tkwi istota jego filmowości – jest ono zewnętrzne, przeznaczone na pokaz, o czym świadczy długa celebrowanie przez kamerę krwawych efektów. Jeżeli znaczenie utworu filmowego rodzi się w umyśle widza, to podobnie jest ze złem w *The Beyond*. Pająki i zombie po prostu robią swoje – zabijają – a od nadawania im intencji (lub ich odbierania) jesteśmy my.

Nie jest to jedyny autotematyczny aspekt motywu utraty wzroku po przejściu na „drugą stronę”. Skoro przyjęliśmy, że drugi świat jest metaforą rzeczywistości ekranowej, a hotel – sali kinowej, to musimy też założyć, że bohaterowie filmu są metaforą widzów. Roland Barthes w *Wychodząc z kina* ostrzegał przed nadmiernym angażowaniem się w spektakl filmowy; zalecał dystans w obcowaniu ze światem ekranowym i zachowanie świadomości, że w trakcie seansu wciąż jesteśmy „u siebie”, na sali kinowej. Ostrzegał przed nadmierną identyfikacją, która może spowodować omamienie ekranową iluzją i pochłonięcie widza przez świat wyimaginowany²³. Otóż Lisa i John z początku uosabiają cechy, które wymarzył sobie u widzów Barthes: rozsądek i sceptycyzm, który objawia się w ich podejściu do zjawisk nadprzyrodzonych. Ona spędziła życie w Nowym Jorku, gdzie nie wierzy się w czary, on zaś, jako lekarz, poszukuje tylko racjonalnych wyjaśnień. Lisa dystansuje się wobec ostrzeżeń niewidomej Emily, która wierzy w prawdziwość świata po drugiej stronie. Ale Schweick, który – jak ustaliliśmy – jest w tym wszystkim reżyserem (to on maluje obraz, uwalnia Zło, inicjuje zdarzenia i to jego zwłoki maszerują na czele grupy zombie) okazuje się tak przekonujący, że w efekcie Lisa i John dają się pochłoniąć obrazowi i fikcyjnej (?) rzeczywistości, którą przedstawia. Ostatnia scena pokazuje, że zostali omamieni przez iluzję – zaślepieni, co jest pokazane w sposób dosłowny (tęczówki ich oczu pokrywają się bielmem).

Pozostałe postacie filmu są wprowadzane do akcji tylko po to, by za chwilę zginąć. Swoim zachowaniem przypominają widzów dających się zahipnotyzować ekranowemu zagrożeniu. Jest to zresztą charakterystyczne dla większości horrorów Fulciego, których bohaterowie dość nietypowo zachowują się wobec nadchodzącego niebezpieczeństwa. Zamiast bronić się lub uciekać – stoją w miejscu z przerażeniem na twarzy (czasem krzyczą) i czekają na efekt. W gruncie rzeczy zostają spisani na straty, gdy tylko niebezpieczeństwo znajdzie się w zasięgu ich wzroku. Takich scen nie brakuje w *Zombie 2*, *The Gates of Hell*, sporo ich również w *The Beyond*. W świetle interpretacji metafilmowej tym ginącym w tak zadziwiający sposób bohaterom udziela się po prostu podwójna świadomość widza horroru rozdartego między przerażeniem a fascynacją. W pewnym sensie godzą się na swoje przeznaczenie, tak jak widz horroru godzi się na uleganie

strachowi. Widza od postaci z filmów Fulciego różni to, że tryumfu hipnotycznej fascynacji strachem nie przypląca on życiem. Ekranowe postacie robią to za niego, przewrotnie przypominając o niebezpieczeństwie nazbyt szczerej fascynacji kinem.

Być może najmocniej o autotematycznej naturze utworu świadczą te momenty, w których reżyser bezpośrednio – jakimś nawiązaniem lub figurą stylistyczną – podejmuje filmową zabawę z widzem. Napisałem wcześniej, powołując się na twórczość mistrzów – Leone i Argento – jakimi chwytami posługuje się często włoskie kino gatunków, by oddać istotę zjawiska, jakim jest sam gatunek. Włoski gore wybiera zazwyczaj podobną drogę, polegającą na niemal karykaturalnym przerysowaniu konwencji. Włoskie filmy tego typu słyną z ukazywania scen przemocy z o wiele większą pasją i w dłuższych ujęciach, niż miało to miejsce w amerykańskiej odmianie gatunku (choćby owe charakterystyczne dla stylu Fulciego gwałtowne transfokacje na otwarte rany). Muzyka w nich jest zwykle tak samo wyzwolona spod dyktatu obrazu, jak u Leone czy Argento. W *Cannibal Holocaust* Deodato pogodnie kompozycje Ritza Ortolaniego wprowadzają nie tylko dysonans, ale i dystans, przypominając widzowi, że obcuje z fikcją, a nie dokumentem, na który jest wystylizowany ten makabryczny film. Zarazem one właśnie przypieczętowują jego skuteczność jako horroru; zdaniem niektórych widzów dopiero bezlitośnie ironiczny komentarz muzyczny czyni *Cannibal Holocaust* filmem autentycznie przerażającym.

Muzyka Fabio Frizziego w filmach Fulciego nie zawsze jest kontrapunktyczna w stosunku do obrazu, np. rytmiczne uderzenia w bęben w *The Gates of Hell* są poddane monotonnemu rytmowi całego filmu. Nigdy jednak nie daje się zgubić w natłoku obrazów, zawsze wybija się na pierwszy plan i silnie daje znać o swojej autonomii. W *The Beyond* jest kilka motywów muzycznych o skrajnie różnym oddziaływaniu, od niepokojącego fortepianowego *largo* związanego z postacią Emily po patetyczny chorał rozbrzmiewający w ostatniej scenie. Jeśli dodać do tego znakomite efekty akustyczne, to otrzyma się swoisty kalejdoskop filmowego „straszenia dźwiękiem”. Muzyka Frizziego jest kwintesencją i spotęgowaniem tego, co na ogół rozbrzmiewa w filmach grozy; jest przerysowaniem horrorowej muzyki w tym sensie, w jakim kompozycje Morricone w dziełach Leone były kwintesencją i przerysowaniem muzyki westernowej. Wraz z podobnymi przerysowaniami w warstwie obrazowej (gra aktorska z nadmiernym eksponowaniem mroku, brudu i krwi) i fabularnej (porażające niedorzeczności scenariusza, które jednak w świetle przyjętej konwencji przestają być niedorzecznościami – *vide* wymienione na początku dziwne zachowanie się pojemnika z kwasem czy elektroencefalografy w kostnicy) zaznacza ona, że charakter dzieła, z którym obcujemy, jest filmowy od podstaw i jako taki nie musi wcale podlegać regułom logiki obowiązującej w realnym świecie.

Przypomina o tym nie tylko obrany przez Fulciego klucz formalny, ale też rozrzucone po filmie cytaty ujawniające przy okazji źródła inspiracji reżysera. Sekwencja, w której Emily zostaje rozszarpana przez własnego psa-przewodnika, jest oczywistym nawiązaniem do *Suspirii* Argento, gdzie ofiarą swego owczarka był niewidomy pianista ze szkoły baletowej (również Emily grywa na pianinie), choć trzeba przyznać, że u Fulciego scena ta jest nie tylko bardziej makabryczna, ale też lepiej wyreżyserowana. Zaś uderzające podobieństwo fizyczne Davida Warbecka – aktora grającego Johna – do Jacka Nicholsona może nasuwać dalekie

skojarzenia z wcześniejszym o rok innym horrorem o nawiedzonym hotelu, mianowicie z *Lśnieniem* Kubricka²⁴.

Jednak może najliczniejsze są w *The Beyond* odwołania do Hitchcocka. Już sama fasada hotelu do tego stopnia przypomina dom Normana Batesa z *Psychozy*, iż trudno się oprzeć wrażeniu, że w obu filmach wykorzystano tę samą budowlę. Hitchcockowskie jest też obsadzanie blondynek pod kątem ich zmysłowej tajemniczości; w *The Beyond* są aż dwie, gdyż oprócz grającej Lisę ulubionej „niewinnej piękności” Fulciego – Cateriny McColl – wystąpiła tu rewelacyjna Cinzia Monreale, której Emily wręcz hipnotyzuje spojrzeniem martwych oczu. Wreszcie epizodyczny udział samego reżysera, który tak jak Hitchcock lubił pojawiać się w swoich filmach na kilkanaście sekund; tutaj wystąpił jako bibliotekarz, z którym rozmawia bohater zjedzony w chwilę potem przez pająki. Ten występ jest poza tym jeszcze jednym tropem metatematycznym, jeszcze jednym mrugnięciem w stronę widza.

Hitchcockowskie tropy są o tyle łatwe do wychwycenia, że Fulci często otwarcie powoływał się na mistrza suspensu, stawiając go sobie za wzór filmowca. Jednak można spekulować, czy od Hitchcocka pochodzi obsesja Fulciego na punkcie oczu (choć u mistrza motyw ten powracał, m.in. w *Urzeczonej i Psychozie*). Dość powiedzieć, że u Fulciego jest on obecny niemal stale. Jedną z najgłośniejszych sekwencji w historii filmów gore jest przebijanie oka drzazgą w *Zombie 2*; w *The Gates of Hell* mamy kilka scen z krwawiącymi oczami. Jednak w *The Beyond* Fulci przeszedł w tym temacie samego siebie: oczy są tu wydzierane pazurami, wysadzane z orbit, wygryzane przez pająki; ponadto sugestywnie został wygrany motyw ślepoty Emily. W tym wszystkim pobrzmiewają dalekie echa surrealizmu i *Psa andaluzyjskiego*, ale liczy się głównie fakt, że wzrok jest najważniejszym zmysłem uczestniczącym w odbiorze filmu. Filmy gore są pewnego rodzaju gwałtem na percepcji, ciosem zadawanym wrażliwości odbiorcy. Jeśli odniesiemy rzecz do psychoanalizy, to okrutne obrażenia oczu, jakich doznają postacie z filmów Fulciego, dadzą się odczytać w kategoriach symbolicznych jako wizualny ekwiwalent zniekształceń dokonywanych przez obrazy gore w psychice widza. Sam Fulci, pytany o powody, dla których tak bezkompromisowo epatuje przemocą, odpowiadał, że chce w ten sposób zesłać na widza oczyszczenie (katharsis). Być może ma ono polegać na uświadomieniu sobie przez widza swojej sytuacji na sali kinowej; skutek przeniesienia uwagi na narząd percepcji film gore staje się paradoksalnie głęboko etyczny. Ostrzeżenie przed swoim potencjalnie zgubnym wpływem.

Zakończenie

Po roku 1981, w którym pojawiły się aż dwa wybitne horrory Fulciego – *The Beyond* i *Dom przy cmentarzu* – twórczość reżysera zaczęła topnieć w przeciętności, czemu winne były w dużej mierze niskie budżety, ale też naciski producentów nakazujące odejście od nadmiernej ekstrawagancji po kontrowersyjnym przyjęciu filmu *New York Ripper*, w którym morderca kobiet, wzorowany na Kubie Rozpruwaczu, wabi ofiary, naśladując kaczę kwakanie. Zrealizowany wkrótce po nim *Manhattan Baby* jednoznacznie uchodzi za najgorszy film w karierze reżysera. Trudno też uznać za wybitne dwie próby realizacji filmów fantasy: *Conquest* (1983) i *New Gladiators* (1984) w wyniku ograniczeń budżetowych ucierpiały na widowiskowości, przez co nie wybijają się specjalnie ponad przeciętną włoskiej produkcji fantasy i dziś stanowią rarytas jedynie dla zapalonych miłośników kina klasy C.



A cat in the Brain, rež. Lucio Fulci (1990)

Jednakże kielicha goryczy dopełniła spowodowana niekompetencją producentów porażka filmu *Zombie 3* (1987). Cios był dla Fulciego tym większy, iż nakręcenie sequela *Zombie 2* planował on jeszcze na początku lat osiemdziesiątych. Do odłożenia tego projektu skłoniła go nie tylko chęć realizacji w pierwszej kolejności innych pomysłów, ale też fakt, że Andrea Bianchi zrealizował w 1980 roku horror *Noc terroru*, który bywał wyświetlany pod tytułem *Zombie 3*, choć oferował zgoła inne podejście do tematu, nasycając go czystą akcją oraz campowym poczuciem humoru. Gdy w roku 1987 dla wszystkich było już jasne, że *Noc terroru* nie jest kontynuacją *Zombie 2*, Fulci po serii porażek postanowił raz jeszcze powrócić do tematu, który przyniósł mu rozgłos. Jednak wyreżyserowanych przez niego scen jest w *Zombie 3* raptem 15 minut. Film ukończył Bruno Mattei, twórca okryty złą sławą najgorszego włoskiego reżysera horrorów.

Dlaczego tak się stało? Oficjalna wersja głosi, że Fulci zmożony atakiem cukrzycy wyładował w szpitalu, wskutek czego musiał odstąpić reżyserski stołek Matteiemu. Ale prawda jest taka, że wycofał się z projektu na własne życzenie.

Przyznaję się do wszystkich moich filmów z wyjątkiem „Zombie 3”. Ale to nie jest mój film. To najgłupsza produkcja, w jakiej brałem udział. Została zrobiona przez grupę idiotów, a są nimi: Claudio Fragasso – urodzony kretyn, Bruno Mattei – który zanim został „reżyserem”, był malarzem pokojowym, oraz facet o nazwisku Mimmo Scavia – kierownik produkcji, który pojechał na Filipiny tylko po to, żeby współżyć ze wschodnimi dziewczętami. Odmówiłem ukończenia „Zombie 3”. Wsiadłem w samolot i wróciłem do Rzymu. Na ekranie można obejrzeć tylko piętnaście minut wyreżyserowane przeze mnie, a to dlatego, że później Fragasso zaczął ulepszać mój scenariusz: „Nie możemy zrobić tego, nie możemy zrobić tak...” Jedyne, z czego jestem dumny, to scena z gryzącą czaszką²⁵.

Jaką wizję filmu miał Fulci, trudno powiedzieć. Znając go jako twórcę horrorów ponurych i poważnych w tonie, można jednak przypuszczać, iż w efekcie końcowym niewiele z niej zostało. Na pewno nie pomógł tutaj udział Brunona Mattei – reżysera, którego oprócz dramatycznych braków warsztatowych cechuje zupełny brak stylu. Każdy z jego filmów (najczęściej zrobionych przy współudziale Fragasso jako scenarzysty) cechuje uderzająca wtórność pomysłów. W roku 1980 nakręcił film *Hell of the Living Dead*, który nie dość że stanowił nieudolną zbitkę pomysłów ze *Świtu umarłych*, *Cannibal Holocaust* i *Zombie 2*, to w dodatku na ścieżce dźwiękowej beczelnie wykorzystywał motyw przewodni z filmu Romero. W roku 1984 wyszedł spod jego ręki niskobudżetowy horror science fiction pt. *Rats – Night of Terror*, który został pomyślany jako „*Noc żywych trupów*” z krwiożerczymi szczurami zamiast zombie²⁶. *Terminatora II* Mattei nakręcił we Włoszech na trzy lata przed premierą oficjalnej kontynuacji filmu Jamesa Camerona, zaś w roku 1994 zrealizował dla amerykańskiej telewizji film o rekinie-zabójcy pt. *Cruel Jaws*, który na rynku włoskim był rozpowszechniany jako *Szczęki 5*. Trudno się zatem dziwić, że *Zombie 3* nie grzeszy oryginalnością ani scenariusza, ani realizacji, przy czym za wzór plagiatu posłużył tutaj przebojowy komedio-horror Dana O'Bannona *Powrót żywych trupów* (1985). Fani Fulciego i *Zombie 2* załamywali ręce na widok żywych trupów potrafiących mówić, biegać i tańczyć, a nawet obezwładniać swe ofiary ciosami karate. Z drugiej strony ta infantylo-parodystyczna konwencja sprawiła, że *Zombie 3* cieszy się w niektórych kręgach

nawet większą sympatią niż pierwowzór, czego już nie da się powiedzieć o zupełnie nieudanym *Zombie 4*, który w roku 1989 wyreżyserował Claudio Fragasso.

Niezależnie od tego, czy uznamy *Zombie 3* za film udany czy nie, nie jest to film, który wymarzył sobie Fulci. Rozgoryczony reżyser jeszcze w tym samym roku odbił sobie niepowodzenie, realizując *Aenigma* (1987), krwawy horror, który fani gore zapamiętali głównie dzięki dwóm scenom: rozrywania człowieka na strzępy oraz przybijania języka do blatu stołu.

Następne dwa lata to czas poronionych projektów i filmów realizowanych dla telewizji (choć trzeba przyznać, że w *House of Clocks* z 1989 roku Fulciemu udało się połączyć elementy swojego stylu kinowego z prawami widowiska telewizyjnego, jakkolwiek wskutek ograniczeń sprzętowych – kamera 16 mm – był zmuszony zrezygnować ze swoich ulubionych chwytów inscenizacyjnych: fotografii głębinowej i manipulacji głębią ostrości).

Dopiero w roku 1990 zrealizował film będący w pewnym sensie jego autorskim testamentem – autoironiczny *A Cat in the Brain*. Fulci osobiście zagrał w nim siebie, reżysera filmów gore, któremu krwawa fikcja myli się z rzeczywistością i któremu nawet widok tatara na przyjęciu nasuwa nieprzyzwoite skojarzenia z ekranową makabrą. *A Cat in the Brain* to pożegnanie reżysera z widownią, a zarazem prezent dla fanów, gdyż oprócz osobistego występu mistrza oferuje wiele scen gore z różnych przyczyn odrzuconych przy postprodukcji jego poprzednich obrazów.

Po *Cat in the Brain* Fulci nakręcił jeszcze w 1991 roku fatalnie przyjęte *Voices from Beyond* i *Door to Silence*, po czym – na pięć lat przed śmiercią – na dobre wycofał się z pracy reżysera.

Być może właśnie nierówność twórczości Fulciego, w której mieszają się najróżniejsze gatunki i na jeden film znakomity przypada co najmniej kilka nieudanych, powoduje, że jego wkład w kino gatunków, z horrorem na czele, jest ciągle niedoceniany. Za to często wypomina mu się jako przykłady niesprawności warsztatowej te elementy, które były przecież konsekwentnie zaplanowane, jak nielogiczność fabuły w *The Beyond*, brak psychologicznej głębi postaci i ich naiwne zachowanie wobec zagrożenia czy też złe aktorstwo, choć z drugiej strony trudno winić reżysera za fatalny anglojęzyczny dubbing jego filmów, który mocno przyczynia się do zepsucia ogólnego wrażenia, jakie wywołuje gra aktorska.

Natomiast o ewidentnych zaletach, takich jak indywidualność stylu, niezwykła umiejętność doboru środków w celu wywołania przerażenia czy wreszcie pomysłowość w inscenizacji krwawych scen, często się zapomina. Być może krytycy nie akceptują braku odniesień do rzeczywistości, od której horrory Fulciego przecież stanowczo się odcinają, a to przez ustanawianie własnych wewnętrznych i dalekich od względnie pojmowanego realizmu zasad, a to przez lokowanie akcji w miejscach odciętych od problemów współczesności, jak nawiedzone domy, egzotyczne wyspy czy miasteczka o surrealistycznej atmosferze. (*Moje filmy to tylko koszmarnie sny, o których zapomina się po przebudzeniu*²⁷). Sam reżyser ciepłej wyraża się o swoich dokonaniach z lat 70. niż o gore, które realizował w latach 80. i które z jego nazwiskiem kojarzy świat.

A jednak na polu gore chyba najmocniej daje o sobie znać jego indywidualność i właśnie tutaj absurdalne na pierwszy rzut oka zdanie Throwera o Fulcim

jako „mózgu włoskiego kina” nabiera sensu. To, co robił Fulci na polu gore, to nie tylko przejawskawianie konwencji, ale o wiele głębsza próba określenia roli gatunku. Gore jawi się u niego jako wirus, którego obecność w dziele obezwładnia skuteczność wszystkich sprawdzonych zasad narracji filmowej. Cóż z tego na przykład, że *Zombie 2*, *The Gates of Hell* i *The Beyond* spełniają wymogi arystotelesowskiej konstrukcji dramaturgicznej, skoro do pierwszego filmu wprowadza ona tylko zamęt, w drugim stanowi wylęgarnię absurdalnych i niezrozumiałych pomysłów, a w trzecim objawia się jedynie w postaci własnych zgłiszcz. Utwory te wychodzą od tradycyjnych klisz tylko po to, aby wykazać niemożność zaistnienia symbiozy w momencie ich kontaktu z gore; nawet niewielka jego ilość wystarczy, aby klasyczny schemat zaczął się sypać, tracić przejrzystość i rozum. Truizmem jest dziś twierdzenie, że gore to negatywowe odbicie kina mainstreamowego, pełnego afirmacji, słońca, sensu i pięknego umierania. W momencie gdy film tradycyjny wkracza na teren gore, zmienia się w twór zdeformowany, ociekający posoką i wulgarnie odrzucający rozsądek. Filmy Fulciego utrwalają sam proces rozkładu, jakiemu po zetknięciu z prawami gore podlega to, co w kinie zrozumiałe, bezpieczne i „tradycyjne”. Są doświadczalnymi organizmami, na przykładzie których można przeanalizować metodę działania choroby, jaką kino amerykańskiej „krwawej fali” przyniosło ze sobą bez ostrzeżenia.

PIOTR SAWICKI

¹ E. Dolińska, *Nadchodzą zombi*, „Film” 1979, nr 45, s. 14-15.

² Bill Hinzmann brał czynny udział w tworzeniu filmu Romero, u którego pełnił obowiązki asystenta operatora, ale został zapamiętany przede wszystkim jako odtwórca roli jednego z zombie. W 1988 roku wyprodukował i wyreżyserował *Zombie Nosh* – trzeciorzędna wariację na temat *Nocy żywych trupów*, w której dosłownie powtórzył swoją kreację sprzed dwudziestu lat. Mimo podobnych założeń fabularnych i równie amatorskich warunków realizacji różnica jakościowa między tymi filmami jest kolosalna: podczas gdy *Noc żywych trupów* uchodzi za arcydzieło horroru, *Zombie Nosh* należy prawdopodobnie do czołówki najgorszych filmów wszechczasów.

³ A. Pitrus, *Gore – seks, ciało, psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Siedlce 1992, s. 100.

⁴ Tamże, s. 103.

⁵ Tamże.

⁶ Aczkolwiek zjawiskiem stanowiącym najbardziej adekwatny odpowiednik gore w dziedzinie muzyki jest bez wątpienia death metal. Jest on nie tylko programowo nieprzyjemny w odbiorze, ale osiąga to kosztem wyjątkowej redukcji treści i form muzycznych, które

– używając określenia Pitrusa – „bierze w nawias”. Podobnie jak w wypadku filmowego gore tematem tekstów piosenek death metalowych są zazwyczaj satanizm, okultyzm i przemoc. Tę analogię potwierdza dodatkowo fakt, że wiele zespołów (m.in. „Mortician”, „Necrophagia”, „Ravenous” etc.) bezpośrednio nawiązuje do filmów gore, zarówno przez zapożyczone z nich tytuły utworów (np. *Cannibal Holocaust*, *Flower of Flesh and Blood*, *House by Cemetery*, *Driller Killer*) lub przez wplatanie w utwory fragmentów ścieżek dźwiękowych z konkretnych filmów (z czego słynie zwłaszcza „Mortician”). W niektórych kręgach muzykę death metalową odwołującą się do ekranowego gore określa się po prostu mianem „gore metalu”.

⁷ Por. wypowiedzi George’a A. Romero, Tobe’a Hoopera, Wesa Cravena, Johna Carpentera, Davida Cronnenberga i Toma Saviniego w dokumencie *Amerykański koszmar (American Nightmare)*, reż. Adam Simon, 2000. W Polsce film ten ukazał się jako dodatek do wydania DVD *Nocy żywych trupów* Romero, dystr. MayFly, 2003.

⁸ W tym wczesnym filmie gore, który jako jedyny z wymienionych został zrealizowany w czerni i bieli, użycie taśmy 16 mm przysłu-

żyło się spotęgowaniu sugestii klasycznych metod ekranowego straszenia wypracowanych jeszcze w czasach niemieckiego ekspresjonizmu. Siła oddziaływania filmu Romero opiera się bardziej na wysokich kontrastach światłocienia, żabich perspektywach i ahoryzontalnych kątach patrzenia kamery niż na brudnej rejestracji odrażającej rzeczywistości, która cechuje pozostałe z przytoczonych filmów i stanowi o ich definitywnym zerwaniu z kliszami tradycyjnego horroru. Przy jednoczesnej śmiałości w przełamywaniu tabu *Noc żywych trupów* jest szczególnym polem starcia dwóch epok kina grozy: klasycznej, która przejawia się w formie dzieła, oraz bezkompromisowego gore, którego rychłe nadejście zapowiada treść filmu i jego rozwiązania dramaturgiczne.

⁹ Wizualne i akustyczne deformacje cechują też filmy rzadko omawiane w kontekście gore, ale które spełniają wszystkie zasadnicze cechy gatunku. Mam tu na myśli m.in. *Nędzne psy* (1971) Peckinpaha, *Taksówkarza* (1976) Martina Scorsese, *Krótki film o zabijaniu* (1988) Kieślowskiego czy *Idź i patrz* (1985) Klimowa. Filmy te cechuje obecność wyjątkowo okrutnych scen przemocy, obraz świata jako „pułapki bez wyjścia” (piękno w tym świecie w ogóle nie istnieje, a przemoc rodzi przemoc) i nihilistyczna wymowa. W ogólnym kształcie i zaciętym sygnalizowaniu upadku wartości, bez prób wskazania jakiegoś pozytywnego kierunku działania, utwory te stoją – wbrew pozorom – nie tak daleko od *Ostatniego domu z lewej* czy *Death Trap*.

¹⁰ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998, s. 114.

¹¹ A. Kołodyński, *Na ożóg wsiąść, węchem diabła wyczuć*, „Film” 1976, nr 44, s. 15.

¹² Por. wypowiedzi Christopfera Fraylinga w dokumencie *An Opera of Violence* zrealizowanym jako dodatek do wydania DVD *Dawno temu na Dzikim Zachodzie*, dystr. Paramount, 2004.

¹³ S. Thrower, *Beyond Terror. The Films of Lucio Fulci*, USA, 1998, s. 5.

¹⁴ Por. biografia Fulciego umieszczona jako dodatek do amerykańskiego wydania DVD filmu *Zombie*, dystr. Blue Underground, 2004.

¹⁵ Zob. wywiad z Lucio Fulcim zamieszczony w „Starburst” t. 4, 1982, nr 12. Przedruk za francuskim pismem „L’Écran Fantastique”.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ A. Pitrus, *100 filmów grozy*, Kraków 1999, s. 10.

¹⁸ *Zombie* był filmem o kilkanaście minut krótszym od oficjalnej wersji Romero. Argento wyciął z oryginału większość scen dialogowych i humorystycznych, pozostawiając niemal wyłącznie sceny przemocy.

¹⁹ Por. J. Szyłak, *Horror i kino Nowej Przygody*, Gdańsk 1996, s. 21.

²⁰ Por. wypowiedź Romero o *Dawn of the Dead* w dokumencie *Amerykański koszmar*, reż. William Simon, 2000.

²¹ Por. opinie internautów na temat *The Gates of Hell* na www.imdb.com

²² Zob. wywiad z Lucio Fulcim zamieszczony w „Starburst”, dz. cyt.

²³ R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, w: W. Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego*, Kraków 1993.

²⁴ Choć Fulci wyjątkowo nie znosił pracy z gwiazdami, Davida Warbecka – gwiazdora kina klasy B – zaangażował właśnie ze względu na jego podobieństwo do Nicholsona, o czym reżyser mówi w wywiadzie zamieszczonym w „Draculina” # 24 z 1995 roku. Trudno jednak wykazać, czy faktycznie chodziło o przypomnienie *Lśnienia*, którego Fulci nie lubi, gdyż – jak mówi – *chłodny styl Kubricka pasował do „Mechanicznej pomarańczy” i „Ścieżek chwały”, ponieważ tam korespondował z fabułą, ale geniusz Kubricka nie sprawdza się w wypadku horroru. W „Lśnieniu” nie ma emocji*. (zob. wywiad z Lucio Fulcim zamieszczony w „Starburst”, dz. cyt.).

²⁵ Zob. wywiad z Fulcim zamieszczony w „Draculina” 1995, nr 24.

²⁶ Por. wywiad z Bruno Mattei zamieszczony jako dodatek na płycie DVD z filmem *Rats – Night of Terror*, dystr. Anchor Bay, USA, 2003.

²⁷ Zob. wywiad z Lucio Fulcim zamieszczony w „Starburst”, dz. cyt.