

Nowak, Samuel, Taszycka Anna. 2011. *Gatunek wobec Sacrum. Kryzys wiary, film grozy i kultura popularna*. W: "Studia humanistyczne AGH" 1(9), s. 97 - 108

słowa kluczowe: film grozy, nowa duchowość, teoria gatunku, kultura popularna, refleksyjność

Gatunek wobec *sacrum*.

Kryzys wiary, film grozy i kultura popularna

W niniejszym artykule chcielibyśmy zastanowić się nad fenomenem horroru podejmującego tematykę *sacrum*, zwłaszcza w odniesieniu do motywu opętania oraz egzorcyzmów. Powodem dla którego sięgamy do filmu grozy jest jego powrót w różnych swoich odmianach do kina głównego nurtu na początku XXI wieku. Przez powrót rozumiemy tu raczej olbrzymi frekwencyjny sukces i popularność, aniżeli tymczasową nieobecność gatunku. Filmy grozy mają swoje ustalone miejsce wśród gatunkowych konwencji: jednakże przełom XX i XXI wieku można nazwać renesansem horroru, który ponownie zagościł w salach kinowych i na ekranach telewizorów. Mamy tu na myśli zwłaszcza neogore (cykle : "Hostel", "Piła" czy remake'e klasycznych produkcji gore jak "Wzgórza mają oczy" lub "Teksaska maskara piłą łańcuchową"), filmy wampiryczne (cykl "Zmierzch", który wykracza poza ramy horroru czy serial "True Blood") oraz fenomen horroru azjatyckiego trafiającego do międzynarodowej dystrybucji ("The Ring", "Dark Water", "The Host"). W tym kontekście interesujące nas filmy, czyli horrory podejmujące temat opętania, są w prostej linii kontynuacją istniejącego od końca lat 60. filmu satanistycznego, zapoczątkowanego przez "Dziecko Rosemary" Romana Polańskiego; nie są więc jakością nową. Postaramy się jednak wykazać, że fenomen ów związany jest również z przemianami współczesnych form duchowości. Dokładniej zaś: jest symptomatyczny dla

przejścia od religijności, rozumianej instytucjonalnie i kolektywnie, do duchowości indywidualnej i refleksyjnej.

Horror a duchowość

Iwona Kolasińska wyróżnia, za Charlesem Derrym, trzy podgatunki współczesnego horroru: horror osobowości, satanistyczny i Armageddonu. Wybrane przez nas filmy należy zaliczyć do drugiego podgatunku: horroru satanistycznego. Kolasińska jako prekursora tego gatunku wskazuje przywołany wcześniej film Polańskiego. Badaczka pisze, że pośrednictwo Szatana ma służyć ukazaniu kryzysu - w tym przypadku będzie to kryzys rodziny, a konkretniej: roli kobiety w rodzinie. Horror satanistyczny jest wg niej w istocie "horrorem klaustrofobicznym", opowiadającym o doświadczeniu kobiety, jako doświadczeniu obcości. Źródłem grozy (a więc i zagrożenia dla bohaterki) będzie tu przede wszystkim patriarchalny model rodziny, wraz z przymusem prokreacji. Jak pisze Kolasińska:

"Dziecko Rosemary, pokazując dramat wewnętrzny osobowości zniewolonej przez system, jaki bezrefleksyjnie akceptuje, stało się metaforą pewnego typu istnienia, które samo z siebie emanuje grozą" (Kolasińska 1998: 126).

Wydaje się więc, że film satanistyczny w istocie opowiada o zjawisku społecznego kryzysu, przyjmując sztafaż opowieści o walce z siłami Zła. Co ciekawe, w pracach podejmujących zagadnienie horroru jako gatunku, często pomijana jest lub marginalizowana tematyka sacrum, choć wydaje się, że zagadnienie to (a w konsekwencji: konfrontacja jednostki, nie tyle z niesamowitym, co raczej z religijnością i duchowością), często jest jednym z podstawowych, archetypicznych tematów horroru. W takim ujęciu horror byłby jedną z narracji o relacji człowiek - religijność/duchowość.

Na zagadnienie to zwraca uwagę Marek Haltof, odnosząc się w swojej książce “Kino lęków” do definicji świętości według Rudolfa Otto. Otóż świętość (“numinosum”) łączy w sobie dwa pierwiastki: oczarowujący (“fascinosum”) oraz budzący lęk (“tremendum”). Dopiero wspólnie stanowią przeżycie religijne (“mysterium tremendum et fascinosum”). Haltof przywołuje definicję świętości, aby porównać ją z efektem, jaki wywiera na widzu horror będący konglomeratem grozy i fascynacji (piękna). W prostej linii połączenie to wywodzi się z romantyzmu; odnosi się również do powieści gotyckiej, której horror wyjątkowo dużo zawdzięcza. Haltof pisze:

“Film, podobnie, jak i inne sztuki piękne, odgrywa dużą rolę w demaskowaniu wszystkiego co jest *mistycznie niejasnym pojęciem*. Z tego powodu, mówiąc o religii, można zauważyć, obok niewątpliwego, akcentowanego przez wielu badaczy wspomaganie wiary, proces odwrotny - plastyczna forma wyobraźni staje się czynnikiem procesów laicyzacyjnych. Ów dualizm w podejściu do problematyki ekspresji i symboliki lęku w sztuce jest bardzo wyraźny również w filmie grozy. Z jednej strony filmy grozy stanowią rozsądek lęku, który na zasadzie wiru porywa coraz więcej *ofiar*, z drugiej jednakże stanowią namiastkę lekarstwa (placebo) na dręczący nas niepokój” (Haltof 1992: 20).

W przywołanej wypowiedzi Haltofa interesujący wydaje się ów dualizm odbiorczy, który pozwala na połączenie w jedność dwóch skrajnych odczuć - podobnie, jak przeżycie religijne, w przywołanej definicji Otto. Horror może więc (w określonych przypadkach) w pewien sposób stać się opowieścią podobną do przeżycia religijnego - poprzez zjednoczenie odległych od siebie odczuć. Tym samym film grozy/horror bardziej niż inne gatunki filmowe staje się opowieścią o duchowości człowieka.

Jako materiał do analizy wybraliśmy dwa filmy pod nieco mylącymi tytułami “Egorczyzmy Emily Rose” (Scott Derrickson, 2005) oraz “Egorczyzmy

Dorothy Mills”¹ (Agens Merlet, 2008). Oba łączy podobny temat: opętania młodej dziewczyny, która wychowuje się w konserwatywnej wspólnocie. Oba te filmy przeznaczone były do międzynarodowej dystrybucji, chociaż pierwszy jest produkcją hollywoodzką, a drugi koprodukcją francusko-irlandzką. Obrazy pojawiły się w podobnym momencie, ale tylko film o Emily Rose zdobył uznanie popularność (produkcja o skromnym budżecie 18 mln. USD przyniosła zysk w wysokości 145 mln. USD). Sukces realizacji hollywoodzkiej i klęskę filmu europejskiego postaramy się opisać właśnie w kontekście zmiany postaci sacrum w społeczeństwach zachodnich.

Film grozy a rzeczywistość społeczna

Na samym wstępie automatycznie nasuwa się kilka pytań, w tym zasadnicze o związek kina z rzeczywistością społeczną. Kwestię tę podejmowaliśmy już w naszym artykule “Kino Nowej Burżuazji” (por. Nowak, Taszycka 2009) - niniejszy tekst opiera się na podobnych założeniach, uznających taki związek za podstawę wszelkiej analizy. Uzasadniając sens sięgnięcia do horroru jako materiału badawczego, podkreślmy: filmy grozy, będące efektem szeregu praktyk (produkcja, dystrybucja, recepcja), mówią więcej o duchowości współczesnych społeczeństw Zachodu niż np. społeczna nauka kościoła. Nie oznacza, to uchronić boże, że filmy te są jakimś “źródłem wiedzy”, oddając emblematycznie istotę interesującego nas doświadczenia. Chodzi nam raczej o ideologiczne wypełnienie braku, który - jak proponuje psychoanaliza - cechuje ludzkie doświadczenie, a do którego dochodzi w sferze symbolicznej. Sformułowana przez nas definicja gatunku w oparciu o Lacanowską teorię podmiotu (por. Nowak, Taszycka 2009) pozwala ów brak traktować jako zmienną, która będzie różna dla każdej z filmowych

¹ Oryginalny tytuł “Egzorcyzmów Dorothy Mills” to po prostu “Dorothy Mills”; podobieństwo z “Egzorcyzmami Emily Rose” wynika ze strategii polskiego dystrybutora filmu, który liczył, że sukces filmu o Emily przełoży się na popularność filmu o Dorothy.

konwencji. Jednocześnie fakt, że uwarunkowana jest ona kontekstem społecznym podkreśla temporalność, a tym samym dyskursywność gatunku; przykładowo - czym innym jest musical obecnie, inny był w latach 50. XX wieku. Jednocześnie kompetencja audiowizualna widza jest różna w zależności od jego kapitału kulturowego; stąd też możliwa jest lektura na różnych poziomach tekstu. W przypadku wybranych przez nas filmów napięcie wywołane jest u odbiorcy dzięki możliwości podwójnej lektury: obcowania z diegezą i wynikającego stąd strachu na jednym poziomie, oraz lektury refleksyjnej, opartej o znajomość konwencji i dystansującej się wobec niej. Interesująca nas problematyka, sfera sacrum, funkcjonuje na obu tych poziomach. W pierwszym przypadku przynależy do poziomu narracji warunkując pojawienie się demona oraz metodę, którą można go pokonać. Związek z rzeczywistością społeczną można zatem wyrazić tutaj w formule: "gdyby nie uznanie katolicyzmu i wiary w opętanie oraz egzorcyzm, nie byłoby horroru satanistycznego". Z kolei na poziomie refleksyjnym mamy do czynienia z przemieszczeniem sacrum, które zmienia swoją postać i nie przynależy już do poziomu religii sankcjonowanej instytucjonalnie, ale sytuuje się w obrębie indywidualnego doświadczenia. W tym przypadku relacja film/ rzeczywistość zamyka się zatem w formule: "zmiana postaci sacrum w codziennym doświadczeniu umożliwia jego refleksyjną lekturę". Inaczej mówiąc, aby historia opowiedziana w filmie mogła zostać przez widza uprawdopodobniona na drugim poziomie, to szereg operacji myślowych, które wykonuje widz, musi posiadać umocowanie w jego doświadczeniu indywidualnym i społecznym. Ulokowanie sacrum poza religią musi zatem mieć sens, a nie wydawać się operacją kuriozalną, ośmieszającą filmową fabułę.

Te dwie przesłanki pozwalają nam założyć związek przywołanej tu konwencji z przemianami społecznie funkcjonujących form duchowości. Relację tę chcemy prześledzić na trzech płaszczyznach. Na bardziej ogólnym poziomie interesuje nas, w jaki sposób odwołanie do konkretnej religijności zmienia sztafaż gatunku: jak sama konwencja musi zmienić się, aby móc

zaabsorbować pewien sposób wyrażania i przeżywania danej religijności. Dlaczego w ramach podgatunku filmowego, jakim jest film satanistyczny, występuje odwołanie w optyce kultury popularnej do katolickiego rytuału, postrzeganego w wyobrażonej, fundamentalistycznej formie? W jaki sposób ta postać horroru staje się narracją o duchowym doświadczeniu człowieka?

W naszym przekonaniu zabieg ten ma dwojaką funkcję: po pierwsze stanowi wtórną sekularyzację, gdzie na meta-poziomie fikcyjnej narracji dokonuje się ponowne "odczarowanie" świata, po drugie zaś, wiąże się z kryzysem religijności instytucjonalnej, której ramy i formę od tej pory wyznacza wyłącznie doświadczenie jednostkowe (por. Szlendak 2004: 13-57). Z kolei chcielibyśmy zastanowić się bardziej szczegółowo, co wynika z poprzednich założeń, w jaki sposób opowieść filmowa stanowi propozycję nowej narracji, z jednej strony odwołującej się do przyzwyczajzeń widza i przyjemności, które generuje horror jako gatunek, z drugiej strony proponując ujęcie duchowości w kategoriach procesualnych, stając się opowieścią o przeżyciu religijnym jako procesie, o dynamicznym charakterze, nie zaś stałym i gotowym zestawem praktyk i rytuałów.

W tym miejscu należy poczynić jeszcze jedną uwagę. Jak już sygnalizowaliśmy, problematyka sacrum wydaje się nie interesować teoretyków gatunku. Jest to także powód, dla którego nie sięgamy do klasycznej już "Filozofii horroru" Noela Carrolla, wpływowej książki próbującej stworzyć formalną teorię tego gatunku. Oprócz rozmaitych różnic metodologicznych (Carroll opiera się w dużej mierze na analizie tekstualnej, szukając *differentia specifica* gatunku w tekście, który skutkuje określonymi emocjami widza), problematyczne wydaje się nam oderwanie filmu od procesu jego odbioru. Pozornie zarzut ten może wydać się niesłuszny, wszak Carroll porusza się na gruncie filozofii analitycznej i kognitywizmu. Problem, jak trafnie zauważył Jason Mittell, leży jednak w oderwaniu teorii Carrolla od obiegu kultury (Mittell 2004: 3-4). Jeśli na początku założyliśmy, że interesuje nas przemiana sacrum i jej związki ze współczesnym filmem grozy, podejście autora "Filozofii horroru" nie ma w tym miejscu zastosowania.

Duchowość/religijność

Wreszcie powinniśmy jasno zdefiniować, co mamy na myśli pisząc o sacrum i duchowości. W tym wypadku przyjmujemy tutaj za Zbigniewem Paskiem, że:

“sacrum bynajmniej nie umiera, lub że nie jest wypierane ze świata, ale że jedynie zmienia swoją postać “ (Pasek 2010: 57)

Procesy sekularyzacji, laicyzacji oraz stopniowa marginalizacja religii instytucjonalnych w kręgu kultury zachodniej nie wypierają sacrum, ale raczej zmieniają jego miejsce w przestrzeni praktyk społecznych. Zarezerwowane niegdyś jedynie dla religii funkcje zostały przejęte przez inne dziedziny życia. Mając na uwadze problematyczny charakter pojęcia religijność, odnoszącego nas do religii instytucjonalnej i tradycji pisma, autor wprowadza pojęcie duchowości, będące w jego przekonaniu poręcznym pojęciem, umożliwiającym badanie przemiany postaw w odniesieniu do “trosk ostatecznych” w kulturze współczesnej. Badacz pisze:

“Terminem **duchowość** proponuję nazwać takie działania, motywy i postawy człowieka, w których realizuje się jego dążenie do transgresji, czyli pojmowanego na różne sposoby przekroczenia własnej natury i doczesnej kondycji” (Pasek 2010: 61)

Pojęcie to wydaje się na tyle poręczne i jednocześnie pojemne, że będziemy posługiwać się nim w dalszej części tekstu, opisując nowe narracje towarzyszące interesującej nas społecznej zmianie. Jednocześnie kategoria jaką jest “duchowość” nie wikła nas w konieczność odwołania się do metod religioznawczych, ponieważ jak zauważa krakowski badacz, realizuje się ona

także poza sferami życia niegdyś zarezerwowanymi dla religii. Przejdźmy zatem do analizy konkretnych filmów.

Emily Rose: sacrum zindywidualizowane

Tytułową bohaterką filmu "Egzorcyzmy Emily Rose" jest 18-letnia dziewczyna, która wychowywała się na konserwatywnej amerykańskiej prowincji. Emily otrzymuje stypendium umożliwiające jej rozpoczęcia studiów w college'u. Wraz z przeprowadzką do dużego miasta dziewczyna doświadcza stanów, które można rozpatrywać w kategoriach opętania. Narracja filmu prowadzona jest retrospektywnie z punktu widzenia księdza Moore'a - egzorcysty, oskarżonego o doprowadzenie do śmierci dziewczyny. W relacjach jego oraz przyjaciół Emily stan dziewczyny pogarszał się, pomimo przepisanej kuracji farmakologicznej. Za namową księdza Moore'a Emily wróciła do rodzinnego domu, aby poddać się egzorcyzmom, które zakończyły się zgonem bohaterki. Postacią spajającą narrację filmu jest prawniczka Erin Bruner, która podejmuje się obrony egzorcysty. Jednocześnie za sprawą tej postaci, film staje się w opowieścią o przemianie zadeklarowanej agnostyczką w osobę wierzącą.

Refleksyjna lektura filmu pozwala na odczytanie "Egzorcyzmów" jako historii o nieudanej inicjacji społecznej młodej dziewczyny, która nie potrafi sobie poradzić z rytuałem przejścia ze sfery prywatnej (reprezentowanej przez dom rodzinny) do sfery publicznej (taką funkcję pełni college). Jednocześnie narrację tę uzupełnia postać Erin, która w takiej optyce dokonuje skoku w wiarę z pozycji odwrotnej. Czyni to jednak nie poprzez przystąpienie do sformalizowanej grupy wyznaniowej lub kościoła, ale selektywnie przyjmując pewne wydarzenia poświadczające istnienie sacrum². Przeanalizujmy ten wątek dokładnie.

² Innym trybem lektury refleksyjnej jest oczywiście odczytywanie reguł gatunku, tego wątku nie będziemy jednak podejmować.

Zacznijmy od poziomu diegezy. Zgodnie ze znanym schematem filmu o opętaniu, główna bohaterka doświadcza halucynacji dźwiękowych i wzrokowych oraz jest zdolna do nieprawdopodobnej elastyczności swojego ciała (przyjmowanie dziwnych pozycji, wielka siła, ataki konwulsji). Ataki te narastają wraz z rozwojem akcji filmu: dziewczyna najpierw czuje nieprzyjemny zapach, potem zaczyna widzieć tajemniczą sylwetkę, wreszcie domniemana napaść demona zaczyna mieć ewidentnie seksualny charakter. Lęków Emily nie uspakaja nawet obecność znajomych osób, w tym jej chłopaka. Dziewczyna wygina swoje ciało w nieprawdopodobnych pozach, doświadcza napadów drgawek, a tajemnicza siła wydaje się miotać nią w powietrzu. Kulminacją obecności demona jest sam przebieg egzorcyzmów, podczas którego Emily wykazuje się niewiarygodną wręcz siłą, zaczyna mówić w obcych językach i przejawia agresję w stosunku do najbliższych osób.

Wcześniej w tekście zarysowaliśmy ogólne odpowiedzi na pierwsze i drugie z postawionych sobie we wstępie pytań. Przejdźmy do zasadniczego dla nas pytania o procesualny charakter duchowości w analizowanym filmie. Interesuje nas tutaj sam tekst oraz jego refleksyjny odbiór, a raczej jego możliwość aktywowana przez specyfikę lektury w konkretnej sytuacji społecznej. Filmowa historia Emily korzysta z konwencji filmu grozy opowiadając o spotkaniu człowieka z sacrum i odwołując się do znajomych schematów i konwencji: jest to wyobrażony ortodoksyjny katolicyzm, który oferuje jednostce w określonych momentach kryzysowych zbiór gotowych rytuałów. Poprzez kontakt z profanum (demonem) dziewczyna doznaje objawienia religijnego, a sacrum wkracza w jej życie poprzez stygmaty i rozmowę z matką Chrystusa. Jednocześnie film oferuje racjonalne wytłumaczenie zachowania dziewczyny (oskarżyciel w procesie ojca Moore'a wskazuje na cielesne a nie religijne źródła stygmatów), a napięcie pomiędzy tymi dwiema interpretacjami utrzymuje się do końca filmu pozostawiając widzowi wolny wybór, która z nich będzie dla niego bardziej wiarygodna, w zależności od posiadanej przez niego kompetencji kulturowej. Warto przy tym

podkreślić, że sympatia twórców filmu (reżyser jest praktykującym chrześcijaninem) każe widzowi utożsamiać się z postacią prawniczki przechodzącą w filmie duchową przemianę. Znakiem tego stają się (1) medalik, który zaczyna nosić na szyi podczas procesu oraz (2) niewątpliwy cud jakim staje się uwolnienie uznanego za winnego śmierci Emily księdza Moore'a. Sfera sacrum staje się w tej optyce dostępna dla nawróconej grzesznicy.

Na poziomie meta film "Egzorcyzmy Emily Rose" staje się jednak opowieścią o kobiecie postawionej wobec religijnych dylematów. Bohaterki są dwie: Emily, przynależąca do "starego" sposobu opowiadania o religii, która musi odnaleźć się w nowoczesnym, racjonalnym świecie oraz prawniczka Erin, przynależąca do nowego świata, która z kolei musi odnaleźć dla siebie miejsce w opowieści religijnej, nie przystającej do znanych jej kategorii. Emily nie potrafi opisać nowego świata uczelni za pomocą znanych sobie kategorii życia religijnego, ze ściśle określoną (bierną, przynależną sferze prywatnej, podporządkowanej mężczyźnie) rolą kobiety. Życie na uczelni wymaga od niej umiejętności społecznych, których prawdopodobnie nie nabyła w toku socjalizacji w religijnej wspólnocie. Reakcją na zagubienie stają się symptomy "opętania". Z kolei w życiu racjonalnej, poukładanej prawniczki, nie ma miejsca na doświadczenie religijne, sfera sacrum wydaje się jej w ogóle nie interesować. Jednak w zetknięciu z ludźmi, dla których sfera sacrum wyznacza również horyzont uspołecznienie, prawniczka przechodzi przemianę. Jej symbolem staje się noszony na szyi medalik, ale może przede wszystkim wzrost zaufania wobec ludzi wierzących, a co za tym idzie rosnąca nieufność wobec tłumaczenia świata w kategoriach racjonalności. Być może wbrew intencjom twórców filmu o Emily Rose, ta filmowa opowieść staje się także historią o konieczności przemiany narracji religijnej. Emily umiera - nawet jej młodość nie pozwala na tchnięcie nowego ducha w stare mechanizmy religijnej indoktrynacji. Z kolei swoją przynależność do sfery sacrum deklaruje agnostyczka Erin - dokonuje się to jednak poza instytucją Kościoła, na poziomie prywatnej religijności.

Dorothy Mills: sacrum ortodoksyjne

Nieco inaczej wygląda kwestia religijności w filmie "Dorothy Mills" (ze względu na mylący charakter polskiego tytułu, będziemy posługiwać się tytułem oryginalnym). Narracja filmu jest poprowadzona z punktu widzenia doktor psychiatrii Jane Morton, która przyjeżdża z Dublina do małej irlandzkiej wsi położonej na wyspie. Celem jej wizyt to postawienie diagnozy 15-letniej Dorothy, podejrzanej o znęcanie się nad niemowlęciem powierzonym jej pod opiekę. Po przyjeździe Jane odkrywa, że dziewczynka wykorzystywana jest jako medium przez lokalną społeczność, której przewodzi proboszcz parafii, będący jednocześnie lekarzem i nauczycielem w miejscowej szkole. Mieszkańcy wsi okazują przyjezdnej wyjątkowo wrogie nastawienie, czemu sprzyja nietypowe zachowanie nowoprzybyłej. W drodze do miejsca przeznaczenia lekarka ulega wypadkowi - jej samochód, próbując ominąć jadący z naprzeciwka pojazd, wpada do rzeki. Wkrótce okazuje się, iż samochód, który widziała Jane, wraz z jego pasażerami i kierowcą, był jedynie złudzeniem. W dalszej części filmu wyjaśnia się również, że zdolności mediumiczne, posiada nie tylko Dorothy, ale również Jane, którą prześladowe trójka tragicznie zmarłych nastolatków, kiedyś mieszkańców tej miejscowości. Jednocześnie, we wspomnieniach, powraca trauma Jane: odwiedza ją tragicznie zmarły synek David. Na poziomie diegezy filmu mamy w tym przypadku do czynienia z typową opowieścią o duchach, które po śmierci nawiedzają żywych. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że postać Jane wpisuje się w schemat kozła ofiarnego w rozumieniu Rene Girarda: metody budowania jej relacji z otoczeniem, stają się w nieświadomy sposób katalizatorem konfliktu, który w konsekwencji przyczyni się do śmierci bohaterki.

Według diagnozy Jane, Dorothy cierpi na rozszczepienie osobowości, co mieszkańcy wioski interpretują w duchu religijnym jako możliwość kontaktu ze zmarłymi, bliskimi im osobami. Wiarę tę podtrzymuje proboszcz parafii,

który przewodzi seansom wywoływania duchów, za pośrednictwem Dorothy. Lokalna społeczność, w zgodzie z tradycją, gromadzi się co tydzień w kościele, a ksiądz jest dla nich niekwestionowanym autorytetem, zarówno w sprawach duchowych, jak i problemach życia codziennego.

W pewnym momencie narracja filmu ulega pęknięciu i prowadzona jest dwutorowo. Widz orientuje się, że obserwacja opętanej duchami Dorothy jest jedynie subiektywnym złudzeniem, któremu ulegają mieszkańcy wioski i zaczyna dostrzegać, że nastolatka jedynie udaje zmarłych, za pomocą modulacji głosu oraz przebrania. Podobnie, jak w filmie "Egzorcyzmy Emily Rose", zderzają się ze sobą dwie narracje: racjonalna, reprezentowana przez Jane oraz tradycyjna, zakorzeniona w religijnej interpretacji świata, opartej o instytucję kościoła, w osobie księdza proboszcza. Reżyserka filmu, Agnes Merlet, zastosowała tutaj chwyt typowy dla filmu grozy - opowieści o duchach, ponieważ rozróżnienie to jest od samego początku filmu pozorne. Reprezentująca kategorię racjonalności Jane posiada zdolności mediumiczne, których nie daje się ująć w perspektywie racjonalnej. "Dorothy Mills" korzysta z wyrastającej z oświecenia taktyki wyjaśniania zabobonu, ale czyni to w sposób przewrotny, poprzez posłużenie się popkulturową kliszą (wizja religijnej wspólnoty), którą następnie dekonstruuje.

Film kończy scena, w której Dorothy rozmawia z dyrektorem szpitala psychiatrycznego, w którym wcześniej pracowała Jane. Dziewczyna wykazuje fizyczne podobieństwo do nieżyjącej lekarki, osiągnięte za pomocą peruki, odpowiedniego kostiumu i makijażu. Dyrektor w pełni akceptuje mediumiczne zdolności dziewczyny, rozmawiając z nią, jak gdyby była zmarłą, bliską mu kobietą.

W przypadku "Dorothy Mills" - podobnie jak w "Emily Rose" - napięcie skupione jest na kobiecych bohaterkach; jest to także ważny wskaźnik gatunkowego przesunięcia, który kryzys wiary ujmuje w dialektykę płci: to kobieta jest nośnikiem wątpliwości, racjonalności, a jednocześnie jest także medium. Ponadto w filmie "Dorothy Mills" mamy do czynienia z kryzysem

duchowości, którego strony konfliktu są w gruncie rzeczy usytuowane w tej samej linii ideologicznej. Innymi słowy, mamy tutaj do czynienia z konfliktem jedynie pozornym, ponieważ kobiece bohaterki są z góry skazane na klęskę, nie mając żadnej alternatywy dla swojego postępowania. Główne postaci skonstruowane są na zasadzie kontrastu: Dorothy przynależy do porządku irracjonalnego, a Jane reprezentuje racjonalność. W toku narracji dziewczynka okazuje się jednak chora, a nie opętana, a z kolei lekarka wpisana zostaje w kategorii irracjonalne. Obie kobiety uwięzione są w kręgu identycznych symboli i znaczeń, które nie zostawiają miejsca na ich inną interpretację. Tyle film i jego tekst.

Refleksyjna lektura filmu, podobnie jak w przypadku "Emily Rose", zderza narrację tradycjonalistyczną oraz oświeceniową. Procesualny charakter duchowości, z którym mamy do czynienia w filmie jest jednak z gruntu fałszywy. W tym właśnie momencie "Dorothy" różni się od "Emily", chociaż obie produkcje zdają się posługiwać podobnym językiem i sztafażem gatunkowym. Jeśli na początku założyliśmy związek przemiany funkcji sacrum we współczesnych społeczeństwach zachodnich, którego symptomem są nowe narracje w popularnych gatunkach, tym razem diagnoza jest wyjątkowo pesymistyczna. Zderzenie nowej kobiecej tożsamości z tradycyjną narracją religijną stawia bohaterkę na przegranej z góry pozycji: chociaż moralna racja pozostaje po jej stronie, co widz może doskonale odczytać (niemoralna postawa wspólnoty, nieukarana zbrodnia), to jednak religijność pozostaje tutaj jedynym możliwym horyzontem doświadczenia społecznego. Innymi słowy: przed sacrum nie ma ucieczki. Przykład filmu "Dorothy Mills" zestawiony ponownie z "Emily" jest interesujący z dwóch powodów. Po pierwsze przywołana wcześniej "Emily Rose" nakręcona została przez reżysera gorliwego chrześcijanina: na meta poziomie film dawał jednak możliwość refleksyjnego odniesienia do sacrum, pozwalając się czytać jako opowieść o dojrzewaniu, a nawrócenie Erin traktująca jako wybór, a nie konieczność. Z kolei nakręcona z artystycznym zacięciem "Dorothy Mills", obraz na pierwszy rzut oka mocno feminizujący,

napisany i wyreżyserowany przez kobietę, okazuje się filmem do cna konserwatywnym. Jednakże, i to po drugie, niepowodzenie frekwencyjne filmu o Dorothy Mills dowodzi niemożliwości utrzymania klasycznej narracji o sacrum, które nie zmienia swojej funkcji i posiłkuje się jedynie narracją religijną. Sukces "Emily Rose", filmu obliczonego na religijny szok, gdzie twórca wykorzystuje medium w celu swojego rodzaju religijnej edukacji, jest mocnym dowodem, że tylko narracje popkulturowe ujmujące nową funkcję sacrum oraz przenoszące ciężar z instytucji na jednostkę, mają szansę powodzenia i akceptacji przez widzów.

Wnioski

Jakie zatem wnioski wypływają z przeprowadzonych przez nas analiz? W naszym przekonaniu możemy wyprowadzić trzy hipotezy dotyczące funkcjonowania sacrum w kulturze popularnej (na poziomie gatunku filmowego) i jego związków z praktykami kulturowymi.

Po pierwsze: relacja z sacrum nadal pozostaje jednym z archetypicznych tematów, jakie podejmuje horror jako gatunek filmowy. Co prawda, w swoim teście zajęliśmy się jedynie dwoma przykładami filmowymi, jednakże popularność chociażby filmu wampirycznego nie pozostawia w tej kwestii wątpliwości.

Po drugie: kultura popularna, a więc również gatunki filmowe, są ściśle związane z kondycją społeczną i jej przemianami. Tradycyjna narracja wiążąca sacrum z doświadczeniem religijnym zostaje wyparta przez opowieść ujmującą sacrum w kategoriach doświadczenia duchowego. Przemiana ta skutkuje również alternatywnymi możliwościami lektury, które w naszym teście opisaliśmy w kategoriach refleksyjności lub metainterpretacji. Takie podejście nie jest możliwe w przypadku narracji religijnej, która nie zostawia miejsca na odczytania poza totalizującym modelem, dla którego nie ma żadnej alternatywy.

Po trzecie wreszcie: gatunek filmowy, jako źródło odbiorczej przyjemności (którą, jako że jest to format masowy, mierzymy popularnością), musi dostosować się do funkcjonujące społecznie wrażliwości, nie zaś na odwrót. Aby lektura filmu miała sens (nie mamy zatem na myśli lektury dekonstruującej lub kampowej), a zatem, aby film wydał się spójny jako opowieść, musi istnieć wysoki stopień korelacji pomiędzy wrażliwością widza, a możliwościami lektury tekstu, które są w niego wpisane. Przypadek *sacrum* jest tutaj szczególny, gdyż odniesienie do tej sfery rzeczywistości nie czynione jest przez film eksplicytnie; jest ono wpisane w tekst, ale podczas lektury może zostać pominięte. Lektura z kolei warunkowana jest narracjami, którymi posługują się widzowie i twórcy. Sukces filmu oznacza zatem odnalezienie „wspólnego języka” przez autora oraz oglądającego obraz widza. W przypadku tematyki *sacrum* możliwość taką daje ujęcie interesującego nas fenomenu w narrację o duchowości („Emily Rose”). Posłużenie się jedynie tradycyjną narracją religijną oznacza w tym przypadku klęskę.

Ponowna popularność horroru jako gatunku filmowego zachęca do przyjrzenia się bliżej jego przemianom. Film grozy może stać się fascynującą opowieścią nie tylko o zmaganiach człowieka z własnym strachem i jego metaforycznymi uosobieniami, ale również o przemianach jego podejścia do tradycyjnie pojmowanej religijności. Idąc tym tropem należy zatem uznać, że to właśnie kultura popularna powinna być podstawowym obszarem badawczym teorii zainteresowanych nowymi formami duchowości; jest więc ona de facto przestrzenią walki o znaczenie, Hallowską areną zgody i oporu, sankcjonując wybrane narracje, a odrzucając inne. Gatunki filmowe mogą w takiej perspektywie być traktowane jako pola bitwy, gdzie negocjowane są szersze społeczne znaczenia, w tym wypadku - interesującego nas zagadnienia nowej duchowości. Kultura popularna premiuje indywidualne sposoby odczytania, ponieważ obce są jej systemy eksperckie zasadzające się na instytucjonalnym faworyzowaniu pewnych praktyk i gustów społecznych. Tłumaczy to także fenomen nowej duchowości, wszak jest ona

zjawiskiem popkulturowym i dlatego domaga się nowych, adekwatnych narzędzi badawczych.

Bibliografia:

Haltof, Marek. 1992. *Kino lęków*, Kielce: Szumacher.

Jagielski Sebastian, Morstin-Popławska Agnieszka (red.). 2009: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Kolasińska, Iwona. 1998. *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory... - horror filmowy i jego widz*, (w:) "Kino gatunków. Wczoraj i dziś", red. Krzysztof Loska, Kraków.

Mittell Jason. 2004. *Genre and Television: from Cop Shows to Cartoons in American Culture*, London/New York: Routledge.

Nowak Samuel, Taszycka Anna: *Kino Nowej Burżuazji* w: "Kultura Popularna" 1/(23).

Pasek, Zbigniew. 2010. *O przydatności pojęcia duchowość w badaniach nad współczesną kulturą*, w: M. Libiszowska-Zółtkowska i S. Grotowska (red.), *Religijność i duchowość - dawne i nowe formy*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, s. 56-65.

Szlendak, Tomasz. 2004: *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.