



Konwencja grozy

GENEZA, CECHY I WSKAZÓWKI DLA PISZĄCYCH

DR MATEUSZ ŻURAWSKI

WSTĘP

Groza jako gatunek funkcjonuje w wielu odmianach. Rozróżniamy między innymi *horror* i *terror*, *gothic* i *gore*, *weird* i *exploit*. Przykłady każdego z nich możemy znaleźć w literaturze, teatrze i filmie, a także w komiksach i grach.

Ale to, czy w opowieści straszyć będzie uwięziony w martwym ciele mściwy duch, wyhodowany w laboratorium inteligentny wirus czy maniackalny morderca; czy jej akcja rozegra się na otoczonej lasami farmie na prowincji, w ruinach gotyckiej katedry czy w pustym mieszkaniu na ostatnim piętrze współczesnego wieżowca; czy w jej finale bohater zginie, rozwiąże zagadkę, czy z przerażeniem odkryje, że oto sam stał się potworem – to tylko oprawa, która dla konwencji jako takiej jest w gruncie rzeczy nieistotna.

W przeciwieństwie do innych utworów gatunkowych groza nie posiada żadnego ściśle określonych wyznaczników. Wszystkie upiorne lub makabryczne kostiumy i rekwizyty, a także chwytły narracyjne i środki stylistyczne (często zresztą zapożyczane z innych konwencji: kryminału, science-fiction, a nawet romansu) są podporządkowane jednemu tylko celowi: wywołaniu w odbiorcy dreszczu.

GENEZA GATUNKU

Za początki gatunku uznaje się powieść gotycką, która rozwinęła się na przełomie wieku XVIII i XIX jako odmiana powieści sentymentalnej. Wyróżniała ją atmosfera tajemniczości i grozy, a także czas i miejsce akcji: odwiedzone nocą, w blasku księżyca lub podczas burzy, średniowieczne zamki i klasztory, skrywające mroczne i często krwawe sekrety. Na tak przygotowanym gruncie w dojrzałym romantyzmie pojawiły się tak zwane opowieści niesamowite (*weird tales*, *unheimliche Geschichten*), które były już horrorem z prawdziwego zdarzenia. Ich najśłynniejsi autorzy – Edgar Allan Poe i Ernst T.A. Hoffmann – do dziś uważani są za niedoścignionych mistrzów grozy. Warto zwrócić uwagę, że w samej nazwie uprawianego przez nich gatunku kryje się klucz do zrozumienia idei konwencji.

W języku niemieckim „niesamowite” (*unheimlich*) oznacza coś, co kiedyś było „samowite” (*heimlich*), czyli znajome i oswojone, ale co, na skutek określonych procesów czy zdarzeń, często w sposób nieuświadomiony, stało się obce i wrogie, zaczęło budzić niepokój (porównanie z mechanizmem wypierania i powracania traumy jest jak najbardziej na miejscu). Nieprzypadkowo rozwój literatury grozy przypada na wiek XIX i pierwsze dekady wieku XX, a zatem okres gwałtownych przemian społecznych i kulturowych, burzących dotychczasowy tradycyjny sposób postrzegania i porządkowania świata (rozwój miast i mieszczaństwa – od rewolucji francuskiej do dwóch wojen światowych).

Materiał opracowano w ramach projektu *Wejść w konwencję* prowadzonego przez Fundację Szkoła z Klasą w partnerstwie z Instytutem Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Instytutem Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk oraz Fundacją Rozwoju Społeczeństwa Informacyjnego.

Większość klasycznych opowieści grozy powstawało jako reakcja na racjonalizm i utilitaryzm epoki, na pozytywistyczny światopogląd i nowoczesną naukę, które nakazywały odrzucić ludowe wierzenia i podania jako zabobon; a jednocześnie nie były w stanie wyjaśnić każdego fenomenu otaczającego świata ani zapobiec targającym nim kolejnym kryzysom. Instalowane w miastach oświetlenie, najpierw gazowe, a później elektryczne, rozpraszało ciemności nocy, ale powodowało też, że poza kręgiem blasku lamp mrok stawał się gęstszy. Tam właśnie przyciął się świat mitów i legend, który, do niedawna „samowity”, nagle stał się „niesamowity”.

DWA OBLICZA GROZY: STRACH I LĘK

Sama myśl o tym, że granica między światem rzeczywistym (oswojonym) i światem fantastycznym (obcym) mogłaby zostać naruszona, wywołuje niepokój. Dlatego w opowieści grozy dla osiągnięcia pożądanego efektu o wiele ważniejsza od pokazania Niesamowitego jest sama sugestia jego istnienia. Napotkany potwór może być niebezpieczny, budzić strach. Świadomość jego obecności budzi natomiast lęk, ponieważ podważa uznany i potwierdzony porządek świata. Strach to konkretna, znajdująca racjonalne wytłumaczenie reakcja na zagrożenie; lęk jest czymś abstrakcyjnym, irracjonalnym. Bohater opowieści grozy będzie doświadczać obu tych emocji, ale tylko lęk może stać się udziałem czytelnika czy widza.

Wiedział o tym dobrze Friedrich Wilhelm Murnau, reżyser inspirowanego *Draculą* Brama Stokera (1897) filmu *Nosferatu: Symfonia grozy* (1922). Powieściowy wampir, najpierw polujący na ofiary, a potem sam uciekający przed łowcami, na ekranie z działającej postaci stał się symboliczną figurą, wcielonym żywiołem śmierci, wyrażnie przynależnym do innego świata. I dlatego właśnie wciąż wywołuje on dreszcz, nawet jeżeli niektóre z zastosowanych przez reżysera środków się zestarzały i na pewne sceny nie możemy dziś patrzeć bez uśmiechu. Nie da się ukryć, że współczesnego odbiorcę znacznie trudniej przestraszyć – także ze względu na świadomość konwencji – jednak mechanizmy działania strachu i lęku od wieków pozostają te same.

Opowieść grozy często wykorzystuje schemat (rozwijającej się zresztą równolegle) opowieści detektywistycznej – tylko na odwrót. Opowieść detektywistyczna rozpoczyna się od sytuacji kryzysowej, a prowadzone przez bohatera śledztwo ma na celu przywrócenie naruszonego przez zbrodnię lub skandal porządku. Opowieść grozy – przeciwnie. Punktem wyjścia jest sytuacja pozornie normalna, z czasem jednak wykazująca coraz więcej cech, które każą zwątpić bohaterowi w istniejący porządek, aż do (nie zawsze tożsamego z finałem) punktu kulminacyjnego, kiedy Niesamowite manifestuje swoją obecność.

WSKAZÓWKI DLA PISZĄCYCH

Aby osiągnąć zamierzony efekt, warto pamiętać o tym, że:

1. Opowieść grozy powinna być odpowiednio długa, aby wytworzyć nastrój i zbudować napięcie, a jednocześnie odpowiednio krótka, aby nie ryzykować przerywania lektury i tym samym rozproszenia czytelnika. W tym celu każdy element świata przedstawionego musi być podporządkowany narracji. Nie ma miejsca na żadne zbędne informacje, które nie służą jej prowadzeniu.
2. Nastrój i napięcie w opowieści grozy nie biorą się z akcji, a raczej z jej braku. Czytelnik nie śledzi następujących po sobie zdarzeń, ale poznaje ich przebieg relacjonowany przez bohatera i/lub narratora, nie zawsze zresztą w sposób chronologiczny. Najważniejszym środkiem stylistycznym pozostaje więc opis. Takie unieruchomienie świata przedstawionego sprzyja tworzeniu klaustrofobicznej atmosfery. Oczywiście należy pamiętać, aby nie przesadzać z przymiotnikami.

Materiał opracowano w ramach projektu *Wejść w konwencję* prowadzonego przez Fundację Szkoła z Klasą w partnerstwie z Instytutem Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Instytutem Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk oraz Fundacją Rozwoju Społeczeństwa Informacyjnego.

3. Świat przedstawiony czytelnik powinien poznawać tylko i wyłącznie za pośrednictwem bohatera, jego słów i myśli, a przede wszystkim jego emocji i zmysłów. Jeżeli czytelnik będzie widział i słyszał (oczami i uszami wyobraźni) tylko to, co widzi i słyszy bohater, tym bardziej będzie podzielał jego przeczucia, a zatem tym łatwiej będzie o identyfikację, która jest kluczowa dla współodczuwania lęku.
4. Aby końcowy efekt był naprawdę silny, kontrast między rzeczywistymi i fantastycznymi elementami świata przedstawionego musi być wyraźny i ostry. Dlatego warto poświęcić czas na dokładne, choć nie przesadnie drobiazgowo, opisanie sytuacji, w których znajduje się bohater: miejsca i czasu akcji, osób, rzeczy i tak dalej – tak, aby stworzyć wrażenie rzeczywistości dobrze znanej i oswojonej.
5. Pojawiające się w toku opowieści kolejne znaki obecności Niesamowitego powinny być opisywane w sposób niejednoznaczny, który oprócz sugestii ingerencji świata fantastycznego zawsze pozostawia furtkę dla racjonalnego wyjaśnienia – tak aby bohater, a wraz z nim czytelnik, mógł łudzić się, że wszystko jest w porządku, a niepokojąca sytuacja to tylko szczególny zbieg okoliczności.
6. Niesamowite, o ile w ogóle, w całej okazałości powinno ujawnić się tylko raz, w kulminacyjnym punkcie opowieści. Dlatego, zwłaszcza jeżeli w grę wchodzi fantastyczna istota, najlepiej, aby w toku opowieści bohater przede wszystkim natrafiał na ślady jej obecności, ale nie był w stanie jej dostrzec czy usłyszeć inaczej niż fragmentarycznie, a więc do samego końca nie miał pewności, z kim lub czym ma do czynienia. Czasem zresztą warto uciąć opowieść tuż przed momentem rozpoznania (albo go po prostu przeskoczyć). Odpowiednio pobudzona wyobraźnia czytelnika podsunie mu obrazy, których nie przebiją nawet najbardziej sugestywny opis.
7. W czytelniku można wywołać niepokój, zmuszając go do zastanowienia nie tylko nad tym, co się właściwie wydarzyło, lecz także nad tym, czy wydarzyło się to naprawdę. W tym celu warto wprowadzić narratora w pierwszej osobie, który nie jest tożsamy z bohaterem, ale relacjonuje jego opowieść, zasłyszana gdzieś lub przeczytaną; niewykluczone zresztą że przekazaną przez samego bohatera. Z jednej strony autorytet narratora przydaje historii wiarygodności, z drugiej – nie pozwala wykluczyć, że jej autor (bohater) nie był w pełni władz umysłowych, pozostając pod wpływem silnych emocji, choroby czy narkotyku. Taka dwuznaczna sugestia wprowadza dodatkowy poziom wątpliwości.

NA KONIEC

Warto pamiętać, że czasem racjonalne wytłumaczenie może okazać się o wiele bardziej przerażające od najbardziej fantastycznej historii!

PRZEDSTAWICIELE

Ambrose Bierce, Ray Bradbury, Adalbert von Chamisso, Hanns Heinz Ewers, Théophile Gautier, Nikołaj Gogol, Stefan Grabiński, Seth Grahame-Smith, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Henry James, Franz Kafka, Stephen King, Alfred Kubin, Stanisław Lem, Gaston Leroux, Matthew Lewis, Howard Philips Lovecraft, Graham Master-ton, Charles Maturin, Guy de Maupassant, Prosper Mérimée, Gustav Meyrink, Edgar Allan Poe, Jan Potocki, Anne Rice, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Bram Stoker, Lew Tołstoj, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, Herbert George Wells, Oscar Wilde

Materiał opracowano w ramach projektu *Wejść w konwencję* prowadzonego przez Fundację Szkoła z Klasą w partnerstwie z Instytutem Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Instytutem Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk oraz Fundacją Rozwoju Społeczeństwa Informacyjnego.