



Patrycjusz Pająk

Uniwersytet Warszawski

Zdarzenie – między horrorem a baśnią

W kinie chorwackim horrory należą do rzadkości. Ta sytuacja, znamienita także dla innych kinematografii w Europie Środkowej i Wschodniej, wynika w pierwszej kolejności z braku wystarczająco bogatej tradycji rodzimej literatury grozy. W Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych horror literacki, którego pierwotną formę stanowią powieści i opowiadania gotyckie z przełomu XVIII i XIX wieku, jest główną inspiracją dla horroru filmowego.

Do chorwackiego kina pierwiastek grozy wnosi w latach 30. XX wieku autor amatorskich krótkometrażówek – Oktavijan Miletić. Do najważniejszych jego utworów należą trzy około dziesięciominutowe parodie formuły horroru, która w tamtym czasie była już rozpowszechniona na Zachodzie. Mowa o filmach: *Strach* (*Strah*, 1933), *Przypadki konsula Dorgena* (*Poslovi konzula Dorgena*, 1933) i *Nokturn* (*Nocturno*, 1935).

Po II wojnie światowej w Chorwacji (i w całej Jugosławii) powstawaniu horrorów nie sprzyja ustrój socjalistyczny i towarzysząca mu cenzura polityczna. Filmy tego gatunku trudno bowiem pogodzić z ideologią komunistyczną, ponieważ propaguje ona przejrzystą i optymistyczną wizję świata,

This work was supported by the Polish Ministry of Science and Higher Education.

Competing interests: no competing interests have been declared.

Publisher: Institute of Slavic Studies, PAS.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2016.

w której nie ma miejsca na grozę. Poszerzenie wolności twórczej następuje wraz z początkiem odwilży polityczno-społecznej w drugiej połowie lat 50., gdy cenzura nie jest już tak restrykcyjna.

Pierwsze powojenne chorwackie horrory są animowane. Reżyserują je przedstawiciele tzw. zagrzebskiej szkoły filmu rysunkowego, tacy jak Vladimir Kristl, który w 1960 roku kręci adaptację gotyckiej noweli Honoriusza Balzaka z 1861 roku pt. *Jaszczur* (*La Peau de chagrin*, tytuł filmu w języku chorwackim: *Šagrenska koža*, czyli *Szagrzyn*). W połowie lat 60. karierę reżyserską w filmie animowanym rozpoczynają Aleksandar Marks i Vladimir Jutriša, którzy razem tworzą kilka groteskowych horrorów o tytułach: *Metamorfoza* (*Metamorfoza*, 1964), *Mucha* (*Muha*, 1966), *Pająk* (*Pauk*, 1969), *Zmora* (*Mora*, 1976) i *Czarny ptak* (*Crna ptica*, 1980).

Pierwszym długometrażowym chorwackim horrorem jest *Zdarzenie* (*Događaj*, 1969) Vatroslava Mimicy – reżysera, który na przełomie lat 50. i 60. zasłynął awangardowymi animacjami, współtworząc wspomnianą już zagrzebską szkołę filmu rysunkowego. W połowie lat 60. Mimica porzuca animację¹ i zaczyna kręcić radykalnie modernistyczne, nowofalowe filmy fabularne. Pod koniec omawianej dekady rezygnuje jednak z eksperymentów narracyjnych i sięga po bardziej tradycyjne rozwiązania estetyczne. W takim właśnie stylu reżyseruje *Zdarzenie*.

Utwór pod względem tematycznym nie jest w twórczości Mimicy wyjątkiem. We wcześniejszym, nakręconym w poetyce modernistycznej filmie *Kaja, zabiję cię!* (*Kaja, ubit ću te!*, 1967) reżyser opowiada o korzeniach zła, przedstawiając grupę dalmatyńskich Chorwatów, którzy w okresie II wojny światowej wstępują do włoskiej milicji faszystowskiej. W *Zdarzeniu* kontynuuje namysł nad fenomenem zła, tyle że zamiast konwencji dramatu okupacyjnego wykorzystuje konwencję horroru². Odstępuje nie tylko od modernistycznej poetyki, ale też od wyraźnie określonego kontekstu historycznego i terytorialnego, przedstawiając historię, która rozgrywa się na współczesnej chorwackiej prowincji.

Literacką podstawę *Zdarzenia* stanowi, napisane w konwencji skazu, krótkie opowiadanie Antoniego Czechowa pod tym samym tytułem³. Mimica wraz

¹ W tym czasie nadal pisuje scenariusze do filmów animowanych. Według jednego z nich powstaje wzmiankowany horror *Mucha* w reżyserii Marksa i Jutrišy.

² Do problemu korzeni zła Mimica powraca w kolejnym filmie pt. *Podopieczny* (*Hranjenik*, 1970), którego akcja rozgrywa się w obozie koncentracyjnym.

³ Po raz pierwszy wspomniane opowiadanie, którego tytuł w języku rosyjskim brzmi *Proisszestwije*, ukazuje się w czasopiśmie „Pietiersburgskaja Gazieta” w 1887 roku.

z dwoma współscenarzystami – scenografem Željkiem Senečićem i pisarzem Krunem Quinem – przejmując z rosyjskiego utworu kilka motywów i je rozbudowuje. Z Czechowowskiej mrocznej, ale niepozbawionej satyrycznego zacięcia opowieści ku moralnej przestrodze tworzy horror, który fabułą i nastrojem przywodzi na myśl baśń. Fabuła jest prosta. Pewnego pochmurnego poranka dziadek wyrusza z trzynastoletnim wnukiem na jarmark, aby sprzedać konia, który już nie nadaje się do pracy na roli. Droga prowadzi przez las, w którym wędrowcy obawiają się ataku wilków. Następnie przepływają promem przez rzekę. Na jarmarku sprzedają konia i wracają z pieniędzmi. Podążają za nimi dwaj mężczyźni, którzy następnie mordują dziadka. Wnuk ucieka w głąb lasu, gdzie chroni się w napotkanym domu. Mieszkająca w nim kobieta i jej córka zajmują się chłopakiem. Tymczasem pojawia się mąż kobiety – leśniczy. Okazuje się on jednym z morderców dziadka. Wraz z nim przybywa drugi morderca. Zamierzają zabić chłopaka, lecz omyłkowo ich ofiarą pada córka leśniczego. W następstwie wstrząsu wywołanego tą pomyłką mordercy wpadają w szał i zabijają się nawzajem. W masakrze ginie także żona leśniczego. Chłopak ucieka do lasu.

Nastrój grozy w filmie *Mimicy* wydaje się zbyt staroświecki, aby widzieć rzeczywiście bał. Groza, odczuwana przez odbiorcę, nie jest wszakże warunkiem koniecznym, by uznać dany utwór za horror. Ważne, aby widz rozpoznał grozę w filmie, lecz nie musi jej ulegać⁴. Ponadto źródłem grozy w horrorze nie zawsze jest nadprzyrodzone i potworne zjawisko, które – wedle teorii Rogera Caillois – przeraża, ponieważ zakłóca empiryczną ontologię świata (Caillois, 1967, s. 32–34). Istnieje też realistyczna odmiana horroru, pozbawiona pierwiastków fantastyki. W takim horrorze grozę powoduje nadzwyczajne, irracjonalne natężenie zjawisk empirycznego pochodzenia, jak szaleństwo czy okrucieństwo. Tego typu filmem jest właśnie *Zdarzenie*.

Do głównych wyróżników horroru – niezależnie czy jest on fantastyczny, czy realistyczny – należy odpowiednie miejsce akcji. Według ustaleń Manuela Aquirrego stanowi ono granicę, która oddziela przestrzeń znaną od obcej, ale w ten sposób, że zawiera się w przestrzeni obcej jako jej przedsiónek. Obrzeża obszaru granicznego są nieokreślone, zmienne, nieuchwytnie. W takim miejscu wszystko może się nieoczekiwanie zdarzyć i dlatego stwarza ono odpowiednie warunki dla budowania nastroju grozy (Aguirre, 2002, s. 16–31).

⁴ Ten pogląd wiąże się z – omówionym przez Andrzeja Zalewskiego – odróżnianiem emocji, która przesysca świat przedstawiony w filmie, od emocji przeżywanej przez widza (Zalewski, 2003, s. 85–153).

W *Zdarzeniu* graniczny charakter mają dwa domy oraz las. Film otwiera sekwencja rozgrywająca się w domu dziadka i wnuka, a zamyka sekwencja w domu leśniczego, zakończona sceną ucieczki z niego. Pierwszy dom stoi na skraju lasu, w osamotnieniu. Wygląda, jakby wyrastał z ziemi, ponieważ jest w niej nisko osadzony. Domownicy wchodzi do niego przez piwnicę. Dom nie jest ukończony, o czym świadczy brak tynku na szarych ścianach z pustaków i cegły. Zewnętrzna strona ścian nie różni się od wewnętrznej, co potęguje wrażenie chłodu panującego w domu. Do tego wrażenia przyczynia się prowizoryczne umeblowanie wnętrza. To zatem dom w stanie surowym, jedynie pobieżnie przystosowany do mieszkania. Jego surowość wzmocniają siermiężne drewniane drzwi prowadzące do piwnicy, sterta polan złożona w ich pobliżu oraz deski oparte o zewnętrzną ścianę.

Z jednej strony omawiany dom spełnia podstawową funkcję – dzięki grubym murom zapewnia schronienie przed naturą. Z drugiej jednak strony tę funkcję spełnia tylko powierzchownie, ponieważ cechuje go prowizoryczność. Jego chłód, szarość i surowość współgrają z nieprzyjemną aurą za oknem. Dom stanowi bardziej przestrzeń graniczną między światem natury a światem cywilizacji niż przestrzeń domową w sensie ścisłym. To znaczenie domu podkreśla piwnica, przez którą wchodzi się do wnętrza mieszkalnego. Zanurzona w ziemi i mroku stanowi przejście między światem natury a światem cywilizacji.

Nie ma w opisywanym domu atmosfery rodzinnego ciepła. Jest on duży, lecz mieszkają w nim tylko dziadek i wnuk. Osamotnienie bohaterów w nieukończonym domu rodzi pytanie o ich przeszłość i każe domyślać się jakichś przykrych wydarzeń. I rzeczywiście, w późniejszej partii filmu chłopak zdradza, że rodzice go opuścili (najpierw ojciec, potem matka). To prawdopodobnie dlatego dom nie został ukończony. Dziadek pewnie nie dysponuje taką sumą pieniędzy, aby kontynuować prace budowlane. Wrażenie nieprzytulności tego miejsca, związane z jego wyglądem, ma zatem głębsze przyczyny – uczuciowe (brak rodziców) i ekonomiczne (brak pieniędzy).

Dom dziadka i wnuka nie jest nawiedzonym czy też potwornym domem, typowym dla horrorów. Wprowadza jednak do opowieści nastroj dziwności i niepokoju. Groza panuje za to w drugim domu – domu leśniczego – który pojawia się w kończącej film sekwencji. Pod pewnymi względami stanowi on odwrotność domu pierwszego. Znajduje się w środku lasu, między drzewami. Wygląda na mały, ale zadbane, o czym świadczą jego białe ściany, które go wyróżniają na tle otaczającej przyrody.

Chłopiec trafia do tego miejsca o zmroku. Wydaje się ono azylem w posępnym lesie. Panuje w nim przytulna atmosfera, która nie jest wszakże pozbawiona

nuty niepokoju, związanego z dziwnym zachowaniem gospodyni i jej córki. Przybycie morderców – leśniczego i jego kompana – diametralnie zmienia charakter tego miejsca, przekształcając je w pułapkę. Przytulność domu okazuje się zdradliwa. Blask ognia pod kuchnią oraz światło lampy naftowej i świecy już nie znamionują ciepła rodzinnego, ale gorączkę złych namiętności, która znajduje potwierdzenie w kończącej film masakrze. Graniczność domu leśniczego ma więc inne uzasadnienie niż domu z początkowej sekwencji. To nie jego wygląd, ale domownicy czynią z niego przestrzeń nie tylko niepokojącą, ale i groźną. Nie stanowi on zatem – jak dom pierwszy – przestrzeni pośredniej między porządkiem kulturowym a przyrodniczym, ale między porządkiem kulturowym a nieprzewidywalną naturą ludzką.

W największym stopniu funkcję granicy między światem swojskim a obcym spełnia w *Zdarzeniu* las. Tak zostaje przedstawiony już w pierwszych, otwierających film ujęciach. Reżyser pokazuje go albo w dalekich planach, albo w planach bliższych, lecz ograniczonych do górnych partii drzew, co wzmacnia wrażenie jego niedostępności, wynikające także z faktu, że las jest spowity przez mgłę. Otacza go nieprzyjemna aura również z powodu pory dnia (chłodnego i pochmurnego poranka) i pory roku (zimy chylącej się ku końcowi). Na polach wokół lasu zalega rzadki śnieg, a drogę do niego pokrywa błoto. Do poczucia nieokreślonego zła, które z lasu promieniuje, przyczynia się też warstwa dźwiękowa. Leśnym widokom towarzyszy bowiem wycie wilków, na które odpowiada ujadanie wiejskiego psa.

Błotnista droga, która prowadzi do lasu, urywa się na jego skraju. Dalej wędrowcy – dziadek z wnukiem oraz koń prowadzony na sprzedaż – muszą się we mgle przedzierać przez leśne chaszczce. Te warunki podkreślają nie tylko nieprzystępność lasu, ale i jego nieprzejrzystość. Bohaterowie filmowani są często w zbliżeniach, które podkreślają niepokój na ich twarzach, ponieważ nie widzą oni, co dzieje się wokół, a jedynie wyczuwają zagrożenie ze strony wilków na podstawie płochliwego zachowania konia. Wybawienie z tej opresji przynoszą im ludzkie głosy i światła latarek migoczące we mgle.

Takie przedstawienie lasu nawiązuje do ludowych wyobrażeń, w których bywa on często granicą między tym a tamtym światem, dlatego można w nim spotkać rozmaite demony i demonizowane zwierzęta (np. wilki), jak i osoby, które umieją wejść w duchowy (pustelnicy) lub magiczny (wiedźmy) kontakt z zaświatami bądź mogą na tamten świat wyprawić człowieka przemocą (bandyci). W takim lesie często się błądzi. Stanowi on więc przestrzeń egzystencjalnej i eschatologicznej próby. Do podobnego znaczenia lasu w *Zdarzeniu*

przyczynia się dodatkowo mgła, symbolizująca w tradycji kulturowej przejście na tamten świat.

Nastrój zawieszenia między tym a tamtym światem w scenie podróży bohaterów przez las współtworzy także warstwa dźwiękowa. W pewnej chwili wędrowcy słyszą dochodzącą z oddali chóralnie wykonywaną pieśń ludową, która w zamglonej przestrzeni leśnej brzmi, jakby pochodziła z innego świata. W tym samym czasie dziadek rozmawia z wnukiem na temat samotności (wnuk wyraża żal z powodu porzucenia przez rodziców) i magii (dziadek opowiada historię wily przebranej za kobietę). Obydwa tematy aluzyjnie wskazują na istnienie sfer rzeczywistości, w których przebywają rodzice chłopaka i postaci magiczne i które są dla bohaterów niedostępne.

Las potwierdza swoje graniczne znaczenie, gdy dziadek i wnuk wracają z jarmarku, jednak reżyser filmuje go wtedy odmiennie. Wizualnie przestrzeń leśna sprawia przyjemne wrażenie: panuje w niej aura wiosenna, trawa jest soczyście zielona, a po przejrzystym niebie przelatują dzikie gęsi. O pozytywnym odbiorze tej przestrzeni decyduje też jej zróżnicowanie. Dziadek i wnuk idą najpierw przez las wierzbowy, a następnie ubitą leśną drogą. Potem skręcają w las liściasty. Ale właśnie taka przestrzeń – przyjemna, przejrzysta i zróżnicowana – okazuje się zdradliwa, ponieważ bohaterowie zostają w niej zaatakowani przez bandytów. Na śródleśnym grzędzawisku dochodzi do walki dziadka z napastnikami. Walczący długo nurzają się w błocie, które w tej scenie symbolizuje chaos i zło panujące w naturze, lecz ukryte pod powierzchnią jej idyllicznego porządku i piękna. Umiejscawiając atak bandytów na grzędzawisku, reżyser daje do zrozumienia, że najbardziej odrażające zło kryje się nie w naturze przyrodniczej, lecz ludzkiej.

Innym, obok granicznej przestrzeni, kluczowym wyznacznikiem horroru jest irracjonalność zła, która – jak już wspomniano – niekoniecznie wynika z jego nadnaturalnego pochodzenia. W horrorze kluczowa jest nieprzewidywalność zła w zakresie jego nagłości i natężenia. Irracjonalne zło cechuje się w związku z tym demonicznością, która oznacza moc wynikającą z nieprzewidywalności. Nieprzewidywalność kwestionuje racjonalną motywację zła i czyni je złem samowystarczalnym – czynionym dla samego zła. Suspens w horrorze opiera się w konsekwencji na oczekiwaniu na nieprzewidywalną agresję, której znaki wcześniej się pojawiają. Wytwarzanie nastroju grozy przez wysyłanie sygnałów demonicznego zagrożenia to kolejny wyznacznik horroru.

W początkowej sekwencji filmu status irracjonalnego zła mają wilki, co jest zgodne z głęboko zakorzoną w tradycji kulturowej skłonnością do ich

demonizowania jako istot żyjących na granicy świata natury i zaświatów (Petoia, 2004, s. 19–21; Kowalski, 2007, s. 597–602). W posępnym lesie nie widać tych drapieżników, choć zaznaczają swoją obecność wyciem. Wydaje się, że mogą zaatakować w każdej chwili i z każdego miejsca, jednak do tego nie dochodzi. Zagrożenie z ich strony dziadek wyolbrzymia, przypisując temu, co niewidoczne, demoniczne cechy. Odnosi on wrażenie, że wilk czai się w pobliżu, wnuk natomiast widzi w oddali jedynie bezpańskiego psa. Groza związana z wilkami zostaje podważona jeszcze raz, gdy na promie rzeczonym leśniczy chwali się upolowanym przez siebie wilkiem, którego wypatroszył i dla żartów straszy nim kobiety.

Reżyser ustanawia analogię między wilkami a ludźmi – ludzie bywają jak wilki, ale są od nich niebezpieczniejsi, ponieważ ich wilcza natura pozostaje ukryta pod ludzką powierzchownością. Nieprzypadkowo jeden z bandytów, którzy atakują dziadka, to leśniczy. Wygląda na jowialnego, skorego do żartów człowieka, a ponadto wykonuje zawód związany z zapewnieniem bezpieczeństwa w lesie i choćby z tej racji wzbudza zaufanie. Nic nie wskazuje, że może być zdolny do okrutnego zła. Kompan leśniczego pełni wobec niego rolę kusiciela – manipuluje nim i namawia do zbrodni. W *Zdarzeniu* – jak już powiedziano – ludzka natura okazuje się bardziej podstępna i brutalna i w związku z tym bardziej irracjonalna od natury przyrodniczej.

Atak bandytów wydaje się nieporadny, ponieważ dziadek przez długi czas skutecznie się broni. Współistnienie nieporadności agresorów z ich nieustępliwością powoduje, że akt zabijania nabiera groteskowego charakteru. Groteskowość osiąga szczyt, gdy mordercy robią w trakcie walki przerwę na papierosa, którego zapala również ich ofiara. Zło osiąga prawdziwie irracjonalną postać dopiero w kończącej film masakrze. Tym razem akt zabijania nie zostaje groteskowo wydłużony, jak w scenie na grzędawisku, lecz ma charakter gwałtowny – w jednej chwili giną cztery osoby.

Mimica stopniuje nagłość i natężenie zła. Trzy momenty, w których ono wzbiera, przyjmując za każdym razem coraz drastyczniejszą postać (zagrożenie ze strony wilków w lesie, morderstwo na grzędawisku, masakra w domu leśniczego), są poprzedzone długimi sekwencjami o charakterze retardacji. Następuje w nich spadek napięcia i jednocześnie jest ono budowane od nowa przez wizualnie i werbalnie wyrażone przeczucia i ostrzeżenia. Na przykład podczas podróży dziadka i wnuka na jarmark przez las wędrowcy zatrzymują się na chwilę, aby przeczekać mgłę, ale w tym właśnie czasie rośnie ich strach przed wilkami. W scenie zamykającej film mordercy tuż przed masakrą przez jakiś czas ospale snują się po domu, jakby ociągali się z wykonaniem krwawego zadania.

Sekwencje podróży na jarmark i powrotu z niego są względem siebie opozycyjne w sposób lustrzany. Znaczenia tych samych składników świata przedstawionego w pierwszej wymienionej sekwencji zostają w sekwencji drugiej odwrócone. To zjawisko cechuje – jak już nadmieniono – dwa domy pojawiające się w filmie. Nieprzytulny dom rodzinny zapewnia – pomimo swojej nieprzytulności – bezpieczeństwo, podczas gdy przytulny dom leśniczego staje się miejscem kaźni. Zmienne jest także nacechowanie przestrzeni leśnej i pojawiających się w niej ludzi. Ci, których wędrowcy w początkowej sekwencji spotykają w groźnym lesie (widz słyszy jedynie głosy tych osób), dodają im otuchy. W sekwencji powrotu z jarmarku sytuacja się odwraca – to ludzie okazują się groźni, a las daje szansę ucieczki przed nimi (dziadek z wnukiem skręcają z drogi do lasu, aby ukryć się przed prześladowcami).

Odwrócenie znaczeń dotyczy również tak ważnych elementów budujących nastrój grozy, jak światło i mrok. Podczas podróży na jarmark półmrok, panujący w lesie, nasila lęk wędrowców. Dziadek zapala prowizoryczną pochodnię z gałęzi, aby ogniem i światłem odstraszyć wilka. Światła latarek, które błyskają w oddali, zwiastują wybawienie. Natomiast w sekwencji powrotu z jarmarku to oświetlona przestrzeń jest groźna, a ciemność zapewnia bezpieczeństwo i daje szansę na przeżycie. Napaść morderców rozgrywa się w świetle dnia. Pomarańczowy blask zachodzącego słońca towarzyszy chłopakowi podczas samotnej ucieczki przez las. Krwawe porachunki w domu leśniczego odbywają się w podobnym, ciepłym świetle, tyle że bijącym od ognia, lampy i świecy. Gdy leśniczy pojawia się z siekierą na strychu, chłopak ukrywa się w zacienionym kącie i to ratuje mu życie. Po masakrze ucieka w głąb ciemnego lasu. Odwracanie znaczeń w *Zdarzeniu* potwierdza typową dla horroru zasadę demonicznej nieprzewidywalności zagrożenia, które nie zawsze wiąże się z mrokiem.

Jak zaznacza Fred Botting, istotę gotycyzmu, którego horror jest najwyrazistszą reprezentacją, stanowi lęk przed zaburzeniem tożsamości porządku kulturowego, a zwłaszcza kulturowo określonej tożsamości człowieka. Jest to zatem lęk przed nieprzewidywalną zmianą kulturową (Botting, 2002, s. 280). Powoduje ją natura, w szerokim jej rozumieniu (od natury kosmicznej przez przyrodniczą do ludzkiej), dlatego rację ma Marek Haltof, gdy pisze, że horrory opowiadają o strachu człowieka przed naturą, która w ludzkich wyobrażeniach przyjmuje potworne kształty (Haltof, 1992, s. 55–66).

W filmie *Mimicy* napięcie między czynnikiem kulturowym a naturalnym odgrywa kluczową rolę. Wytwory kultury, jak dzwonek na szyi konia prowadzonego na sprzedaż czy radio zawieszane na szyi chłopaka, mają za

zadanie dodawać bohaterom otuchy, oswajając dziki las za pomocą sztucznie wytwarzanego dźwięku⁵. Przed szkodliwym wpływem natury chronią też takie przedmioty, jak pled na grzbiecie konia i parasol, który niesie chłopak. Gdy podczas powrotu z jarmarku dziadek i wnuk uciekają przed prześladowcami, tracą najpierw parasol, a następnie radio. Kulturowe zabezpieczenia przed naturą przyrodniczą okazują się zbyt kruche wobec agresji wypływającej z natury ludzkiej.

Charakterystycznymi rekwizytami posługują się także złoczyńcy. Leśniczy ma strzelbę, natomiast drugi bandyta lubi bawić się nożem. Te dwa przedmioty znamionują w *Zdarzeniu* panowanie człowieka nad naturą za pośrednictwem narzędzi przemocy (leśniczy zabił ze strzelby wilka, a jego kompan struga nożem fujarkę z drewna). Choć użycie tych narzędzi jest kulturowo usankcjonowane (zabicie wilka to w społeczeństwie wiejskim powód do dumy, a struganie fujarki kojarzy się zupełnie niewinnie, a nawet sielankowo), to jednocześnie umożliwiają one przełamywanie kulturowych (etycznych) ograniczeń przez wyzwalanie w człowieku naturalnej skłonności do agresji, co potwierdza scena zabójstwa (dziadek zostaje zakłuty nożem).

Zmienność funkcji wytworów kultury w ręku człowieka obrazuje także los odbiornika radiowego. Początkowo – jak już wspomniano – rozprasza grozę narastającą podczas drogi przez las. Gdy dostaje się w ręce zabójców, zaczyna spełniać przeciwstawną rolę, potęgując grozę. Spokojna muzyka płynąca z radia uprzyjemnia bandytom czas przed krwawą rozprawą z chłopakiem, a przy okazji zagłusza przygotowania do niej. Ukrywaniu prymitywnej natury złoczyńców służy także inny rekwizyt, symbolicznie reprezentujący sferę kultury – filiżanki. Mordercy używają ich zamiast kieliszków do picia wódki, aby tej czynności nadać więcej elegancji.

Relacji między naturą a kulturą poświęcona jest w największym stopniu środkowa sekwencja filmu, która rozgrywa się na jarmarku, gdzie odbywa się handel końmi i bydłem, ale znajdują się tam też takie przybytki nowoczesności, jak sklep elektrotechniczny i elektryczna karuzela. W tej przestrzeni następuje wymieszanie porządku tradycyjnego z nowoczesnym oraz naturalnego z kulturowym, co sugeruje już pierwsza rozgrywająca się w tym miejscu scena.

⁵ Jedną z tradycyjnych funkcji dzwonu lub dzwonka jest – jak przypomina Piotr Kowalski – odpędzanie złych duchów i do tej właśnie funkcji nawiązuje reżyser, eksponując wizualnie i dźwiękowo dzwonek na szyi konia, jak i jego nowoczesny odpowiednik – radio na szyi chłopaka (Kowalski, 2007, s. 123).

Pokazuje ona korowód karnawałowych przebierańców w maskach (przede wszystkim zwierzęcych). Niektórzy z nich jadą samochodem i za pomocą megafonu reklamują rozrywkową imprezę, która ma się odbyć wieczorem w gospodzie. W atmosferze zabawy, jaka panuje na jarmarku, rozładowaniu ulegają ludzkie namiętności związane z działaniem popędów. Tę prawidłowość potwierdza zachowanie bandytów – leśniczy daje upust chuci w beztróskim flircie z wiejskimi kobietami. Drugi bandyta skłonność do przemocy rozładowuje agresywnym zachowaniem podczas gry w trzy kubki.

Film *Mimicy* to horror baśniowy. Nie jest baśnią, lecz czerpie inspirację z tradycji tego gatunku literackiego, co ma uzasadnienie we wspólnym, ludowym podłożu baśni i horroru. Baśń pozostaje bliższa temu podłożu, podczas gdy w horrorach podlega ono przetworzeniu pod wpływem nowoczesnego (racjonalnego i liberalnego) światopoglądu.

Podstawowy wyróżnik baśni stanowi cudowność, rozumiana – wedle Caillois – jako cecha zjawisk, które w świecie empirycznym są niemożliwe, natomiast w świecie baśniowym uznawane są za naturalne i nie wzbudzają zdziwienia (Caillois, 1967, s. 32–33, 36). Tu leży zasadnicza różnica między baśnią a horrorem, w którym cudowność nie występuje lub ulega przetworzeniu ograniczającym jej oczywistość. Horror opiera się bowiem na traumatycznym konflikcie między empiryczno-racjonalną normą a irracjonalną niezwykłością, która na tle normy wydaje się potworna. „Bohaterowi horroru potwór jawi się jako coś nienormalnego, zaburzenie naturalnego porządku. Natomiast w baśni jest on elementem codziennego świata” – pisze Noël Carroll (Carroll, 2004, s. 37). Horror różni się też od baśni stosunkiem do irracjonalnego okrucieństwa, które w baśniach – podobnie jak zjawiska nadnaturalne – traktowane jest jak coś zwyczajnego i nie wzbudza grozy.

Twórcy horrorów inspirowani się baśniami na dwa sposoby. Pierwszy z nich – rzadziej stosowany – polega na natężeniu i urealistycznieniu obecnych w baśniach przejawów zła, wskutek czego zaczynają one wzbudzać grozę pomimo tego, że w baśniowym świecie stanowią normę. Drugim, częstszym przypadkiem jest uwspółcześnianie baśni lub – inaczej mówiąc – przenoszenie jej lub wybranych jej elementów w świat empiryczno-racjonalny. Baśniowe zło jawi się w nim jako irracjonalne i w konsekwencji potworne. Na tej zasadzie wykorzystywany bywa w horrorach typowy dla baśni motyw samotnego i niewinnego dziecka, narażonego na oddziaływanie natężonego i perwersyjnego zła. Ten właśnie motyw Andrzej Kołodyński uznaje za zasadniczy dla baśniowej tonacji *Zdarzenia*. Wspomniany filmoznawca porównuje pod tym względem film

Mimicy z najsłynniejszym horrorem baśniowym pt. *Noc myśliwego* (*The night of the hunter*, 1955) Charlesa Laughtona. Nastrój grozy w obydwu tych utworach służy odzwierciedleniu spojrzenia na świat, jakie ma dziecko w sytuacji irracjonalnego zagrożenia (Kołodzyński, 1986, s. 109–111).

Reżyser *Zdarzenia* nie przetwarza w horror określonej baśni, lecz aluzyjnie nawiązuje do tradycji baśniowej, przejmując z niej pewne składniki i je uwspółcześniając. Upraszcza i uniwersalizuje fabułę w sposób przypominający fabuły baśniowe. W wypowiedzi bohaterów wplata dwukrotnie metatekstowe wskazówki, zdradzające baśniowe podłoże świata przedstawionego w filmie. W jednej z początkowych scen dziadek opowiada wnukowi o swoim dziadku, u którego pracowała wiała przebrana za kobietę. W późniejszej partii filmu córka leśniczego przywołuje baśń o Jasiu i Małgosi, nazywając swoją matkę czarownicą, która ma w zwyczaju gotować i zjadać dzieci.

Władimir Propp twierdzi, że wszystkie fabuły baśniowe opowiadają o procesie inicjacji, rozumianej tak, jak proponuje Arnold van Gennep – jako wtajemniczenie młodego człowieka w dorosłość w sensie społecznym. Baśnie odwzorowują schemat tradycyjnego rytuału, który uświęca takie wtajemniczenie i tym samym je społecznie sankcjonuje. Wymieniony rytuał składa się – wedle ustaleń van Gennepa – z trzech głównych faz, które w baśniach zostają fabularnie rozwinięte. W pierwszej fazie młody człowiek opuszcza dom i wyrusza na obce terytorium, które – jak zauważa z kolei Mircea Eliade – w najpierwotniejszych rytuałach inicjacyjnych było lasem. Tam adept inicjacji poznaje i pokonuje własne ograniczenia w konfrontacji z trudnymi warunkami życia. Druga faza obejmuje jego konfrontację ze śmiercią jako najwyższym ograniczeniem ludzkiego życia. W trzeciej fazie adept inicjacji powraca do domu po symbolicznym pokonaniu śmierci, co jest tożsame z osiągnięciem przez niego wyższego poziomu dojrzałości. Wtajemniczenie w dorosłość to zatem – jak podkreślają Propp i Eliade – wtajemniczenie w śmierć (Propp, 2003, s. 50–54; van Gennep, 2006, s. 36–37, 84–88; Eliade, 1999, s. 152–163).

Temat inicjacji jest mocno zakorzeniony w baśniach, ponieważ są one skierowane głównie do dzieci, które mają różne oczekiwania i obawy związane z procesem dorastania, choć jeszcze nie umieją ich dokładnie opisać. Jak uważa Bruno Bettelheim, baśnie obrazowo wyrażają te problemy, pomagają dzieciom je zrozumieć i podpowiadają sposoby ich rozwiązania. Tak przygotowują dzieci do dorosłego życia (Bettelheim, 2010, s. 248).

Również twórcy horrorów chętnie podejmują temat inicjacji. Uprawianie omawianego gatunku narracyjnego polega na przywoływaniu w nowoczesnej

formie narracyjnej i w nowoczesnym kontekście kulturowym pierwotnych, animistycznych wyobrażeń o naturze, które są żywe w wyobraźni dziecka, lecz później – w dojrzałym życiu – zostają z tej wyobraźni wyparte. Jak pisze Stephen King, horror „wrywa spod nas stemple dojrzałości i spycha z powrotem na zjeżdżalnię wiodącą ku dzieciństwu” (King, 2009, s. 135). Temat inicjacji sprzyja pobudzeniu wspomnianych wyobrażeń. Inicjacja sięga bowiem do najbardziej pierwotnych pokładów ludzkiego życia, gdzie styka się ono ze śmiercią. W baśniach twórcy horrorów znajdują wzory fabularne, dzięki którym mogą całościowo ująć proces inicjacyjny, odwołując się do jego mitycznych korzeni.

W wielu horrorach proces ten zostaje jednak potraktowany odmiennie niż w baśniach. Ten problem na przykładzie klasycznych powieści i opowiadań gotyckich omawia Daniela Hodrová, według której inicjacja często nie zostaje w nich doprowadzona do końca, lecz zatrzymuje się na fazie drugiej – konfrontacji bohatera ze śmiercią. W takim przypadku nie pokonuje on śmierci, aby odrodzić się w nowej tożsamości, ale staje się jej więźniem, narzędziem lub ofiarą. Dlatego Hodrová mówi o degradacji bądź profanacji procesu inicjacyjnego w literaturze gotyckiej. Inicjacja bywa w niej nieukończona, pozorna, wypaczona (Hodrová, 1989, s. 187–197, 1993, s. 74–93).

Także w *Zdarzeniu* inicjacja nie osiąga celu. Proces inicjacyjny przyjmuje w tym filmie tradycyjną dla baśni formę podróży w celu wykonania określonego zadania. Zadaniem młodego bohatera w filmie *Mimicy* jest zachować życie pomimo niebezpieczeństw. To doświadczenie uczy go samodzielności i w ten sposób przyspiesza jego dojrzewanie, które oznacza konieczność uporania się z największym dziecięcym problemem, opisanym przez Bettelheima następująco: „Dziecko najbardziej ze wszystkiego lęka się opuszczenia [...]” (Bettelheim, 2010, s. 253). Lęk przed opuszczeniem jest przejawem bardziej ogólnego doświadczenia – doświadczenia braku lub utraty. Wedle ustaleń Proppa stanowi ono uniwersalny bodziec zapoczątkowujący fabułę baśni (Propp, 2011, s. 35–37).

Lęk przed opuszczeniem chłopak werbalizuje na początku podróży na jarmark. Jak już nadmieniono, ma żal do rodziców, że go opuścili. Boi się, że opuści go też dziadek. Jego lęk narasta, ponieważ dziadek zamierza sprzedać konia, z którym chłopak jest uczuciowo związany. Lęk ten wynika więc w pewnym stopniu z warunków ekonomicznych. Podsycza go świadomość okrutnych praw rządzących życiem, które wymagają poświęcenia czegoś bliskiego w celu zaspokojenia podstawowych potrzeb życiowych. Ostatecznie chłopak musi się pogodzić nie tylko ze stratą konia, ale też dziadka, który zostaje napadnięty

przez bandytów. Druga bliska mu osoba – córka leśniczego – ginie z ręki ojca. Doświadczenie opuszczenia przybiera zatem coraz drastyczniejszą formę, przerastając w doświadczenie śmierci.

Zdaniem Bettelheima najgłębszą podstawą lęku przed opuszczeniem jest lęk przed utratą źródła pożywienia, które dziecko kojarzy z matką (Bettelheim, 2010, s. 253–254). O ważności motywu pożywienia w świecie baśniowym jest też przekonana Maria Tatar:

Żywność – jej obecność lub nieobecność – dogłębnie określa kondycję świata społecznego w baśniach. Występujący w nich wieśniacy martwią się czasem o żywność, natomiast ich dzieci ciągle żyją pod podwójną groźbą głodu i kanibalizmu (Tatar, 1999, s. 179)⁶.

Ten motyw przewija się także przez film *Mimicy*. Lęk wnuka przed utratą dziadka ma podłoże w lęku przed utratą pożywienia, którego dziadek mu dostarcza (w początkowej sekwencji przygotowuje wnukowi śniadanie). Przejawem tego lęku są próby samodzielnego zaspokojenia głodu na jarmarku, gdzie chłopak dwukrotnie kupuje coś do jedzenia. Dalszym następstwem obawy przed głodem jest zdanie się na łaskę żony leśniczego, która częstuje chłopaka zupą.

Żona leśniczego spełnia rolę zastępczej matki i – zgodnie z konwencją baśniową – okazuje się matką fałszywą. W filmie – jak już powiedziano – zostaje nazwana czarownicą rodem z *Jasia i Małgosi*. Z tą charakterystyką koresponduje nietypowa uroda kobiety oraz jej nadmiernie spokojne i dlatego niepokojące zachowanie. Jej twarz nie wyraża emocji. Kobieta beznamiętnie pracuje przy warsztacie tkackim, wykonując mechaniczne ruchy. Sprawia wrażenie osoby wyobcowanej, skrywającej w sobie pierwiastek nie ludzki. Rytmiczny odgłos warsztatu potęguje złowrogi nastrój, który nasila się w domu leśniczego.

Gdyby rozpatrywać film *Mimicy* tak, jak Bettelheim rozpatruje baśń o Jasiu i Małgosi, należałoby uznać poszukiwanie przez chłopaka pomocy w domu leśniczego za ilustrację regresji, która oznacza rezygnację dziecka z próby samodzielnego rozwiązywania problemów i cofnięcie się do wcześniejszej fazy rozwoju, gdy jego uzależnienie od matki było najmocniejsze. Powraca wtedy w dziecku pierwotna skłonność do inkorporacji, czyli do uznawania wszystkiego za potencjalny pokarm, co na poziomie wyobrażeniowo-uczuciowym

⁶ W oryginale: „Food – its presence and its absence – shapes the social world of fairy tales in profound ways. The peasants of folktales may have to worry about famines, but children in fairy tales live perpetually under the double threat of starvation and cannibalism” – tłum. P. P.

skutkuje pragnieniem pochłaniania pożądaných obiektów, aby się z nimi całkowicie utożsamić. Zgodnie z teorią Bettelheima rozwijające się dziecko musi się nauczyć, jak przezwyciężyć regresję, ponieważ czyni go ona bezbronnym wobec życia (Bettelheim, 2010, s. 254–255). To właśnie uświadamia sobie bohater *Zdarzenia*, gdy opiekująca się nim gospodyni wydaje go na pastwę bandytów. Skorzystanie z jej pomocy, rozumiane jako forma regresji, nie polepsza jego sytuacji, lecz wystawia go na jeszcze większe zagrożenie.

Wraz z wkroczeniem chłopaka do domu leśniczego motyw żywności nabiera dodatkowego znaczenia. Czarownica w *Jasiu i Małgosi* była kanibalką i takie też skłonności zostają przypisane żonie leśniczego przez jej córkę, choć jest to jedynie wykwit jej wyobraźni. Zyskuje on jednak metaforyczne potwierdzenie, gdy okazuje się, że kobieta uczestniczy w przestępczym procederze swojego męża. Motyw kanibalizmu powraca w aluzyjnej postaci, gdy dziewczynka wyznaje, iż nie lubi jeść jajek, ponieważ czuje się wtedy tak, jakby zjadała nienarodzone kurczaki. W jej wypowiedziach żywność przestaje być potrzebą, którą należy bezwzględnie zaspokoić, ponieważ ważny okazuje się sposób, w jaki jest ona zaspokajana. Innymi słowy, biologicznie motywowany egoizm zostaje poddany etycznemu osądowi związanemu ze społecznym charakterem życia człowieka.

Jak w *Jasiu i Małgosi*, tak i w filmie *Mimicy* kanibalizm, o którym rozmawiają dzieci, stanowi ostrzeżenie przed regresją, która – jak wcześniej powiedziano – przejawia się w skłonności do egoistycznego i bezwzględnego zaspokajania potrzeby jedzenia. Dojrzewanie dziecka polega na uczeniu się przeciwstawnego zachowania – umiejętności dzielenia się tym, co pożądane. Młody bohater *Zdarzenia* już podczas jarmarku wykazuje tę umiejętność, gdy dzieli się z córką leśniczego kupioną przez siebie kiełbasą.

Prawdziwą lekcję socjalizacji odbiera jednak dopiero podczas zabawy z tą dziewczynką na strychu jej domu rodzinnego. Dzieci zapalają świecę i animują cienie na ścianie, następnie dziewczynka opowiada chłopakowi o swoich rodzicach, przedstawiając matkę jako czarownicę, a ojca jako tyrana. Wreszcie obydwójce bawią się w dom, naśladowując zachowanie dorosłych. W tej zabawie chłopak opiekuje się dziewczynką, broniąc jej przed wilkami, a potem obydwójce kładą się spać, udając męża i żonę.

Podstawowym celem tych zabaw jest osvajanie strachu przez jego sztuczne wywoływanie (animowanie cieni na ścianie, opowieść o strasznej rodzinie, symulowanie ucieczki przed wilkami). Jak pisze Marina Warner, każde dziecko, czyniąc ze strachu zabawę, odczuwa przyjemność, która wynika z pozorności

wywołanego strachu. Tego typu zabawa stanowi ilustrację działania obronnego, które czasami występuje w rzeczywistym doświadczeniu i polega na psychicznej internalizacji agresora z zamiarem zażegania zagrożenia z jego strony (Warner, 2000, s. 168–169).

Oswajając strach przez wspólną zabawę, dzieci uczą się przezwycięzać regresywny egoizm, ponieważ poznają dobroczynne skutki współpracy opartej na podziale ról. W filmie *Mimicy* socjalizujące znaczenie zabawy widać w stopniowej zmianie stosunku chłopaka do córki leśniczego – od lekceważenia przez dystans do podporządkowania się regułom gry zaproponowanym przez dziewczynkę. Zdolność do zaopiekowania się nią podczas zabawy to przejaw samodzielności, którą wcześniej rozwijał w chłopaku dziadek (na jarmarku zachęcał wnuka, żeby sam pospacerował po okolicy, a przed napadem bandytów powierzył mu pieniądze ze sprzedaży konia).

W *Zdarzeniu* oswajanie strachu przez dziecko zostaje więc powiązane z jego społecznym dojrzewaniem do rozumienia potrzeb drugiego człowieka i do pomagania mu. Młody bohater filmu nie ma jeszcze szansy wykazać się tą dojrzałością poza zabawą, ponieważ w chwili rzeczywistego, a nie wyimaginowanego zagrożenia okazuje się niezdolny, aby pomóc przyjaciółce, która ginie pod ciosem siekiery. *Zdarzenie* to jednak horror, który tylko przypomina baśń. W klasycznej baśni, jaką jest *Jaś i Małgosia*, dzieci skutecznie pomagają sobie i dzięki temu wychodzą z opresji bez szwanku.

Dziewczynka spełnia w filmie *Mimicy* rolę, która w baśniach przypada postaci określonej przez Proppa mianem magicznego pomocnika. Pomocnik może być zwierzęciem lub istotą nadprzyrodzoną, lub też postacią ludzką, która ma jakąś nietypową właściwość lub umiejętność (Propp, 2000, s. 111–115, 2003, s. 179–207). Córka leśniczego nie jest taką postacią w sensie ścisłym, ponieważ jedynie wytwarza wokół siebie aurę niezwykłości. Po raz pierwszy chłopak spotyka ją na promie rzeczonym w drodze na jarmark, a potem na samym jarmarku. Trzecie spotkanie ma miejsce w domu leśniczego. W tych trzech momentach dziewczynka pojawia się znienacka i w podobny sposób znika z pola widzenia, i to już uczula na jej niezwykłość. Jej pierwsze pojawienie się (gdy wychyla się nagle spod koca) współgra zresztą z jej ostatecznym zniknięciem (zostaje zabita przez ojca, gdy śpi przykryta kocem), co również sugeruje szczególną funkcję, jaką spełnia ona w filmie. Niezwykłości przydaje jej też wymyślony przez nią „magiczny” język. Nic dziwnego, że chłopak porównuje ją do wiły, o której opowiadał mu dziadek na początku wyprawy na jarmark.

Pośród klasycznych cech magicznego pomocnika naczelne miejsce zajmuje umiejętność wieszczenia (Propp, 2011, s. 79). Dziewczynka przypisuje ją sobie, twierdząc, że widzi przyszłość we śnie. Wykazuje się ponadto dużą samodzielnością – trafia na jarmark, ponieważ uciekła z domu. Przede wszystkim ucieka w świat wyobraźni, która pozwala jej bawić się rzeczywistością. Ta postawa wiąże się nie tylko z samotnością bohaterki, lecz także z życiem w rodzinie, która z punktu widzenia współczesnych realiów jest patologiczna.

Zadanie magicznego pomocnika w baśniach polega na wspieraniu bohatera w osiągnięciu celu, zwłaszcza w krytycznych momentach tego procesu. To zadanie dziewczynka wypełnia podczas trzeciego spotkania – na strychu w domu leśniczego. Pociesza wtedy chłopaka, bawiąc się z nim. Dzięki tej zabawie przezwycięża on regresję, która przejawia się w poczuciu bezradności i zdania na łaskę innych. Dowodem tego przezwyciężenia jest troska o przyjaciółkę, jaką chłopak wykazuje się podczas zabawy w dom.

Dziewczynka pomaga mu także w inny sposób. Opowiadając o swoich rodzicach w konwencji baśniowej, uświadamia mu, że w przytulnym domu leśniczego gości przemoc. Jednym słowem, uczy chłopaka ostrożnego podejścia do rzeczywistości, która okazuje się niejednoznaczna i zdradliwa. Temu też zadaniu służą uprawiane przez dziewczynkę gry językowe. Uwrażliwiają one chłopaka na możliwość manipulacji językiem.

Rolę pomocniczą córka leśniczego spełnia w największym stopniu, gdy ratuje bohaterowi życie. Zostaje zabita zamiast niego, co z empirycznego punktu widzenia wygląda na przypadek, ale – biorąc pod uwagę quasi-baśniową funkcję tej postaci – należy ten fakt interpretować jako efekt działania fatum. Otarcie się o śmierć to kulminacyjny moment inicjacji chłopaka. Zgodnie z regułami procesu inicjacyjnego jego uczestnik musi symbolicznie umrzeć, aby zamknąć jeden etap życia i rozpocząć nowy, nacechowany większą dojrzałością związaną z doświadczeniem śmierci. W tym kontekście prawdziwa śmierć dziewczynki oznacza symboliczną śmierć chłopaka.

Inicjacja wiąże się z koniecznością zejścia młodego człowieka w głąb własnej świadomości, aby poznać to, co w niej najbardziej pierwotne. Na tym poziomie świadomości większą rolę odgrywa wyobraźnia niż myślenie racjonalne. Początkowo postawę młodego bohatera filmu cechuje właśnie racjonalność, czego przejawem jest jego zainteresowanie nowoczesną techniką. Gdy dziadek opowiada historię o wile, która poleciała do nieba, chłopak porównuje ją do rakiety. W lesie nie reaguje płochliwie na zagrożenie ze strony wilków, tylko stara się rozwiać obawy dziadka, wskazując na bezpiecznego psa jako ich

prawdziwe źródło. Niesie ze sobą radio, które stanowi w filmie najwyrazistszy symbol nowoczesności, a na jarmarku udaje się do sklepu elektrotechnicznego. Również na promie rzeczonym przyjmuje postawę racjonalną, gdy interesuje się zasadą działania promu. Innym przejawem tej postawy bohatera jest jego początkowy sceptycyzm wobec infantylnych gier córki leśniczego.

Traumatyczne doświadczenia chłopaka, związane z bandyckim napadem, nie pozwalają się łatwo zracjonalizować, dlatego pobudzają jego wyobraźnię, którą uosabia magiczny pomocnik w postaci dziewczynki. W filmie *Mimicy* przejawem działania wyobraźni jest baśniowa interpretacja rzeczywistości, jaką proponuje chłopakowi córka leśniczego. Taka interpretacja umożliwia przekroczenie ograniczeń rozumu i poznanie mrocznej strony ludzkiej natury, która nie rządzi się racjonalnymi prawami. W ten sposób chłopak może się zmierzyć z lękiem przed tym, co dla niego niezrozumiałe i co wiąże się ze światem dorosłych. Podłożem tego lęku jest zachowanie rodziców chłopaka, którzy go opuścili, a potem także agresja bandytów, którzy odbierają mu dziadka, a następnie zabijają dziewczynkę poznaną na jarmarku. Przewyciężenie lęku przed opuszczeniem przez zbliżenie się do granicy śmierci i przeżycie tej próby stanowi warunek jego dojrzewania.

Cofanie się młodego bohatera ku temu, co pierwotne, obrazuje też w *Zdarzeniu* różnica między dwoma, omówionymi wcześniej, domami. W przeciwieństwie do pierwszego domu, nieukończonego, ale zbudowanego nowoczesnie, dom w lesie wydaje się staroświecki ze względu na jego wystrój i wyposażenie (brak prądu elektrycznego, stary warsztat tkacki).

Różnica między obydwoma domami pod względem ich funkcji w procesie inicjacji jest analogiczna do różnicy między dwoma domami w *Jasiu i Małgosi* – domem dzieci na skraju lasu i domem czarownicy w głębi lasu. Bettelheim uważa, że domy te symbolizują dwie strony domu rodzinnego, który albo sprawia dziecku zawód (dom, z którego Jaś i Małgosia zostają wyprowadzeni do lasu przez ojca i macochę), albo zaspokaja jego pragnienia (dom czarownicy, w którym rodzeństwo znajduje pożywienie) (Bettelheim, 2010, s. 260). Podobnie w *Zdarzeniu*: położony w lesie dom leśniczego rekompensuje to, czego brakuje chłopakowi w prowizorycznym domu rodzinnym – zapewnia mu przytulną atmosferę i matczyną opiekę. Zdaje się urzeczywistnieniem jego marzenia o cieple rodzinnym.

Marzenie zamienia się w koszmar, gdy okazuje się, że dom zamieszkuje rodzina patologiczna. W tej sytuacji dręczący chłopaka lęk przed opuszczeniem zostaje skonfrontowany z przeciwstawnym uczuciem – lękiem przed drugim

człowiekiem, który okazuje się dwulicowy i dlatego nieprzewidywalny. Gospodyni, która początkowo troszczy się o bohatera, nie protestuje, gdy mordercy zamierzają go uśmiercić. Leśniczy, który przed napadem na dziadka imponował chłopakowi odwagą (na promie chlubił się skórą zabitego wilka), jurnością (flirtował z kobietami na jarmarku) oraz dowcipem, okazuje się złoczyńcą.

Ostateczny kres iluzji rodzinnej kładzie kaźń, do jakiej dochodzi w domu leśniczego. O ile zatem las stanowi w filmie *Mimicy* – w zgodzie z rytuałem inicjacyjnym – przestrzeń próby, związanej z przebywaniem na granicy między tym a tamtym światem, o tyle wspomniany dom spełnia tę samą rolę co leśna chata w wielu baśniach – jest bramą do zaświatów, czyli inicjacyjnym grobem, w którym następuje wtajemniczenie adepta inicjacji w śmierć (Propp, 2003, s. 56–63).

W ostatniej scenie – po wydostaniu się z tego domu-grobu – bohater biegnie w kierunku zamglonego i mrocznego lasu, wołając dziadka. Nie wie bowiem, że dziadek nie żyje. Film kończy się więc podobnie, jak się zaczynał – wyjściem z domu do lasu. Fabuła zatacza krąg. Młody bohater znów wyrusza na niebezpieczne terytorium, lecz tym razem jest samotny i bezradny. Proces inicjacyjny nie kończy się zatem wejściem bohatera na wyższy poziom dojrzałości, co zapowiadały jego wcześniejsze perypetie. Wtajemniczenie w śmierć okazuje się dla młodego człowieka wstrząsem, który kwestionuje wszelkie zapowiedzi szczęśliwego zakończenia jego inicjacji. Nie przyspiesza dojrzewania chłopaka przez wyzwolenie go z dziecięcych lęków, lecz te lęki zdaje się pogłębiać. W *Zdarzeniu*, jak w wielu horrorach, inicjacja pozostaje procesem nieukończonym, który prowadzi do uwięzienia bohatera w strefie śmierci.

W filmie *Mimicy* nie ma więc happy endu typowego dla baśni, w których to, co zostało utracone na początku, zostaje na końcu odzyskane lub zrekompensovane. W *Zdarzeniu* doświadczenie straty zostaje pogłębione przez doświadczenie śmierci, a uzyskana w ten sposób świadomość praw rządzących życiem nie daje spokoju ducha, lecz przeciwnie – nasila udrękę i poczucie zagubienia.

Konwencja horroru służy *Mimicy* do uwspółcześnienia i reinterpretacji inicjacyjnych treści zawartych w baśniowym schemacie fabularnym. Groza w tym filmie obrazuje lęki, z którymi zmagają się dziecko w przełomowym momencie swojego rozwoju, gdy zaczyna zdawać sobie sprawę z problemów dorosłego życia, choć ich jeszcze nie rozumie i dlatego doświadcza sprzecznych uczuć. Z jednej strony pragnie bliższego kontaktu z dorosłymi, ponieważ poszukuje u nich wzoru do naśladowania, z drugiej zaś zaczyna dostrzegać, że nie można im całkowicie ufać, co oznacza konieczność polegania w większym stopniu na sobie.

W późniejszym czasie w Chorwacji nie powstał już żaden horror na miarę *Zdarzenia*, choć nakręcono tam jeszcze kilka filmów tego gatunku. Do bardziej udanych należy *Nokturn* (*Nocturno*, 1974) Branka Ivandy. To telewizyjna adaptacja opowiadania Ksavera Šandora Gjalskiego z końca XIX wieku⁷. W 1989 roku Dejan Šorak kręci horror wampiryczny *Krwio pijcy* (*Krvopijci*), natomiast w 2002 roku Mladen Juran ekranizuje współczesną powieść grozy *Zatopiony cmentarz* (*Potonulo groblje*) autorstwa Gorana Tribusona. Pierwiastki horroru można odnaleźć w antyutopiach Krsta Papicia pt. *Zbawiciel* (*Izbavitelj*, 1976) i *Infekcja* (*Infekcija*, 2003) oraz w dramacie społecznym *Trzeci klucz* (*Treći ključ*, 1983) Zorana Tadicia, a także w filmie wojennym *Żywi i martwi* (*Živi i mrtvi*, 2007) Kristijana Milicia. W 2011 roku powstają w Chorwacji dwa horrory: telewizyjna *Zagorska specjalność* (*Zagorski specijalitet*) Davida Kapaca i długometrażowy *Tato* (Ćaća) Dalibora Matanicia. Obydwa rozgrywają się na chorwackiej prowincji i reprezentują podgatunek horroru zwany slasherem. *Zdarzenie* różni się od wymienionych utworów przede wszystkim tym, że w największej mierze odwołuje się do tradycji ludowej, która stanowi ciągle dostatecznie niewykorzystane źródło inspiracji dla chorwackiego kina grozy.

BIBLIOGRAFIA

- Aguirre, M. (2002). Geometria strachu: Wykorzystywanie przestrzeni w literaturze gotyckiej. (A. Izdebska, Tłum.). W: G. Gazda, A. Izdebska, & J. Płuciennik (Red.), *Wokół gotycyzmów: Wyobraźnia, groza, okrucieństwo* (s. 15–32). Kraków: Universitas.
- Bettelheim, B. (2010). *Cudowne i pożyteczne: O znaczeniach i wartościach baśni*. (D. Danek, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Botting, F. (2002). Aftergothic: Consumption, machines, and black holes. W: J. E. Hogle (Red.), *The Cambridge companion to gothic fiction* (s. 277–300). Cambridge: Cambridge University Press.
- Caillois, R. (1967). Od baśni do science fiction. W: R. Caillois, J. Lisowski (Tłum.), *Odpowiedzialność i styl: Eseje* (s. 29–65). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Carroll, N. (2004). *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*. (M. Przyłipiak, Tłum.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Eliade, M. (1999). *Sacrum i profanum: O istocie religijności*. (R. Reszke, Tłum.). Warszawa: Aletheia.

⁷ Po prawie dziesięciu latach – w 1983 roku – film ten przegrano na taśmę celuloidową i wprowadzono do kin pod zmienionym tytułem – *Noc po śmierci* (*Noć poslije smrti*).

- Genep, A. van. (2006). *Obrzędy przejścia: Systematyczne studium ceremonii*. (B. Biały, Tłum.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Haltof, M. (1992). *Kino łęków*. Kielce: Szumacher.
- Hodrová, D. (1989). *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel.
- Hodrová, D. (1993). *Román zasněžení*. Jinočany: H&H.
- King, S. (2009). *Danse macabre*. (P. Braiter & P. Ziemkiewicz, Tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Kołodziej, A. (1986). *Seans z wampirem*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kowalski, P. (2007). *Kultura magiczna: Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Petoia, E. (2004). *Wampiry i wilkołaki: Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. (A. Pers, J. Kornecka, M. Małecka, N. Korzycka, & B. Bielańska, Tłum.). Kraków: Universitas.
- Propp, W. (2011). *Morfologia bajki magicznej*. (P. Rojek, Tłum.). Kraków: Nomos.
- Propp, W. (2000). *Nie tylko bajka*. (D. Ulicka, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Propp, W. (2003). *Historyczne korzenie bajki magicznej*. (J. Chmielewski, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Tatar, M. (1999). Introduction: Hansel and Gretel. W: M. Tatar (Red.), *The classic fairy tales: Texts. Criticism* (s. 179–184). New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Warner, M. (2000). *No go the bogeyman: Scaring, lulling, and making mock*. London: Farrar, Straus and Giroux.
- Zalewski, A. (2003). Film, widz, emocje w perspektywie estetycznej; Emocje widza i emocje filmu: Dwa spojrzenia na problematykę filmowych emocji. W: A. Zalewski, *Film i nie tylko: Kognitywizm, emocje, reality show* (s. 85–153). Kraków: Universitas.

Zdarzenie – między horrorem a baśnią

Zdarzenie to jeden z niewielu chorwackich horrorów. Na tle pozostałych przykładów użycia tej konwencji w kinie chorwackim wymieniony film wyróżnia się estetycznym wyrafinowaniem oraz umiejętnym wykorzystaniem pierwiastków baśniowych. Reżyser – Vatroslav Mimica – wywołuje nastrój grozy przede wszystkim za pomocą odpowiednio dobranej przestrzeni (film rozgrywa się głównie w lesie i dwóch domach) oraz dozowania i stopniowania scen przemocy. Tematem *Zdarzenia* jest inicjacja dziecka w dorosłość. Aby uwydatnić najważniejsze etapy i punkty zwrotne procesu inicjacyjnego, Mimica wykorzystuje składniki fabularno-symboliczne zaczerpnięte z konwencji baśni, takie jak postacie fałszywej matki i magicznego pomocnika oraz motyw lęku przed opuszczeniem i inkorporacji. Prezentacja tematu inicjacji za pomocą baśniowego horroru pozwala reżyserowi sugestywnie nakreślić kluczowy dla kina

grozy problem traumatogenicznej interakcji między naturalnymi a kulturowymi czynnikami kształtującymi ludzkie życie.

Słowa kluczowe: Vatroslav Mimica, film chorwacki, horror, baśń, inicjacja

***An Event* – Between Horror and Fairy Tale**

An Event (*Događaj*, 1969) is one of the few Croatian horror movies. In comparison to other examples of the use of the horror genre in Croatian cinema, the film is distinguished by its aesthetic sophistication and skilful use of fairy-tale elements. The director Vatroslav Mimica evokes the mood of horror primarily through a suitably chosen space (the movie takes place mainly in the forest and two homes) as well as the right dosage and gradation of scenes of violence. The topic of *An Event* is the child's initiation into adulthood. To highlight the most important stages and milestones of the initiation process, Mimica uses the plot and symbolic elements taken from the fairy-tale convention, such as the figures of false mother and magical helper as well as the motif of fear of abandonment and the motif of incorporation. Presentation of the topic of initiation by means of fairy-tale horror allows the director to describe suggestively the key problem in horror films that is the traumatogenic interaction between the natural and cultural factors that shape human life.

Keywords: Vatroslav Mimica, Croatian cinema, horror film, fairy tale, initiation

Notka o autorze

Patrycjusz Pająk (p.p.pajak@uw.edu.pl) – doktor habilitowany, adiunkt w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: historia i kultura państw słowiańskich w Europie Środkowej i na Bałkanach.

Patrycjusz Pająk, PhD (p.p.pajak@uw.edu.pl) – Associate Professor at the Institute of Western and Southern Slavic Studies, University of Warsaw. Research interests: history and culture of Slavic countries in Central Europe and the Balkans.