TOŻSAMOŚĆ · RECENZJA

HORROR ZAMIAST KAZANIA. DLACZEGO KINO GROZY ZNÓW MÓWI O ZŁU NA SERIO?

Michał Chudoliński · 11 września 2026

Uwaga: tekst zawiera spoilery dotyczące filmów „Obsesja”, „Backrooms. Bez wyjścia”, „Oddaj ją”, „Kod zła”, „Grzesznicy” i „Dziedzictwo. Hereditary”.

***Obsesja* Curry’ego Barkera i *Backrooms. Bez wyjścia* Kane’a Parsonsa wyrosły z kultury internetu, a następnie stały się kinowymi wydarzeniami. Pierwszy film opowiada o chłopaku, który za pomocą tandetnej zabawki zmusza przyjaciółkę do miłości. Drugi prowadzi widza przez nieskończony labirynt pustych biur, magazynów i korytarzy. Nie są to tradycyjne religijne horrory. Nie stawiają naprzeciw demona księdza z krzyżem i rytuałem zapisanym w starej księdze. A jednak oba mówią o rzeczach, o których współczesna kultura mówi coraz ostrożniej: o grzechu, pokusie, winie, przekroczeniu granicy i karze. W pierwszym zło objawia się jako zawłaszczenie drugiego człowieka. W drugim – jako pustka świata, z którego zniknęły więzi, pamięć i sens.**

Uwaga: tekst zawiera spoilery dotyczące filmów „Obsesja”, „Backrooms. Bez wyjścia”, „Oddaj ją”, „Kod zła”, „Grzesznicy” i „Dziedzictwo. Hereditary”.

Kultura, która woli mówić o traumie

Współczesny język publiczny bardzo dobrze radzi sobie z opisywaniem mechanizmów krzywdy. Mówimy o traumie, przemocy systemowej, chorobie, wykluczeniu, toksycznym środowisku i dziedziczonych wzorcach krzywdzących zachowań. To ważne osiągnięcie. Dzięki niemu łatwiej zobaczyć, że ludzkie czyny nie powstają w próżni. Sprawca mógł wcześniej być ofiarą, rodzina może przenosić wzorce przemocy z pokolenia na pokolenie, a instytucja nagradzać zachowania, które prywatnie uznalibyśmy za nikczemne.

Problem zaczyna się wtedy, gdy wyjaśnienie przyczyn nikczemności zostaje pomylone z uniewinnieniem. Terry Eagleton w książce *On Evil* przestrzega przed dwiema symetrycznymi pokusami. Pierwsza każe widzieć zło jako coś całkowicie niezrozumiałego, niemal demoniczną substancję obecną w „złych ludziach”. Druga zakłada, że jeśli poznaliśmy społeczne lub psychologiczne uwarunkowania występku, odpowiedzialność znika. Tymczasem wyjaśnić nie znaczy wybaczyć. Wiedza o okolicznościach może złagodzić osąd, ale może go również zaostrzyć. Zrozumienie mechanizmu krzywdy nie oznacza, że jej sprawca nie miał wpływu na własne postępowanie.

Horror mieści obie prawdy. Jego bohaterowie bywają samotni, skrzywdzeni i bezradni, lecz nadal podejmują decyzje. Zło karmi się ich słabościami, ale w wielu takich opowieściach nie działa bez choćby najm-

niejszego przyzwolenia z ich strony: otwarcia drzwi, wypowiedzenia życzenia, przyjęcia obietnicy, przeprowadzenia rytuału. Gatunek materializuje to, co w dramacie psychologicznym pozostałoby w sferze myśli lub wspomnień. Wina staje się potworem. Wyparta krzywda wraca jako duch. Nieposkromione pragnienie przejmuje ciało. Dom przechowuje to, czego rodzina nie chciała nazwać.

> Dlatego horror może dziś pełnić funkcję podobną do dawnego moralitetu, baśni albo kazania. Nie wykłada doktryny i nie daje pewności zbawienia. Inscenizuje próbę. Umieszcza człowieka przed zakazem, pokusą i ostrzega przed konsekwencjami wyboru. Przypomina, że nie wszystkie pragnienia są dobre, cierpienie nie daje prawa do krzywdzenia innych, a nie wszystko, co utracone, można odzyskać.

Obsesja: Miłość zamieniona w posiadanie

Bear z *Obsesji* wydaje się początkowo kolejnym nieśmiałym „miłym chłopakiem". Kocha Nikki, ale nie potrafi powiedzieć jej, co czuje. Sięga więc po One Wish Willow – zabawkę, która ma spełnić jedno życzenie. Prosi, aby przyjaciółka kochała go bardziej niż kogokolwiek na świecie. Życzenie zostaje spełnione. Nikki całkiem się zmienia – staje się bezgranicznie oddana, zazdrosna i gotowa usunąć każdego, kto stanie między nią a Bearem.

Najważniejsza jest tu nie moc przedmiotu, lecz treść prośby. Barker podkreślał w wywiadzie dla „Time", że zabawka nie jest po prostu przeklęta. Przyczyną katastrofy jest życzenie naruszające wolność drugiej osoby. Bear nie prosi o odwagę, możliwość szczerej rozmowy ani zdolność przyjęcia odmowy. Chce rezultatu bez ryzyka i wzajemności. Zamiast relacji wybiera kontrolę.

Obsesja pozwala więc mówić o grzechu jako wypaczeniu dobra. Bear nie pragnie początkowo cierpienia Nikki. Chce miłości, a więc czegoś dobrego. Zło zaczyna się w chwili, gdy stawia własne spełnienie ponad jej wolnością. W myśli Augustyna grzech nie musi oznaczać fascynacji czymś z natury potwornym. Może polegać na nieuporządkowanej miłości: wyborze dobra niższego kosztem dobra wyższego. Bear kocha bardziej własne wyobrażenie związku niż realną osobę.

Film nie pozwala usprawiedliwić tej decyzji samotnością bohatera. Kiedy Bear orientuje się, że uczucie Nikki jest sztuczne i niszczące, nie wycofuje się natychmiast. Korzysta z sytuacji. Im dłużej trwa zaklęcie, tym trudniej twierdzić, że pozostaje niewinną ofiarą magicznego nieporozumienia. Potworność Nikki jest widzialnym skutkiem jego pragnienia. Horror odsłania przemoc ukrytą za romantycznym marzeniem o kimś, kto „będzie tylko mój".

Barker pokazuje więc, co się dzieje, gdy pragnienie miłości staje się potrzebą podporządkowania sobie drugiego człowieka. Naruszenie autonomii nie jest wyłącznie błędem obyczajowym albo prawnym. Staje się wykroczeniem przeciwko samej osobie. Zawłaszczenie cudzej woli deformuje zarówno ofiarę, jak i sprawcę. Miłość pozbawiona możliwości odmowy zamienia się w opętanie.

Backrooms**: Piekło bez diabła**

Backrooms. Bez wyjścia przesuwa debatę w inną stronę. Nie ma tu jednoznacznego grzechu, satanistycznego kultu ani egzorcysty. W piwnicy salonu meblowego pojawia się przejście do przestrzeni złożonej z pozornie znajomych wnętrz. Żółte ściany, wykładziny, świetlówki, drzwi i korytarze tworzą jednak układ, którego nie da się zapamiętać. Pomieszczenia przypominają miejsca codziennego użytku, lecz nie prowadzą do żadnego celu.

Mark Fisher nazwałby ten rodzaj niepokoju „eerie": odczuciem wywołanym podejrzeniem, że za pustką stoi jakaś niewidoczna siła. Widz nie wie, kto zbudował labirynt, według jakich reguł się on zmienia ani dlaczego naśladuje ludzką architekturę. Brak odpowiedzi nie daje spokoju. Przeciwnie – każe podejrzewać istnienie autora albo systemu, którego zamiar pozostaje nieczytelny.

Marc Augé określał mianem „nie-miejsc" przestrzenie pozbawione historii i trwałych relacji: lotniska, hotele, autostrady czy centra handlowe. Rem Koolhaas określał mianem „junkspace" przestrzeń późnej modernizacji: rozległe, klimatyzowane wnętrza centrów handlowych, lotnisk i biurowców, w których ruchome schody, korytarze i identyczne sklepy wypierają poczucie, że jesteśmy w jakimś konkretnym miejscu. W Warszawie, Tokio czy Nowym Jorku trafiamy do podobnego świata, pozbawionego lokalnej specyfiki. Kane Parsons zmienia te rozpoznania w koszmar. W *Backrooms* nie-miejsce rozrasta się tak bardzo, że nie ma już z niego ucieczki.

To świeckie piekło. Nie płonie w nim ogień i nie słychać potępionych dusz. Karą jest wieczne trwanie w przestrzeni, która przypomina świat człowieka, ale została oczyszczona z człowieczeństwa. Nie ma domu, wspólnoty ani historii. Są tylko powierzchnie i procedury. Labirynt odzwierciedla również sposób działania pamięci: bohater krąży wokół dawnych porażek, upokorzeń i urazów, aż jego wewnętrzna opowieść twardnieje i staje się architekturą.

> **Charles Taylor przekonuje w *A Secular Age*, że sekularyzacja nie jest prostym zanikiem wiary. To zmiana warunków, na których opiera się wiara: Bóg staje się jedną z wielu możliwości, a człowiek nadal szuka „pełni", choć nie zawsze potrafi ją nazwać. Taylor opisuje także przeciwny stan – wyobcowanie, pustkę i utratę wyobrażenia o tym, czym pełnia mogłaby być. *Backrooms* nadaje tej utracie materialny kształt. W takim odczytaniu groza filmu wynika z obrazu świata pozbawionego transcendencji: zamkniętego w sobie, bez nadziei na sens wykraczający poza jego puste wnętrza.**

Można tu ostrożnie przywołać chrześcijańską koncepcję zła jako braku lub zepsucia dobra, a nie samodzielnej substancji dorównującej Bogu. Piekło Parsonsa nie potrzebuje rogatego władcy. Wystarczy nieobecność relacji, celu i wyjścia. Jeśli *Obsesja* przedstawia zło jako wolę, która chce posiadać, *Backrooms* pokazuje świat, w którym nic nie potrafi już naprawdę do niczego należeć.

Oddaj ją, *Longlegs* **i** *Hereditary***. Żałoba nie daje prawa do ofiary**

Podobne napięcie pojawia się w *Oddaj ją* (*Bring Her Back*) braci Danny'ego i Michaela Philippou. Laura

po śmierci córki próbuje przywrócić ją do życia, wykorzystując przybrane dzieci i okrutny rytuał. Film długo ukazuje jej ból. Nie przedstawia jej jako abstrakcyjnego potwora. Właśnie dlatego czyny bohaterki są tak niepokojące. Żałoba pomaga Laurę zrozumieć, ale jej nie uniewinnia.

W wielu opowieściach grozy pokusa obiecuje cofnięcie nieodwracalnego: pokonanie śmierci, odzyskanie dziecka, usunięcie winy. Cena zostaje przerzucona na kogoś słabszego. Człowiek nie chce przyjąć własnego cierpienia, więc składa w ofierze cudze życie. Horror przypomina tu prawdę, która brzmi brutalnie w kulturze terapeutycznej: ból nie uświęca wszystkich środków. Można współczuć sprawcy i równocześnie go osądzać.

Kod zła (*Longlegs*) Osgooda Perkinsa również łączy satanistyczną obecność z decyzją rodzica. Matka Lee, chcąc ocalić córkę, uczestniczy w krzywdzeniu innych rodzin. Jej pierwotny motyw jest zrozumiały, lecz zawarty kompromis nie pozostaje prywatny. Zło rozchodzi się po świecie przez małe akty współpracy, usprawiedliwiane miłością do własnego dziecka. Film nie opowiada więc wyłącznie o demonicznej sile. Pyta, ile cudzych dzieci wolno poświęcić, aby ochronić swoje.

Jeszcze wyraźniej widać to w *Dziedzictwie. Hereditary*. Rodzina płaci za wybory wcześniejszego pokolenia, choć jej młodsi członkowie nie znają zawartego układu. Nie należy jednak mówić bez zastrzeżeń o dziedziczeniu winy. Dziecko nie staje się moralnie odpowiedzialne za czyn rodzica. Dziedziczy natomiast jego skutki: tajemnicę, lęk, przemoc i świat ukształtowany przez wcześniejsze decyzje. Horror pokazuje, że przeszłość nie znika tylko dlatego, że przestaliśmy o niej mówić.

Wampiry, wspólnota i wolność. O czym naprawdę są *Grzesznicy*?

Grzesznicy (*Sinners*) Ryana Cooglera łączą wampiryczny horror z opowieścią o muzyce, pamięci i czarnej wspólnocie amerykańskiego Południa. Społeczność wampirów oferuje jedność bez konfliktu, samotności i wykluczenia. Przystąpienie do ich kręgu oznacza jednak utratę odrębności. Obiecana komunia okazuje się asymilacją: wszyscy mają żyć wiecznie, ale nikt nie pozostanie naprawdę sobą.

Film wykorzystuje chrześcijańską ikonografię, blues, afrykańskie tradycje duchowe i ludowy język ochronnych rytuałów. Nie jest prostą apologetyką. Pokazuje jednak różnicę między wspólnotą opartą na darze a wspólnotą narzuconą. Wampiryczna jedność odbiera człowiekowi prawo do własnego głosu i odrębności. Dlatego tak ważny jest motyw zaproszenia wampirów do środka: bohaterowie muszą sami dopuścić zagrożenie do swojej przestrzeni. Obietnica wyzwolenia z samotności i wykluczenia pomaga wampirom zdobyć ich przyzwolenie.

Także *Zniknięcia* Zacha Creggera zaczynają się od społecznego kryzysu. Dzieci z tej samej klasy opuszczają swoje domy i znikają, a miasteczko natychmiast zaczyna szukać winnego. Podejrzenie pada na nauczycielkę, ponieważ wspólnota woli znaleźć łatwy obiekt gniewu niż przyznać, że nie rozumie zagrożenia. Nadprzyrodzone zło wykorzystuje pęknięcia obecne już wcześniej: rodzinne zaniedbanie, uzależnienie, samotność i potrzebę prostego wyjaśnienia. Wiedźma nie stwarza ludzkich słabości. Pasożytuje na nich.

Horror nie sprowadza więc zła wyłącznie do działania demona czy niesprawiedliwego systemu społecznego. Najciekawsze filmy pokazują, jak nadprzyrodzone zagrożenie wykorzystuje ludzkie słabości i krzywdzące relacje. Pokusa karmi się ludzkim pragnieniem. Istnieje trauma, ale nie dyktuje jednej odpowiedzi.

Istnieje społeczna krzywda, ale człowiek zachowuje zdolność wyboru. Zło jest jednocześnie większe od jednostki i wykorzystuje jej codzienne słabości i ustępstwa.

Religia w horrorze. Ratunek czy podejrzana instytucja?

Nie każdy film nawiązujący do religijnej symboliki broni religijnego porządku. *Niepokalana* i *Omen: Początek* kierują sakralną ikonografię przeciw instytucjom kontrolującym kobiece ciało. Święte symbole zostają przejęte przez ludzi pragnących władzy. Fałszywa ofiara nie prowadzi do odkupienia, lecz służy realizacji politycznego lub biologicznego planu.

> Ta ambiwalencja jest zaletą gatunku. Horror nie musi być chrześcijański, aby poważnie traktować chrześcijańskie pytania. Może krytykować Kościół, a zarazem odrzucać przekonanie, że każde zło jest tylko kwestią niewłaściwej procedury. Może podważać instytucję, nie rezygnując z pojęć winy, ofiary, pokusy i odkupienia.

Trzeba zarazem uważać na pułapkę. Gdy choroba psychiczna automatycznie okazuje się opętaniem, a sprawca zostaje uznany za bezwolne narzędzie diabła, metafizyka może utrudnić osąd. Demon nie powinien zdejmować odpowiedzialności z człowieka ani stygmatyzować osób chorych. Eagleton zauważa, że jeśli ktoś jest całkowicie kontrolowany przez zewnętrzną siłę, należałoby mu raczej współczuć, niż go potępiać. Dobry horror zachowuje napięcie między opętaniem a przyzwoleniem, przymusem a wyborem.

Ostatni gatunek, który traktuje zło poważnie?

Język ten jest potrzebny również osobom niewierzącym. Widz nie musi uznawać realności demona, aby potraktować opętanie jako obraz utraty wolnej woli. Nie musi wierzyć w piekło, aby rozpoznać piekielność przestrzeni, w której nie można się zakorzenić ani znaleźć wyjścia. Nie musi przyjmować doktryny grzechu pierworodnego, aby wiedzieć, że dzieci żyją w świecie ukształtowanym przez czyny rodziców.

> Horror zachował coś jeszcze: przekonanie, że wybór ma cenę. W innych gatunkach przemiana bohatera może zakończyć się rozmową, samopoznaniem albo nowym początkiem. W kinie grozy nie każdą śmierć da się cofnąć, nie każdy rytuał przerwać, nie każdą krzywdę naprawić.

Ocalenie bywa możliwe dopiero wtedy, gdy bohater rezygnuje z kontroli, zemsty, bezpieczeństwa lub własnego pragnienia. Ofiara nie jest tu synonimem samounicestwienia. Oznacza zgodę na to, że nie można ocalić wszystkiego naraz.

Nie należy na tej podstawie ogłaszać, że horror stał się nową katechezą. Część filmów traktuje religię jak efektowną scenografię, inne ukazują zło jako nihilistyczny spektakl. Gatunek potrafi również upraszczać pojęcie odpowiedzialności, demonizować odmienność i czerpać przyjemność z cierpienia. Jego znaczenie polega na czymś skromniejszym: nadal stawia pytania moralne, na które sam opis psychologicznych i społecznych przyczyn ludzkich zachowań nie daje pełnej odpowiedzi.

Dlaczego człowiek wybiera zło, skoro rozpoznaje dobro? Kiedy współczucie dla sprawcy staje się obojętnością wobec ofiary? Czy każdą stratę wolno próbować odwrócić? Co jesteśmy gotowi poświęcić, aby zachować siebie? *Obsesja* odpowiada obrazem miłości, która bez wolności staje się przemocą. *Backrooms* – światem, w którym po usunięciu więzi pozostaje tylko nieskończona powierzchnia.

Być może horror nie zastąpił kazania dlatego, że lepiej zna odpowiedzi. Zajął jego miejsce, ponieważ jako jeden z nielicznych popularnych gatunków wciąż ma odwagę zapytać, czy zło naprawdę istnieje – i czy człowiek może ponosić za nie odpowiedzialność.

Oryginał: https://nlad-kopia1113.instawp.site/horror-zamiast-kazania-dlaczego-kino-grozy-znow-mowi-o-zlu-na-serio/

DOBRA ANALIZA WYMAGA CZASU

Rzetelny tekst to dni pracy: źródła, dane, redakcja. Każda wpłata pozwala nam przygotować kolejny. Nawet niewielka kwota ma znaczenie.

WSPIERAM ANALIZY

wspieram.nlad.pl



Zeskanuj, aby wesprzeć