

**Wojciech Sitek**

ORCID: 0000-0002-4550-7679

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## **Widma dawnych wartości. Kryzysy ekonomiczne w filmach o nawiedzonych domach**

**Słowa kluczowe:** nawiedzony dom, duchy, dawne wartości, kryzys ekonomiczny

**Keywords:** haunted house, ghosts, old values, economic crisis

W amerykańskich i brytyjskich filmach o nawiedzeniach nowy dom jest kojarzony przez bohaterów z nowym początkiem<sup>1</sup>. Nastrój sielanki prędko rozrzedza się jednak pod naporem niepokojących incydentów. Protagonisci tracą poczucie bezpieczeństwa, a wizja wymarzonej przyszłości z wolna się rozpada. Wstępna diagnoza jest względnie optymistyczna: w nieruchomości załęgły się duchy — siły pochodzące spoza racjonalnego porządku. Dopiero z czasem pojawia się bardziej destrukcyjna świadomość, która tłumaczy stan faktyczny: seria nieszczęść ma zaczątek nie w paranormalnym, lecz przyziemnym źródle — problemach finansowych rodziny. Dom nasiąka przemocą, wspólne aktywności okazują się męczącymi obowiązkami, witalność kobiety zaczyna być postrzegana jak dewiacja, a ugodowość mężczyzny — niczym ciężar. Społeczne wykluczenie i alienacja wpędzają bohaterów w depresję. Na nic zdają się próby okiełznania widm przez zwrot ku chrześcijaństwu. W anglosaskich filmach o nawiedzeniach religijne rytuały są nieskuteczne, gdyż biedę można egzorcyzmować jedynie prawdami liberalnego konserwatyizmu.

<sup>1</sup> Zob. G. Hendrix, *Paperbacks from Hell: The Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction*, Philadelphia 2017 [e-book]: „A brand-new house was more than a place...”. W fabularyzowanym programie dokumentalnym *Prawdziwa historia (The True Story)*, Wielka Brytania-USA 2003–2013) zrelacjonowano dzieje nawiedzonego domu w Amityville. Narrator opowiada o nabywcach nieruchomości: „Chcieli rozpocząć nowe życie na spokojnym przedmieściu Amityville. Nazwali swój dom »Wielkie nadzieje«. Symbolizował spełnienie ich marzeń”.

## „Koszmar kurczącego się konta bankowego”<sup>2</sup>

W filmach z podgatunku *haunted house* bohaterowie z początku cieszą się sielanką i pomijają milczeniem wszelkie niezręczności wynikające z kłopotów finansowych. Choć zakup, remont i przystosowanie budynku pochłaniają wszystkie ich oszczędności i zmuszają do zaciągnięcia kredytów, protagoniści zachowują nadzieję na lepsze jutro. Rodzina oswaja swój niski status społeczny i wciąż łudzi się, że zostanie — sięgając do freudowskiego słownika — państwem we własnym domu. W tych mocno oskarżycielskich produkcjach bohaterowie nie pną się jednak w społecznej hierarchii mimo pobrzmiwającego w tle wezwania do realizacji amerykańskiego snu. Zamiast tego, jak mawiają zwolennicy ideologii liberalnej, „przejadają” swoje szczęście<sup>3</sup> w trakcie niezdarnych prób integrowania się z klasą średnią. Czasem wikłają się w inwestycje, którym nie są w stanie sprostać, by później odpowiedzialnością za niepowodzenia obarczać zjawy. W amerykańskich i brytyjskich filmach grozy, nasyconych pogardą do ubóstwa, bezlitośnie punktuje się wyobrażonych „roszczeniowych nieudaczników”.

Jak deklaruje narratorka filmu *Haunt* (reż. M. Carter, USA 2013), każda historia o duchach rozpoczyna się w domu. Nieruchomości stają się przestrzeniami walki nowych lokatorów z widmami, bo ekonomiczna stagnacja zawsze przywołuje upiory<sup>4</sup>. Samotna matka z *Amityville IV: Ucieczka diabła* diagnozuje swoją sytuację finansową następująco: „Takie słowa jak »pokrycie kosztów« były dla mnie obce siedem miesięcy temu. 18 lat życia w poczuciu bezpieczeństwa zniknęło w okamgnieniu”. Demony pojawiają się w życiu nastoletniego Matta z *Udręczonych* (*The Haunting in Connecticut*, reż. P. Cornwell, Kanada-USA 2009), gdy chłopca dosięga druzgocąca myśl — jego leczenie onkologiczne pogrąża rodzinę w kolejnych kredytach hipotecznych. Zjawy reagują jednak nie tylko na ekonomiczną ociążałość. Bohaterowie nie radzą sobie w wolnorynkowych realiach, a ich styl bycia dodatkowo narusza konserwatywne zasady. Duchy zgłaszają więc roszczenia do posiadłości oraz dążą do podkreślenia swojej moralnej przewagi<sup>5</sup>. Nie pozwalają wyprosić się bohaterom, którzy nie dość, że nie spełniają pewnych standardów ekonomicznych, to przy okazji wyzbywają się symbolicznego zakotwiczenia w przeszłości. W końcu, jak wskazywał Jacques Derrida, typowym zarzewiem konfliktu między żyjącymi i niematerialnymi bytami jest chęć utrzymania bądź zdobycia władzy<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Zdaniem Stephena Kinga tak mógłby brzmieć podtytuł *Horroru Amityville* (*The Amityville Horror*, reż. S. Rosenberg, USA 1979), dramatu grozy opowiadającego o ekonomicznych niepokojach; zob. *idem, Danse Macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2018, s. 163–164.

<sup>3</sup> Wdowa z *Amityville IV: Ucieczka diabła* (*Amityville: The Evil Escapes*, reż. S. Stern, USA 1989) ubolewa: „Pieniądze z polisy ubezpieczeniowej Franka rozchodzą się na życie”.

<sup>4</sup> Zob. B.M. Murphy, *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, London 2009, s. 109.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>6</sup> J. Derrida, *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 163.

W przywołanym filmie Maca Cartera głowa rodziny już po kilku minutach spędzonych w nowym domu zauważa: „Potrzeba tu kilku napraw”. Tymi samymi słowami agentka nieruchomości wita młodych małżonków z *Horroru Amityville*. Kilka tygodni później bohaterowie mierzą się z destrukcyjną świadomością — wymarzony własny kąt wymaga ogromnych wydatków. W latach osiemdziesiątych Stephen King zwracał uwagę, że niepokoje w filmach o nawiedzonych domach wynikają przede wszystkim z kryzysów gospodarczych, a opowieści o konfrontacji z upiorem stanowią relację ze zmagania rodziny z nadciągającą ruiną finansową<sup>7</sup>. Ostatecznie filmy o nawiedzeniach oddają przecież nastrój kształtowania i ekspansji doktryny neoliberalnej w państwach anglosaskich. James Callaghan, który wprowadził Wielką Brytanię w rządy Margaret Thatcher, mawiał, że ekonomia jest stale obecna w naszym życiu i znajduje swoją formę w imaginacjach, pojawiających się zniecałaczającym niczym (znany z *Makbeta*) duch Banka<sup>8</sup>. Przedstawiciel forpoczty późnego kapitalizmu wiedział, że najstraszniejszą „zjawą” (i mechanizmem użytecznym politycznie) jest niepewna sytuacja finansowa. Callaghan i jego następcy zdawali sobie sprawę, że poprzez ekonomiczną opresję i zarządzanie lękiem można ufundować porządek świata.

Podobnie jak Makbet nadawał swoim paranojom kształt widmowego Banka, tak w filmach z podgatunku *haunted house* bohaterowie przekuwają obawę o byt ekonomiczny (i kondycję moralną) w figurę dawnego właściciela. Początkowo podejmują starania na rzecz okiełznania intruza, próbując odbić się od finansowego dna. Kiedy ich działania nie przynoszą założonego efektu, a wyznawany progresywny światopogląd wciąż rozmija się z obserwowanymi realiami, protaŃoniści sięgają do tradycji, by w niej szukać ukojenia. Nie znajdując już sposobu na oswojenie wizji nadciągającego bankructwa, w symbolicznym seansie spirytystycznym zwracają się ku dobrej, rzekomo, przeszłości i przywołują myśli formułowane przez rzeczników konserwatyzmu.

Nawiedzone nieruchomości w filmowych opowieściach grozy różnią się od tych, które przedstawiano w literaturze romantycznej. Barry Curtis zauważył, że ruiny definiujące pejzaż gotyckich melodramatów przypominały o utraconej witalności, służyły kontemplacji przemijania i dowodziły niszczycielskiego oddziaływania czasu<sup>9</sup>. Współczesny pejzaż „złotej ery przemysłowych ruin”<sup>10</sup> jest zaś naznaczony globalizacją, naciskami rynkowymi, mobilnością, innowacyjnością i prywatyzacją. W tych realiach trudno pozostać obojętnym na urok nostalgii. Podczas prób uwolnienia się od problemów finansowych bohaterowie wpadają jednak w kolejną pułapkę. Sami powołują do życia zjawy liberalnego konserwatyzmu,

<sup>7</sup> S. King, *op. cit.*, s. 164–165.

<sup>8</sup> Podobnie jak w Stanach Zjednoczonych zrobił to Jimmy Carter. Polityczni liderzy położyli podstawy pod taczeryzm i reganomię. Zob. A.G. Frank, *The Underdevelopment of Development*, 1995, The Robinson Rojas Archive, <https://bit.ly/3iqMDXX> (dostęp: 15.10.2019).

<sup>9</sup> Zob. B. Curtis, *Dark Places: The Haunted House in Film*, London 2009, s. 106–107.

<sup>10</sup> Zob. T. Edensor, *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford 2005, s. 5–6, cyt. za: B. Curtis, *op. cit.*, s. 107.

uprawomocniając tym samym ideologię, która doprowadziła ich do ekonomicznego upadku. Filmy z podgatunku *haunted house*, jak pisał autor *Filozofii horroru*, portretują nowych lokatorów, którzy zostali opętani, by odtwarzać złowieszcze zdarzenia z przeszłości<sup>11</sup>.

Choć Noël Carroll miał najpewniej na myśli odgrywanie w podwojonym spektaklu rytuałów satanistycznych i okultystycznych, równie przekonująca jest teza o powtarzaniu pewnych propozycji ideologicznych. W skoncentrowanych „na rekonstrukcji zbrodniczej przeszłości”<sup>12</sup> filmach, wciąż i na nowo, legitymizuje się różne warianty kapitalizmu. Bohaterowie współczesnych, amerykańskich i brytyjskich obrazów o nawiedzonych domach okazują się rzecznikami neokonserwatywnego sojuszu, który zawiązał się w latach siedemdziesiątych z inicjatywy elit finansowych. To wówczas, szukając wsparcia wyborczego, siły międzynarodowego biznesu uwiodły przedstawiciele prawicy chrześcijańskiej<sup>13</sup>. Chociaż zdaniem Davida Harvey’a to ostatnie środowisko żyło w warunkach ciągłej niepewności ekonomicznej, możliwym udało się pozyskać jego wsparcie hasłami o moralnej wyższości i częstymi odwołaniami do tak zwanych tradycyjnych wartości<sup>14</sup>. Wbrew własnemu interesowi klasowemu ubodzy konserwatyści usankcjonowali neoliberalną władzę: zaakceptowali swoją niepewną sytuację materialną, a lęk o przyszłość oswoili wiarą w większą sprawę. W filmowych wyobrażeniach widma tego przymierza wysyłają bohaterom jasny przekaz: kapitalizm jest nośnikiem najlepszego systemu wartości, a konserwatyzm zapewnia mu moralną fasadę<sup>15</sup>. Protagonistom narracji grozy, którzy znaleźli się w trudnej sytuacji materialnej, pozostaje jedynie przyswoić tę naukę.

Aura konserwatyzmu roztacza się szczególnie intensywnie w anglosaskich filmach o nawiedzeniach, które od późnych lat siedemdziesiątych komentowały ekspansję neoliberalnej gospodarki. Zasygnalizowany klucz interpretacyjny to tylko jedno z możliwych odczytań produkcji z podgatunku *haunted house*. Niektóre filmy istotniejszym wątkiem czynią upadek dawnego, arystokratycznego porządku, inne zaś wyostwiają ludyczny charakter legend o duchach. Przykładowo w ekranowych reinterpretacjach klasycznej powieści Edgara Allana Poe rzadko eksploruje się wątek restauracji klasowych przywilejów w realiach kryzysu ekonomicznego.

<sup>11</sup> Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 169.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Zob. D. Harvey, *Przestrzenie globalnego kapitalizmu*, przeł. J.P. Listwan, Warszawa 2016, s. 28.

<sup>14</sup> Zob. D. Harvey, *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Warszawa 2008, s. 55.

<sup>15</sup> O zrodzonym w latach osiemdziesiątych sojuszu między elitą klasową, siłami biznesu a elektoratem rekrutującym się z „moralnej większości” (białych robotników) Harvey pisze: „Owe wartości moralne koncentrowały się wokół kulturowego nacjonalizmu, poczucia moralnej wyższości, religii chrześcijańskich [...] wartości rodzinnych oraz kwestii tzw. prawa do życia, a także antagonizmu w stosunku do nowych ruchów społecznych” — *idem, Przestrzenie globalnego...*, s. 87.

Stałym elementem narracji pozostaje natomiast rozpad szlacheckiego ładu. W *Zagładzie domu Usherów* (*House of Usher*, reż. R. Corman, USA 1960) przodkowie Rodericka i Madelaine Usherów są portretowani niczym „zaraza”, roztaczająca mór wokół zapuszczonej posiadłości. Ułudę dworskich cnót rozbija wyliczenie rodzinnych grzechów — analiza drzewa genealogicznego odsłania coraz to nowsze poziomy zła: złodziejstwo, lichwę, szantaż, handel ludźmi i morderstwa. Kolejne incydenty z udziałem sił nadprzyrodzonych sugerują, że strupieszały porządek w końcu musi się rozpaść.

W podobnej optyce Usherom przygląda się reżyser Jan Švankmajer w swoistym studium martwoty (*Upadek domu Usherów/Zánik domu Usherů*, Czechosłowacja 1980). Żalność arystokracji i gnیلność tradycji wyraża się w kontakcie z materialnymi artefaktami: ruinami, spróchniałymi meblami, błotem i padliną<sup>16</sup>. Najpełniej szlacheckie przywary skomentowano jednak w *Legendzie piekielnego domu* (*The Legend of Hell House*, reż. J. Hough, Wielka Brytania 1973). Dom nawiedzany przez Emerica Belasco, który za życia przesłaniał swą fizyczną deformację przydomkiem „Ryczący Olbrzym”, potwierdza możnowładczy elitaryzm. Manipulant o cherlawym ciele zamyka się w ołowianej twierdzy, by nawet po śmierci, nieniepokoiony przez żywych, ciemnieć, torturować i wysysać wiatalność swoich gości<sup>17</sup>.

Horyzont filmów o nawiedzonych domach poszerzają produkcje ignorujące wątki ekonomiczne i antyarystokratyczne. W większości z nich podkreśla się jednak fakt występowania istotnych problemów rodzinnych. W horrorze komediowym *Dom* (*House*, reż. S. Miner, USA 1985) podejmuje się kwestię — nagminnie powracających — wojennych koszmarów. Nawiedzające bohatera halucynacje przypominają, że dom rodzinny nierzadko jest przestrzenią samotności, w której codzienne lęki splatają się z traumami z przeszłości. Strach przed rozwodem i utratą syna główny bohater wpisuje w opowieść o żołnierzach „zaginionych w akcji”. Dopiero domknięcie wietnamskiego epizodu i zalecenie urazu pozwala mu odzyskać rodzinę. W horrorze młodzieżowym *Wrota* (*The Gate*, reż. T. Takács, Kanada-USA 1987) tajemnicze wgłębienie w przydomowym ogródku okazuje się zagrożeniem dla małych mieszkańców, którzy nie mogą liczyć na wsparcie dorosłych<sup>18</sup>. Z kolei w australijskim paradokumencie *Lake Mungo* (reż. J. Anderson, Australia 2008) „nawiedzenie” kończy się, kiedy rodzina zaginionej nastolatki odkrywa mroczne sekrety dziewczyny.

<sup>16</sup> Por. P. Hames, *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*, Edinburgh 2009, s. 177.

<sup>17</sup> W zwiastunie szwedzkiego filmu *Goście* (*Besökarna*, reż. J. Ersgard, Szwecja 1988), podejmującego podobne zagadnienia co anglosaskie produkcje o nawiedzeniach, wybrzmiewa ostrzeżenie: „Nie zostawaj na noc w obcym domu”. Przestroga znajduje odzwierciedlenie w większości omawianych opowieści — protagoniści nigdy nie są właścicielami, lecz jedynie chwilowymi lokatorami przeklętych posiadłości.

<sup>18</sup> Istotnym wątkiem fabularnym jest także — powtarzana przez dzieci — miejska legenda o zamurowanym w ścianie robotniku.

## Rodzina w potrzasku

Filmy o nawiedzonych domach porażają światopoglądową konsekwencją. Ekonomiczny profil podgatunku *haunted house* można było dostrzec już w kinie lat dwudziestych. *Kot i kanarek* (*The Cat and the Canary*, USA 1927) Paula Leniego zdawał relację z rywalizacji mieszkańców podupadłej rezydencji o majątek pozostawiony przez bogatego krewnego. Mierzący się z ekonomiczną niepewnością bohaterowie filmów z lat sześćdziesiątych (*W kleszczach lęku/The Innocents*, reż. J. Clayton, USA-Wielka Brytania 1961<sup>19</sup>; *Nawiedzony dom/The Haunting*, reż. R. Wise, USA-Wielka Brytania 1963) traktowali możliwość zamieszkania w starych posiadłościach niczym szansę na odmianę złego losu. Podgatunek na dobre zmanifestował swoją obecność w panteonie ekranowej grozy w latach siedemdziesiątych, kiedy nastał czas sprzyjający rewizjom ideologicznym. W drugiej połowie poprzedniego stulecia reakcyjny podgatunek symbolicznie oddał nastrój przebłyskującej na horyzoncie „rewolucji” konserwatywnej. Nie rozegnano jeszcze fermentu kontrkultury, a w powietrzu już dało się odczuć pachnidło najbogatszych — pruderię reganizmu i taczeryzmu.

Niepewność w światach przedstawionych jest powodowana właściwym dla wszystkich koszmarów neoliberalizmu<sup>20</sup> przecuciem, że znajomy i zwyczajny świat rozpada się pod naporem obcości i wrogości<sup>21</sup>. Wypływa ona, jak pisał Loïc Wacquant, z przyziemnych przesłanek: bezrobocia i prekarnego zatrudnienia<sup>22</sup>. Wywoływanie zjaw i uczestnictwo w widmowych realiach, opierających się na wyobrażonych, dawnych zasadach, pozwalają bohaterom zapomnieć o trudach egzystencji i odzyskać wiarę w niegdysiejszą harmonię. Co prawda filmowe duchy rzadko kiedy są faktycznymi inkarnacjami przodków. Częściej stanowią wyraz konserwatywnych fantazji protagonistów, odpowiadając na ich aktualne lęki. Ponoć kiedyś rodziny trzymały się razem, matki były strażniczkami domowego ogniska, ojcowie sprawowali władzę twardą ręką, a tę zgodną wspólnotę olśniewała religijna aura. Bohaterowie zmagający się z problemami codzienności powołują do istnienia zjawy, które potwierdzają etos dawnych czasów. Duchy biorą na cel grupy sprzeniewierzające się tradycyjnym wartościom: samotne matki, rozmemłanych ojców czy też odurzone używkami i postępowymi hasłami nastolatki. Formują także oskarżenia: to przez środowiska antykapitalistyczne sielanka została zatracona, a tradycja rozplynęła się w nieokreśloności.

Konserwatywne fantazje rodzą się w podmiejskich przestrzeniach, które są podatne na nawiedzenia: kolonialnych dworach, wiktoriańskich pałacach i istnieje-

<sup>19</sup> Film jest reinterpretacją modernistycznej powieści.

<sup>20</sup> Zob. J. Wilson, *Neoliberal Nightmares*, „Spectrum Journal of Global Studies” 2015, nr 7.

<sup>21</sup> A. Vidler, *Nieswojskie domy*, przeł. G. Świtek, „Konteksty” 2004, nr 3–4, s. 21.

<sup>22</sup> L. Wacquant, *Trzy kroki w stronę historycznej antropologii faktycznie istniejącego neoliberalizmu*, przeł. A. Kowalczyk, K. Szadkowski, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5, s. 132.

jących „od zawsze” posiadłościach o antropomorficznych fasadach<sup>23</sup>. Estetyczny zwrot w kierunku powieści gotyckiej ma prozaiczne uzasadnienie. Zadłużonych finansowo bohaterów stać jedynie na zakup lub wynajęcie zrujnowanego budynku, ewentualnie otrzymują posiadłość w spadku<sup>24</sup>. Życie w takiej nieruchomości wiąże się nie tylko z przebywaniem w „tym konkretnym miejscu”, lecz także ze „sposobem doświadczenia świata”<sup>25</sup>, zapośredniczonym przez dom. W „skanse-nach” mieszkańcy zaczynają „myśleć konserwatyżmem” i tęsknić za tradycją — nie tylko z powodu zmurszałych wnętrz, ale przede wszystkim z uwagi na towarzyszące im widmo bankructwa finansowego i — jak się przekonuje — moralnego. Bohaterowie wierzą, że oprócz odgłosów pochodzących z niedrożnych rur i świstu powodowanego przez nieszczelne okna mogą jeszcze usłyszeć dźwięki rajy utraczonego. Dawne wartości mają na przykład twarz Eda Warrena, który w *Obecności 2* (*The Conjuring 2*, reż. J. Wan, USA 2016) uśmierza ból rozbitej rodziny utworami Elvisa Presleya. Zaaranżowana w purytańskiej estetyce kompozycja przywraca harmonię w domu, w którym brakuje ojca.

Teoretycznie protagoniści inicjują nowy etap życia, lecz w praktyce ciągle są zadłużeni — zarówno finansowo, jak i świadomościowo — w przeszłości. Zamiast zwracać się w kierunku widm sprawiedliwości społecznej lub interesów klasowych, przedstawiciele niżej sytuowanych warstw społecznych, abstrahując od własnych korzyści, przywołują ideologię, która stopniowo odbiera im niezależność i wysysa siły życiowe. W filmie *Spalone ofiary* (*Burnt Offerings*, reż. D. Curtis, USA-Włochy 1976) i miniserialu *Czerwona Róża* (*Rose Red*, reż. C.R. Baxley, USA 2002) nawiedzone domy, jako pomniki kapitalistycznego wyzysku, pochłaniają witalność bohaterów, dzięki czemu rozrastają się i szlachetnieją. W sekwencji wieńczącej film Dana Curtisa odsłania się, w nieprzypadkowym porządku, kolejne aspekty tej układanki. Nawiedzony dom, który żywił się pracą rodziny Rolfów, wypiękniał. Zawieszane na ścianach fotografie potwierdzają niezwykłą urodę kolonialnego dworku. Dopiero po chwili kamera skupia uwagę widza na symbolicznych fundamentach rezydencji zbudowanej poprzez wyzysk i za pomocą niewolniczej pracy. Dziesiątki zdjęć dawnych lokatorów, zaprezentowane niczym trofea, zaświadczenia o tragedii ludzi, którzy oddali życie w służbie swoim bogatym panom.

<sup>23</sup> Zob. B. Curtis, *op. cit.*, s. 31.

<sup>24</sup> Schemat nawiedzeń w arystokratycznych majątkach przełamuje widowiskowy film *Trzy-nastcie duchów* (*Thirteen Ghosts*, reż. S. Beck, Kanada-USA 2001). Kiedy wydaje się, że rodzina Kriticosów pozostanie uwięziona w sieci długów i już zawsze będzie zmagać się z wizją bankructwa, cyniczny *yuppie* przekazuje jej wiadomość o spadku. Na tle zabytkowych pałacyków postmodernistyczna posiadłość ekscentrycznego wuja sygnalizuje zagrożenie innego typu. W filmie mówi się o architekturze schyłku XX wieku wprost: „To nie jest dom, to maszyna zaprojektowana przez diabła”.

<sup>25</sup> T. Sławek, *Mapa domu*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 139.

Dopóki nieszczęśnicy nie zostaną doszczętnie wyeksploatowani i „nie spłacą swojego długu”, dopóty zjawy będą za nimi podążać. Duchy nie są przy tym, co należy podkreślić, postępowymi siłami, wywiedzionymi z widmontologicznej propozycji Jacques’a Derridy, lecz reakcyjnymi, zanurzonymi we własnych przywilejach i zaczadzonymi moralną ważkością widmami liberalnego konserwatyzmu. Przebiegłe zjawy współczesności ciągle nawiedzają wyobraźnię bohaterów, bo bazują na strachu żyjących o ekonomiczny byt.

Barry Curtis zwraca uwagę, że historyczne narracje o nawiedzeniach koncentrowały się na niesprawiedliwościach i ujawniały to, co arystokracja trzymała w ukryciu: morderstwa, niewolnictwo, wszelkie zaniedbania władz<sup>26</sup>. W podobnym tonie wypowiadała się Monica Michlin, która literaturę gotycką i historie o duchach interpretowała w kategorii wyzwalania się z traumy. Zjawy werbalizowały jej zdaniem gniew marginalizowanych tożsamości: w tym afroamerykańskiej, która nawiedzała białą Amerykę, by zmusić uprzywilejowanych członków społeczności do konfrontacji ze wstydliwą historią kolonialną<sup>27</sup>. W filmach z podgatunku *haunted house* konflikt ma przeciwny wektor, a upodleni protagoniści, nie myśląc nawet o wyrażeniu swojego gniewu, akceptują reguły życia w neoliberalnej rzeczywistości. Nie domagają się opieki „lewej ręki” państwa, lecz przyjmują kolejne dyscyplinujące uderzenia „prawicy”<sup>28</sup>.

W opisach neoliberalnej ekonomii politycznej stale powracają elementy gotyckiej ornamentyki. Jak zauważa Mitchell Dean, reżimy neoliberalne (zwłaszcza „neoliberalizm zombie”) utrzymują się w osobliwej, nieumarłej formie — są skompromitowane i martwe, a jednocześnie transformujące i żywe<sup>29</sup>. O ile fabuły filmów o wampirach i zombie traktowane są niczym krytyczne komentarze do neoliberalizmu<sup>30</sup>, o tyle filmy o nawiedzonych domach dużo rzadziej podtrzymują demaskatorski pęd do obnażania wad późnego kapitalizmu. W produkcjach z tego podgatunku częściej dokonuje się afirmacja prywatyzacji, deregulacji i systemu anulującego wszelkie postulaty socjalnego wsparcia. Zdyskredytowana ideologia jest wciąż od nowa uruchamiana przez bohaterów, poddających się fantazji o awansie społecznym. Bałwochwalczy „neoliberalizm duchów” wypływa przecież ze skrywanej tęsknoty za bogactwem i obaw przed zagrożeniami codzienności.

W filmach o nawiedzonych domach gorzej sytuowani przedstawiciele zachodnich społeczeństw zmagają się z przemocą ekonomiczną, a przy tym sami przywołują widma, aby — w niemal niewolniczym akcie — zdyscyplinować swój gniew klasowy. Snują przy okazji perwersyjne „marzenie” o karze, która czeka

<sup>26</sup> Zob. B. Curtis, *op. cit.*, s. 24.

<sup>27</sup> Zob. M. Michlin, *The Haunted House in Contemporary Filmic and Literary Gothic Narratives of Trauma*, „Transatlantica” 2012, nr 1, <https://bit.ly/3ixSmLL> (dostęp: 15.10.2019).

<sup>28</sup> L. Wacquant, *op. cit.*, s. 143–144.

<sup>29</sup> Zob. M. Dean, *Rethinking Neoliberalism*, „Journal of Sociology” 2014, nr 50, s. 159–160.

<sup>30</sup> Zob. J. Wilson, *Neoliberal Gothic*, [w:] *The Handbook of Neoliberalism*, red. S. Springer, K. Birch, J. MacLeavy, New York 2016, s. 593–595.



ich za nierealizowanie wymogów narzuconych przez ideologię liberalną. Nie ma w omawianych narracjach wyzwolicielskiej *katharsis* — jakiejś formy dziejowej sprawiedliwości. Tragedie bohaterów nie są katalizatorami procesów równościowych, a widma nie domagają się solidaryzmu (który uchodzi raczej za szkodliwy wytwór państwa opiekuńczego). Przeciwnie — upiory powołane do istnienia przez protagonistów odwracają uwagę od kluczowych problemów społecznych podsycanych przez rosnące dysproporcje majątkowe, bezrobocie, brak wsparcia państwowego i drapieżne działania deweloperów. Duchy neoliberalizmu ukrywają wypaczenia sławionej ideologii i snują fałszywą opowieść o tym, co powstrzymuje zaistnienie wolnorynkowej harmonii<sup>31</sup>.

Tę paradoksalną sytuację dobrze profiluje film *Duch* (*Poltergeist*, reż. T. Hooper, USA 1982), w którym za kłopoty rodziny odpowiada chciwy przedsiębiorca. Nie dość, że budowa osiedla mieszkalnego odbywa się (niezgodnie z prawem) na dawnym cmentarzu, to nieruchomości oddane naprędce mieszkańcom rozpadają się na ich oczach. W diegezie mówi się o nieuczciwości inwestora, jednak akcja często koncentruje się na obyczajowym rozluźnieniu bohaterów. Problem, który został spowodowany przez nieuczciwego biznesmena, obciąża jedynie pechową rodzinę. W filmach z omawianego podgatunku sugeruje się zwykle, że to j a k i e ś jednostkowe naruszenie porządku obudziło zjawy. Podobnie jest zresztą w *Nawiedzonym domu na wzgórzu* (*The Haunting of Hill House*, reż. M. Flanagan, USA 2018). W serialu na pierwszym planie rozgrywa się dramat samotności, niezrozumienia i braku akceptacji, wynikający przecież, co jakby ukrywa się w fabule, z ekonomicznych przesłanek. Zamiast krytyki systemowych rozwiązań dokonuje się osąd moralny bohaterów.

„Ile winniśmy temu, co umarło?” — pytał Giorgio Agamben w *Nagości*. Wskazówek dostarczał mu Søren Kierkegaard, dla którego wspomnianie zmarłego było czynem wyrażającym miłość<sup>32</sup>. Filmy o nawiedzonych domach zachęcają do spojrzenia na toksyczność tej relacji i niesłusznie podtrzymywanych długów. Bohaterowie czują, że nie stanęli na wysokości zadania i skapitulowali w obliczu wymogów, jakie narzucił im kapitalizm. Protagonisci filmów *Haunt* oraz *We Are Still Here* (reż. T. Geoghegan, USA 2015) ciągle słyszą, że „dom potrzebuje rodziny”, choć w rzeczywistości to przecież rodzina potrzebuje dachu nad głową. Jej członkowie utknęli w finansowym marazmie; krewni, sąsiedzi i przyjaciele nie mogą ich wspierać w nieskończoność, bo sami ściągają na siebie ryzyko ekonomicznej zapaści. Mimo to główni bohaterowie niezmiennie poddają się neoliberalnym powinnościom i — jak w remake’u *Poltergeista* (reż. G. Kenan, USA 2015) — powtarzają: „Musimy polubić ten dom”. W ten sposób ugruntowuje się logikę kulturową późnego kapitalizmu.

<sup>31</sup> Por. *ibidem*, s. 596.

<sup>32</sup> G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 49.

## Wywoływanie konserwatyzmu

W melodramacie *Duch i pani Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, reż. J.L. Man-  
kiewicz, USA 1947) kapitan z zaświatów szepcze do ucha swojej współlokatorki  
mądrość upiórów — duchy nie budzą się same z siebie, lecz do istnienia powo-  
łują je nowi najemcy. Z jednej strony oddziaływania historyczne i sytuacja eko-  
nomiczna przyczyniają się do tworzenia rozedrganych przestrzeni nawiedzeń<sup>33</sup>,  
z drugiej zaś kształt zjawom nadają fobie, obsesje i kompleksy żyjących. Przebu-  
dzone monstra wyrażają tragedię rozchwianych ludzkich tożsamości. To dlatego  
z taką łatwością prowokują wątplych psychicznie bohaterów. W *Duchu II: Drugiej  
stronie* (*Poltergeist II: The Other Side*, reż. B. Gibson, USA 1986) odrażający star-  
zec igra ze Steve'em: „Przeraża cię, że nie jesteś już prawdziwym mężczyzną,  
umiejącym utrzymać rodzinę jako jedność”. Protagonista nie zdaje sobie jeszcze  
sprawy, że wysuszona z mora uosabia jego rodzinne i zawodowe lęki. Zakłócają-  
ce „swojskość” freudowskie *unheimlich* wyrasta z obawy przed niespełnieniem  
oczekiwań najbliższych.

Z kolei duchy zasiedlające londyński dom w *Obecności 2* nie tyle napominają  
współlokatorów w kwestii konserwatywnych powinności, ile wyrażają wewnętr-  
zne zagubienie mieszkańców. W pierwszej („amerykańskiej”) części cyklu twórcy  
w miarę dyskretnie wskazywali na ekonomiczną niewydolność wielodzietnej ro-  
dziny. W *Obecności* (*The Conjuring*, reż. J. Wan, USA 2013) ducha przedstawia-  
no — podobnie jak bohaterów — jako społecznego pasożyta, darmozjada, który  
wysysa gospodarza i „karmi się” jego życiowymi siłami. „Angielska” kontynuacja  
rozbudowuje tę ornamentykę i za cel ataku obiera samotne matki — naczelnego  
wroga taczeryzmu<sup>34</sup>. W rodzinie Hodgsonów zachowanie płynności finansowej  
jest coraz trudniejsze, nasilają się problemy wychowawcze, a stojąca pośrodku  
domowego poboju matka wypala papierosa za papierosem. Taki pejzaż ko-  
jarzy się z defetystycznymi przemówieniami Keitha Josepha, który proponował  
kontrolę urodzeń wśród niższych warstw społecznych<sup>35</sup>. Upiorowi pozostaje przy-  
jąć paradne oblicze Żelaznej Damy i z ekranu telewizora przestrzec biedotę przed  
naruszaniem prawa własności. Demon nieprzypadkowo ujawnia się w momencie  
„pojedyнку” z młodą przedstawicielką motłochu. Symboliczna walka, której staw-  
ką jest wybór programu telewizyjnego (komediowy skecz *The Goodies* o końcu  
świata lub przemówienie Margaret Thatcher), kończy się nagłym wyjściem ducha  
z ukrycia i ponagleniem: *Get out!*

Zwrot: „Wynocha!” przywołuje też autor książki *Paperbacks from Hell: The  
Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction*, rekonstruujący status socjoekono-

<sup>33</sup> Zob. B. Curtis, *op. cit.*, s. 14.

<sup>34</sup> Zob. H. Nunn, *Thatcher, Politics and Fantasy: The Political Culture of Gender and Na-  
tion*, London 2002, s. 99–101.

<sup>35</sup> Zob. K. Joseph, *Speech at Edgbaston*, Margaret Thatcher Foundation, <https://bit.ly/3wS-MhyD> (dostęp: 15.10.2019).

miczny Amerykanów w latach siedemdziesiątych. Grady Hendrix zwraca uwagę, że dekada upłynęła pod znakiem wysokich stóp procentowych i rosnącej inflacji. Amerykanom, którym udało się wówczas zebrać środki na zakup domu, miał towarzyszyć strach przed „lodowatymi podmuchami i satanicznymi głosami, mówiącymi: »Wynoś się!«”<sup>36</sup>. Formą zabezpieczania dobytku przed ingerencją „obcych sił” mogła być jedynie ciągła, niepokojąca wręcz, pielęgnacja nieruchomości. Utrzymywanie budynku w dobrej kondycji dawałoby bowiem nadzieję, że można się uchronić przed kosztownymi remontami. W filmie *Spalone ofiary* tę fiksję uzmysławia troska Marian o czystość domostwa. Jak zauważa Hendrix, sprzężenie willi jest dla bohaterki ekwiwalentem podpisywania aktu własności. Obsesyjna dbałość o porządek przesłania jej jednak specyfikę neoliberalnych realiów. W czasach totalnego zadłużenia bohaterowie nigdy nie staną się właścicielami — niezależnie od starań pozostaną niewolnikami kapitału<sup>37</sup>.

W obu częściach *Obecności* z pomocą rodzinom przychodzi idealny wytwór neokonserwatyizmu. Choć wzorowe małżeństwo Warrenów popisowo rozprawia się ze zjawami, to nie o samo egzorcyzmowanie tutaj chodzi. Protagonisci cyklu *Obecność* i powstałego wokół nich „uniwersum” wychodzą z bachelardowskiego założenia, że dom tworzy płynną strukturę, która reaguje na nastroj właścicieli i w zależności od niego zapewnia lokatorom albo bezpieczeństwo i zaufanie, albo strach i drżenie<sup>38</sup>. Ed i Lorraine w zasadzie nie wypędzają duchów, lecz naprawiają społeczne „dysfunkcje”. Sklejają dusze zagubionych „nieszczęśników” chrześcijańskim spoiwem, a przy okazji przyuczają ich w protestanckich cnotach. W wolnej chwili Ed reperuje kran, a Lorraine roztacza wokół siebie kwiatową woń prania. Warrenowie symbolicznie wyznaczają kierunek podróży niedomagającym rodzinom, by i one mogły sięgnąć niedzisiejszej doskonałości. Nieprzypadkowo na ich drodze stają przedstawiciele grup chętnie krytykowanych przez administrację Reagana i Thatcher: kobiety odmawiające zamążpójścia, matki pobierające świadczenia socjalne z tytułu posiadania dzieci oraz bezrobotni ojcowie, którzy opuszczają domy na czas wizyty pracowników socjalnych<sup>39</sup>.

Kiedy protagonisci sprzeniewierzają się realiom późnego kapitalizmu i kwestionują konserwatywne dogmaty, pojawiają się widma. Z początku fotomodelka Alisson z *Bractwa strażników ciemności* (*The Sentinel*, reż. M. Winner, USA 1977) potwierdza przywiązanie do wielkomiejskiego hedonizmu, stereotypowego świata „seksu i pieniędzy”. Gdy z powodu niejasnej sytuacji ekonomicznej dziewczynę zaczynają nawiedzać rozpasane, uosabiające jej lęki, odrażające zmory, samotność okazuje się nieznośna, podobnie jak rozbrat z Kościołem. Choć zasadniczym problemem bohaterki jest finansowa niesamodzielność, w pierwszej kolejności, kie-

<sup>36</sup> G. Hendrix, *op. cit.*: „The '70s were a time of...”.

<sup>37</sup> Por. *ibidem*: „What Marian doesn't realize is that she's not the owner...”.

<sup>38</sup> Zob. G. Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston 1994, s. 5.

<sup>39</sup> Zob. S. Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick 1994, s. 59.

rowana przeczuciem, przekracza próg kościoła i przystępuje do spowiedzi: „Wy-rzekłam się Chrystusa, cudzołożyłam, próbowałam się zabić”. W amerykańskim i brytyjskim kinie zmagania z duchami bankructwa przypominają o dobrodziej-stwach instytucji rodziny, cudowności patriarchalnych więzi i kojącej styczości z absolutem.

Twórcy *A Ghost Story* (reż. D. Lowery, USA 2017) snują filozoficzną oprawę dla opowieści o duchach — bytach domagających się stałości i trwania. W filmach o nawiedzonych domach, częściej niż w innych podgatunkach horroru, monstra dopominają się zadośćuczynienia dawnym obyczajom: z reguły przewidywalnym, choć czasem osobliwym, gdy podstawą jest na przykład arystokratyczna wsobność z *The Lodgers* (reż. B. O'Malley, Irlandia 2017) lub wielowiekowy kult demona z *Dziedzictwa* (*Hereditary*, reż. A. Aster, USA 2018). Nim więc rodzina odnajdzie szczęście, będzie musiała odbudować się lub rozpaść i scalić na nowo, wedle wskazówek spetryfikowanej kultury. Punkt kulminacyjny występujący w większości omawianych fabuł dostarcza odpowiedzi na pytanie, czy bohaterowie z powodzeniem przejdą próbę, czy też wątpliwości ogarną ich w niewłaściwym momencie, jak w *Spalonych ofiarach*. Kiedy doświadczona paranormalnymi zjawiskami rodzina Rolfów wydaje się już scementowana, Ben oddaje inicjatywę żonie. W filmie Curtisa upadek bohaterów zostaje zapowiedziany w chwili, kiedy miejsce kierowcy w pojeździe zajmuje kobieta, ciągle wiedzona marzeniem o podwyższeniu swojego statusu. Symboliczny akt przekazania sterów Marian ma natychmiastowe konsekwencje: wykorzystana przez elity i okradziona z sił życiowych kobieta doznaje monstrualnego przeobrażenia i zwraca się przeciwko rodzinie<sup>40</sup>.

Bohaterowie mający świadomość własnej pozycji społecznej i zdający sobie sprawę z zagrożenia bezdomnością próbują „odzyskać” domy przez zwrot ku dawnym zasadom. Z pomocą wykreowanych przez siebie widm, które w porządku symbolicznym stanowią figurę ojcowską<sup>41</sup>, osiągają pewność poznawczą. Duchy z jednej strony odbierają bohaterom psychiczny komfort, z drugiej — są remedium na kompletną niepewność. Stanowią reakcyjną odpowiedź na wątpliwości podsycane przez system późnego kapitalizmu. Protagonisci stopniowo „nawracają się” na konserwatyzm: ulegają namowom duchów i przyjmują niegdysiejsze zasady z nadzieją, że naśladownictwo pozwoli im wznieść się w społecznej hierarchii. Ostatecznie sami stają się widmami. Kiedy zaczynają ogarniać ich „nie tyl-

<sup>40</sup> Twórcy szwedzkiego horroru *Goście* w analogicznej sytuacji odwracają role płciowe. Frank jest roztargnionym gadżeciarzem, zachłyśniętym możliwym sukcesem finansowym. Żona zarzuca mu egotyzm: „Wszystko musi kręcić się wokół ciebie. Za każdym razem: twój dom, twój samochód, twoja praca, twoje pomysły. Wokół ciebie żyją też inni ludzie”. Na dodatek Frank zawodzi, kiedy trzeba ocalić najbliższych, a Sary nie ma w pobliżu. W kluczowym momencie filmu mężczyzna psuje auto, a z opresji muszą ratować go kilkulatki. Dopiero powrót kobiety przywraca spokój. Sara przejmując kontrolę nad rodziną — usadawia dzieci i męża na tylnym siedzeniu samochodu i odjeżdża spod płonącego domu.

<sup>41</sup> S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 43–44.

ko dyspozycje, lecz także pewne treści, ślady wspomnień przeżyć dawniejszych pokoleń<sup>42</sup>, okazują się wyłącznie narzędziami w rękach elit, które cementują arystokratyczne porządki.

## Odzyskiwanie męskości

Ojciec z *Obecności* wydaje się nieco zbyt pobłażliwy, ale to serdeczny, oddany i kochający mężczyzna. Z punktu widzenia kultury patriarchalnej jest jednak ofiarą losu, od zawsze poszukującą pracy. Roger zawodzi jako przewodnik rodziny. Swoje porażki maskuje kolejnymi obietnicami, podobnie jak bohater *Opętania* (*Stir of Echoes*, reż. D. Koepp, USA 1999) wciąż powtarzający tę samą wymówkę: dorośnie, zmieni zawód i krąg znajomych, zwalczy alkoholizm. Obowiązki zaniedbuje też Steve Freeling (*Duch II*), który noce spędza samotnie przed telewizorem, a dzieci pozostawia samym sobie — oddaje na wychowanie imperialnym szturmowcom i *Obcemu* (*Alien*, reż. R. Scott, USA-Wielka Brytania 1979), spoglądającym na młodych bohaterów z filmowych plakatów. Ten chorobliwie zazdrosny i przesadnie wrażliwy mężczyzna czasem zagłębia się w lekturze biografii Reagana, ale nauki prezydenta umykają mu w gęstniejącym konopnym dymie (*Duch*). Ci bohaterowie raczej nie stają się, jak Jack Torrance z *Lśnienia* (*The Shining*, reż. S. Kubrick, USA-Wielka Brytania 1980), zagrożeniem dla rodziny. Ich największe wady wypływają z niezrozumienia republikańskich fantazmatów. Bez wskazówek nie potrafią namierzyć właściwej drogi. Życiowego zagubienia dowodzi chociażby utrata kontroli nad przebiegiem podróży. Przewożący rodziny do nowych domów mężczyźni z *Haunt* i *Poltergeista* zamiast posłużyć się mapą, zdają się na przypadki lub samochodowe nawigacje. By odzyskać władzę, muszą w końcu poddać się ideologicznej opresji. W filmach zdających relację z „narodowego eksperymentu” Amerykanów<sup>43</sup> przekonuje się, że rodzinie potrzebni są mężczyźni z krwi i kości, a nie kanapowe fajtlapy<sup>44</sup>.

Wedle tej wykładni Ed Lorraine jest człowiekiem innego kalibru — światopoglądowym „twardzielem”, który nie ma problemów z istotami z innego świata, bo sam jest najdoskonalszą inkarnacją liberalnego konserwatyzmu. Niby jest mężczyzną w typie intelektualisty, ale kiedy pochyla się nad silnikiem uszkodzonego samochodu, prezentuje grację Steve’a McQueena. To on pokazuje niewydarzonemu prowincjuszowi, jak być „prawdziwym facetem”. W filmach o nawiedzonych domach z niekrytą satysfakcją punktuje się „nowych” mężczyzn: słabych

<sup>42</sup> S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 120.

<sup>43</sup> Zob. D. Bailey, *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, Madison 1999, s. 114.

<sup>44</sup> W *Udręczonych* portretuje się rodzinę, w której ojciec zmaga się z problemem alkoholowym. Po jednej z awantur żona instruuje go: „Rodzina potrzebuje twojej siły, a nie mazgajstwa. Nigdy więcej nie przychodź pijany”.

i zniewieściałych; safandulów i hippisów, którzy albo nie potrafią zadbać o swoje fryzury (*Horror Amityville*), albo znowu przesadnie je pielęgnują (*Naznaczone/Insidious*, reż. J. Wan, Kanada-USA 2010). Tacy mężowie i ojcowie z doskołu przekazują rodzinne stery w ręce lekkomyślnych partnerek (*Spalone ofiary*) i nierozważnych dzieci (*Brama 2/The Gate II: Trespassers*, reż. T. Takács, Kanada 1990), popadają w problemy alkoholowe (*Udręczeni*), a czasem sprowadzają na bliskich klątwę (*Amityville III: Demon/Amityville 3-D*, reż. R. Fleischer, USA 1983; *Kobieta w czerni/The Woman in Black*, reż. H. Wise, Wielka Brytania 1989) lub beczynnie przyglądają się ich śmierci (*Zemsta po latach/The Changeling*, reż. P. Medak, Kanada 1980).

Dominującą (nie)męską postawą jest oczywiście impotent — jeśli nie seksualny, to twórczy (Jack Torrance). Obie formy inercji mają zaczątek w niemocy ekonomicznej. Moment wprowadzenia się do nowego domu ujawnia zwykle kluczowy problem — poczucie niedopasowania. Napięcie wynika tu ze zderzenia złej sytuacji materialnej rodziny z niekończącą się pracą nad stanem monumentalnej nieruchomości. Idąc za wezwaniem neoliberalizmu, bohaterowie zaciągają długi, czym w dobie recesji skazują się na niepewne jutro. Nieudolni ojcowie podejmują „jakieś” starania, ale wciąż robią za mało, by rodzina mogła cieszyć się dobrobytem. Ewentualnie, jak w oryginalnych *13 duchach* (*13 Ghosts*, reż. W. Castle, USA 1960), przez własne gapiostwo i ekonomiczną ociążałość wpędzają najbliższych w finansowe pułapki.

Ludzie zbędni i pod względem klasowym odrzuceni żyją — jak pisał Curtis — w widmowych przestrzeniach granicznych<sup>45</sup>. Topografię *locus horridus* wyznacza więc właśnie wątył stan konta bankowego. Mimo to zainfekowani ideologią sukcesu i wizją ekonomicznej pomyślności, która miałyby wynikać z filozofii i praktyki moralnej<sup>46</sup>, bohaterowie wciąż sniły swoje neoliberalne marzenie i nie zwracają uwagi na to, że „fala nie podnosi ich łodzi”<sup>47</sup>. W niskobudżetowym horrorze *Cieśla* (*The Carpenter*, reż. D. Wellington, Kanada 1988) kobieta tnie nożyczkami garnitur swojego męża, podświadomie wyrażając niechęć do jego średnioklasowych aspiracji. Ten, w rewanżu, umieszcza ją w szpitalu psychiatrycznym. Zgodnie z mitem „neokonu” w filmach o nawiedzonych domach rojenie o triumfie ma większą legitymizację niż przekonanie o niemożności osiągnięcia sukcesu.

Kiedy w konserwatywnym nurcie głowa rodziny buja w obłokach, jej miejsce zajmuje niechciany gość (lub raczej — cichy gospodarz). Roztargnieni „wieczni chłopcy” i zaangażowani biznesmeni rzadko bywają w domu, a w chłodne małżeńskie łóżka prędko wkradają się seksualne frustracje. Bohaterka *Bytu* (*The Entity*, reż.

<sup>45</sup> Zob. B. Curtis, *op. cit.*, s. 203.

<sup>46</sup> Zob. M. Thatcher, *Speech to Zurich Economic Society*, Margaret Thatcher Foundation, <https://bit.ly/2TnlegZ> (dostęp: 15.10.2019).

<sup>47</sup> Por. J.E. Stiglitz, *Cena nierówności*, przeł. R. Mitoraj, Warszawa 2015, s. 70–71, por. s. 31–34.

S.J. Furie, USA 1982) celnie diagnozuje sytuację: „Wszystko zaczęło się po twoim wyjeździe”. Nie istnieje bardziej przerażający obraz niż znudzona twarz męża — najpewniej impotent ( *Something Evil*, reż. S. Spielberg, USA 1972). Problemów doświadcza też Ben ze *Spalonych ofiar*, który ze smutkiem przyznaje: „Wiem, że nie byłem dynamitem przez ostatnich 13 lat”. Więzy rodzinne stopniowo się rozpadają, a zasady pożycia rozszczelniają. Mężczyźni bywający w domu „na jedną noc” (*Byt*) i pochłonięci pracą sami otwierają furtki niematerialnym rywalom — lubieżnym istotom, które wychodzą naprzeciw rozbuchanej kobiecej seksualności. We wspomnianym *Cieśli* zaniedbywana przez męża Alise oddaje się konserwatywnej fantazji i tworzy związek z widmowym robotnikiem, reprezentantem protestanckiego etosu. Skoro pan domu się wyniósł albo panem wcale nie jest, duch przejmuje jego łóżkowe obowiązki.

W *Nawiedzonym domu na wzgórzu* Steven zataja przed żoną zabieg wazektomii. W scenie wyznania prawdy swojemu ojcu twórcy zdają się grać z oczekiwaniami widza. Senior jest poruszony tą deklaracją dużo bardziej niż losem drugiego syna: rannego i dogorywającego w nawiedzonej posiadłości. Jakby w transie powtarza tylko: „Tak mi przykro, przykro mi, synu”. Śmierć jawi się tu jako naturalna kolej rzeczy, a powstrzymanie rozrodczości — niczym anomalia, która zasługuje na potępienie.

Filmy o nawiedzonych domach przekonują, że autorytet można jeszcze odzyskać. W wieńczącej *Ducha* sekwencji Steve długo mocuje się ze stacyjką samochodową. Ręce mu się trzęsą, kluczyki wypadają z dłoni, a żona i córka histerycznie krzyczą. Kiedy wreszcie udaje mu się uruchomić silnik i wyprowadzić rodzinę z niebezpieczeństwa, można uznać, że Freeling przeszedł przemianę — dojrzał do małżeństwa i ojcostwa. Dawne wartości manifestują się także w zakończeniu *Nawiedzonego domu na wzgórzu*, w którym żona Stevena z dumą prezentuje ciążowy brzuch. Duchy tradycji każdorazowo oddychają z ulgą: patriarchalna władza została uratowana.

## Okiełznać kobiecość

Narracje o nawiedzonych domach sugerują, że nieobecność mężczyzny rozbudza u kobiety pożądlivość. W omawianym podgatunku sięga się czasem do podstaw psychoanalizy i tłumaczy seksualne obsesje traumami z dzieciństwa, jednak wyjaśnienia nie okazują się zbyt subtelne. W *The Nesting* (reż. A. Weston, USA 1971) patriarcha zamożnego rodu niechętnie spogląda na swoją rozmówczynię i definiuje ją jako „jedną z tych wyzwolonych, progresywnych” kobiet. Kiedy Lauren, pozbawiona wzorca matczynej kobiecości, trafi później do nawiedzonego pałacyku, przytłoczą ją wyuzdane fantazje. W dawnym domu schadzek będzie świadkiem orgii, a pojawiające się znikąd męskie dłonie sięgną wprost ku jej obnażonym piersiom. Jeśli za Barbarą Creed uznać, że kobiecość jest chorobą

przenoszona z matki na córkę — formą tworzenia zdeformowanego podwojenia siebie<sup>48</sup> — rozumiała wyda się finałowa wolta, w której Lauren pojedna się ze swoją matką dziwką.

W budzącej etyczne wątpliwości scenie filmu *W kleszczach lęku* dorosła bohaterka nie przerywa pocałunku zainicjowanego przez dziecko. Choć można przypuszczać, że opiekunka przede wszystkim nie chce narazić się bogatym mocodawcom, to widma konserwatyizmu przedstawiają swoją interpretację: patologiczne popędy przejawiają kobiety porzucone przez mężczyzn lub singielki z wyboru. Co z tego, że bohaterka *Bytu* była molestowana seksualnie przez ojca, skoro sugeruje się, że napaść ducha to w głównej mierze rezultat jej erotycznego rozpasania. Kobieta czule wtula się w plecy swojego syna, szepcze mu coś wprost do ucha i delikatnie muska jego szyję (dwuznaczne sytuacje z bratem kreuje z kolei Patricia z kontynuacji *Horroru Amityville*). Nastolatek wydaje się w tej relacji partnerem, niemal kochankiem, który naprawił już kiedyś samochód i zwieńczył tym samym swój *rite of passage*. Fakt pojawienia się ducha to uproszczony powrót wypartego. Znany psychiatra diagnozuje bohaterkę: „Stwarzasz ohydny kreaturę uosabiającą twoje żądze”. Arbitralna deklaracja wypływa z patriarchalnego światopoglądu lekarza, który chciałby widzieć Carlę jako ofiarę, wymagającą jego (mężczyzny) opieki. Podążając za sformułowaną przez Creed koncepcją potwornej kobiecości, można uznać, że w *Bycie* „ohydny kreaturą” jest właśnie protagonistka, burząca konserwatywny porządek — uwodzająca syna i onieśmielająca lekarza<sup>49</sup>.

Patologiczne fascynacje są domeną kobiet rozsiewających koszmary emancypacji. Te sukkubiczne istoty w poszukiwaniu przyjemności bezrefleksyjnie wyrzekają się wiary (*Bractwo...*). Filmy o nawiedzonych domach są mocno oskarżycielskie, a celują głównie w kobiety, które — zmanipulowane hasłami feministycznymi — ograbiają ponoć mężczyzn z ich przewodnich ról społecznych. W *The Nesting* kobieta kastratorka jednym cięciem sierpa pozbawia życia — uzbrojonego w widły — napastnika. Schemat zostaje rozwinięty w *Dziewczyninie z trzeciego piętra* (*Girl on the Third Floor*, reż. T. Stevens, USA 2019). W filmie będącym rewersem *Bytu* bohater remontujący dom nawiązuje romans ze zjawą prostytutki. Protagonista o słusznej muskulaturze, lecz z deficytami zdrowego rozsądku szuka w ramionach kochanki potwierdzenia własnej męskości. Jego upadek wynika więc z dotkliwej niepewności. Koch „przeogląda się” w napotkanych kobietach, oczekując uznania dla własnej potencji. W obu kluczowych dla obrazu zwierciadłach: ekranie smartfona i zabytkowym lustrze widzi silniejsze od siebie osoby — kobiety o oczywistej przewadze mentalnej. Prędko rozpada się kreowana przez niego iluzja „pana na włościach” — pozostaje mu jedynie, ironicznie przywoływany przez znajomych, hipermęski pseudonim: „Don”.

<sup>48</sup> Zob. B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London-New York 2007 [e-book]: „The disease which is passed from mother to daughter...”.

<sup>49</sup> *Ibidem*: „The female monster, or monstrous-feminine...”.



W filmie *Nawiedzony dom* (*The Haunted*, reż. R. Mandel, USA 1991), opartym na pracy Eda i Lorraine Warrenów, *Przeklęty. Historia domu Smurlów* (*The Haunted*, 1992; wyd. pol. 2020), życie purytańskiej wielopokoleniowej rodziny układa się modelowo, dopóki domowego budżetu nie obciążają niespodziewane wydatki. Kiedy na świat przychodzą bliźniaczki, nowo zakupione sprzęty ulegają awariom, a instalacja elektryczna zaczyna wymagać naprawy — środki finansowe rozchodzą się w zastraszającym tempie. Codzienne zgryzoty wyraźnie zmniejszają częstotliwość małżeńskich zbliżeń. W literackim pierwowzorze Jack nakierowuje czytelnika na sedno problemu. Jedno z nawiedzeń przyjmuje seksualny charakter, kiedy Janet decyduje się spędzić noc na kanapie w salonie, „co czasem robi, gdy jest gorąco”<sup>50</sup>.

Seksualna wstrzemięźliwość rodzi frustracje — kobieta zaczyna podejrzewać męża o romans, a Jack udaje sen, byle tylko nie rozmawiać z żoną. Miejscowy ksiądz kilkakrotnie sygnalizuje Smurlom potrzebę podjęcia terapii rodzinnej, ale małżonkowie są pewni — ich dom został nawiedzony przez zmorę. Nieznośne napięcie co rusz przyciąga upiora rozpusty — niewidzialna dłoń sprawia przyjemność pani Smurl, Jack zaś pada ofiarą gwałtu.

Okoliczności obu napaści są szczególne, przełamują bowiem codzienną rutynę, w jaką popadli znudzeni małżonkowie. Atak na kobietę następuje, kiedy mąż śpi. Z kolei drugi incydent ma miejsce w trakcie „zwyčajnego” wieczoru. Janet, od dłuższego czasu przemęczona i przytłoczona obowiązkami, przygotowuje dzieci do snu. W tym czasie mężczyzna siedzi przed telewizorem i popija piwo. Czeką na żonę, by omówić z nią trapiące ich problemy. Zamiast Janet w salonie pojawia się jednak młoda kobieta, która zmusza mężczyznę do stosunku. Choć sygnały płynące z obu zdarzeń są jednoznaczne, w domu Smurlów nie podejmuje się rozmowy o seksualnych potrzebach. Zamiast tego rozmawia się z rodzicami Jacka, księżmi, a w końcu także z Edem i Lorraine Warrenami. Zgodnie z oczekiwaniami egzorcyści uwalniają małżonków od odpowiedzialności. Demonolog, po wykluczeniu problemów alkoholowych ojca rodziny, bierze na cel córkę Smurlów. Nastoletnia Katie spotyka się bowiem z chłopcem, wie, czym jest francuski pocałunek, a z randek wraca o północy. Egzorcysta stawia diagnozę: „Wasza najstarsza córka dojrzeła. Demon może wykorzystywać jej energię [...] żeruje na jej wahaniach emocjonalnych”. Zaangażowanie całej rodziny w walkę z demonem i wspólna modlitwa w Lidze Najświętszego Serca pozwalają osiągnąć tymczasowy spokój.

W filmach o nawiedzonych domach kobiety często ulegają seksualnym pokusom. Nidoszła samobójczyni z *Bractwa...*, skażona okultystycznymi eksperymentami ojca, znacząco odwleka moment zawarcia sakramentu małżeństwa. Z kolei Julia, rozdarta między — jeszcze nie byłym — mężem i przyjacielem, zanurza się w destrukcyjnej otchłani. Bohaterka *Full Circle* (reż. R. Loncraine, Kanada-Wielka Brytania 1977), nad którą ciąży widmo depresji, pogrąża nie tylko samą

<sup>50</sup> E. Warren et al., *Przeklęty. Historia domu Smurlów*, przeł. M. Plisenko, Poznań 2020 [e-book].

siebie, ale też (lub przede wszystkim) przychylnych jej bohaterów. A przecież, jak przekonuje fabuła *Beyond Evil* (reż. H. Freed, USA 1980), rozwiązanie jest proste — by uwolnić się od upiórów monstrualnej kobiecości, wystarczy nałożyć na palec obrączkę. Dopóki kobieta nie przyjmie pozy dobrej żony i matki, dopóty będzie zagrożeniem dla rodziny.

Pewne siebie bohaterki prowokują pęknięcia w strukturze rodzinnej — rozbijają harmonię, a kiedy werbalizują wątpliwości dotyczące sytuacji finansowej, odbierają partnerom optymizm i wiarę w sukces. Szantażują mężczyzn emocjonalnie i fizycznie, sugestywnie odgradzając się od nich w łóżkach (*Spalone ofiary*). W końcu jednak, uzależnione od tradycji, zmieniają postawę. Albo znajdują sobie stałego partnera (nawet w tak osobliwym wariancie jak w *Bycie*), albo rezygnują z zaspokajania pragnień na rzecz pielęgnowania rodzinnego altruizmu. Gotowość do zrepresjonowania własnej seksualności wyraża się w fizycznym przeobrażeniu. Kiedy bohaterki obu *Obecności* zakładają porozciągane, męskie bluzy i skromne golfy, można założyć, że dokonała się przemiana i rozpustne kochanki stały się Matkami.

## Ku dawnym wartościom

Odnowienie salonu i zerwanie z okien ciężkich zasłon (*Inni/The Others*, reż. A. Amenábar, Francja-Hiszpania-USA-Włochy 2001) może zostać uznane za symboliczny akt sprzeniewierzenia się dawnym regułom. Nowi lokatorzy z początku nie rozczulają się, kiedy idzie o tradycję. Otaczają się atrybutami nowoczesności rujnującymi domową sielankę (*Duch; Impuls/Pulse*, reż. P. Golding, USA 1988). Wszelkie nowinki techniczne rozleniwiają bohaterów, którzy jak Micah z *Paranormal Activity* (reż. O. Peli, USA 2007) poprzez technologię przyglądają się rozkładowi rodziny. Młodzi małżonkowie traktują insygnia przeszłości instrumentalnie, niczym gadżety popkultury lub ciekawostki z epoki. Religijne artefakty są odzierane z duchowej aury, legend słucha się jak niewinnych opowieści, a na wieść o zagrożeniach duchowych reaguje się śmiechem. W domach, w których dewocjonalia ukrywa się pod narzutami, bohaterowie ulegają patologicznym popędom: w *Amityville II: Opętaniu* (*Amityville II: The Possession*, reż. D. Damiani, Meksyk-USA-Włochy 1982) włosko-amerykańska rodzina Montellich stopniowo zatracza się w przemocowych praktykach i kazirodczym pożądaniu. *13 duchów* rozpoczyna się od eksperymentu z planszą ouija, *Opętanie* od doświadczeń z hipnozą, a prolog *Obecności* opowiada o beztroskich „zabawach” z demonem. Winni nawiedzenia? Duchy wskazują na „wyznawców” newage’owego eklektyzmu. W ekranowym świecie dominuje przecież świętokradcze podejście do symboli. Pentagramy nosi się tak jak designerskie ozdoby (*Something Evil*), krucyfiksy łądują na ziemi (*Bractwo...*), modlitwy okraszane są żartobliwymi wstawkami (*Duch*), a rozmowa z absolutem określana jest mianem szaleństwa (*Udręczeniu*).

Kiedy w domu pojawiają się duchy, nie wystarcza już kontakt ze znajomym księdzem. Mimo to bohaterowie — wciąż jeszcze wygodnicy — nie podejmują żadnych działań naprawczych. Z czasem okazuje się, że instancja kościelna jest bezradna. Tłuste muchy oblażą duchownego podczas towarzyskiej wizyty, a porażona chorobą zakonnica w panice opuszcza dom (*Horror Amityville*). Świeckim nieszczęśnikom może pomóc jedynie mentalna restauracja przeszłości. Wszelkie wypaczenia kapitalizmu i złą sytuację materialną bohaterów, wynikającą z systemu ekonomicznego, tłumaczy się indywidualnym, moralnym wykołajeniem. W świecie przedstawionym należy ujarzmić swoje pragnienia i przyjąć założenia liberalnego konserwatyizmu, by móc pojednać się z duchami tradycji. Jedynie akceptacja dawnych zasad daje nadzieję na odzyskanie finansowego bezpieczeństwa.

W filmach o nawiedzonych domach nie znajduje potwierdzenia obserwacja Maksa Horkheimera i Theodora Adorno, że „ludzie zapominają siebie samych — i rozpacz z tego powodu wyładowują na zmarłych”<sup>51</sup>. Rozpacz wyładowują raczej na samych sobie i członkach rodziny. W *Horrorze Amityville* strapiiony problemami finansowymi George stopniowo pogrąża się w fantazji o złej żonie i jej krnąbrnych dzieciach. Staje się coraz słabszy, choroba degraduje jego ciało i zatrzuwa umysł. Z czasem zyskuje pewność: młodzi ludzie, którzy nie mają szacunku do opiekunów lub wręcz odczuwają wobec nich nienawiść, stają się zagrożeniem dla rodziny (podobny schemat pojawia się w *Haunt* i *Amityville II: Opętanie*)<sup>52</sup>. Albo więc wypracuje sobie posłuch, albo jego bliscy skończą jak rodziny DeFeo i Montellich.

Sięgając do języka psychoanalizy, Robin Wood wyjaśnił funkcjonowanie społecznych ideologii. Na początku wywołał kwestię represji: podstawowych, czyniących człowieka istotą społeczną, oraz nadwyżkowych, kształtujących monogamicznego, heteroseksualnego i uwikłanego w stosunki patriarchalne kapitalisty<sup>53</sup>. Zdaniem Wooda konflikt w filmie grozy polega najczęściej na zderzeniu „normalności” rodziny i „monstrualności” niebezpiecznych istot w celu potwierdzenia prymatu człowieczeństwa. Podgatunek *haunted house* proponuje inny schemat — widma „uczają” bohaterów, jak właściwie realizować rodzinne i zawodowe obowiązki. Nie przedstawiają alternatywy dla systemu, lecz punktują jednostkowe przywary. W omawianych filmach wciąż na nowo odradza się burżuazyjny kapitalizm — najczęściej w kształcie patriarchalnej rodziny nuklearnej<sup>54</sup>. Mimo że od czasu pełnego uformowania się omawianego podgatunku w latach siedemdziesiątych do momentu zaistnienia najnowszych realizacji minęło już niemal półwiecze, to zwrot konserwatywny odnosi przede wszystkim do naturalistycznych i esencjalistycznych wizji męskości i kobiecości z połowy XX wieku. Bohaterowie

<sup>51</sup> M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 239.

<sup>52</sup> Por. A. Schober, *Possessed Child Narratives in Literature and Film*, London 2004, s. 84.

<sup>53</sup> Zob. R. Wood, *An Introduction to the American Horror Film*, [w:] A. Britton et al., *American Nightmare. Essays on the Horror Film*, Toronto 1979, s. 8.

<sup>54</sup> Zob. *ibidem*, s. 7.

w końcu są zmuszeni zaakceptować wskazówki. W innym razie, jak przestrzegał Freud, nadszedłby ja k i s Piaskun — zjawia uosabiająca skutki sprzeniewierzenia się zaleceniom starszyny.

Widma ponoć strzegą przeszłości i domagają się szacunku dla dawnych wartości. Spoglądają z konserwatywnego przyczółku i wydają się zarzucać żyjącym utratę tożsamości i demoralizację. Anglosaskie filmy grozy dowodzą jednak, że ekranowy szacunek dla niegdyś istniejących zasad jest jedynie pozorny. Bohaterowie filmów o nawiedzonych domach stają się więźniami tradycji — ulegają naciskom i niezależnie od temperamentu przyjmują spuściznę rzekomych przodków, nie wiedząc *de facto*, czyją władzę uznają. W asynchronicznej relacji, opartej na efekcie wizjera, widma pozostają niewidzialne, onnipotentne i wszechobecne, ukryte przed spojrzeniem<sup>55</sup>. Protagonisci nie poddają jednak pod rozwagę faktycznych intencji upiornych lokatorów, którzy przecież bardziej niż o dawne zasady troszczą się o zachowanie patologicznych relacji klasowych. Ci, którzy pragną odmienić swój los, muszą zginąć. Duchy nie tłumaczą błędów neoliberalnej ideologii, lecz konsekwentnie przystosowują rzeczywistość do wolnorynkowej fantazji<sup>56</sup>.

## Kodeks konserwatyzmu

Wydaną w 1857 roku *Księgą duchów* (*Le Livre des Esprits*; wyd. pol. 1870) Hipolit Rivail ufundował podstawy ruchu spirytystycznego. Dzieło będące — jak głosił autor — rezultatem licznych rozmów odbytych ze zjawami jest eklektyczne światopoglądowo. Wykazuje pewne konotacje progresywne, jednak mocniej pozostaje uwikłane w myśl konserwatywną. Widmowi rozmówcy Rivaila zdradzali mu bowiem informacje o porządku świata, którego są strażnikami. Jak stwierdził pewien niematerialny byt: „Duchy są wszędzie, przestwór nieskończony jest nimi napełniony. Są bez ustanku koło was, pilnują was i wpływają na was bez waszej wiedzy”<sup>57</sup>. Poszczególne zjawy proponowały zadziwiająco spójną wizję świata: opowiadały o dobru tkwiącym w użytecznej pracy, moralnej wyższości małżeństwa i niebezpieczeństwach poszukiwania przyjemności<sup>58</sup>. Zdaniem duchów wszelkie odstępstwa od wyznaczonych zasad oddalają człowieka od sfery duchowej i przybliżają go do sfery zwierzęcej. Choroby, różne dolegliwości, a w końcu przedwczesna śmierć mogą być uznawane za kary za te nadużycia<sup>59</sup>.

W *Domu na przeklętym wzgórzu* zjawy są strażnikami podobnych zasad i reagują na każdy przejaw sprzeniewierzenia się wstecznemu prawu: hańbiącą pracę, homoseksualizm, strach przed założeniem rodziny, uzależnienie, zdradę czy

<sup>55</sup> Por. J. Derrida, *op. cit.*, s. 26.

<sup>56</sup> Zob. J. Wilson, *op. cit.*, s. 596.

<sup>57</sup> A. Kardec, *Księga duchów*, przeł. J.Ch., Wisła 1934, s. 55.

<sup>58</sup> *Ibidem*. O dobru tkwiącym w pracy — s. 14, o znaczeniu małżeństwa — s. 143, o poszukiwaniu przyjemności — s. 145.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 145.

niewydolność finansową. Ponownie ignoruje się perspektywę klasową i fakt, że do labiryntu społecznych dysfunkcji prowadzi najczęściej jedno wejście — to, którym wchodzi w życie ekonomicznie wykluczeni. Mimo że trudy życia na walcach są eksplicytnie wyrażone, twórcy serialu koncentrują się na indywidualistycznej interpretacji i proponują przewidywalną formę ucieczki przed przyszłymi kompromitacjami. W retrospektywnym porządku czasowym matka orientuje się, jak ponura będzie przyszłość jej dzieci. Postanawia więc zabić potomstwo, by utrwalić chwilową rodzinną bez troskę. Wydaje się, że ojciec odwleka jej zamiary — kobieta ginie w wypadku, a dzieci dorastają w rodzinie zastępczej. Sielankowe zakończenie serialu, w którym większość dysfunkcji rodzinnych została uleczona, może jednak sugerować, że bohaterowie na zawsze pozostali uwięzieni w konserwatywnej fantazji.

Typowa dla horroru rekonstrukcja przeszłości<sup>60</sup> w podgatunku *haunted house* polega na legitymizowaniu postulatów neokonserwatyizmu. O powabie przeszłości i jej nęcącym wpływie przekonuje zwłaszcza bohater *Nawiedzonego domu*. Samozwańczy antropolog, badacz zjawisk paranormalnych, rozpoczyna pseudonaukowy wywód od założenia: „Zjawy, które są czystą duchowością, pochodzą od człowieka”. Tyradzie przysłuchuje się Eleanor — biorąca udział w eksperymencie zahukana prowincjuszka. Będąc szczególnie podatną na sugestie współuczestników projektu, kobieta stopniowo ożywia duchy Domu na Wzgórzu. W jej interpretacji zjawy domagają się ofiary — śmierci jednego z gości. Wraz z kolejnymi incydentami uczestnicy eksperymentu upewniają się, że Eleanor ma problemy psychiczne. Błędnie diagnozują jednak przyczyny jej rozchwiania emocjonalnego, nadto koncentrując się na histerycznych wybuchach. Uboga kobieta, na co dzień mieszkująca kątem u nielubianej siostry, zwyczajnie nie może sobie pozwolić na opuszczenie Hill House. Z czasem uwodzicielska wizja arystokratycznej przeszłości nakazuje bohaterce utrwalenie tymczasowego szczęścia. Eleanor powoduje wypadek samochodowy na terenie posiadłości. W śmierci upatruje bowiem jedynego sposobu na uwolnienie się od presji charakteryzującej życie w kapitalistycznej rzeczywistości.

## Bibliografia

### Opracowania

- Agamben G., *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010.  
Bachelard G., *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston 1994.  
Bailey D., *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*, University of Wisconsin Press, Madison 1999.  
Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

<sup>60</sup> Zob. N. Carroll, *op. cit.*, s. 169.

- Creed B., *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London-New York 2007 [e-book].
- Curtis B., *Dark Places. The Haunted House in Film*, Reaktion Books, London 2009.
- Dean M., *Rethinking Neoliberalism*, „Journal of Sociology” 2014, nr 50.
- Derrida J., *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Edensor T., *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Berg Publishers, Oxford 2005.
- Freud S., *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1994.
- Hames P., *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.
- Harvey D., *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008.
- Harvey D., *Przestrzenie globalnego kapitalizmu*, przeł. J.P. Listwan, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016.
- Hendrix G., *Paperbacks from Hell: The Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction*, Quirk Books, Philadelphia 2017 [e-book].
- Horkheimer M., Adorno T.W., *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1994.
- Jeffords S., *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994.
- Kardec A., *Księga duchów*, przeł. J.Ch., Oficyna Wydawnicza „Hejnal”, Wisła 1934.
- King S., *Danse Macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Prószyński i S-ka–Albatros, Warszawa 2018.
- Murphy B.M., *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave Macmillan, London 2009.
- Nunn H., *Thatcher, Politics and Fantasy: The Political Culture of Gender and Nation*, Lawrence & Wishart, London 2002.
- Schober A., *Possessed Child Narratives in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, London 2004.
- Sławek T., *Mapa domu*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2013.
- Stiglitz J.E., *Cena nierówności*, przeł. R. Mitoraj, Krytyka Polityczna, Warszawa 2015.
- Vidler A., *Nieswojskie domy*, przeł. G. Świtek, „Konteksty” 2004, nr 3–4.
- Wacquant L., *Trzy kroki w stronę historycznej antropologii faktycznie istniejącego neoliberalizmu*, przeł. A. Kowalczyk, K. Szadkowski, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5.
- Warren E., Warren L., Curran R., Smurl J., Smurl J., *Przeklęty. Historia domu Smurlów*, przeł. M. Plisenko, Replika, Poznań 2020 [e-book].
- Wilson J., *Neoliberal Gothic*, [w:] *The Handbook of Neoliberalism*, red. S. Springer, K. Birch, J. MacLeavy, Routledge, New York 2016.
- Wilson J., *Neoliberal Nightmares*, „Spectrum Journal of Global Studies” 2015, nr 7.
- Wood R., *An Introduction to the American Horror Film*, [w:] A. Britton, R. Lippe, T. Williams, R. Wood, *American Nightmare. Essays on the Horror Film*, Festival of Festivals, Toronto 1979.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

## Źródła internetowe

- Frank A.G., *The Underdevelopment of Development*, 1995, The Robinson Rojas Archive, <https://bit.ly/3iqMDXX> (dostęp: 15.10.2019).
- Joseph K., *Speech at Edgbaston*, Margaret Thatcher Foundation, <https://bit.ly/3wSMhyD> (dostęp: 15.10.2019).

- Michlin M., *The Haunted House in Contemporary Filmic and Literary Gothic Narratives of Trauma*, „Transatlantica” 2012, nr 1, <https://bit.ly/3ixSmLL> (dostęp: 15.10.2019).
- Thatcher M., *Speech to Zurich Economic Society*, Margaret Thatcher Foundation, <https://bit.ly/2TnlegZ> (dostęp: 15.10.2019).

## Filmografia

- 13 duchów (13 Ghosts)*, reż. W. Castle, USA 1960.
- Amityville II: Opętanie (Amityville II: The Possession)*, reż. D. Damiani, Meksyk-USA-Włochy 1982.
- Amityville III: Demon (Amityville 3-D)*, reż. R. Fleischer, USA 1983.
- Amityville IV: Ucieczka diabła (Amityville: The Evil Escapes)*, reż. S. Stern, USA 1989.
- Beyond Evil*, reż. H. Freed, USA 1980.
- Bractwo strażników ciemności (The Sentinel)*, reż. M. Winner, USA 1977.
- Brama 2 (The Gate II: Trespassers)*, reż. T. Takács, Kanada 1990.
- Byt (The Entity)*, reż. S.J. Furie, USA 1982.
- Cieśla (The Carpenter)*, reż. D. Wellington, Kanada 1988.
- Czerwona Róża (Rose Red)*, reż. C.R. Baxley, USA 2002.
- Dom (House)*, reż. S. Miner, USA 1985.
- Duch (Poltergeist)*, reż. T. Hooper, USA 1982.
- Duch i pani Muir (The Ghost and Mrs. Muir)*, reż. J.L. Mankiewicz, USA 1947.
- Duch II: Druga strona (Poltergeist II: The Other Side)*, reż. B. Gibson, USA 1986.
- Dziedzictwo (Hereditary)*, reż. A. Aster, USA 2018.
- Dziewczyna z trzeciego piętra (Girl on the Third Floor)*, reż. T. Stevens, USA 2019.
- Full Circle*, reż. R. Loncraine, Kanada-Wielka Brytania 1977.
- A Ghost Story*, reż. D. Lowery, USA 2017.
- Goście (Besökarna)*, reż. J. Ersgard, Szwecja 1988.
- Haunt*, reż. M. Carter, USA 2013.
- Horror Amityville (The Amityville Horror)*, reż. S. Rosenberg, USA 1979.
- Impuls (Pulse)*, reż. P. Golding, USA 1988.
- Inni (The Others)*, reż. A. Amenábar, Francja-Hiszpania-USA-Włochy 2001.
- Kobieta w czerni (The Woman in Black)*, reż. H. Wise, Wielka Brytania 1989.
- Kot i kanarek (The Cat and the Canary)*, reż. P. Leni, USA 1927.
- Lake Mungo*, reż. J. Anderson, Australia 2008.
- Legenda piekielnego domu (The Legend of Hell House)*, reż. J. Hough, Wielka Brytania 1973.
- The Lodgers*, reż. B. O'Malley, Irlandia 2017.
- Lśnienie (The Shining)*, reż. S. Kubrick, USA-Wielka Brytania 1980.
- Nawiedzony dom (The Haunted)*, reż. R. Mandel, USA 1991.
- Nawiedzony dom (The Haunting)*, reż. R. Wise, USA-Wielka Brytania 1963.
- Nawiedzony dom na wzgórzu (The Haunting of Hill House)*, reż. M. Flanagan, USA 2018.
- Naznaczony (Insidious)*, reż. J. Wan, Kanada-USA 2010.
- The Nesting*, reż. A. Weston, USA 1971.
- Obcy (Alien)*, reż. R. Scott, USA-Wielka Brytania 1979.
- Obecność (The Conjuring)*, reż. J. Wan, USA 2013.
- Obecność 2 (The Conjuring 2)*, reż. J. Wan, USA 2016.
- Opętanie (Stir of Echoes)*, reż. D. Koepp, USA 1999.
- Paranormal Activity*, reż. O. Peli, USA 2007.
- Poltergeist*, reż. G. Kenan, USA 2015.
- Prawdziwa historia (The True Story)*, Wielka Brytania-USA 2003–2013.
- Something Evil*, reż. S. Spielberg, USA 1972.

*Spalone ofiary (Burnt Offerings)*, reż. D. Curtis, USA-Włochy 1976.  
*Trzyście duchów (Thirteen Ghosts)*, reż. S. Beck, Kanada-USA 2001.  
*Udręczeni (The Haunting in Connecticut)*, reż. P. Cornwell, Kanada-USA 2009.  
*Upadek domu Usherów (Zánik domu Usherů)*, reż. J. Švankmajer, Czechosłowacja 1980.  
*W kleszczach lęku (The Innocents)*, reż. J. Clayton, USA-Wielka Brytania 1961.  
*We Are Still Here*, reż. T. Geoghegan, USA 2015.  
*Wrota (The Gate)*, reż. T. Takács, Kanada-USA 1987.  
*Zagłada domu Usherów (House of Usher)*, reż. R. Corman, USA 1960.  
*Zemsta po latach (The Changeling)*, reż. P. Medak, Kanada 1980.

## Ghosts of Old Values: Economic Crises in Haunted House Movies

### Summary

British and American cinema used a haunted house motif to tell a story about a family in a time of economic crisis. Most of the movies mentioned in the article are found on a similar pattern: not wealthy family is buying or renting a big house; they believe that this is their future dream place, so they spend their last money on house repairs. Though they are broke, they continue to live on their „American dream”.

Neoliberal myths instruct them that in American or British society there's no place for economic losers. By this time house is reviling the symptoms of being haunted by the demons and along with the paranormal phenomena wife, husband and their children are starting to show their demons (they are extremely violent and stressed). Economic problems are linked with interpersonal family drama and the decay of social relations. Haunted house horrors are showing that the only remedy for their problems they can find in the past. Film characters from movies such as *Burnt Offerings* and *The Amityville Horror* believe that conservatism and old values are going to help their situation. In the end, it turns out that, this symbolic return to the past is just another form of ideological oppression.