

# Ciało i lęk

Fizjologia śmierci w zombie horrorze  
oraz w kulturze audiowizualnej

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ

*Nasz wysiłek budowania w istnieniu form  
szybujących musi zwracać się ku mięsności, bo  
ona jest podstawą. Jest materią pierwszą wszyst-  
kiego*<sup>1</sup>.

Joanna Brach-Czaina, *Metafizyka mięsa*

Postacią, której antynomiczną cielesność w ciekawy sposób przetworzyło kontrkulturowe kino lat 60., jest ożywiony trup. Zombie w historii kina był wykorzystywany w wielu kontekstach. Dziś pojawia się nawet w reklamach telewizyjnych pokazywanych w czasie największej oglądalności, w filmach animowanych i teledyskach<sup>2</sup>. Każde z najnowszych „wcieleni” żywego trupa w dużym stopniu zawdzięcza popularność pozbawionemu poczucia dobrego smaku gatunkowi kinematografii popularnej, jakim jest horror cielesny, a ściślej mówiąc jego najbardziej krwawa odmiana nazywana gore<sup>3</sup>. To właśnie z tego gatunku pochodzi skrajnie naturalistyczna wersja zombie, która przetarła szlak innym prezentacjom medialnym anatomii ludzkiego ciała<sup>4</sup>.

## Zombie „klasyczne”

Najwcześniejszych wcieleni zombie można się doszukać już w kinie lat dwudziestych<sup>5</sup>. Na początku obrazy o żywych trupach czerpały z tradycji bohaterów zniewolonych przez tajemnicze siły. Ożywieni zmarli pojawili się po raz pierwszy w kinie anglojęzycznym w filmie *White Zombie* (1932) Victora Halperina jako efekt fascynacji ówczesnych filmowców kultem wudu<sup>6</sup>. Zainteresowanie to wiązało się z sukcesem wydawniczym książki *The Magic Island* autorstwa podróżnika Williama Seabrooka opisującej tajemne obrzędy na Haiti. Jednym z nich był proces ożywiania zmarłych i czynienia z nich pozbawionych własnej woli służących. Prawdopodobnie właśnie dlatego pierwsze kinowe obrazy o żywych trupach prezentowały zombie jako zniewolonych przez tajemnicze moce niewolników. Silnie odczuwalny był tu również wątek erotyczny<sup>7</sup>. Doskonale widać go w *Białym Zombie*, gdzie lubieżny Monsieur Beaumont próbuje uwieść młodzieńką, mającą niebawem wyjść za mąż Madeleine. W realizacji niecnego planu pomaga mu tajemniczy Legendre (w tej roli Bela Lugosi), który zamienia ludzi w poddane jego woli zombie. Jak widać, również tutaj żywy trup staje się bezwolnym narzędziem wykorzystywanym do realizacji niecnego celu.

Tematykę mrocznych pasji kontynuował także drugi anglojęzyczny film o żywych trupach *Walked with Zombie* Vala Lewtona i Jacques'a Tourneura z 1943 roku. W tym filmie przyczyną „śmierci za życia” pięknej córki plantatora okazuje się chorobliwa zazdrość jej teściowej, która kazała czarownikowi wudu rzucić klątwę na nieszczęsną dziewczynę<sup>8</sup>. Jawność powiązań młodego dziewczęcego ciała z zazdrością i żądzą seksualną świetnie podkreślił Michael Sevastakis, znacząco tytułując rozdział swojej książki o horrorach z lat 30. XX wieku – *Romantyk jako nekrofil*<sup>9</sup>. I rzeczywiście zombie z obu filmów bardzo przypominają gotyckie zjawy z klasycznego horroru oraz sennie zawieszonych pomiędzy sferami życia i śmierci bohaterów Edgara Allana Poe z takich utworów, jak *Upadek domu Usherów* czy *Prawdziwy opis wypadku z Panem Waldemarem*.

Nieco bardziej drapieżne oblicze żywych trupów pokaże dopiero wyprodukowany w wytwórni Hammer film *The Plague of the Zombies* (1966) Johna Gillinga. Ten obraz osadzony w XIX-wiecznej Anglii, przypominający atmosferą opowieści o Sherlocku Holmesie, jest prawdopodobnie pierwszym kolorowym filmem, w którym zombie odślaniają swą krwiożerczą naturę. Film kontynuuje więzki żywych trupów z rytuałami wudu oraz niewolniczą pracą. Peter Dendle, autor *The Zombie Movie Encyclopedia*, zauważa, iż rzadko przytaczana w analizach filmoznawczych *The Plague of the Zombies* jest obrazem, w którym wyraźnie widać stopniowe odchodzenie od mechaniczno-magicznego<sup>10</sup> sposobu przedstawiania żywych trupów ku coraz bardziej śmiałemu eksponowaniu ich odrzucającej natury, którą George Romero zszokuje amerykańskie społeczeństwo w roku 1968 w swojej *Nocy żywych trupów*.

### ***Noc żywych trupów i narodziny zombie ponowoczesnego***

Fizjologiczność nowego zombie ma naruszać tabu cielesne. Odpowiedzialnością za wpisanie żywych trupów w „dyskurs kontrkulturowy” obarcza się najczęściej właśnie George'a Romero, którego *Noc żywych trupów* wywołała falę mniej lub bardziej oryginalnych filmów *gore*<sup>11</sup>. Wielu filmoznawców twierdzi, że zastosowana przez Romero reifikacja cielesności miała przypominać widom fakt, iż ciało ludzkie (zwłaszcza kobiece) od początków kinematografii traktowano jako swoisty towar. Stephen Shaviro słusznie zauważa znaczącą przemianę postaci zombie w *Nocy żywych trupów*, pisząc, że *wszystko w tych filmach jest jednocześnie groteskowe i znajome, banalne i wyolbrzymione, zwyczajne i balansujące na krawędzi. Zombie Romero wydają się prawie naturalne w społeczeństwie, w którym wygody materialne klasy średniej koegzystują z represyjnym konformizmem, oglupiającymi mediami oraz coraz bardziej rażącą biedą, seksizmem, rasizmem i militarizmem. Romero jest jednocześnie pornografem, antropologiem, alegorystą i krytykiem współczesnej kultury amerykańskiej*<sup>12</sup>. Co ciekawe, Shaviro w interpretacji trylogii George'a Romero próbuje nawet udowodnić, że reżyser w swoim debiucie filmowym powołał do życia pierwszą kinową *postmodernistyczną* postać, powtarzaną później w setkach wariantów i kopii<sup>13</sup>. Dla autora *Cinematic Body* szczególnie ważne wydaje się oderwanie nowego zombie od tradycji kina grozy oraz całkowite pozbawienie go jakiegokolwiek znaczenia. Zabiegowi temu miało służyć m.in. pominięcie podania przyczyny powstawania zmarłych z grobów<sup>14</sup>. Jeśli jednak sięgniemy do historii powstawania filmu, okaże się, że

nieprzystawalność zombie Romero do dawnych konwencji kina grozy wynika z zafascynowania twórcy utworem *I Am a Legend* Richarda Mathesona. Książka Mathesona to powieść grozy, która opowiada o świecie opanowanym przez postacie mające zarówno cechy wampirów, jak i zombie. Nowatorstwem książki jest fakt całkowitego oderwania genezy tych postaci od kategorii cudowności. Odmienny wygląd i zachowanie zarażonych tłumaczy się tu bowiem za pomocą języka nauki. Żywe trupy boją się słońca i czosnku, ponieważ cierpią na chorobę wywołującą alergiczną reakcję ich ciał na te czynniki. Zachwycony wizją Mathesona reżyser *Nocy żywych trupów* nie mógł jednak pozwolić sobie na zakupienie praw do jej ekranizacji, nakręcił więc obraz jedynie inspirowany fabułą *Jestem legendą*. Jednak dla większości interpretatorów zombie Romero był symbolem kapitalistycznej cywilizacji Zachodu usiłującej marginalizować śmierć i fizjologię ciała<sup>15</sup>. Cieleśność nie ma tu już żadnej wartości, lecz co gorsza podlega nieustającej destrukcji znaczenia. W dodatku postać żywego trupa, w przeciwieństwie do monstrów z klasycznych zombie-horrorów i przepelnionego lękiem przed konfliktem nuklearnym amerykańskiego kina science fiction lat 50., ma wyraźnie anarchizujący charakter. Nie jest bowiem przez nikogo kontrolowana i nie podlega niczyjej woli. Jest nośnikiem chaosu i destrukcji i w żaden sposób nie można jej zmusić do niewolniczej pracy, jak to czyniono w legendach i opowieściach inspirowanych kultami wudu. Linda Badley w swojej książce *Film, Horror and the Body Fantastic* również zauważa symboliczną cezurę oddzielającą kino Romero od jego poprzedników. Autorka analizuje jedną z pierwszych scen filmu, w której odwiedzające grób rodzeństwo w żartach odgrywa scenę z klasycznego filmu *Frankenstein* (1931) Jamesa Whale'a<sup>16</sup>, udowadniając, że figury wstających chwilę później z grobu nieboszczyków są zmasowaną próbą zniszczenia głęboko zakorzenionych społecznie dawnych mitów czy klasycznych monstrów, takich jak wampiry i wilkołaki. Co więcej, żywe trupy reprezentują tu coś znacznie gorszego od starych potworów. Zwiastują bowiem nieustepliwą masę, poruszającą się wolno i bez gracji, a równocześnie podążającą za pragnieniem odbierania żywym istotom ich egzystencji i przekształcania jej w quasi-życie pełne pustych gestów będących jedynie parodystycznymi odtworzeniami ludzkich zachowań, które pozbawiają je tym samym siły i znaczenia<sup>17</sup>. Zombie Romero chcą jedynie pożerać i rosnąć w siłę. Są zbiorowym obrazem zmasowanej śmierci, z której traumą cywilizacja Zachodu nie może dojść do ładu. Opisując powstawanie kontynuacji filmu – *Świtu żywych trupów* (1978) – Badley słusznie wskazuje na perspektywę wojny w Wietnamie. To właśnie dzięki jednemu z jej uczestników inwazja żywych zmarłych stała się tak sugestywna. Tom Savini, weteran walki z Wietkongiem, tworzący efekty specjalne do kontynuacji filmu, przyznał po latach, że gdy projektował makijaż dla żywych trupów, miał przed oczyma ciała i twarze ofiar wojny, które widywał tam codziennie<sup>18</sup>. Także Slavoj Žižek dostrzega w postaci zombie personifikację wchłoniętej przez kulturę popularną traumy masowej eksterminacji ludności: *...powrót żywego trupa to odwrócenie porządku właściwego rytu pogrzebowego. O ile pociąga on za sobą pewną rekonyliację, pogodzenie się ze stratą, o tyle to, że umarli powracają, oznacza, że nie mogą oni znaleźć odpowiedniego dla siebie miejsca w tekstach tradycji. Typowymi przykładami powrotu zmarłych w XX wieku są dwa wielkie wydarzenia traumatyczne – holocaust i gulag. Cienie ich ofiar będą nieprzerwanie nas ścigać*

jako „żywe trupy”, dopóki nie doczekają się od nas godziwego pochówku, dopóki trauma ich śmierci stanowi integralną część naszej pamięci historycznej<sup>19</sup>.

Antyspołeczna i antyamerykańska wymowa trylogii Romero ujawnia się w obrazach ukazujących rozpad porządku symbolicznego świata przedstawionego. Destrukcję widać przede wszystkim w rozpadzie więzi międzyludzkich, a zwłaszcza w zmianach zachodzących w najmniejszej jednostce „ciała społecznego” – rodzinie. W filmowym świecie, gdzie zanikły podziały pomiędzy żywym i martwym, nie można się dziwić scenom, w których brat zamienia się w zombie, po czym natychmiast próbuje pożreć swoją siostrę. W tym samym uniwersum rodzice atakują własne dzieci, te zaś w niczym nie pozostają dłużne innym pozostałym przy życiu członkom rodziny. Badley słusznie zauważa, że nawet osoby niezaatakowane „epidemią” wydają się już „zarażone śmiercią”. Tak zachowuje się między innymi pogrążona w katatonii Barbara. Antyamerykańską wymowę trylogii Romero można odnaleźć również w kreacji filmowych protagonistów. W części pierwszej głównym bohaterem jest Afroamerykanin, który jako jedyny wzbudza sympatię widza racjonalnością swoich zachowań. Niestety, więź z tą postacią zostaje gwałtownie zerwana w scenie przypadkowego zabicia Bena przez walczącą z ożywionymi zmarłymi gwardię narodową. Z kolei jedyną osobą, której mogą „kibicować” widzowie w drugiej części filmu, wydaje się bohaterka imieniem Francine, która nie popada w szal konsumpcji i zabijania skutecznie niszczący jej kompanów. Również w trzeciej odsłonie filmowej serii o żywej śmierci najsilniejszą psychicznie postacią wydaje się kobieta<sup>20</sup>. Jak słusznie zauważa Steven Shaviro, techniczna agresywna kultura „macho” ulega w filmach Romero rozkładowi dzięki inwazji zombie, zaś jej reprezentanci: naukowcy, żołnierze oraz ojcowie „nuklearnych rodzin” zostają wchłonięci przez „mięsną cielesność” żywych trupów i dołączają do ich fizjologicznej procesji. W swoim antyspołecznym zasięgu epidemia „śmierci za życia” przypomina nieco wspomniane już tu kosmiczne inwazje z kina lat 50., określane anglojęzycznym sloganem *red scare*. Otóż w filmach Romero, podobnie jak na przykład w pamiętnej *Inwazji porywaczy ciał* (1953) Dona Siegela, przemiana obywateli rozprzestrzenia się, dotykając coraz szerszych kręgów ludzkości. Jeśli bowiem w *Nocy żywych trupów* obserwowaliśmy jedynie naoczne skutki epidemii w makroskali pojedynczych „nuklearnych rodzin”, to w *Świcie żywych trupów* mamy już Amerykę opanowaną „zarazą”, zaś w *Dniu żywych trupów* (1985) i *Ziemi żywych trupów* (2005) infekcja zaraża prawdopodobnie cały świat, bowiem akcja filmu toczy się w ukrytej pod ziemią bazie wojskowej oraz w mieście odgradzonym od świata fosą.

### **Świt żywych trupów – zombie konsumenckie**

Jak już wspominałem, postać zombie w latach 60. staje się bytem wywołującym lęk i obrzydzenie. Jej fizyczność ma szokować. Dlatego właśnie zaczęli ją wykorzystywać twórcy związani z kinem niezależnym, świetnie rozumiejąc, iż odrzucające cechy ożywionych trupów można wykorzystać do dekonstruowania skostniałych stereotypów i związanych z nimi ideologii<sup>21</sup>. Analizując ewolucje tej postaci, Jerzy Szyłak pisał: *...postać zombie to w istocie personifikacja kryzysu, jaki dotknął kino irracjonalnych lęków. Żywy trup budzi bowiem strach wyzbyty metafizycznego niepokoju. Jest to raczej strach przed byciem martwym czy przed konfrontacją z tru-*

*pem (to, że jest to trup żywy, służy tylko spotęgowaniu lęku, jaki wywołuje sam trup). Zombie jest w dodatku całkowicie wyzbyty mrocznego piękna i elegancji, jakie były atrybutami wampira, nie ma w sobie naturalnej dzikości i nieokiełznania, które charakteryzowały wilkołaka, nie posiada ani krzty demonizmu wystaników piekieł. Jest jedynie ciałem w stanie rozkładu, budzi wstręt, obrzydzenie i niezgodę na to, że rusza się (niemrawo) i pożąda (żywego ludzkiego ciała), choć jest dalece martwy*<sup>22</sup>.

Drastyczna reifikacja ciała, sprowadzająca je do rozszarpywanego i łapczywie pożeranego mięsa, zwraca również uwagę na medialną banalizację cielesności. Fakt ten dostrzega także filozofia. Jean-Luc Nancy w *Corpusie* wysnuwa następujące wnioski: *Ciało stało się obecnie jednym z najbardziej pospolitych, płaskich i w sumie niemożliwych słów oraz tematów – motywem, którego bezwład już nas nuży. Trzeba jednak przyjrzeć się temu wszystkiemu z bliska. Ohyda zbanalizowania, reprodukcji, celebrowania jedyności i wyjątkowości są zupełnie zwykłymi przejawami świata, który właśnie usuwa się nam spod stóp – teraz, w tym miejscu. Wszyscy jesteśmy w sposób najzupełniej b a n a l n y z buntowani wobec „banalności”, a także wobec jej nadmiaru, który wiążemy bezpośrednio z ciałem*<sup>23</sup>.

Prawdopodobnie właśnie taki punkt widzenia doprowadził do tego, że akcja sequela *Nocy żywych trupów* toczy się w gigantycznym supermarkecie, w którym z równą łatwością można kupić żywność, broń, jak i ekskluzywne środki transportu. Metaforyczna „świętynia konsumpcji” zostaje tu opanowana przez krwiożerczych zombie. Wszechobecny dystans Romero do własnej twórczości najlepiej można zaobserwować w scenie napadu na centrum handlowe bandy Hells Angels kojarzonej w Ameryce z patologiczną postacią kontrkultury. W filmie demoniczni motocykliści przyjeżdżają do supermarketu, aby dokonać „bezpłatnych zakupów” i przy okazji pozabijać trochę „żywych trupów”. Ostatecznie jednak przedstawiciele „zbuntowanej kontrkultury” stają się tu kolejną „kupą mięsa” łapczywie pożartą przez zombie-klientów. Twórcy filmu przewrotnie sugerują, iż konsumpcji nikt nie zdoła umknąć. Fakt ten zrozumiał jeden z bohaterów filmu, prosząc towarzyszy broni, aby natychmiast go zabili, jeśli zarazi się „bakcyłem konsumpcji” i przemieni w jednego z setek upiornych klientów supermarketu.

Wróćmy jednak do początku *Świt żywych trupów*, który jest wielce znaczący. Pierwsze ujęcie pokazuje opartą o ścianę śpiącą kobietę nękaną przez złe sny. Następnie pojawia się tytuł filmu i w chwilę później bohaterka budzi się z krzykiem. Od tego momentu rusza „koszmarna machina fabuły”. Widz zostaje postawiony przed faktem dokonanym – z bliżej niesprecyzowanych przyczyn martwi powstają z grobów i atakują żywych. Jednym z ostatnich bastionów normalności jest studio telewizyjne, które wciąż nadaje ostrzegające przekazy, choć jego personel w dużej części przygotowuje się już do ewakuacji. Anonimowy pracownik informuje o panujących wokół apokaliptycznych nastrojach, przekazując obudzonej ze snu Francine wieść: *Rozpętało się prawdziwe piekło*. Bezradność mediów wobec wcielonej apokalipsy jaskrawo podkreśla „uczona dysputa” tocząca się w studio, w której jeden z intelektualistów stwierdza: *Każdy nieboszczyk jak ożywa, to poluje na ofiary. A jak je już upoluje, to je częściowo zjada, i później te „ofiary” ożywają i zabijają innych! (...) Pyta pan, dlaczego zabijają? Z jednego powodu: dla pożywienia. Zjadają swoje ofiary. To im dostarcza sił*. Wywód ten zostanie z turpistyczną dosłownością zilustrowany w następnej scenie filmu,

w której łatwo odnaleźć akcenty antyamerykańskie. Widzimy w niej, jak wojsko oraz służby szybkiego reagowania „oczyszczają” budynek zajęty przez emigrantów, wśród których najłatwiej rozpoznać uchodźców z Meksyku, Puerto Rico, Kuby oraz ludność afroamerykańską. W końcu dochodzi do strzelaniny pomiędzy przedstawicielami rządu a mieszkańcami budynku, w której emigranci są brutalnie zabijani, choć wcale nie wyglądają na zarażonych. Dzieje się tak, gdyż uzbrojeni żołnierze najwyraźniej wpadli w „szal zabijania”. Jak się później okazuje, akcja „oczyszczania budynku” została podjęta, ponieważ emigranci trzymali swoich chorych krewnych w piwnicy, rozprzestrzeniając tym samym epidemię. Już tu widz ma okazję zobaczyć pierwszą odrzucającą scenę, w której zgromadzeni razem chorzy wrywają sobie świeże ludzkie mięso i pożerają je ze zwierzęcym apetytem, szarpiąc zębami ścięgna i obgryzając ludzkie kości. Widząc to, przerażeni żołnierze przełamują opory i zaczynają zabijać „nieumarłych”. Czarnoskóry ksiądz będący przedstawicielem lokalnej społeczności podsumowuje lakonicznie całą sytuację dość dwuznaczną wypowiedzią: *Teraz wy jesteście silniejsi od nas. Lecz wkrótce oni będą silniejsi od was*. Stwierdzenie to nadaje atakowi zombie status zemsty biedniejszych klas społeczeństwa na rządzących. Znaczący jest również fakt, iż zarażeni zostali ukryci razem w jednym trudno dostępnym miejscu, bowiem jak tłumaczy jeden z bohaterów, tylko emigranci *zachowali jeszcze resztkę szacunku dla śmierci*. Tego szacunku dla śmierci i ludzkiego ciała jest w każdej kolejnej minucie filmu Romero coraz mniej. I tak na przykład w scenie ucieczki helikopterem bohaterowie przelatują nad południowymi stanami USA, obserwując zatrważające widowisko. Ludność cywilna, wspierana przez wojsko i policję, urzęda tu polowania na zarażonych, strzelając do nich niczym do kaczek. W polu rozdawane są gorące posiłki i piwo, zaś w akcji ochoczo uczestniczy młodzież, z ciekawością zapoznająca się z tajnikami obsługi broni. Scena ta, wyśmiewając tkwiące głęboko w historii USA przywiązanie do broni palnej, w gruncie rzeczy demaskuje także niechętnie podejmowany temat popularnych w Ameryce samosądów. Wróćmy jednak do akcji filmu. Wkrótce uciekający bohaterowie docierają do gigantycznego supermarketu. Udaje im się wyprzeć stąd *koszmarnych klientów, którzy – jak stwierdza Peter – przyszli tu, ponieważ było to dla nich ważne miejsce, do którego często przychodzili za życia*<sup>24</sup>. Znamienne, że pomimo bycia żywymi trupami, martwi klienci *zachowali resztki instynktów i wspomnień*. Świadczą o tym ujęcia ukazujące szwendających się bez celu po korytarzach centrum handlowego zombie, których gnijące ciała zostają kontrastowo zestawione z sylwetkami ubranych w ekskluzywną odzież manekinów. Wśród zarażonych można rozpoznać postacie, które odegrają później w filmie drobne, epizodyczne role, takie jak wyznawca Hare Krishna, monstrualnie gruby mężczyzna w kąpielówkach czy kowboj i zakonnic. Ów specyficzny przekrój społeczny wydaje się oskarżeniem godzącym w każdego z widzów. Steven Shaviro słusznie zauważa, że elementy związane z samoidentyfikacją i dawniej pełnionymi funkcjami społecznymi zombie są akcentowane jedynie przez stroje, które nadal noszą na sobie. Te „groteskowe szczątki ludzkie” przechadzają się wśród sklepowych wystaw kierowane jakimś bliżej nieokreślonym brakiem. Autor *The Cinematic Body* nazywa zombie *pustymi skorupami ludzkimi*, które choć posiadają mózgi, to nie potrafią myśleć<sup>25</sup>. Twórcy filmu sugerują, iż „dyktatura rzeczy”, o której pisał już Jean Baudrillard w *Spółeczeństwie konsumpcyjnym*, przekształca ludzką



*28 dni później*, reż. Danny Boyle (2002)

*Plague*, reż. Ed Hunt (1978)





*Noc żywych trupów*, reż. George A. Romero (1962)



duchowość w bezmyślną zmasowaną żądę wywołaną metafizyczną pustką. Fakt ten potwierdza dalszy rozwój fabuły. Wszędobylska obecność dóbr materialnych powoli zmienia również głównych bohaterów filmu. Upojenie konsumpcją sprawia, że stają się mniej ostrożni. Paradują po „wymarłym” centrum handlowym w drogich futrach i urządzają sobie ekskluzywne mieszkania, w których korzystają z uciech mieszczańskiego życia. W pewnym momencie, obserwując dobijających się do supermarketu zombie, czarnoskóry bohater wypowiada znamienne słowa: *Wciąż tam są. Chcą nas dopaść. Wiedzą, że tu jesteśmy. Chcą tutaj wejść. Nie wiedzą dlaczego. Pamiętają tylko, że chcą się tutaj dostać. (...) Są nami. Tylko nie ma już dla nich miejsca w piekle. (...) Tak mawiał mój dziadek. Był kapłanem wudu. Gdy zabraknie miejsca w piekle, wówczas umarli powstaną na ziemi.*

Inną definicję fenomenu zombie przedstawia demoniczny profesor<sup>26</sup> zapytujący publicznie w telewizyjnym odczycie: *Na początku pada pytanie: czy to są kanibale? Kanibalizm to zjedanie osób tego samego gatunku. Tych stworów nie można uważać za ludzi. One żerują na ludziach, ale nie żerują na sobie. Na tym polega różnica. Atakują ludzi i żywią się ich jeszcze ciepłym mięsem. Czy posiadają inteligencję? Raczej niewielką. Nie rozróżniają niczego. Jedyne, co posiadają, to szczątki z ich poprzedniego życia. Doniesiono nam, że korzystają nawet z narzędzi, ale używają ich w prymitywny sposób. Nie używają różnych przedmiotów we właściwy sposób. Nawet zwierzęta czasem posługują się narzędziami w taki sam sposób. Te stwory mają tylko instynkt. Nie dajcie się zwieść pozorom, że są to członkowie waszych rodzin lub przyjaciół. Nie są nimi. A podobne uczucia są im obce. Należy ich natychmiast unicestwić.*

Wściekłość profesora wydaje się uzasadniona. Kanibalizm<sup>27</sup> to bowiem drugie, po pogwałconym toposie zmartwychwstania, tabu, które bezwstydnie eksploatuje w swoich filmach Romero, niespodziewanie zestawiając je z cywilizacją luksusu. Dziwne powinowactwa obu sfer w kulturze popularnej zauważa także Guido Ceronetti, który w *Materiałach do studiów medycznych* wspomina wypadek, który stał się inspiracją do nakręcenia filmu *Alive. Dramat w Andach* (1993) Franka Marshalla: *...pasażerowie ocaleni z katastrofy samolotu, który rozbił się w Andach, żywili się mięsem swoich martwych towarzyszy podróży. Wielki boeing, maksymalne bezpieczeństwo, dwanaście tysięcy metrów wysokości, w kilka godzin przelot z jednej półkuli na drugą, syntetyczne posiłki, telewizja i kino na pokładzie, ale na koniec prawdziwy człowiek, kanibal z głodu, niewymowna zgroza, kara za ten absurdalny komfort. Koniec iluzji*<sup>28</sup>. Ceronetti uważa, że cywilizacja luksusu zwodniczo maskuje nasze pierwotne instynkty. Uświadomienie sobie tego faktu jest dla autora „niewymowną zgrozą”. Inaczej dzieje się z widzem horroru cielesnego. Odczuwa on bowiem często radość z ukazanego na ekranie, anarchicznego rozpadu ciała. „Ponowocześni zombie” w odróżnieniu od swoich odpowiedników z lat 50. nie stanowią przecież widma zagrożenia dla porządku społecznego, lecz są już „wcieloną w życie apokalipsą”, po której nie może nastąpić zmartwychwstanie. Fizyczna obecność ciał żywych trupów, niechcących ulec cudownej przemianie ani biologicznemu rozpadowi, jest aktem bluźnierstwa uderzającym w wierzących w „obcowanie świętych” i „rajski przebyt” po przeżytej bogobojnie egzystencji. Fakt ten zauważa Slavoj Žižek, łącząc w swoich filozoficznych interpretacjach kultury masowej postać zombie właśnie z procesami konsumpcjonizmu i reifikacji ciała: *Postawmy wobec tego naiwne i elementarne py-*

tanie: dlaczego martwi wracają? Odpowiedź, jaką proponuje Lacan, brzmi tak samo, jak ta, którą podsuwa kultura popularna: „ponieważ nie zostali należycie pogrzebani,” tzn. ponieważ w związku z ich pochówkiem doszło do jakichś uchybień. Powrót umarłych jest znakiem zakłócenia symbolicznego rytuału, procesu symbolizowania; umarli powracają w roli poborców niespłaconego długu symbolicznego. (...) Powrót zmarłych stanowi zatem materializację pewnego symbolicznego długu, który zobowiązuje jeszcze poza terminem fizycznego wygaśnięcia<sup>29</sup>. Ambiwalentny stosunek do ciała bliskich zmarłych jest jednym z łatwo uchwytanych tematów poruszanych przez Romero w jego wizji zombie horroru. Ciało zmarłego jest dla rodziny obiektem dwuznacznym. Z jednej strony wydaje się martwym, odrzucającym korpus, lecz zarazem jest kimś bliskim, kogo się pamięta jako jeszcze niedawno żywy, odczuwający byt. Film szafuje więc lękiem i odrazą wobec tego, co z naszych ciał robi śmierć i bezlitośnie wpływający czas.

Wróćmy jednak do antyamerykańskiej wymowy filmu. Znamienne, że w obrazie Romero najsympatyczniejszymi postaciami okazują się przedstawiciele grup społecznych uważanych przez środowiska sympatyzujące z ruchami kontrkulturowymi za „uciskane”, czyli Murzyn i kobieta. Zaczniemy od postaci żeńskiej. W jednej ze scen Francine będąca w zaawansowanej ciąży przestrzega swoich męskich kompanów: *Nie będę dla was „mamusią”. Chcę wiedzieć, co jest grane i mieć prawo głosu. Jest nas czworo. Rozumiemy się?* – po czym oświadcza, że pragnie być niezależna, dlatego właśnie musi się nauczyć strzelać oraz pilotować helikopter. Podobnie czarnoskóry Roger jest postacią skonstruowaną na przekór wciąż popularnym w USA stereotypom. Bohater ten jest nie tylko osobą najlepiej wykształconą z całej czwórki (prawdopodobnie przed wcieleniem do armii był ginekologiem), lecz również jako jedyny zachowuje zdrowy rozsądek, pouczając resztę grupy i planując wszystkie działania. Romero łamie stereotypy, pozwalając przeżyć właśnie tej parze, uśmierca zaś i upokarza świetnie zorganizowaną armię Hells Angels. Przedstawiciele wypaczonej formy kontrkultury zostaną tu żywcem pożarci w najbrutalniejszej scenie filmu, w której kamera beznamiętnie ukazuje, jak zgłodniałe zombie zabijają postrzelonego motocyklistę, rozrywając mu kończyny, rozpruwają brzuch i wyciągając wnętrzności, aby je łączywie skonsumować. Obraz kończy się złudnym happy endem – bohaterowie uciekają przed krwiożerczymi konsumentami śmigłowcem, jednak zdają sobie sprawę, iż paliwa nie wystarczy im na długi lot. Nie ma tu żadnych przebłysków nadziei. Wokół zaś panują chaos i apokalipsa.

### Seksualno-technologiczni „anty-zombie” Davida Cronenberga

*Ciało jest naszą materią i naszym „materiałem”. Ciało i krew są ludzkim życiem, dlatego zajmuję się tak wieloma niepokojącymi aspektami związanymi z jego zachowaniem i trwaniem, jak to tylko możliwe. To może oznaczać mutacje, ewolucje, traktowanie wszystkiego inaczej, kto wie...<sup>30</sup>*

David Cronenberg

W nieco inny sposób filmowymi antynomiami cielesności manipuluje David Cronenberg, który tematyce tej poświęcił praktycznie całą swoją twórczość. Paul

Wells w książce *The Horror Genre* trafnie podsumowuje znaczącą rolę Cronenberga w rozwoju i upowszechnieniu struktur horroru cielesnego, pisząc: *Cronenberg najbardziej zasadniczo wyraził centralność ciała jako temat współczesnego horroru* <sup>31</sup>. Zwłaszcza trzy pierwsze pełnometrażowe filmy kanadyjskiego reżysera w sposób ciekawy i oryginalny zestawiają tematykę cielesności, lęku i ideologii. Omówię tu jedynie *Dreszcze* (1975), które swoim krytycyzmem społecznym wyprzedziły *Świt żywych trupów*, stając się dzisiaj, podobnie jak dzieła Romero, klasykiem autorskiego horroru cielesnego, który wyrósł na bazie kina niskobudżetowego <sup>32</sup>. Przy czym Cronenberg, w przeciwieństwie do Romero, jest autorem bardziej „intelektualnym”, odwołującym się nie tylko do wyobraźni pornograficznej (znanej m.in. z *exploitation movies*), lecz również nawiązuje do popularnych w latach 70. tekstów teoretycznych Umberto Eco czy Gillesa Deleuze’a <sup>33</sup>. Podobnie zaś jak jego amerykański kolega Cronenberg skupia się na kontrkulturowym wychwytywaniu sprzeczności kulturowych kapitalizmu i demistyfikowaniu oczekiwań przeciętnego odbiorcy filmu. Nie stroni również od kamuflażu dwuznacznie onirycznego, lokując swe dzieło gdzieś pomiędzy sennym koszmarem a dziwną fantazją erotyczną. Twórca *Videodromu* jest bowiem mistrzem operowania antynomiami pociągające – odrzucające. W *Dreszczach* autor wykorzystuje ową antynomię przez zwodnicze odwołanie się do „konwencjonalnej” dla ikonografii pornograficznej sceny gwałtu na niewinnej nieletniej dziewczynie, po chwili niespodziewanie transformując ją w sekcję zwłok. Ten zamierzony akt dezorientacji widza to tylko preludeum do wielu odrzucających scen *zacierających różnicę między sferą rozkoszy i obszarem cierpienia* <sup>34</sup>, gdzie *podział na seks i horror kompletnie zanikł* <sup>35</sup>. Kontrastowe zestawianie ze sobą obscenicznych treści najdobitniej powróci w końcowej scenie orgii w hotelu, w której narastający przez cały czas trwania filmu kanibalistyczno-perwersyjny szal osiąga chaotyczne apogeum. Bohater uciekający przez labirynt korytarzy ekskluzywnego kompleksu mieszkalnego napotka istne panoptikum dziwnych postaci. Oto elegancki dżentelmen ujeżdża wysoką ciemnoskórą dziewczynę, zaś ujadające nastolatki są prowadzone na smyczy niczym pudle. Na korytarzach Starliner Towers można również poznać dwóch homoseksualistów paradujących w slipach i czule namawiających wszystkich do wspólnej zabawy oraz pewnego enigmatycznego starca z radością ujawniającego swój jednoznaczny związek z własną córką. Dziwnacznie niespójny scenariusz filmu zdaje się jedynie dodatkiem do zapadających w pamięć surrealistycznych scen łączących lubieżny nastrój taniej erotyki kina B z obscenicznym koszmarem body horroru. Nawet końcowe sceny filmu, niespodziewanie nawiązujące do *Nocy żywych trupów*, nie przynoszą widzowi chwili wytchnienia. Oszalałe ofiary *seksualnego pasożyta* <sup>36</sup> wrzucają bowiem głównego bohatera do basenu, gdzie w iście dionizyjskiej orgii podziela on los swoich oprawców. Ostatnie ujęcia ukazują zakażonych mieszkańców wyjeżdżających ze swoich apartamentów, aby ponieść w świat tajemniczą zarazę. Znamienne, iż pierwsze filmy pełnometrażowe Cronenberga (*Dreszcze*, lecz również *Wścieklizna* z 1977 i *Potomstwo* z 1979) mają podobnie jak dzieła Romero jawne antyspołeczne wydźwięki. Luksusowe apartamenty z *Dreszczy* oraz ekskluzywna klinika chirurgii plastycznej z *Wścieklizny* to przestrzenie dla uprzywilejowanych, gdzie technologia i zamożność decydują o lepszym losie i wyższym statusie społecznym. Właśnie tu dochodzi do wcielonej w życie apo-

kalipsy. Obu reżyserów szczególnie interesuje sytuacja, w której jakiś nieoczekiwany czynnik <sup>37</sup> destabilizuje struktury społeczne. W przypadku *Dreszczy* zarażenie pasożytniczym organizmem wywołujące morderczo-afrodytyczne zachowania ma wykazać, że *zredukowany do libidycznego i pełnego przemocy chaosu świat jest na krawędzi rychłego upadku* <sup>38</sup>. Świat ten jest zresztą łatwo rozpoznawalnym elementem z kinematografii Cronenberga i powróci w różnych wcieleniach w jego kolejnych wizjach filmowych. To piekło fizjologii, w którym nawet nowoczesne technologie nie gwarantują łatwej ucieczki z *więzienia własnego ciała*. Widz nie ma tu już komfortu identyfikacji z ulubioną gwiazdą Hollywood. Nie ma tu również łatwego sposobu na przewyciężenie pułapek cielesności. Rafał Syska w książce *Film i przemoc* słusznie zauważa jeden z niewielu pozytywnych aktów obscenicznego obrazowania oraz związanej z nim poetyki brzydoty: *Cielesność akcentowana jest przez brzydotę: ładni ludzie są przezroczyści, widz bez przeszkód identyfikuje się z piękniejszą postacią, której uroda, sylwetka, barwa głosu nie przetłumaczą granic estetycznej akceptacji* <sup>39</sup>.

Sam autor filmu, wskazując na kontrrewolucyjne i antyhollywoodzkie aspekty swojego dzieła, jest świadom szybkiego wyczerpywania się dekonstruującej siły fizjologii: *Co wydaje się rewolucyjne, zostaje później wchłonięte przez główny nurt kultury. Siłą klasy średniej jest to, że zachowuje się jak ameba. Może zaabsorbować wszystko. Sposobem, w jaki broni się przeciwko wszystkiemu, co wydaje się jej radykalne i groźne, nie jest otaczanie się skorupą, która może być zniszczona, lecz właśnie absorpcja i asymilacja* <sup>40</sup>. W ten sposób *Dreszcze* okazują się body horrorem, który nie tylko próbuje wyrazić rozczarowanie przebiegiem zwrotu kontrkulturowego roku 1968, lecz również filmem, który ukazuje powolne wchłanianie cielesnego dyskursu przez główny nurt kinematografii. Odjeżdżający mieszkańcy Starliner Towers zasymilowali pasożyta seksualnego i próbują rozprzestrzenić go dalej. Czy jednak sprzęgnięcie obcego organizmu z ciałem konsumenta nie odmieni w końcu również jego samego?

### Zombie zdekonstruowane śmiechem

*Ironizujący widzowie nie odbierają tekstu tak, jak się on prezentuje, lecz poprzez ironiczne komentarze odwracają przedkładane znaczenie* <sup>41</sup>.

John Storey

Peter Dendle w *The Zombie Movie Encyclopedia* lata 1968–1983 nazywa złotym okresem tej kinematografii <sup>42</sup>. Określenie to wydaje się uzasadnione, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że już w pierwszej dekadzie, która upłynęła od premiery filmu Romero, pojawiło się ponad trzydzieści filmów wykorzystujących żywe trupy <sup>43</sup>. Nieoczekiwanie spora część tych produkcji pochodziła z krajów europejskich, takich jak Włochy, Hiszpania i Anglia. Dendle nazywa je *pierwszą falą filmu zombie*. Zauważa jednak znaczące zróżnicowanie w ukazywaniu tych postaci, które mogą pojawiać się w filmach jako istoty ze snu (*A Virgin Among the Living Dead*, reż. Jesus Franco, 1971), „zdalnie sterowani” członkowie nuklearnej rodziny (*Shanks*, reż. William Castle, 1974) czy nawet techno-zombie (*Shock Waves*, reż. Ken Wiederhorn, 1977). Powracają również znani z klasycznych ob-

razów czarnoskórzy zombie-robotnicy (*Sugar Hill*, reż. Paul Maslansky, 1974) oraz przypominający żywe kościotrupy mnisi z „gotyckiej” serii *Tombs of the Blind Dead* z lat 1971-1975. Dendle pisze o *surrealistycznym, nieco deliryczno-narkotycznym klimacie* produkcji z lat 70., który zniknął w *drugiej fali filmu zombie*, trwającej od roku 1979 do roku 1989, przynosząc przeciętnie sześć filmów rocznie opowiadających o pladze żywej śmierci. Trzeba tu również zaznaczyć, że lata 80. to okres, kiedy kino głównego nurtu zauważa komercyjny potencjał filmu gore. Za symboliczny moment przejścia fabuła o zombie ku większym budżetom i lepszej produkcji uważa się czteremastominutowy wideoklip do piosenki Michaela Jacksona *Thriller* w reżyserii Johna Landisa z 1983 roku. Młody, ciemnoskóry (i nietknięty jeszcze przez ostrza chirurgiczne) piosenkarz w pewnym momencie wideoklipu zamienia się w żywego trupa i niespodziewanie porywa kondukt zombie do dyskotekowego tańca śmierci. Klip ukazujący tańczących zombie zyskał taką popularność, że emitowano go w MTV z częstotliwością dwóch wyświetleń w ciągu godziny. Oczywiście obraz ten nie eksponował ulubionych przez twórców filmów gore scen rozzdzierania i pożerania wnętrzności ludzkiego ciała, lecz sam fakt, że rozpadające się korpusy ludzi pokazywano cyklicznie w czasie najwyższej oglądalności, wyraźnie ukazuje proces przyjęcia i „udomowienia” postaci zombie przez amerykańską kulturę masową. Niestety konwencjonalizacja kina gore doprowadziła również do powolnego wyczerpywania się nowych pomysłów. Produkcje o zombie coraz bardziej gubiły społeczny wydźwięk, nabierając za to cech groteskowej śmieszności. Filmy Petera Jacksona oraz Sama Raimiego mają już wyraźnie satyryczny wydźwięk całkowicie podważający wcześniejsze, kontrkulturowe podwaliny gatunku gore. Jest to być może humor wynikający z rozczarowania upadkiem ideałów kontrkultury. W przypadku śmiechu z żywych trupów daje się również odczuć przerzanie absurdem ludzkiej egzystencji, które próbuje się tu maskować pustym śmiechem. W kinie Raimiego, Jacksona, a także Stuarta Gordona (*Re-Animator*, 1985) oraz Dana O'Bannona (*Powrót żywych trupów*, 1985) destrukcja ludzkiego ciała zostaje doprowadzona już do tak skrajnych sytuacji, że ludzkie organy zaczynają tu żyć własnym, niezależnym od woli właściciela życiem. Groteskowy, niesmaczny czarny humor twórców horrorów cielesnych pozwala biegać odcięтым dłoniom (*Evil Dead*), kroczyć wyrwanym z korpusów jelitom (*Martwica mózgu*) oraz rozprawiać lubieżnie o seksie oralnym odcięтым od korpusów głowom (*Re-Animator*). Sam Raimi w materiałach zarejestrowanych podczas kręcenia *Evil Dead 2* przyznaje, że wiele ze swoich niecodziennych pomysłów zawdzięcza komikom z grupy Three Stooges<sup>44</sup>. W innym momencie filmu dokumentalnego o kulisach powstawania słynnego horroru reżyser zwierza się, iż kazał zachowywać się swoim aktorom tak, aby ich gra nabrała charakteru postaci z kreskówek. I rzeczywiście, nieszczęsny główny bohater filmu wykazuje się tu wytrzymałością na ból i ciosy, jakiej nie powstydziliby się sam Kaczor Donald. Klimat radosnej makabry będzie towarzyszył rozwojowi akcji aż do samego końca. Porąbanie człowieka na kawałki czy zgniatanie obciętej kobiecej głowy w imadle to czynności nie wzbudzające już strachu ani przerażenia. Rozwinięciem komediowych wątków *Evil Dead* (1981) i *Evil Dead 2* (1987) jest *Armia ciemności* (1992), którą Raimi zrobił niemalą niespodzianką fanom poprzednich obrazów. Film okazał się bowiem bliższy pastiszowi literatury fantasy i romansu rycerskiego, ponieważ jego akcja to-

czy się w opanowanym przez siły zła „średniowieczu”. Przesycenie absurdem wcześniejszych odsłon filmu zmusiło autora do zmiany konwencji.

Podobnie anarchistyczne podejście do reguł gatunkowych można odnaleźć w trylogii obrzydliwości Petera Jacksona. Za krwawą masakrą ze *Złego smaku* (1987) czał się inwazja groteskowych kosmitów, którzy pragną sprzedać ludzkie mięso międzygalaktycznej sieci fastfoodów, zaś w jednej ze scen *Martwicy mózgu* (1992) opanowany szaleem zabijania bohater wykrzykuje: *Nie wtrącać się. Wiem, co mam robić. Czytałem o tym w komiksach. Trzeba poćwiartować ciało*. I po chwili widzimy go rzeczywiście w typowo „komiksowej” scenie, w której stoi z sekatorem w ręku za górą poobcinanych kończyn. Nic więc dziwnego, że cały film kończy się gigantyczną masakrą zombie za pomocą spalinowej kosiarki do trawy<sup>45</sup>. Podobnie jak w przypadku twórczości Sama Raimiego także Jackson, docierając do granic złego smaku, ucieka w absurdalny, „karnawałowy” humor. Warto zauważyć również fakt, że główni bohaterowie tych filmów są jawną kpina z promowanych w latach 80. postaci muskularnych herosów. Postacie pozbawione głębokich dylematów moralnych i gotowe na wszystko, takie jak John Rambo, tak ukochane przez zmęczone recesją i zwodniczością kontrkulturowego buntu społeczeństwo amerykańskie lat 80., w humorystycznych horrorach cielesnych okazują się samolubnymi, cynicznymi błaznami, uwielbiającymi „konsumowanie przemocy”. Wygląda na to, że właśnie taki rodzaj obrazowania na swój sposób próbuje demaskować i wyśmiewać brak głębszej refleksji w kulturze masowej na temat lęku przed starością, chorobami i śmiercią. Prawdopodobnie dlatego destrukcja ciała nie jest już zjawiskiem okrutnym i przerażającym, lecz raczej zwyczajnym, prawie banalnym aktem, do którego można użyć przedmiotów użytku domowego, takich jak mikser czy kosiarka do trawy. A po skutecznym dokonaniu masakry zalany krwią bohater wyciągnie cygaro i zapali je, rzucając w stronę widowni jakiś cyniczny żarcik. Fabułą rządzi bowiem absurd ukrywający się za pustym śmiechem wynikającym z nieobecności jednoznacznej prawdy o naszej cielesnej egzystencji.

### Zombie w kinie najnowszym

Przekroczenie granicy XXI wieku przyniosło istny wysyp nowych wersji niezależnych filmów grozy z lat 60. i 70. Stało się tak, ponieważ horror cielesny, a zwłaszcza jego najbardziej krwawa odmiana gore zostały już całkowicie zaakceptowane przez wielkie studia filmowe widzące w nim komercyjny potencjał. W ten sposób powstały obdarzone wielkim budżetem wznowienia takich filmów, jak *Wzgórza mają oczy* (reż. Wes Craven, 1977), *Teksańska masakra piłą mechaniczną* (reż. Tobe Hooper, 1974) czy *Świt żywych trupów*, kręcone przez zatrudnionych przez amerykański przemysł filmowy młodych reżyserów. Niestety filmy pochodzących ze świata MTV i reklam reżyserów takich jak Zack Snyder (pochodzący z 2004 r. remake *Świtu żywych trupów*) czy Paul W. Anderson (adaptacja gry *Resident Evil*<sup>46</sup>) o wiele więcej wspólnego mają z gramami wideo niż z dawnym antyhollywoodzkim nurtem kina grozy. Autorzy ci bez skrępowania przenoszą na wielki ekran niezbyt rozbudowane fabuły, licząc na przyciągnięcie do kin młodego pokolenia fanów wirtualnej rozrywki przy monitorze. Jedyną wartą odnotowania zmianą jest sposób poruszania się nowych żywych trupów, które niczym wspomniane tu komputerowe monstra stały się wyjątkowo szybkie

i skuteczne w zadawaniu śmierci. Na szczęście konwencjonalność nowych filmów gore otwiera duże możliwości kinu niezależnemu.

Ciekawe przetworzenia kinowych stereotypów ukazywania postaci zombie można odnaleźć między innymi w filmie *Shaun of the Dead* (reż. Edgar Wright, 2004). Obraz ten jest rezultatem współpracy znanych komików brytyjskich Simona Pegga i Edgara Wrighta<sup>47</sup>. Głównym bohaterem filmu jest niewydarzony Shaun, który zamiast zaangażować się w ratowanie swojego rozpadającego się związku woli przesiadywać ze swoim niechlujnym, otyłym przyjacielem w pobliskim pubie. Właśnie po jednej z alkoholowych libacji wybucha epidemia zombie. Obraz Pegga i Wrighta w dużym stopniu oparto na igrzyskach slapstickowych kontrastach, w których zamroczeni alkoholem przyjaciele nie dostrzegają oczywistych symptomów plagi. Najciekawsze wydaje się jednak zakończenie filmu, w którym okazuje się, że zombie zostają zaakceptowane społecznie. Zakute w łańcuchy żywe trupy zaczynają tu pełnić nie tylko role niewykwalifikowanych robotników, lecz nawet pojawiają się w programach telewizyjnych. W jednej z ostatnich scen filmu widzimy parodię programu *Ukryta kamera* (tutaj pod tytułem *Fun Dead*), w której zombie walczą o ochłap mięsa, oraz talk-show, w czasie którego pewna blondynka z zaangażowaniem przekonuje publiczność, iż nadal kocha swojego nieco odmienionego męża. Również Shaun, który dzięki inwazji zombie odzyskał ukochaną, nie opuścił swojego zarażonego przyjaciela i regularnie odwiedza go w wybudowanej obok domu komórcie. Życie grubego Eda niewiele zmieniło się po śmierci. Trzymany na łańcuchu żywy trup nadal zajmuje się tym, co zwykle, czyli graniem w gry wideo. *Shaun of the Dead* to nie tylko satyra na nieinteresujących się niczym oprócz zabawy młodych obywateli Wielkiej Brytanii, lecz również intertekstualna gra pełna odnośników do klasycznych filmów gore. Narkrocony za stosunkowo nieduże pieniądze film okazał się hitem DVD właśnie dzięki nietypowemu potraktowaniu tematu ożywionego trupa.

Obrazem w podobnie ironiczny sposób wykorzystującym pomysły *Shaun of the Dead* jest *Fido* (2006) Andrew Currie. Film, naśladując poetykę amerykańskiego kina lat 50., prezentuje widzom obraz szczęśliwego świata konsumpcji, w którym rolę niewolników odgrywają zombie. Jak dowiadujemy się ze sceny propagandowej lekcji wychowawczej, społeczeństwo zostało zaatakowane przez plagę „żywych trupów”<sup>48</sup>, z którą toczyło wojnę domową. Sytuacja została jednak opanowana dzięki firmie ZomCon, która stworzyła olbrzymie płyty oddzielające ożywionych zmarłych od „zdrowego ciała społeczeństwa”. Naukowcy z ZomCon wymyślili również specjalne obroże neutralizujące mordercze impulsy zamartwychwstałych trupów. Odtąd zombie służą ludzkości jako wykorzystywani do różnych zadań pomocnicy domowi<sup>49</sup>, zaś największym marzeniem ocalałych obywateli stała się prawdziwa, wielce kosztowna śmierć uniemożliwiająca powrót po zgonie w charakterze niewolnika firmy. Jej gwarantem jest specjalnie przygotowana ceremonia pogrzebowa, w czasie której niszczy się ciało denata, chowając jedynie jego głowę w specjalnej metalowej trumnie. Powagę owego rytuału podkreślają specjalnie zmienione słowa kapłana, brzmiące: *Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz, lecz z prochu już nie wrócisz*. Niestety nie każdego stać na tego typu pochówek, trzeba bowiem opłacać bająco wysokie raty ubezpieczenia. Takie ubezpieczenie wykupił opanowany obsesją śmierci i awersją do zombie ojciec głównego bohatera, który podczas wojny musiał unieszkodliwić własnego

zmarłychwstałego rodzica. Właśnie w założonej przez „zombiefoba” rodzinie pojawia się ożywiony zmarły. Kierowana kaprysem żona (w tej roli znana z *Memento* i *Matrixa* Carrie-Ann Moss) wymusza na małżonku zakup „domowego trupa”, bowiem jego posiadanie podwyższa status społeczny. Tak oto w rodzinie pojawia się tytułowy Fido, z którym zaprzyjaźnia się najmłodszy członek rodziny – Timmy. Ożywiony zmarły jest traktowany przez osamotnionego chłopca jak skrzyżowanie ulubionego zwierzątka z wymagowanym towarzyszem zabaw. Okazuje się jednak, że Fido, podobnie jak inni zombie, odczuwa emocje. Humor filmu Curriego opiera się na pokpiwaniu z konwencji rodzinnych produkcji Disneya, zestawiając typowe dla tego typu kina sceny z drastycznymi, związanymi z obecnością „nieumarłych”. I tak na przykład sympatyczny sąsiad z naprzeciwna pozostaje w jednoznacznym związku z Tammy – ponętą nastolatką, której ciało nie zdążyło się jeszcze porządnie zepsuć, kiedy założono jej obrozę. Z kolei Fido okazuje się o wiele bardziej męski i opiekuńczy od ojca Timmy’ego i pod koniec filmu zajmuje miejsce głowy rodziny. Pan Robinson otrzymuje natomiast to, o czym zawsze marzył – kosztowny pogrzeb z gwarancją niezmarłychwstawania po śmierci.

Zarówno *Fido*, jak opisywany wcześniej *Shaun of the Dead* wyróżniają się z trendu ośmieszania filmowej postaci zombie jednym aspektem. Nie ma w nich aż tak brutalnych scen przemocy.

Jedną z niewielu poważniejszych prób reinterpretacji kinowej postaci żywego trupa jest film *28 dni później* (2002) Danny’ego Boyle’a. Naukowcy „zakazają bakcyliem nienawiści” małpy, każąc im oglądać pełne przemocy przekazy medialne. Oczywiście zwierzęta zarażają w końcu ludzi i na Wielką Brytanię spada biblijny Armageddon. Sam pomysł Boyle’a i Alexandra Garlanda okazuje się zręcznym połączeniem horroru z ideami znanymi m.in. z *Władcy much* Goldinga czy *Dżumy* Camusa. Szczególnym zaskoczeniem dla widzów oczekujących ociekającej krwią rzezi jest poetycki klimat początkowych fragmentów filmu, w których obudzony ze śpiączki bohater wędruje opustoszałymi ulicami Londynu. Film nawiązuje oczywiście w niektórych scenach do *Świt żywych trupów* czy *Inwazji porywaczy ciał*, lecz najważniejsza w nim wydaje się próba pokazania piękna świata pozbawionego istot ludzkich. Tym samym obraz Boyle’a powraca do korzeni współczesnego zombie horroru. Pozbawiony ludzi świat pojawił się po raz pierwszy w wspomianej już książce *I Am a Legend* Richarda Mathesona. Jednak *28 dni później* swoją poetyką nawiązuje raczej do kinowych adaptacji książki – filmów *The Last Man on Earth* Ubaldo Ragona (1964) i *Omega Man* (1971) Borisa Sagala, w których ludzie wydawali się małymi, żalonymi istotami tracącymi resztki godności w nierównej walce o przetrwanie w postapokaliptycznym świecie. Ostateczna wymowa filmu Boyle’a jest także skrajnie negatywna. Twórcy filmu powracają bowiem do antyspołecznej wymowy body horroru, sugerując, że zombie czai się w każdym z nas. Dlatego właśnie jedna z bohaterek filmu nie zawaha się zabić swojego zarażonego partnera, zaś zakażony ojciec stanie się zagrożeniem dla własnej córki. Ludzkość jest w filmie Boyle’a trawiona bakcyliem nienawiści i nie można jej pomóc. Innowacją jest jednak fakt, że również żywe trupy są skazane na zagładę. Wyglodniali agresorzy umierają przecież z głodu, nie mogąc znaleźć pożywienia. Szkoda tylko, że powstała niedawno druga część filmu okazała się jedynie dobrze nakręconym kinem komercyjnym.



### Zombie popkulturowe

Obecnie zombie jest już na tyle wrośniętym w kulturę popularną potworem, że jego obecność nie razi odbiorców nawet w pokazywanych w czasie największej oglądalności animowanych *Simpsonach* Matta Groeninga. W halloweenowym odcinku trzeciej serii z roku 1992 Bart i Lisa, niesforne kreskówkowe rodzeństwo, wywołują inwazję żywych trupów, próbując wskrzesić swojego zdechłego kota. W zarażonym epidemią miasteczku pojawiają się nie tylko trupy z pobliskiego cmentarza, lecz również znakomitości świata nauki i kultury, takie jak Einstein, Szekspir czy George Washington. Po udanym zażegnaniu epidemii widzimy całą rodzinę Simpsonów podczas oglądania ulubionego programu. Łatwo zauważyć, że zahipnotyzowani przez telewizor bohaterowie niewiele różnią się od napastników, z którymi przyszło im chwilę wcześniej walczyć<sup>50</sup>.

Motyw destrukcji ciała ożywionego trupa wykorzystują również wideoklipy. Postać zombie zostaje interesująco wpisana w zaangażowany społecznie kontekst przez Chrisa Cunninghama w jego filmie muzycznym ilustrującym piosenkę zespołu Leftfield pod tytułem *Afrika Shox* (1999). W obrazie tym obserwujemy ślaniającego się na nogach, bladego i wychudzonego mężczyznę, który prosi o pomoc niezauważających go obywateli Nowego Jorku. Cunningham prezentuje swojego bohatera, obficie czerpiąc z tradycji zombie horroru. Najpierw widzimy go jako ukrywający się w ciemności byt o pokrytych bielmem oczach. W chwilę później mężczyzna wychodzi na ulicę, specyficznym powłócząc nogami i wyraźnie nie panując nad własnym ciałem. Skojarzenie z kinowym żywym trupem nasuwa się niemal automatycznie. Jednak zajęci swoimi sprawami Amerykanie nie dostrzegają symptomów zbliżającej się epidemii. Nasze oczekiwania zostają niespodziewanie wystawione na próbę w kolejnym ujęciu, w którym zarażony wyciąga rękę do czytającego gazetę mężczyzny. Dłoń zostaje potracona przez jakiegoś przypadkowego przechodnia i odpada, tłukąc się na ziemi niczym porcelana. Pozbawiony ręki i wyraźnie cierpiący bohater rusza jednak dalej. Kolejną kruszącą się kończyną jest prawa noga chorego. Mężczyzna, skacząc na jednej nodze, schodzi do podziemnych parkingów. Tu nie zwracają na niego uwagi tancerze break dance. W końcu chory upada, tłukąc sobie ocalałą rękę. W tym momencie pojawia się czarnoskóry raper, który pomaga mu wstać. Gest ten nie ma jednak większego znaczenia, bo w chwilę później okaleczonego mężczyznę przejeżdża nowojorska taksówka. Makabryczny koniec i odrzucające środki wyrazu w produkcji Cunninghama mają wyraźne uzasadnienie w warstwie znaczeniowej przekazu. Ślaniający się na nogach „żywy trup” to przedstawiciel głodującej Afryki, do której biali obywatele bogatszych państw nie chcą wyciągnąć pomocnej dłoni. Jak widać, wpisanie postaci należącej do konwencji kina grozy w poetykę teledysku, mającą służyć promocji kampanii społecznej, przynosi tu zadziwiająco skuteczny efekt.

Mam nadzieję, że dwa przytoczone tu przykłady medialne zdołały ukazać, w jaki sposób inwazja zombie opanowała popkulturę. Asymilacja i udomowienie żywego trupa to fakt nader znaczący. Slavoj Žižek w tej filmowej postaci dostrzega nawet figurę charakteryzującą całą kulturę masową: *Zjawiskiem, które od początku do końca zasługuje na miano „podstawowego wyobrażenia współczesnej kultury masowej”, jest (...) właśnie fantazmat powrotu żywego trupa: wyobraże-*

nie osobnika, który nie chce pozostać zmarłym i ciągle powraca, stanowiąc groźbę dla żywych. Arcytworem długiego szeregu utworów – od psychotycznego zabójcy w Halloween do Jasona w „Piątek, trzynastego” – pozostaje „The Night of the Living Dead” George’a Romero, film, w którym „jeszcze nie martwi” nie zostają sportretowani jako ucieleśnienie czystego zła, pędu do zabijania czy zemsty, lecz jako istoty cierpiące, które ścigają swe ofiary z uwierającą je same zawziętością, do tego przeniknięte bezgranicznym smutkiem (...) <sup>51</sup>.

### Zakończenie

Jak widać, audiowizualne obrazy destrukcji martwego ciała mogą być wykorzystywane na różne sposoby. Niestety, najczęściej ocierają się o niesmaczną fascynację przemocą lub czarny, wręcz „wisielczy humor”. Z drugiej strony zapewne pełnią jeszcze nie do końca sprecyzowaną funkcję terapeutyczną, której tak bardzo pragną się w nich doszukiwać badacze kultury, tacy jak Slavoj Žižek czy Julia Kristeva <sup>52</sup>. Wydaje się jednak, że po fali psychoanalitycznych i poststrukturalnych interpretacji medialne trupy nadal oczekują na nowe próby opisu ich znaczenia w cywilizacji Zachodu. Filmy Andrew Currie, Danny’ego Boyle’a oraz interpretowany tu teledysk Chrisa Cunninghama wydają się najlepszymi przykładami ukazującymi istnienie nowych, jeszcze niewykorzystanych odczytań postaci ożywionego trupa. Postać niegdyś tak obca i złowroga, dziś okazuje się lustrzanym odbiciem, szczerzącym w nienawiści zęby do nas samych. Gilles Deleuze i Felix Guattari w swoim *Anty-Edypie* stwierdzili nawet, z pewną przesadą, że *jedynym współczesnym mitem jest mit zombie* <sup>53</sup>. Aż strach pomyśleć, czym stanie się ta postać za kolejne osiemdziesiąt lat.

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ

<sup>1</sup> J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 166.

<sup>2</sup> Śpiewające żywe trupy występują między innymi w reklamie sieci telefonów komórkowych Heyah oraz w teledysku Michaela Jacksona *Thriller* z 1983 roku.

<sup>3</sup> Rzeczownik *gore* oznacza w języku angielskim m.in. rozlaną krew, co dość jasno charakteryzuje strefy zainteresowań tego nurtu.

<sup>4</sup> Oczywiście nie do przecenienia wydaje się również rola innych krwawych monstrów z lat 60. Do ich grona należy m.in. sadystyczny czciiciel egipskiego kultu z filmu *Blood Feast* (1963) Herschella Gordona Lewisa. To właśnie dzięki temu obrazowi powstanie później seria niezależnych produkcji o psychopatycznych mordercach pokroju *Blood-sucking Freaks* (1976) Joela M. Reeda czy *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną* (1974) Tobe’a Hoopera. Wielu badaczy kina uznaje z kolei *Psychozę* Alfreda Hitchcocka za film

otwierający w roku 1960 erę horroru cielesnego. Por. np. K. Newman, *Nightmare Movies. A Critical Guide to Contemporary Horror Films*, New York 1988, s. 51.

<sup>5</sup> Już średniowieczne źródła ukazują obecność w ludowych wierzeniach postaci „żywych trupów”. Samego słowa „zombie” po raz pierwszy użył w literaturze Pierre-Corneille Blessebois we francuskim utworze satyrycznym z 1697 pod tytułem *Le Zombi du grand Pérou* (*Zombie z Wielkiego Peru*), w którym Peru było zresztą wyspą. W literaturze XIX wieku ożywieni zmarli pojawiają się między innymi w opowiadaniach Ambrose’a Bierca oraz twórczości Edgara Allana Poe (np. w *Zagładzie domu Usherów*). Motyw ożywionego trupa *metaforycznie* reinterpretowały również dwa klasyki niemieckiego ekspresjonizmu filmowego: *Gabinet doktora Caligari* (1920) Roberta Wiene i *Metropolis* (1927) Fritz Lang. W obu tych obrazach pojawiają się

- przecież nieświadomi swoich ciał bohaterowie (sommnambulik Cezar oraz robotnicy z podziemi miasta-molocha) pogrążeni w sennej egzystencji i wykorzystywani przez mroczne siły. W rozdziale swojej pracy doktorskiej dotyczącej ewolucji kinowej postaci zombie dla odróżnienia od zombie nazywam ich *martwymi za życia*. XX-wieczna postać zombie to jednak w największym stopniu efekt fascynacji afrokaraibskimi wierzeniami wudu. Por. W. Davis, *The Serpent and the Rainbow*, Warner Books, New York, 1994.
- <sup>6</sup> Por. A. King, B. Seabrook, *The Magic Island*, Harcourt, Brace 1929.
- <sup>7</sup> M. Sevastakis, *Songs of Love and Death: The Classical American Horror Film of the 1930s*, Greenwood Press: Westport, CT, 1993, s. 41.
- <sup>8</sup> Twórcy filmu powoływali się na inspirację książką Charlotte Brönte *Jane Eyre*.
- <sup>9</sup> M. Sevastakis, dz. cyt., s. 1-57.
- <sup>10</sup> Fizjologia śmierci magicznie ożywionych zmarłych nie jest tak naocześnie odrzucająca jak u zombie Romero. Bładość, niepewność ruchów lokuje je raczej po stronie monstrów o gotyckim rodowodzie. Por. P. Dendle, *The Zombie Movie Encyclopedia*, North Carolina 2000, s. 134-135.
- <sup>11</sup> Za wspólny mianownik tych produkcji można obrać specyficzne zredukowanie pojawiających się w nich postaci do kawałków mięsa, które z niebywałą uciechą można pokroić, spalić i zniszczyć.
- <sup>12</sup> S. Shaviro, *Cinematic Body*, Minneapolis – London 2006, s. 83.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 85.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 84.
- <sup>15</sup> Por. np. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2003, s. 40.
- <sup>16</sup> Autorka nazywa *Noc żywych trupów* „pierwszym nowoczesnym horrorem” (*first truly modern horror film*), w: L. Badley, *Film, Horror and the Body Fantastic*, Greenwood Press: Westport, CT, 1995, s. 35.
- <sup>17</sup> S. Shaviro, dz. cyt., s. 84.
- <sup>18</sup> L. Badley, dz. cyt., s. 36.
- <sup>19</sup> S. Žižek, dz. cyt., s. 43.
- <sup>20</sup> S. Shaviro, dz. cyt., s. 87.
- <sup>21</sup> Krytykę zlaicyzowanego społeczeństwa konsumpcyjnego w filmie Romero zauważają także Andrzej Kołodyński i Marek Haltof w swoich książkach o kinie grozy. Zob. M. Haltof, *Kino lęków*, Kielce 1992, s. 51; A. Kołodyński, *Seans z wampirem*, Warszawa 1986, s. 217.
- <sup>22</sup> J. Szyłak, *Horror i Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 1996, s. 21.
- <sup>23</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 81.
- <sup>24</sup> W filmie Romero jeden z zombie wpada do fontanny pełnej monet. Antagonistyczna postać odruchowo zaciska pięści, chcąc zagarnąć jak najwięcej pieniędzy. Po chwili jednak żywy trup przygląda się im zdziwiony, jakby zapomniał, do czego służą.
- <sup>25</sup> Shaviro interpretuje jedynie „oryginalną” trylogię Romero. Inaczej dzieje się w jej najnowszych remake’ach. W *Ziemi żywych trupów* (2005) pojawia się postać czarnoskórego zombie pełniącego w filmie funkcję przywódcy hordy żywych trupów, który wyraźnie kierują się logiką i szczałkowymi emocjami.
- <sup>26</sup> Przez prawie cały czas trwania filmu nadaje stacja telewizyjna, w której pracowała Francine. Trwa tu dziwny talk-show, w którym buńczucznie wypowiada się tajemniczy profesor z „piracką klapką” na oku, doradzający rządowi m.in. użycie bomb atomowych oraz zjedanie zombie, aby uniknąć problemów żywnościowych. Jak widać, sequel *Nocy żywych trupów* przepełniony jest już ironią i dystansem.
- <sup>27</sup> Na kanibalistycznym aspekcie oparto wiele produkcji włoskich, takich jak *Canibal Ferox* (1981) Umberto Lenziego czy *Cannibal Holocaust* (1980) Ruggero Deodato. Nurt ten nie jest jednak związany z zakresem interpretacyjnym tej pracy, skupiającej się głównie na kinie anglojęzycznym.
- <sup>28</sup> G. Ceronetti, *Milczenie ciała. Materiały do studiów medycznych*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2004, s. 60-61.
- <sup>29</sup> S. Žižek, dz. cyt., s. 40. Dla Žižka figura zombie jest również symbolem pragnienia powrotu do „czystego, wcielonego popędu”, w żaden sposób niehamowanego przez cywilizację.
- <sup>30</sup> Cytat pochodzi z: P. Wells, *The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch*, Wallflower, London 2000, s. 90.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 90.
- <sup>32</sup> O specyficznym „zawieszeniu” filmu Cronenberga pomiędzy kinem progresywnym i komercyjnym oraz wyraźnych cytatach z *Nocy żywych trupów* piszą: K. Loska, A. Pitrus, *David Cronenberg. Rozpad ciała, rozpad gatunku*, Kraków 2003, s. 19, 21.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 20, 21.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>35</sup> K. Newman, *Nightmare movies*, New York 1988, s. 116.
- <sup>36</sup> Zachowanie zainfekowanych mieszkańców Starliner Towers przypomina nieco kinowe „żywe trupy”, lecz drapieżni konsumenci

Cronenberga są z pewnością bardziej mobilni. O pastiszowym potraktowaniu filmowych zombie i ironicznym zestawieniu ich z dziedzictwem rewolucji seksualnej świadczy zwłaszcza fakt, że przemienieni przez pasożyta bohaterowie *Dreszczy* nie są opanowani kanibalistycznym głodem ludzkiego mięsa, lecz podążają za seksualnym szałem, w którym ciało staje się elementem nieco innego rodzaju konsumpcji.

- <sup>37</sup> W obu przypadkach czynnik ten jest najprawdopodobniej skutkiem działalności elementu przypominającego strukturę wirusa. Sam Cronenberg jest zresztą wielkim wielbicielem tych prymitywnych organizmów, czemu daje wyraz w wielu wypowiedziach, takich jak ta: *Wirus próbuje żyć swoim własnym życiem – fakt, że robiąc to, niszczy ciebie, nie jest jego winą*. W: P. Wells, dz. cyt., s. 89.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 89.
- <sup>39</sup> R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków, 2003, s. 145.
- <sup>40</sup> C. Rodley, *Cronenberg on Cronenberg*, London 1997, s. 65.
- <sup>41</sup> J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury masowej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, Kraków 2003, s. 27.
- <sup>42</sup> P. Dendle, dz. cyt., s. 7.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>44</sup> Od grupy tej Raimi zaczerpnął m.in. pomysł na scenę przypadkowego połknięcia oka potwora przez jedną z bohaterek.
- <sup>45</sup> W czasie tej sceny bohater ślizga się na pełnej krwi podłodze niczym wykonujący swój „księżycowy taniec” Michael Jackson.
- <sup>46</sup> Film jest ekranizacją znanej gry komputerowej *Biohazard* z udziałem zombie. Powstały w 2002 roku obraz Andersona doczekał się dwóch kontynuacji.
- <sup>47</sup> Film tak spodobał się George’owi Romero, że zaprosił jego twórców do odegrania ról zombie w czwartej części swojej serii pt. *Ziemia żywych trupów* z roku 2005.
- <sup>48</sup> Prezentowane na początku filmu sceny oraz narracja z offu odtwarzają poetykę amerykańskiego kina ideologicznego z lat 40. i 50. oraz reklam telewizyjnych z tego okresu.
- <sup>49</sup> Oba omawiane tu filmy oczywiście ironicznie komentują popularną w bogatych krajach anglosaskich modę na nielegalne zatrudnianie emigrantów z biedniejszych państw, którzy pełnią w wielu domach bogatszej klasy średniej rolę „niskobudżetowych” służących.
- <sup>50</sup> Żywe trupy w prześmiewczym kontekście pojawiają się również w jednym z odcinków przeznaczonych dla dorosłej publiczności serialu animowanego *South Park* Treya Parkera i Matta Stone’a.
- <sup>51</sup> S. Žižek, dz. cyt., s. 40.
- <sup>52</sup> Julia Kristeva między innymi w książce *Powers of Horror* stworzyła koncepcję terapeutycznej roli wstępu, opierając się m.in. na teoriach Mary Douglas oraz psychoanalizie Jaquesa Lacana. Por. J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, tłum. L. S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1982.
- <sup>53</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, tłum. B. Massumi, University of Minnesota Press Minneapolis 1983, s. 335.