



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Monstrarium nowoczesne

Author: Mikołaj Marcela

Citation style: Marcela Mikołaj. (2015). Monstrarium nowoczesne.
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Mikołaj Marcela



*Monstruarium
nowoczesne*

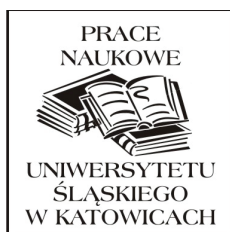


WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2015

Monstruarium nowoczesne

Monsters, aliens, phantoms — none of them are real. The thought that an actual person could do this is too awful so our imaginations create a way to make it easier to take. But even the strongest of imaginations can't protect us once we know the truth.

Dexter



NR 3393

Mikołaj Marcela

Monstruarium nowoczesne

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
MAREK PIECHOTA

Recenzent
DARIUSZ TRZEŚNIEWSKI

Spis treści

Wstęp. Homo homini monstrum	7
Cienie oświecenia	9
Rewolucja francuska. Wolność, równość...potworność	14
<i>Homofobia, czyli wszystko zostaje w rodzinie</i>	19
<i>Demonstracje. Kultura po(p)tworów</i>	25
I. Wampir	35
Nie-czysta krew	37
<i>Wampir. Po drugiej stronie homofobii</i>	42
Nie-święta trójca. Matki, córki i kochanki	51
<i>Dracula: Vampire or Vambery?</i>	60
Transparentne transfuzje, czyli trzy historie hysterii	68
Wamp(ir)y i now(oczesn)e kobiety	74
Technologie mediów: wampiryzm i psychoanaliza	82
Nowy wampiryczny świat	91
<i>Zmierzch wampira?</i>	94
II. Zombie	101
Potwór nie-my, czyli rzecz (o) Zombie	103
Black or white Zombie?	109
1968. Powrót żywych trupów	114
(W)inne Zombie	122
Zombie, czyli <i>co nas gryzie?</i>	127
Ze śmiercią im do twarzy: nienasyceń i nadgryzieni zębem czasu	138
Stany Zjednoczone Zombie	148
III. Post-Ghosts	155
Wstęp w duchu Szekspira	157
Jeszcze Polska nie-umarła	163

Obsceniczne zjawy	170
M.R. James: białe plamy na mapie wiedzy	177
<i>Duch</i> . Amerykański sen, który stał się koszmarem	183
Psychoanalytic horror story albo co rodzi Ameryka	191
<i>Autor Widmo</i> . Widmo autora	195
Koniec świata, czyli potwornie zjawiskowe media	200
 IV. Obcy	 217
Obcowanie z obcymi	219
Obcy w Nowym Jorku: Cthulhu i inne hybrydy	226
Wierzchołek góry lodowej, czyli <i>rzecz w tym czymś</i>	244
<i>Obcy</i> . O krzyżowaniu się postaci gatunkowych	251
Mężczyźni są z Ziemi, kobiety z LV-426	257
Alien m/others	264
Wyalienowane korporacje	270
 Zakończenie. Cyborgi/Androidy	 279
Bez płci, bez ciała, to cyborgów ludy	281
„Bardziej ludzcy niż ludzie”	289
<i>Surogaci</i> , czyli jak nie dać ciała	295
Wszyscy jesteśmy potworami!	302
 Suplement: Potwory nas wyzwolą	 307
 Nota bibliograficzna	 315
 Bibliografia	 319
 Filmografia	 331
 Summary	 337
 Resumen	 339



Wstęp *Homo hominī monstrum*

In either case, or perhaps more importantly, we must (re)consider what lies behind these creatures themselves — monsters who are as fancifully and culturally constructed as the lands in which they inhabit — because it is less of the monster with which we should be concerned, but ourselves.

Santiago Lucendo

Ciało potwora to kultura w stanie czystym. Jako idea i projekcja, potwór istnieje jedynie po to, aby go odczytać: łacińskie *monstrum* oznacza „to, co ukazuje”, „to, co stanowi ostrzeżenie”, to glif czekający na hierofanta.

Jeffrey Jerome Cohen

Nowadays only white Englishmen — or Arabs, as in *True Lies* (...) — can be safely demonized in action movies.

Heidi Kaye and I.Q. Hunter

Cienie oświecenia

Kiedy pod koniec XIX wieku nad wiktoriańską Anglią pojawia się widmo wampirycznej zarazy, nic dziwnego, że przeczuwa ją jedynie szaleniec, zamieszujący szpital dla obłąkanych. Wampir wszak, ten wiecznie niezaspokojony dewiant seksualny, odrażający szaleniec i zbójca, atakujący pod osłoną nocy, jawi się jako uniwersalna figura inności: ten, który, podobnie jak szaleńcy, na wieczność pozostaje już (w)inny (swej nieludzkości). Sama postać wampira, która po raz pierwszy pojawia się w znanym nam kształcie w opowiadaniu Johna Williama Polidoriego z 1819 roku, wydaje się odpowiedzią na charakterystyczny dla nowoczesności proces wykluczania z ludzkiej społeczności tego, co nieludzkie¹. Jean Baudrillard zauważa jednak, że zjawisko to jest przede wszystkim skutkiem rosnącej od doby oświecenia władzy Rozumu:

Rozwój racjonalności, właściwy naszej kulturze, doprowadził do stopniowego zepchnięcia w sferę tego, co nieludzkie, natury nieożywionej, zwierząt i ras uważanych za niższe, następnie ów rak Człowieczeństwa objął to samo społeczeństwo, które miał rzekomo wyróżnić i odgrodzić przez wzgląd na jego bezwzględną wyższość.²

Słynny podpis pod jedną z rycin Francisco Goi głosi, że „kiedy rozum śpi, budzą się potwory”. Ale czy rzeczywiście potwory są produktem uspienia Rozumu, czy też, przeciwnie, efektem jego nadmiernego pobudzenia i wytężonej pracy? Dokonana przez myślicieli, takich jak Martin Heidegger, Theodor W. Adorno i Max Horkheimer, Emmanuel Lévinas, czy w końcu Michel Foucault krytyka narastającego w nowoczesności samowładztwa Rozumu, który stara się podporządkować sobie wszystko to, co Inne, porządkując to, co Wielorakie oraz łącząc to, co Pojedyncze, nakazywałaby podejrzliwość w kwestii tropienia genezy potworności. To właśnie Rozum zdaje się otwierać sferę „nieludzkości”:

¹ Za sprawą opowiadania Polidoriego postać wampira od samego początku zyskuje przede wszystkim wymiar homoseksualny (odczytywana jest bowiem w kontekście homoerotycznej relacji łączącej Polidoriego z Lordem Byronem), który potem podjęty zostaje zarówno przez Sheridan LeFanu w *Carmilli*, jak i Brama Stokera w *Draculi*. Ale, co istotne, postać ta powiązana zostaje także ze stanem szaleństwa czy histerii (lub, jak chcą niektórzy interpretatorzy, „homoseksualnej paniki”), w który popada Aubrey, główna postać *Wampira*, po tym, jak dowiaduje się, że Lord Ruthven w rzeczywistości jest krwiożerczym potworem, lub raczej, gdy zdaje sobie sprawę, jakie jest prawdziwe podłoże stosunku łączącego go z jego przyjacielem. Owo szaleństwo może zatem wynikać z uświadomienia sobie, że, podobnie jak Lord Ruthven, jest on „(w)inny”.

² J. BAUDRILLARD: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2007, s. 157.

„Biedacy, mieszkańcy krajów Trzeciego Świata, ludzie o niższym od przeciętnego ilorazie inteligencji, dewianci, transseksualiści, intelektualiści, kobiety — oto folklor strachu, folklor wyklęcia, opierający się na coraz bardziej rasistowskich definicjach »normalnego człowieka«”³. „Folklor” ten staje się domeną wszystkiego, co nie mieści się w „ludzkiej” Kulturze — ludzi, którzy muszą zostać wykluczeni, odizolowani i skazani na wygnanie ze społeczeństwa. Ale dotyczy także, a może przede wszystkim, tych, którzy go ustanawiają.

Szczególnym okresem dla trwającego od zarania epoki nowożytnej procesu „niehumanitarnej” dyskryminacji jest wiek XVIII i ukonstytuowanie się, opisanej przez Foucaulta, władzy Normy. Proces jej wdrażania w obrębie nowoczesności, w tym przede wszystkim w Oświeceniu, przebiegał równoległe do próby zwalczania największego zagrożenia dla Wieku Rozumu: tego, co nierozumne. W tym celu epoka klasycyzmu wypracowuje instytucję domu dla obłąkanych, dzięki czemu możliwe staje się zapobiegnięcie „zarazie choroby umysłowej”, przed którą „gdzieś w połowie XVIII wieku raptownie rodzi się strach”⁴. Zamykając w nim szaleńców, próbuje się jednocześnie ukryć potwory, które rodzi rzekome uśpienie rozumu. Efekt jednak jest przeciwny: zamiast je zniszczyć, czy chociażby wyprzeć ze społeczeństwa, konserwuje się je za zamkniętymi murami szpitala:

Klasycyzm bowiem zamknął coś więcej niż abstrakcyjny brak rozumu, gdzie szaleńcy mieszały się z libertynami, a chorzy z kryminalistami; zamknął wraz z nimi ów cudowny zapas fantazji, uśpiony świat potworów dawno już rozpoznanych i wtrąconych w noc przez Hieronymusa Boscha. Rzecz by można, iż mury internowania dodały do swych zadań segregacji i oczyszczenia całkiem inną przeciwną rolę kulturową. Oddzielając na powierzchni społeczeństwa rozum od jego braku — skrywały wewnątrz obrazy, w których jedno z drugim się mieszało i jednoczyło. Funkcjonowały niczym otchłań pamięci od dawna milczącej; utrzymywały w cieniu wyimaginowane moce, w ludzkim mniemaniu raz na zawsze wyświęcone; dzieła klasycystycznego porządku, wbrew niemu i wbrew czasowi, przechowywały zakazane postacie i przekazywały je w stanie nienaruszonym z XVI w XIX wiek.⁵

W *Draculi* Brama Stokera to Reinfeld, ten przeczuwający nadejście wampira szaleniec, reprezentuje właśnie ową otchłań pamięci, przechowującą wyobrażenia postaci, o których nowoczesne społeczeństwo próbowało już dawno zapomnieć. Reinfeld jest też tym, który dosłownie wpuszcza te potwory do wnętrza zachod-

³ Ibidem.

⁴ M. FOUCAULT: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. KĘSZYCKA. Warszawa 1987, s. 328.

⁵ Ibidem, s. 332.

niego społeczeństwa, umożliwiając Draculi zaatakowanie Miny Harker. Wampir, w swojej erotyczności i amoralności, utożsamia bowiem wszystko to, co złe, nieludzkie i nienaturalne. Godzi w podstawy patriarchalnej oraz kierującej się cnotą i rozumem Anglii epoki wiktoriańskiej, stąd do walki z nim staje, co znamienne, *Drużyna Światła* (Rozumu), nieprzypadkowo dowodzona przez Abrahama Van Helsinga, powieściowe wcielenie protopsychoanalityka, wspieranego m.in. przez Dr. Sewarda, psychiatrę i dyrektora domu dla obłąkanych, w którym przetrzymywany jest Reinfeld. Wampir ucieleśnienia w sobie wszystkich tych, którzy wykluczeni zostają ze społeczeństwa i przeciwko którym występuje rodząca się nowoczesna władza Rozumu. Oddają to słowa Godrica z serialu *Czysta krew*, pytającego retorycznie w jednym z odcinków: „Czyż nasze istnienie nie jest szaleństwem?”.

Symptomatycznym jest pojawienie się *Draculi* w samym środku nowoczesności, zarówno pod względem czasowym, jak i przestrzennym — w centrum epoki, wyrastającej z oświeceniowych ideałów racjonalizmu, rozwoju i walki z przesadami. Nowoczesność to pojęcie, które, za Maxem Weberem, często związane jest z procesem „odczarowania świata”, mającego być triumfalnym przełomem ludzkiego umysłu przez tajemnice otaczającej nas rzeczywistości. Slavoj Žižek proponuje jednak uchwycenie istoty danej epoki nie przez pryzmat celów, jakie sobie stawia, ale raczej przez duchy, które nadal w niej straszą:

Zapewne najlepszą metodą na uchwycenie istoty pewnej epoki jest zwrócenie uwagi nie na jej wyraźne cechy, definiujące ją konstrukcje społeczne i ideologiczne, lecz na przepędzone duchy, które w niej straszą; jakkolwiek duchy te zamieszkują region bytów nieistniejących, to jednak upierają się przy swym istnieniu i zachowują swoją siłę sprawczą.⁶

Colin Davis zauważa, że choć podstawowym zadaniem, jakie stawiali sobie za cel myśliciele Oświecenia, było podjęcie wysiłku Spinozy i próba rozprawienia się raz na zawsze z ludzką zabobonnością, udało im się osiągnąć coś przeciwnego: można ich uznać za wynalazców *niesamowitości*. Filozofowie Oświecenia, współtworzący Wielką Encyklopedię, znaleźli w niej miejsce dla definicji zjawy/widma (ang. *phantom*), zgodnie z którą prześladowujące nas upiory nie są rzeczywistymi istotami, lecz fałszywymi ideami i wyobrażeniami, które budzą w nas lęk, a tym samym czynią nieszczęśliwymi. Za taki stan rzeczy odpowiada zła edukacja, stąd tylko oparcie na doświadczeniu i filozofii może pomóc w ich wypędzeniu. Jednakże, na co zwraca uwagę Terry Castle, XVIII-wieczny agresywny racjonalizm, przy okazji walki z przesadami, „wyprodukował także, trochę na zasadzie toksycznego skutku ubocznego, nowe ludzkie doświadczenie

⁶ S. ŽIŽEK: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. CHMIELEWSKI. Wrocław 2001, s. 3.

obcości, niepokoju, zmieszania oraz intelektualnego impasu”⁷. Jak na ironię, to właśnie Oświecenie, próbujące wyeliminować wiarę w duchy i upiory, tworzy dla nich przestrzeń w ludzkim umyśle:

Racjoniści nie tyle negowali tradycyjne wyobrażenia o świecie duchów, ile przemieszczali je na poziom psychologii. Duchy nie były egzorcyzmowane – były jedynie internalizowane i reinterpretowane jako halucynacje. Niemniej, ta internalizacja zjaw otworzyła miejsce dla utajonego irracjonalizmu w ramach przestrzeni doświadczeń psychicznych. Jeśli duchy były tylko myślami, w takim razie myśli same w sobie przejęły – przynajmniej mentalnie – nekający charakter duchów, a umysł stał się obiektem widmowych nawiedzeń.⁸

To zastąpienie świata duchów przez zjawy umysłu jest dla Castle doniosłym momentem w dziejach Zachodniej świadomości. Od kiedy zjawy przenikają z zewnątrz do wnętrza naszego umysłu, ludzka podmiotowość zaczyna być nawiedzana przez obce, irracjonalne i widmowe obecności, a takie przemieszczenie przestrzeni działania duchów przygotowuje scenę dla psychoanalizy Freuda⁹.

Z tych samych powodów można zapytać, czy Oświecenie kiedykolwiek nastąpiło, skoro to właśnie od XVIII wieku rośnie zainteresowanie duchem i jego zagadką, a dawne wyobrażenia zjaw, duchów i upiorów plenią się od tego czasu w kulturze (popularnej)¹⁰. Nowoczesności nie udało się ani rozwiązać, ani „egzorcyzmować” zagadki ducha. Stąd być może, idąc za przypuszczeniem Davisa, zrozumienie historii nowożytnej Europy możliwe jest jedynie przez pryzmat nieudanych prób pozbycia się prześladowających ją duchów?¹¹ Nasz problem polega na tym, że po Oświeceniu chcielibyśmy już nie wierzyć w duchy, ale nadal uważać, że są one czymś prawdziwym. We współczesnych czasach to kino, a w szczególności Hollywood, jest „miejscem, w którym to, w co (jak sądzimy) już nie wierzymy, jest dla nas nadal utrzymywane czymś realnym”¹². Według Marii Janion to właśnie z jednej strony gotyckie kino, a z drugiej, uprzednia wobec niego, gotycka powieść, są „wypowiedziami o czymś, co nurtuje świadomość, a bardziej może podświadomość zbiorową w czasach

⁷ T. CASTLE: *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. New York 1995, s. 8.

⁸ Ibidem, s. 161.

⁹ C. DAVIS: *Haunted subjects: Deconstruction, Psychoanalysis, and the Return of the Dead*. New York 2007, s. 7.

¹⁰ P. M. WARNER: *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*. New York 2006, s. 10.

¹¹ C. DAVIS: *Haunted subjects...*, s. 8.

¹² Ibidem.

nowożytnych¹³. Pod tym względem kino jest czymś na wskroś nowoczesnym, bowiem doświadczenie nowoczesności (mówiąc za Baudelaire'em czytającym Goyę) to doświadczenie życia na granicy dwóch światów¹⁴ — to „świat snu, szaleństwa, nocy, demonów, bestii”, tego, co nieuchwytnie, a co wyrażone zostaje w sztuce „przepojonej człowieczeństwem”, „realnej” i „naturalnej”¹⁵. Baudelaire dostrzega u Goi integralną obecność „fantastyki”, która staje się też integralną częścią nowoczesności. W tym duchu wypowiada się także Jürgen Habermas, pisząc o rozejściu się nowoczesności i racjonalizmu¹⁶, a więc o tym, czego nie chciał jeszcze widzieć Weber. Już bowiem romantyzm, jak zauważa Agata Bielik-Robson, ze swoim powszechnym wezwaniem do „nowej mitologii” jest reakcją właśnie na opisane przez Webera nowożytnie odczarowanie: „Kiedy więc romantycy domagają się nowej mitologii, pragną nade wszystko *ponownego zaczarowania (Wiederverzauberung) rzeczywistości*”¹⁷.

Dzisiaj, po pracach Foucaulta czy Copjec oczywistym wydaje się, że owo rozejście nastąpiło u zarania nowoczesności, jeszcze w epoce Oświecenia, która, aby zdefiniować siebie jako „Wiek Rozumu”, musiała zdefiniować to, co *nierezumne*. W tym celu powołane zostały do życia opisane przez Foucaulta instytucje, struktury dyscyplinujące i całe biurokratyczne zaplecze, co z jednej strony zagroziło autonomii jednostki, z drugiej, co dostrzegła Castle, samym podstawom nowoczesności, przez tropienie tego, co *nierezumne* wewnątrz tego, co *rozumowe*. Ken Gelder, podobnie jak Janion, zauważa, że „oba te zagrożenia opowiedziane zostają w powieści gotyckiej, w której to, co *nierezumne* ukazane zostaje jako coś zamieszkującego Rozum, a nie jemu Obce. Stąd powieść gotycka mówi w imieniu nowoczesności: jej lęki to lęki *nowoczesne*”¹⁸. W obliczu tych lęków doświadczamy czegoś, co w obrębie psychoanalizy określa się mianem *niesamowitego*, czegoś, o czym Zygmunta Freud pisał, że „jest czymś, co samowicie-swojskie, bo doznało wyparcia i powróciło zeń”¹⁹ i co, jak o tym pisze w jednej ze swoich książek Michał Paweł Markowski, jawi się jako „bezdumność odczuta we własnym domu, nieznaną duchem nawiedzający granice swojskości, obce ciało wymacane w ciele własnym, własne ciało odczute jako obce”²⁰.

¹³ M. JANION: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972, s. 304.

¹⁴ Por. ibidem, s. 297.

¹⁵ Ibidem, s. 298.

¹⁶ J. HABERMAS: *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 2000, s. 10–11.

¹⁷ A. BIELIK-ROBSON: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 43.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ S. FREUD: *Niesamowite*. W: IDEM: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1997, s. 256.

²⁰ M.P. MARKOWSKI: *Czarny nurt*. Kraków 2004, s. 83.

Dla Mladena Dolara, *niesamowite*, stanowiące „jądro” psychoanalizy, wyrasta z

„konkretnego historycznego uniesienia, dostarczonego przez Oświecenie”, które sprofanowało przednowoczesny ekwiwalent *niesamowitego* — świętość lub niedotykalne miejsce. Od tego momentu społeczeństwo musi mierzyć się z wykluczeniem tego świętego miejsca, czyniąc go czymś nienamierzalnym, a przez to zawsze skłonny do powrotu w celu prześladowania go. Zbieżność epoki Oświecenia z narodzinami powieści gotyckiej można powiązać właśnie z tym „powrotem”: „Kultura popularna, zawsze niezwykle wyczulona na przemiany historyczne, z sukcesem podłączyła się pod ten nurt” — co zaobserwować można w niezwyklej popularności powieści gotyckiej i jej romantycznego pokłosia.²¹

Dolar opowiada się za szukaniem genezy *niesamowitego* właśnie w nowoczesności, widząc w nim jeden z pierwszych produktów tego, co nazywamy epoką nowoczesną. Co znamienne, Dolar wysnuwa te wnioski w „*I Shall Be with You on Your Wedding Night*”: *Lacan and the Uncanny*, którego tytuł zaczerpnięty został z opowieści o pierwszym być może nowoczesnym potworze: Monstrum Frankensteinia.

Rewolucja francuska. Wolność, równość...potworność

Frankenstein jest dzieckiem słynnego spotkania Lorda Byrona, Williama Polidoriego oraz Percy’ego i Mary Shelley, które odbyło się wieczorem 15 czerwca 1816 roku w willi Diodati w Genewie. Rzucony przez Byrona pomysł zaimprovizowania opowieści o duchach został podchwycony przez resztę towarzystwa, czego brzemennym skutkiem były narodziny dwóch, być może najistotniejszych, potworów nowoczesnych: Monstrum Frankensteinia oraz wampira, który znalazł swój pierwszy pełny wyraz w opowiadaniu Polidoriego²².

Jednak źródeł *Frankensteinia* należy szukać znacznie wcześniej. Wskazuje na to David Hirsch, tytułując jeden ze swoich tekstów: *Liberty, Equality, Monstrosity: Revolutionizing the Family in Mary Shelley’s ‘Frankenstein’*. „Wolność, Równość, Potworność” to oczywiście nawiązanie do słynnej triady rewolucji francuskiej: Wolności, Równości, Braterstwa. Dla Hirscha, ale także dla Žižka, nie sposób czytać powieści Shelley bez odniesienia do zdarzeń z 1789 roku. Według tego drugiego, „łatwo wykazać, że prawdziwym tematem *Frankensteinia* Mary Shelley

²¹ K. GELDER: *Reading the Vampire*. London 2001, s. 52.

²² Przypisywanym także Byronowi.

jest »potworność« rewolucji francuskiej, jej zwyrodnienie w terror i dyktaturę²³. Z jednej strony powieść oddaje niepokój społeczny, przedstawiając rewolucję jako monstualny rozkład ciała społecznego, z drugiej, oscylację nowoczesnych społeczeństw między uciskiem a anarchią, wobec czego „jedynym rodzajem jedności jest (...) sztuczna jedność narzucona przez brutalną siłę²⁴. Tezę o tym, że *Frankenstein* opowiada o rewolucji francuskiej potwierdzałyby także zainteresowania jego autorki:

Mary i Percy Shelley byli zagorzałymi czytelnikami literatury i polemik pisanych na temat rewolucji francuskiej. Victor tworzy swojego Potwora w tym samym mieście, Ingolstadt, które konserwatywny historyk rewolucji Barruel (Mary czytała jego książkę wiele razy) przywołuje jako źródło rewolucji francuskiej (to właśnie w Ingolstadt tajne stowarzyszenie Iluminatów Bawarskich planowało swoją rewolucję).²⁵

Rewolucja francuska wyrastała z epoki Oświecenia i była na swój sposób jego zwieńczeniem. Wyraz temu dawali przywódcy Francuskiej Rewolucji, w tym Condorcet, a przede wszystkim Robespierre, dla którego Oświecenie dokonało połowy światowej rewolucji, natomiast druga połowa dopiero się dokona dzięki działaniom rewolucjonistów²⁶. Sami rewolucjoniści postrzegali i pisali o rewolucji jako o Sądzie Bożym, Apokalipsie, która pozwoli na odnowienie gatunku ludzkiego i stworzenie Nowego Człowieka²⁷. Mit Nowego Człowieka to jeden z trzech wielkich mitów rewolucyjnych: obok harmonijnego, egalitarnego społeczeństwa i braterskiego, szczęśliwego świata. Jego naczelnym celem było przywrócenie człowiekowi pierwotnej niewinności, co zapewnić miało przekroczenie granic jednostkowości i przywrócenie do życia ideału gatunku ludzkiego²⁸. Głównym postulatem było stworzenie, jak mówił Mirabeau, „tylko jednego Narodu”, „Narodu świadomego swej tożsamości i tą świadomością silnego”, „przekształcenia wszystkich Francuzów w jedną wielką rodzinę²⁹”:

W XVIII-wiecznym dyskursie rewolucyjnym taki „wątek familijny” odzywa się głośno, tak u Amerykanów, jak i u Francuzów. Ale Amerykanie są

²³ S. ŽIŽEK: *W obronie przegranych spraw*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa 2008, s. 79.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ J. BŁASZKIEWICZ: *Nowy Człowiek, Nowy Naród, Nowy Świat*. Warszawa 1993, s. 29–30.

²⁷ IDEM: *Nowy Człowiek*. W: *Czy historia może się cofnąć?* Red. B. ŁAGOWSKI. Kraków 1993, s. 30.

²⁸ D. HIRSCH: *Liberty, Equality, Monstrosity: Revolutionizing the Family in Mary Shelley's 'Frankenstein'*. In: *Monster Theory*. Ed. J.J. COHEN. Minneapolis 1996, s. 116.

²⁹ J. BŁASZKIEWICZ: *Nowy Człowiek...*, s. 229.

wprzód synami (*sons of Liberty*), by następnie w osobach swych znakomitych przedstawicieli przeobrazić się w ojców: Waszyngton to Ojciec Narodu, twórca ustroju państwa to Ojcowie Założyciele. Jako synowie Amerykanie mają jakichś antenatów: złą macochę brytyjską, lecz także zacnych i pracowitych Ojców Pionierów, mają zatem jakieś patrimonium, jakieś dziedzictwo, które pragną przenieść na drugi brzeg, do nowego politycznego porządku. Z kolei jako ojcowie mieć oczywiście będą potomstwo: podejrzewają, że może ono być „pluralistyczne”, skonfliktowane. U Francuzów ten wątek pionowy odzywa się słabo, akcent pada na strukturę poziomą, na braterstwo jako zwieńczenie wolności i równości. Roi się im wolny i równy związek braci; chętnie przedstawiają się jako sieroty Historii.³⁰

Podkreślenie innego „wątku familijnego” prowadziło do odcięcia się od przeszłości, w tym od pochodzenia i braterstwa krwi. Zamiast tego dążono do utworzenia nowej, symbolicznej rodziny narodu francuskiego. Wystąpienie Francuzów było właśnie buntem przeciw ojcom. Edmund Burke i inni obserwatorzy życia politycznego pod koniec XVIII wieku ostrzegali przed ojcobójczym potworem rewolucji we Francji. Burke opisał zresztą rewolucję właśnie przy pomocy metafory Państwa zabitego i ożywionego jako potwór:

(...) z grobu zamordowanej we Francji monarchii powstało ogromne, potężne i bezkształtne widmo, które przybrało postać przerażającą dużo bardziej, niż kiedykolwiek byliśmy sobie to w stanie wyobrazić. Podporządkowało sobie siły człowieka. Dążąc prosto do celu, niewzruszone niebezpieczeństwem, pozbawione wyrzutów sumienia, pogardzając wszelkimi przyjętymi zasadami i środkami, szkaradne to widmo przytłoczyło tych, którzy nie wierzyli wcale, że może ono zaistnieć.³¹

Jednak zadaniem, stawianym sobie przez rewolucjonistów, było złożenie na nowo ciała społecznego po jego rozkładzie i pokawałkowaniu, jakie nastąpiło w epoce *ancien regime'u*, coraz głębiej zarysowującego granice między poszczególnymi stanami. Rewolucja miała być „drugim stworzeniem świata”, zbudzeniem ludzi z długiego letargu lub wręcz ich zmartwychwstaniem, jak zauważa Jan Błaszkiwicz³². Do tego potrzebny był nowy ustrój, przekreślający przywileje płynące z urodzenia i więzów krwi, tym samym zrównujący ze sobą wszystkich ludzi i tworzący z nich braci (w rewolucji i wierze w nowe stworzenie). O tym samym w swojej krytyce ustroju monarchicznego pisał nie kto inny jak ojciec Mary, Samuel Goodwin, któremu poświęcony został *Frankenstein*. W dziele *An Enquiry Concerning the Principles of Political Justice* z 1783 roku Goodwin prze-

³⁰ Ibidem, s. 229–230.

³¹ Za: S. ŻIŻEK: *W obronie przegranych spraw...*, s. 79–80.

³² J. BŁASZKIEWICZ: *Nowy Człowiek...*, s. 30.

prowadza krytykę systemu dziedziczności i fałszywości feudalnych tytułów, uważając je za „dzikiego potwora, który pożera wszystko, co popadnie, w tym to, co przyjaciel ludzkości darzy przywiązaniem i miłością”³³. Podobne słowa padają z ust monstrum stworzonego przez Victora Frankensteiną:

(...) uświadomiłem sobie całą dziwność ustroju społeczności ludzkiej. Dowiedziałem się o podziale własności; o ogromnym bogactwie i najpodlejszej nędzy; o wysokich sferach; o pochodzeniu i szlachetnej krwi. Cała ta wiedza kazała mi zwrócić się ku sobie samemu. Nauczyłem się, że tym, co najbardziej cenią bliźni, jest wysokie i niesplamione pochodzenie, połączone z bogactwem. Człowiek posiadający choćby jedną z tych zalet może jeszcze cieszyć się jakimś poważaniem, lecz ten, który nie ma ani jednej, ani drugiej, uważany jest, wyjąwszy nieliczne wypadki, za włóczęgę i niewolnika skazanego na to, by marnował swoje siły i umiejętności dla korzyści nielicznych wybrańców!³⁴

W tej sytuacji potrzebny był Nowy Człowiek, który byłby gwarantem Nowych Czasów. Tak widzieli to rewolucjoniści i taki rozwój wypadków przewidywał także ojciec Mary. Goodwin zapowiadał nadejście nowej rasy ludzi: „rasa ta miała pojawić się, gdy uda się poddać przeludnienie naukowej kontroli: miała być produktem inżynierii społecznej, a nie stosunku seksualnego.”³⁵ Jej przedstawicielem, powstającym poza cyklem reprodukcji seksualnej i pozwalającym na przekreślenie systemu dziedziczności, miało być dzieło Frankensteiną. Daje on temu wyraz takimi oto słowami:

Nowy gatunek będzie mi błogosławić jako swemu źródłu i stwórcy, wiele szczęśliwych i prześwietnych istot ludzkich mnie będzie zawdzięczać swe istnienie. Żaden ojciec nie mógłby wymagać od swego dziecka tak pełnej wdzięczności, na jaką ja sobie zasłużę z ich strony.³⁶

Jednak ten nowy gatunek człowieka staje się porażką. Co więcej: w jego wyglądzie mającym ucieleśniać ideał przekraczający granice jednostkowości i stanowiący nowe ciało narodu uwagę przyciąga to, co inne, obce, spotworniałe: „zamglone żółte oko stworzenia”, „żółtawa skóra”, „włosy (...) czarne, błyszczące i faliste, a zęby białe jak perły”, tworzące „upiorny kontrast z jego wodnistymi oczami — które wydawały się niemal tej samej barwy co szarobiałe orbity, w których były osadzone — z jego pomarszczoną cerą i prostymi, czar-

³³ D. HIRSCH: *Liberty, Equality, Monstrosity...*, s. 121.

³⁴ M. SHELLEY: *Frankenstein*. Przeł. P. ŁOPATKA. Kraków 2009, s. 101.

³⁵ S. ŽIŽEK: *W obronie przegranych spraw...*, s. 80.

³⁶ M. SHELLEY: *Frankenstein...*, s. 41.

nymi wargami"³⁷. Hirsch zauważa, że wygląd monstrum jest pełen odniesień do często spotykanych, kolonialnych opisów „dzikich” Azjatów, Indian i Afrykańczyków³⁸. Według Hirscha najgorsza w potworze Frankensteinia nie jest jego inność, lecz wezwanie do uznania za coś, co jest (również) człowiekiem. Z tym właśnie nie może się pogodzić jego stwórca: „Błysk pioruna oświetlił postać i wyraźnie ukazał mi jej kształt; jej gigantyczna postura, jej zeszpecony wygląd, zbyt ohydny, by mógł być ludzkim, w jednej chwili powiedział mi, że to był ten lotr, ten plugawy demon, któremu dałem życie"³⁹. To pierwsza z całej serii wrogich reakcji, z jakimi zetknie się monstrum. Później, tłumacząc swoje zbrodnie, stwierdza: „Jestem nienawistny dlatego, że uczyniono mnie nędznikiem"⁴⁰. I znów sytuacja przypomina to, co wydarzyło się w czasie rewolucji francuskiej: „Chciano z nas zrobić zupełnie nowych ludzi – i o mało nie zrobiono z nas dzikusów"⁴¹, powie Sebastian Mercier pod koniec XVIII wieku.

Dla Hirscha porażką, zarówno rewolucji francuskiej, jak i samego *Frankensteinia*, jest ukazanie niemożliwości realizacji ideału braterstwa poza kręgiem rodziny. Victor, podobnie jak rewolucjoniści, występuje przeciw ojcu, buntuje się przeciw niemu⁴², a przez to przeciw temu, co sobą reprezentuje (czyli konserwatywnej rodzinnej reprodukcji), ponieważ chce uwolnić się od hermetyzmu swojej rodziny (więzów krwi) i znaleźć nowych braci (rodzinę symboliczną). Bunt ten wynika z nierozwiązywalnego konfliktu między braterstwem krwi a braterstwem społecznym, który dotyczy wszystkich głównych postaci we *Frankensteinie* (Victora, Clerval, Waltona, Safie). To konflikt między więzami i interesami rodzinnymi, a potwornymi i obcymi innymi, których chcielibyśmy widzieć jako naszych braci, ale których ostatecznie boimy się wpuścić w obręb naszego domu i rodziny. Bowiemy, jak się okazuje, poza zamkniętym kręgiem rodzinnym na człowieka czyhają jedynie potwory.

³⁷ Ibidem, s. 44.

³⁸ D. HIRSCH: *Liberty, Equality, Monstrosity...*, s. 118.

³⁹ M. SHELLEY: *Frankenstein...*, s. 61.

⁴⁰ Ibidem, s. 124.

⁴¹ Cyt. za: J. BŁASZKIEWICZ: *Nowy Człowiek...*, s. 227.

⁴² Dla Victora, który czuje się niezwykle bezpiecznie w zamkniętej przestrzeni rodzinnej i którego rodzice wspierają w każdej decyzji, jedyną okazją do zbuntowania się jest zainteresowanie filozofią natury, w tym Korneliuszem Agrypą, uznanym przez jego ojca za wierutne bzdury, na które szkoda tracić czasu. Efektem tego zainteresowania będzie wyjazd na studia na uniwersytecie w Ingolstadt, a następnie stworzenie monstrum. Oczywiście zainteresowanie możliwością ożywienia tego, co martwe, swoje źródło bierze także w śmierci matki i wynikającym z tego rozpadzie rodziny, ale nie bez znaczenia wydaje się właśnie bunt przeciw ojcu.

Homofobia, czyli wszystko zostaje w rodzinie

Pełny tytuł powieści Shelley to *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, co dałoby się przetłumaczyć jako *Frankenstein albo Nowoczesny Prometeusz*. Prometeusz z jednej strony był stwórcą gatunku ludzkiego, z drugiej, symbolem buntu przeciw bogom. Podtytuł powieści odnosi się oczywiście w pierwszej kolejności do Victora, przygotowującego nowe (a właściwie nowoczesne) stworzenie, oraz Roberta Waltona, przyjaciela Victora, próbującego zdobyć biegun północny. Obaj buntują się przeciwko zastanej wiedzy o możliwościach człowieka, ale także przeciw karierom wybranym przez ich ojców (ojciec Waltona na łożu śmierci stara się doprowadzić do tego, aby jego syn nigdy nie wypłynął w morze, natomiast ojciec Victora, najkrócej rzecz ujmując, nie jest zwolennikiem poświęcania czasu na naukę) oraz ograniczeniom związanym z więzami rodzinnymi (zażyłymi relacjami z ich siostrami – w przypadku Victora – z siostrą przybraną). Jednakże *Frankenstein* pełen jest opowieści „prometejskich”. Zarówno dla Victora i Waltona, jak i Clerval (porzucającego karierę kupca na rzecz studiowania sztuki, a tym samym wybierającego wolność zamiast statusu i bogactwa, „odziedziczonych” po ojcu) czy Safie (pięknej Turczynki, uciekającej od rodzinnej tyranii jej ojca i kultury, którą ten reprezentuje), dom i rodzina jawią się jako więzienie, tłumiące inne cele niż dobro krewnych i interesy rodu. Szczególnie w przypadku Victora widać, jak pozornie bezpieczna, pełna miłości bliskich przestrzeń domu i rodziny zamyka się wobec obcych, nie pozwalając kochać nikogo z zewnątrz. I choć tradycyjne odczytania *Frankensteina* ukazują dom i jego przestrzeń jako jedyne miejsce wytchnienia i ludzkiego spokoju, sytuacja w powieści Shelley nie jest aż tak oczywista. Przeciwnie, idąc za sugestiami Kate Ellis i Hirscha można widzieć we *Frankensteinie* krytykę instytucji rodziny, która jawi się jako *locus* narcyzmu⁴³. W powieści Shelley można zatem doszukać się oskarżeń mieszczańskiej rodziny o produkowanie egocentryków, odciętych od świata zewnętrznego i innych ludzi. Zresztą, to też stało się przedmiotem oskarżeń ze strony matki Shelley, Mary Wollstonecraft, dla której rodziny mieszczańskie wykazywały charakterystyczne dla arystokracji, ślepe umiłowanie samych siebie [„*blind-self love*”].

We *Frankensteinie* to właśnie najbliższa rodzina, a więc siostry Victora i Waltona, same odcięte od świata, próbują do niego dystansować także swoich braci. W jednym z listów Walton pisze o swojej siostrze jako o osobie znakomicie wykształconej, czytanej i żyjącej na uboczu tego świata, a przez to wybrednej⁴⁴. Z kolei Victor, pisząc o przybranej siostrze, przeciwstawia jej podążanie za nieziemskimi wizjami i kontemplowanie cudownych widoków

⁴³ Por. D. HIRSCH: *Liberty, Equality, Monstrosity...*, s. 125.

⁴⁴ M. SHELLEY: *Frankenstein...*, s. 17.

z jego zgłębianiem otaczającego świata⁴⁵. Frankenstein wspomina również o „zamknięciu” w obrębie rodziny i odcięciu od świata: „rodzice żyli raczej w odosobnieniu”, „ja stroniłem od tłumu i zgłębku; przywiązywałem się zaś całym sercem jedynie do kilku wybranych osób”, „koledzy szkolni byli mi na ogół obojętni”⁴⁶. Victor, wychowywany w wierze w wartości rodzinne i traktowany przez rodziców jak bóstwo, postrzega dom jako miejsce schronienia przed tym, co obce i inne. Ten domowy raj może jednak trwać, zgodnie z tym, co wydaje się sugerować treść *Frankensteina*, tylko przy ignorowaniu wszystkiego, co znajduje się poza jego granicami. Dlatego rodzina mieszczańska zainteresowana jest nieustanną reprodukcją *status quo* w obrębie zamkniętej przestrzeni domu rodzinnego. A Shelley, jako jedna z pierwszych, pokazuje potworny wymiar tej reprodukcji.

Kiedy do rodziny Victora dołącza Elżbieta Lavenza, stając się jego przybraną siostrą (choć była dla niego z pewnością kimś więcej: „nie istnieje jednak słowo ani wyrażenie, które mogłoby określić rodzaj stosunku, w jakim stawałem ją wobec siebie — była mi więcej niż siostrą, bo do śmierci miała być tylko moja”⁴⁷), zauważa on, czego nie oddaje polski przekład, że „pragnienie jak najbliższego zawiązania domowej [*domestic*] miłości, skłaniały moją matkę do myślenia o niej jako o mojej przyszłej żonie”⁴⁸. Lecz, co istotne, w pierwszym wydaniu Elżbieta nie jest przybraną, lecz przyrodnią siostrą Victora. Stąd, według Žižka, we *Frankensteinie* można mówić o dwóch poziomach potworności społecznej: z jednej strony widzieć w utworze odbicie przemocy, terroru i chaosu rewolucji francuskiej, ale z drugiej, należy dostrzec także wymiar miłości kazirodczej i zdegenerowania rodziny:

Istnieje (...) fundamentalna dwuznaczność, która dotyczy samego motywu buntu syna jako potworności — o czyj bunt chodzi w powieści? Bunt zostaje tutaj podwojony: pierwszym buntownikiem przeciw porządkowi ojcowskiemu jest sam Victor, a potwór buntuje się przeciw temu zbuntowanemu synowi. Victor buntuje się przeciw właściwemu porządkowi ojcowskiemu — tworzy potwora za pomocą aseksualnej reprodukcji, a nie na zasadzie normalnego następowania pokoleń w rodzinie. Prowadzi nas to do Freudowskiego pojęcia *unheimlich* (niesamowite). Co jest najbardziej *unheimlich*, co jest nam najbliższe, a jednocześnie budzi nasze przerażenie i obrzydzenie? *Kazirodztwo*: kazirodczy podmiot dosłownie zostaje w domu, nie musi szukać partnera seksualnego na zewnątrz i uprawia skrycie swoją działalność, której wszyscy boimy się i wstydzimy. Nic dziwnego zatem, że we *Frankensteinie* dwukrotnie pojawiają się poszlaki wskazujące na kazi-

⁴⁵ Ibidem, s. 25.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 24.

⁴⁸ M. SHELLEY: *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Boston—Cambridge 1869, s. 29.

rodztwo: Walton pisze swoje listy (i pod koniec powieści decyduje się na powrót) nie do domu, do swojej żony, lecz do swojej siostry; w pierwszym wydaniu powieści narzeczoną Victora była jego siostra przyrodnia. (A zatem kiedy potwór naprawdę pojawia się podczas nocy poślubnej i zabija pannę młodą, w ostatniej chwili zapobiega on skonsumowaniu kazirodczego związku).⁴⁹

Žižek następnie dodaje, że kiedy Victorem i Waltonem kieruje żądza opuszczenia domu i wyruszenia w świat, nie czynią tego dlatego, że chcą się oddać ryzykownym aktom transgresji, lecz po to, aby wreszcie uciec z kazirodziej, dusznej atmosfery domu, nawet jeśli do końca sobie tego nie uświadamiają. We *Frankensteinie* widać, że: „wszystkie szczęśliwe rodziny są takie same; rodzinna znajomość [*familiarity*] rodzi pogardę dla wszystkich nieznanymi [*unfamiliar*] twarzy”⁵⁰. Victor daje temu wyraz, opuszczając dom rodzinny i wyruszając na studia do Igotstadt:

Pospiesznie wsiadłem do dyliżansu, który miał mnie powieźć z tamtych stron, i pogrążyłem się w najbardziej melancholijnych rozmyślaniach. Oto ja, który zawsze znajdowałem się w otoczeniu najbliższych, zajętych zawsze tylko tym, *by sobie nawzajem świadczyć przyjemności*, nagle zostałem całkiem sam. Na uniwersytecie, do którego jechałem, będę musiał poszukać nowych przyjaciół i być swym własnym obrońcą. Dotychczas żyłem w zupełnym oderwaniu od świata, wśród najbliższych, dlatego też miałem nieprzezwykłą wręcz niechęć do nowych twarzy. Jedynymi, których oblicza kochałem prawdziwie, byli Elżbieta i Clerval, i miałem przeświadczenie, że zupełnie nie nadają się do towarzystwa innych ludzi.⁵¹

Znamienne w świetle uwag Žižka wydaje się to nieustanne skupienie tylko na *wzajemnym świadczeniu sobie przyjemności*. Dla Hirscha ukazane we *Frankensteinie* próby utrzymania „zamknięcia” rodziny wynikają przede wszystkim z chęci przeniesienia arystokratycznych sposobów dziedziczenia przywilejów na grunt mieszczański. I to właśnie ten arystokratyczny fundament instytucji demokratycznych staje się obiektem krytyki ze strony Shelley i jej rodziców. W jednym z listów Elżbieta, pełna entuzjazmu, pisze do Victora w taki oto sposób:

Istnieniu demokratycznych instytucji w naszym kraju zawdzięczamy prostsze, bardziej naturalne zwyczaje niżli te, jakie cechują mieszkańców otaczających go wielkich monarchii. Stąd nie znajduje się u nas takich róż-

⁴⁹ S. ŽIŽEK: *W obronie przegranych spraw...*, s. 84.

⁵⁰ Por. D. HIRSCH: *Liberty, Equality, Monstrosity...*, s. 127–128.

⁵¹ M. SHELLEY: *Frankenstein...*, s. 33. Wyróżnienie moje.

nic pomiędzy poszczególnymi grupami społecznymi: warstwy niższe, nie będąc ani tak biedne, ani tak pogardzane, charakteryzują się bardziej kulturalnymi manierami. Służący w Genewie nie znaczy to samo co służący we Francji czy Anglii.⁵²

Ten fragment, dodany do manuskryptu Shelley przez jej męża, Percy'ego⁵³, zostaje jednak podważony i obnażony w kolejnych rozdziałach powieści. Hirsch za Anne Mellor⁵⁴ zauważa, że rodzina we *Frankensteinie* poddana zostaje krytyce ze względu na swoją konserwatywność i reakcyjność. „Normalna” mieszczańska rodzina jest bowiem strukturą hierarchiczną i dziedziczną, zainteresowaną utrzymaniem swojego stanu posiadania, dlatego kieruje całą swoją uwagę na siebie, nie dopuszczając do niej obcych. Zależność między własnością a więzami rodzinnymi unaocznia przypadek Justine, do której, co znamienne, odnosi się fragment Percy'ego. Dalej bowiem padają słowa: „Justine, przyjęta w ten sposób do naszej rodziny, nauczyła się obowiązków służącej – stanu, którego w naszym szczęśliwym kraju nie kojarzy się z pojęciem ignorancji i poniżeniem ludzkiej godności”⁵⁵.

Justine zostaje przygarnięta przez Frankensteinów, gdy ma dwanaście lat i od tej pory wydaje się być częścią rodziny. Sytuacja zmienia się jednak wraz z zamordowaniem Williama, najmłodszego brata Victora. Podstawowym motywem i dowodem zbrodni staje się cenna miniaturka przekazana przez Elżbietę Williamowi. Gdy zaginiony obrazek, otrzymany w przeszłości, co istotne, od matki Frankensteina, w noc morderstwa znaleziony zostaje u Justine, Elżbieta decyduje się oskarżyć służącą. Sprawa toczy się zatem tak naprawdę wokół kradzieży prywatnej własności [*property*]. Ponieważ w domu Frankensteinów tylko jedna osoba w sposób właściwy [*proper*] nie przynależy do rodziny, jest też jedyną, która może w tej sytuacji zostać oskarżona. Ten wątek pokazuje proces zacieśniania relacji rodzinnych i samego pojęcia rodziny, które zdaje się zakładać wykluczenie domowników, którzy nie są ze sobą połączeni więzami krwi lub małżeństwa⁵⁶. W tej perspektywie Hirsch zwraca uwagę na etymologiczną bliskość między rodziną [*family*] a łacińskim terminem na określenie kobiecej niewolnicy [*famula*], i dodaje, że dwuznaczne miejsce [*ambiguity*] Justine w obrębie kręgu domowników i w rodzinnym porządku symbolicznym, którego częścią była i nie była jednocześnie, od samego początku czyniło z niej coś, co kiedyś mogło zostać odczytane przez resztę jako „potworne simulacrum członka rodziny”⁵⁷. W takiej sytuacji Justine nie mogły pomóc ani

⁵² Ibidem, s. 51.

⁵³ D. HIRSCH: *Liberty, Equality, Monstrosity...*, s. 128.

⁵⁴ Ibidem, s. 124.

⁵⁵ M. SHELLEY: *Frankenstein...*, s. 51.

⁵⁶ D. HIRSCH: *Liberty, Equality, Monstrosity...*, s. 129.

⁵⁷ Ibidem, s. 128–129.

opiewane przez Elżbietę instytucje demokratyczne, ani inna pozycja służącego w krajach republikańskich. Wobec jej „potworności” sprawiedliwość nie mogła pozostać ślepa.

Tę nieufność wobec obcych zdaje się podważać druga z rodzin ukazanych w powieści Shelley. De Lacey’owie to dobra, choć żyjąca na wygnaniu, rodzina z Francji⁵⁸, której głowę stanowi niewidomy staruszek wspierany przez swojego syna Felixa i córkę Agatę. Przyczyną jej upadku była pomoc, jakiej Felix udzielił tureckiemu kupcowi, niesprawiedliwie skazanemu przez państwo francuskie na śmierć. Rezultatem tego wsparcia była z jednej strony kara banicji dla de Lacey’ów, z drugiej – zrodzenie uczucia miłości między Felixem a Safią, córką tureckiego kupca. W tym przypadku francuska rodzina czyni Safię swą członkinią (co było także na rękę samej Safie, dla której „perspektywa poślubienia chrześcijanina i pozostania w kraju, gdzie kobietom wolno było zajmować właściwą pozycję społeczną, była (...) czymś wprost cudownym”⁵⁹), nie dając jej odczuć nawet przez moment, że jest osobą z zewnątrz. Inne podejście do obcych ze strony de Lacey’ów akcentuje też samo monstrum, mówiąc, że to od nich dowiaduje się „o bracie, siostrze i o wszystkich tych najprzeróżniejszych stosunkach, które łączą wspólnymi więzami jedną istotę ludzką z inną”⁶⁰. Stąd, jeśli ktokolwiek we *Frankensteinie* był w stanie wcielić w życie ideał braterstwa, była nim rodzina de Lacey’ów. Potwór znajduje zresztą wsparcie w ślepcu, który, nie mogąc ocenić go po obliczu, uznaje go za jednego z braci: „jestem tylko biednym wygnańcem, ale sprawi mi przyjemność, jeśli w jakikolwiek sposób będę się mógł przysłużyć bliźniemu”⁶¹. Niestety, fatalne uprzedzenia oraz przywiązanie do rodzinnego protekcjonizmu zaślepia resztę rodziny, co sprawia, że ostatecznie monstrum, przegnanne przez swego prawdziwego ojca, nie znajduje również rodziny wśród Francuzów. Jak podsumowuje to Hirsch: „ani republikańska sprawiedliwość (jak w przypadku egzekucji Justine), ani republikańska rodzina, nie są tak ślepe jak stary De Lacey”⁶². Zarówno więc rodzina Frankensteinów, jak i De Lacey’ów, w obcych, z którymi nie wiążą ich żadne więzi, wciąż widzi tylko napawające lękiem monstra.

Kto jednak ostatecznie okazuje się potworem? Elżbieta, zrozpaczona po straceniu Justine, stwierdza:

Przedtem zawsze sądziłam, że opowieści o zepsuciu i niesprawiedliwości, jakie czytałam lub słyszałam, to mity czasów dawno zapomnianych albo zło wymaginowane, a przynajmniej było to dla mnie czymś obcym, bliź-

⁵⁸ M. SHELLEY: *Frankenstein...*, s. 103.

⁵⁹ Ibidem, s. 104.

⁶⁰ Ibidem, s. 102.

⁶¹ Ibidem, s. 114.

⁶² D. HIRSCH: *Liberty, Equality, Monstrosity...*, s. 130.

szym raczej rozumowi niż wyobraźni. Ale teraz oto sama przeżyłam, zrozumiałam nieszczęście, i ludzie jawią mi się jako potwory złaknione swojej krwi. Choć przecież jestem niesprawiedliwa.⁶³

To ostatnie stwierdzenie, próbujące utrzymać rozgraniczenie między ludzką sprawiedliwością a nieludzką potwornością, ostatecznie podminowuje możliwość rozgraniczenia między potworem a człowiekiem, skoro bowiem ludzie mogą się nam wydawać potworami, to potwory równie dobrze mogą być ludźmi. Potworne zatarcie granic między człowiekiem a nieczłowiekiem musi zrodzić coś, co Hirsch nazywa „homofobią”⁶⁴: lękiem przed tym samym, czyli niemożliwością odróżnienia braci od obcych, ludzi od potworów⁶⁵. To lęk przed człowiekiem, który może okazać się potworem, ale i niepewność wobec potworów, które mogą okazać się ludźmi. Pewność, kto jest kim, możemy więc mieć tylko wtedy, gdy wszystko pozostanie w rodzinie, bowiem poza nami i członkami naszych rodzin każdy może być potworem, zdaje się sugerować *Frankenstein*. Tę ostateczną porażkę projektu metaforycznego, społecznego braterstwa unaocznia także historia Waltona, który decyduje się przerwać swoją ekspedycję i powrócić do domu – do czekającej na niego siostry.

Jednak gdzie w tej perspektywie znaleźć miejsce dla Potwora Frankenstein? Wszak nie jest on niczym innym jak dzieckiem swojego stwórcy, choć niezwiązanym z nim więzami krwi. We *Frankensteinie* Shelley daje nam do zrozumienia, że gdy „ludzka rodzina” staje się czystym pojęciem promieniującym pustym blaskiem, zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz niej pozostają już tylko (humanoidalne) potwory. W ten sposób nowoczesna potworność jawi się jako wytwór procesów, biorących swój początek w Oświeceniu, ukierunkowanym na produkcję Nowego Człowieka. Potwory zatem, jako produkty oraz „dzieci” nowoczesności, istnieją, ponieważ stwarza je sama definicja „człowieka”, która „już u samego początku zasada się na ustanowieniu jego strukturalnego odpowiednika – »tego co nieludzkie.«”⁶⁶ Paradoksalnie, bez potworów, owego brzemiennej skutku dyskryminacji, jaką rodzi taki sposób definiowania człowieczeństwa, nie istnielibyśmy my, ludzie:

Potwory są naszymi dziećmi. Możemy spychać je na najdalsze rubieże geografii i dyskursu, możemy skrywać je na krańcach świata i w zakazanych

⁶³ M. SHELLEY: *Frankenstein...*, s. 76.

⁶⁴ D. HIRSCH: *Liberty, Equality, Monstrosity...*, s. 133.

⁶⁵ Choć, jak wskazuje Hirsch za Anne Mellor, można także mówić o homofobii w rozumieniu homoerotycznym: chodzi o zastąpienie heteroseksualnego przywiązania do Elżbiety obsesją na punkcie swojego monstrialnego stworzenia – tym bardziej, że nienaturalny sposób narodzin potwora pogwałca „normalne” relacje rodzinne w tym heteroseksualną miłość męża do żony, oraz naturalny proces prokreacji.

⁶⁶ J. BAUDRILLARD: *Wymiana symboliczna i śmierć...*, s. 156.

zakamarkach naszego umysłu, ale zawsze wracają. A kiedy pojawiają się znów, przynoszą ze sobą nie tylko pełniejszą wiedzę o naszym miejscu w historii i historię wiedzy o tym, kim jesteśmy, ale niosą na swoich barkach również samowiedzę, ludzką wiedzę — dyskurs o tyle świętszy, że pochodzący z Zewnątrz.⁶⁷

Doskonale rozumiała to Shelley, która swoją powieść określiła mianem „potwor- nego płodu” wydanego na świat, a który, według Wydawnictwa Carla Hansera, urósł „do rangi nowożytnego mitu”⁶⁸. Jako swego rodzaju twór czy produkt uboczny zrodzony przez zjawiska związane z konstytuowaniem się szeroko rozumianej nowoczesności, *Frankenstein* oddaje ową bezdomność odczuta we własnym domu, natomiast przedstawiony w nim Potwór zdaje się być ucieleś- nieniem powrotu nieznanego ducha nawiedzającego granice swojskości, obcego ciała wymacanego we własnym ciele (społecznym) oraz własnego ciała (spo- łecznego), które wydaje się znów obce.

Demonstracje. Kultura po(p)tworów

Jeffrey Jerome Cohen, współautor *Monster Theory*, w tekście *Kultura potwor(n)a: siedem tez*, stwierdza:

Być może naszedł czas, aby zadać pytanie, które nieodmiennie pada, gdy o potworze zaczyna mówić się na poważnie (a jego nieuniknioność sta- nowi symptom głębokiego niepokoju dotyczącego tego, co da, a czego nie da się pomyśleć, niepokoju, który proces formułowania potwornej teorii w sposób konieczny budzi): Czy potwory naprawdę istnieją? Muszą, z całą pewnością, bo jeśli ich nie było, jak moglibyśmy istnieć my sami?⁶⁹

Czego symptomem są zatem potwory? Co takiego przedstawiają, a może raczej, *demonstrują*, że tak ciężko nam się z tym konfrontować? Jacques Derrida, ety- mologicznie wywodzi potwora [*le monstre*] od francuskiego czasownika poka- zywać [*montrer*]. *Monstrum* oznacza więc tyle, co „to, co objawia, odsłania”, zaś sam potwór jest zawsze pewnym konstruktem i projekcją. Potwór to *ob-ja- w-ja-nie* czy *z-ja-w-ja-nie*: odsłania jakiegoś *nie-ja* w jakimś *ja*. Jest on powiązany z naszym spojrzeniem, *tym*, co się nam jawi. To właśnie wyraża Frankenstein,

⁶⁷ J.J. COHEN: *Kultura potwor(n)a: siedem tez*. Przeł. M. BRZOWSKA-BRYWCZYŃSKA. „Kul- tura Popularna” 2012, nr 1, s. 194.

⁶⁸ M. JANION: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie...*, s. 304.

⁶⁹ J.J. COHEN: *Kultura potwor(n)a...*, s. 193.

gdy stwierdza: „Jakże opisać, co poczułem, ujrzawszy tę katastrofę? Jak opisać nieszczęśnika, którego tworzyłem z takim staraniem, w niekończącym się wysiłku? (...) Dążyłem do celu z potężną, nienazwaną pasją — tymczasem teraz, kiedy już skończyłem me dzieło, piękny sen przysł, a zapierająca dech groza i wstręt wypełniły moje serce. Nie mogąc dłużej znieść widoku istoty, którą stworzyłem, wybiegłem z pracowni”⁷⁰. Przerażający jest obraz: „zeszpecony wygląd, zbyt ohydny, by mógł być ludzkim”⁷¹. Rozumie to także samo monstrum, mówiąc o niczym nieuzasadnionej, wrogiej reakcji ludzi na jego oblicze: „fatalne jakieś uprzedzenie zaślepia ich i miast widzieć we mnie czułego i oddanego przyjaciela — *widzą* tylko odrażającego potwora”⁷². Dlatego właśnie jedynym partnerem w rozmowie dla monstrum jest ślepiec — tylko on bowiem nie widzi w nim tego, co wszyscy inni.

Twór Frankensteina prosząc swego stwórcę o wysłuchanie, słyszy jedynie gniewną odpowiedź: „Idź precz! Uwolnij mnie od swojego wstrętnego widoku!”⁷³. „Ulżę Ci więc, mój stwórczo” — odpowiada monstrum, zakrywając oczy Victora i dodaje: „W ten sposób chronię cię przed tym ohydny widokiem”⁷⁴. Wydaje się, że to zakrycie oczu jest paradoksalnie odstąpieniem *ja* w *nie-ja* potwora, gdyż on sam jest pewnym obrazem, przykrywającym jego historię i pozbawiającym go głosu: „Jego szczęki uchyliły się i mamrotał jakieś nieartykułowane dźwięki, a grymas uśmiechu zmarszczył mu policzki. Zapewne coś mówił, ale ja nie słuchałem”⁷⁵. Bez zakrycia owego potwornego oblicza, skrywającego to, kim ono naprawdę jest, nigdy nie usłyszymy, co mówi. „Odejdź precz! Nie będę cię słuchać. Nie możemy mieć ze sobą nic wspólnego. Jesteśmy wrogami!” — ripostuje Victor, słysząc monstrum, które prosi o to, aby wysłuchać jego historii. A co znaczy uczynić z kogoś wroga? Oznacza to uczynić z człowieka *niemą Rzecz*. Slavoj Žižek w *Przemocy* pisze:

Ten domniemany podmiot nie jest (...) istotą ludzką o bogatym życiu wewnętrznym pełnym osobistych doświadczeń, które mógłby nam przedstawić, nadając w ten sposób sens własnemu życiu — ktoś taki bowiem nie może być wrogiem. *Wróg to ktoś, kto nigdy nie przedstawił wam swojej wersji wydarzeń.*⁷⁶

Tym bardziej docenia on *niesamowite* posunięcie Shelley, która pozwala w swojej powieści przemówić monstrum:

⁷⁰ M. SHELLEY: *Frankenstein...*, s. 44.

⁷¹ Ibidem, s. 61.

⁷² Ibidem, s. 114. Wyróżnienie moje.

⁷³ Ibidem, s. 84.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem, s. 45.

⁷⁶ S. ŽIŽEK: *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*. Przeł. A. GÓRNY. Warszawa 2010, s. 49.

Shelley zdobywa się na coś, na co nie byłoby stać żadnego konserwatysty. W samym środku książki oddaje głos potworowi, pozwalając mu na opisanie przedstawionej historii z jego perspektywy. (...) Potwór z *Frankenstein* nie jest rzeczą, strasliwym obiektem, z którym każdy boi się spotkać — jest w pełni *upodmiotowiony*. Mary Shelley wkrada się do jego umysłu i pyta, jak to jest być naznaczonym, zdefiniowanym, wyklętym, a nawet fizycznie zniekształconym przez społeczeństwo.⁷⁷

To doświadczenie, o którym mówi także Gabriel Van Helsing w rozmowie z kardynałem Jinette'em⁷⁸: „Dla Was te potwory to tylko złe stworzenia, które należy zwyciężyć. Ja stoję nad nimi, gdy umierają... i ponownie stają się ludźmi, którymi niegdyś byli.” Zamiast zatem widzieć w napotkanych istotach potwory, należy spróbować dostrzec w nich ludzi i usłyszeć ich głos, wysłuchać ich historii. Czego jednak chcą Ci, w których widzimy potwory? Odpowiedzi na to pytanie udziela Mózg z *Gremlinów 2* w rozmowie z jednym z ludzi:

Fred, to, czego pragniemy, jest tym, czego, jak sądzę, pragną wszyscy, a co Ty i Twój widzowie już posiadacie: cywilizacja. (...) Chodzi o detale, Fred. O subtelne kwestie, takie jak dyplomacja, współczucie, standardy, maniere, tradycja... Chcemy to właśnie osiągnąć. Oczywiście, możemy w tej drodze nieraz upaść, ale cywilizacja, to jest to. Konwencja genewska, muzyka kameralna, Susan Sontag. Wszystko, nad czym Twoja społeczność tak ciężko pracowała w ostatnich stuleciach, to jest to, do czego aspirujemy: chcemy być cywilizowani.⁷⁹

Należy oczywiście pamiętać, że film Joe Dante to komedia, jednak postulaty stawiane przez przywódcę gremlinów, jedyne obdarzonego głosem, powinny być traktowane poważnie. Greminy pojawiają się bowiem w odpowiedzi na politykę przedsiębiorcy Daniela Clampa, nie przestrzegającego praw pracowniczych, zwłaszcza w stosunku do przedstawicieli innych ras niż biała, oraz planującego swoje nowe inwestycje w starym Chinatown, co równa się ze zniszczeniem dzielnicy imigrantów. Greminy są zatem głosem nieludzkich mniejszości, domagających się uznania za pełnoprawnych, a więc cywilizowanych ludzi, wraz ze wszystkimi prawami z tego wynikającymi.

Dla Cohena „potwory nigdy nie powstają *ex nihilo*, ale zawsze są efektem procesu fragmentaryzacji i rekombinacji (...) »różnych form« (włączając w to również — a właściwie przede wszystkim — marginalizowane grupy społeczne)”⁸⁰, a przez to „potwór polityczno-kulturowy, ucieleśnienie radykal-

⁷⁷ Ibidem, s. 49.

⁷⁸ *Van Helsing*: reż. S. SOMMERS (2004).

⁷⁹ *Gremliny 2*: reż. J. DANTE (1990).

⁸⁰ J.J. COHEN: *Kultura potwor(n)a...*, s. 183.

nej odmienności, grozi — co za paradoks — wymazaniem różnicy w świecie swoich stwórców, ukazaniem potencjału systemu do odróżniania konstytuującej go różnicy”⁸¹. Mówiąc prościej, dostrzeżenie ludzi w tych, których do tej pory uważaliśmy za nie ludzi (potwory) może podważyć definicję nas samych jako ludzi oraz wyobrażenia o naszych wartościach i normach. Potwór jest więc *w(y)kroczeniem*: przekracza normy, będąc przy tym ostrzeżeniem przed naruszeniem granicy, ale również wkracza do naszego świata, będąc tym, co w ukryciu powinno pozostać nieodslonięte. Monstrum nie jest więc czymś, ale raczej nie-czymś: różnicą zacierającą różnice. Mówiąc za Timothy Bealem, jest „innością w ramach tożsamości”⁸². Dlatego potwory pojawiają się w czasach kryzysu, jako swego rodzaju „trzecia siła”, świadcząc o niewystarczalności funkcjonujących w danym czasie opozycji binarnych oraz torując drogę rozłamowi. A to z kolei każe Cohenowi widzieć w nich ucieleśnienie derridiańskiej *différance*:

Tak jak litera na kartce, tak potwór oznacza coś innego niż to, czym jest: zawsze zakłada przemieszczenie, zawsze lokuje się w szczelinie między czasem wrzenia, który powołał go do istnienia, a momentem odczytania, chwilą, w której rodzi się na nowo. Owe epistemologiczne przestrzenie między kośćmi potwornego szkieletu są znanym derridiańskim pęknięciem *différance*: genetyczną zasadą niepewności, kluczem do żywotności potwora, przyczyną, która sprawia, że zawsze zdąży on opuścić prosek-torium i rozpląnąć się pod osłoną nocy, nim jego sekret zostanie odkryty.⁸³

Potwór jest przy tym dla niego także ucieleśnieniem fenomenu, który Derrida określił mianem „suplementu”: „przełamuje dwudzielną sylogistyczną logikę »albo/albo«, zastępując ją rozumowaniem bliższym zasadzie »i/oraz«, i tym samym, jak pisze Barbara Johnson, prowadzi do »rewolucji w samej logice znaczenia“⁸⁴. Stąd „destruktywność potwora jest tak naprawdę dekonstruktywnością: monstrum grozi ujawnieniem, że różnica wylania się w toku procesu raczej, niż stanowi prosty fakt (i że ten »fakt« jest przedmiotem ustawicznej rekonstrukcji i zmiany)”⁸⁵.

Jednak niejednoznaczne miejsce monstrów w obrębie relacji wiedzy/władzy sprawia, że paradoksalnie ich rolą staje się również utrzymanie porządku, któremu zdają się zagrażać. Będąc efektem traumy, skonfrontowania z tym, co nie mieści się w obrębie przyjętych norm i porządku symbolicznego, w swej nieokreślonej kondycji są fantazmatycznym ukryciem jego luk i pozostają „cieniem tego, co nie jest”: „to nie tyle bezwładna obecność, która zakrzywia przestrzeń

⁸¹ Ibidem.

⁸² T. BEAL: *Religion and its monsters*. New York 2002, s. 126.

⁸³ J.J. COHEN: *Kultura potwor(n)a...*, s. 173.

⁸⁴ Ibidem, s. 177.

⁸⁵ Ibidem, s. 187.

symboliczną (wprowadza do niej luki i niespójności), ile raczej właśnie efekt tychże luk i niespójności”⁸⁶. W tym sensie potwory są zawsze reakcją na traumę jako martwy punkt porządku symbolicznego, jawiąc się jako coś powołanego retroaktywnie z zaświatów w celu wypełnienia szczelin czy pęknięć w uniwersum znaczeń. Stąd są one „potworami zakazu”, strzegąc granic możliwego i zapobiegając nadmiernej eksploracji (świata, inności itd.)⁸⁷. Ich zadaniem jest ustrzec nas przed zatarciem różnic i ujarzmić inność przez spotwornienie wyobrażenia o niej:

Kiedy normatywne kategorie płci kulturowej, seksualności, tożsamości narodowej i etnicznej zaczynają nakładać się na siebie jak kręgi wyznaczające wspólne zbiory w diagramie Venna, jeden rodzaj różnicy przechodzi w drugi, a ze środka przecinających się kół wyłączone zostaje to, co ma stać się potworem. To brutalne przejście (wykluczenie) ustanawia samopotwierdzającą się dialektykę pana i niewolnika. Naturalizuje ona ujarzmienie jednej kultury przez drugą, wpisując w potworne ramy ciało, które ze względu na swoją wieloraką odmienność zostaje wykluczone ze wspólnego zbioru człowieczeństwa i sprawstwa. Obraz ten staje się polisemiczny, by pomieścić coraz to większe zagrożenia.⁸⁸

Potwór to właśnie tego rodzaju polisemiczny obraz — nasza projekcja i zarazem *demonstracja*. Wszak łacińskie *monstrum* pochodzi od czasownika *monere* [„ostrzegać”], z którego wywodzi się także termin *monitor*. To etymologiczne odesłanie do monitora (i optyki) nakazuje zwrócić uwagę na relacje łączące potworność z mediami (wizualnymi). Jak zauważa James Kneale, „media mogą być potworne, ponieważ potworność jest centralnie powiązana z reprezentacją”⁸⁹ i w tym sensie „potworność jest produkowana poprzez mediację, a nie po prostu przekazywana za jej pośrednictwem”⁹⁰. *Monstrum* jest więc zniekształconym obrazem na ekranie (naszej fantazji).

W praktyce proces ten czyni widocznym film *300* Zacka Snydera. Dla wielu, w tym dla Stephena Asmy, film Snydera to obraz ideologiczny i propagandowy, wymierzony przeciw Iranowi oraz całemu światu islamskiemu. Spartanie (Amerykanie), walczący z Persami (przodkami Irańczyków), mierzą się nie z ludźmi, lecz dzikimi monstrami:

⁸⁶ S. ŽIŽEK: *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa 2008, s. 90.

⁸⁷ J.J. COHEN: *Kultura potwor(n)a...*, s. 186.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 182–183.

⁸⁹ J. KNEALE: *Monstrous and Haunted Media. H. P. Lovecraft and early twentieth-century communications technology*. „Historical Geography” 2010, No. 38, s. 1, wersja elektroniczna: <http://discovery.ucl.ac.uk/404550/1/404550.pdf> [data dostępu: 12.03.2013].

⁹⁰ *Ibidem*.

Wizualne reprezentacje Persów w *300* pochodzą wprost z filmów o potworach. Z ekranu grzmia gigantyczne, poskręcane, wynaturzone i zdeformowane istoty ścielące się od ciosów spartańskich bohaterów. Ci źli goście, którzy według informacji podanych w filmie są przodkami współczesnych Irańczyków, śliniąc się i szczekając przetaczają się po ekranie, w małym stopniu przypominając przedstawicieli rasy ludzkiej.⁹¹

To, co jednak jest najistotniejsze w filmie Snydera (a co zdaje się umykać Asmie) to fakt, że tak naprawdę jest on opowieścią jednego z ocalałych Spartan, który przekazuje/pokazuje swoją wersję bitwy pod Termopilami. *300* demonstruje, jak wygląda świat widziany oczami Greka, z jego wyobrażeniem barbarzyńcy, oraz w jaki sposób perspektywa ta rodzi historię o potworach, którymi, podobnie jak w innych opowieściach, okazują się być przedstawiciele innych ras, płci, kultur, narodów czy orientacji seksualnych. Przeestetyzowany obraz Snydera, z pogranicza komiksu i filmu, prezentujący niesamowite i potworne wizerunki zdegenerowanych Persów, a więc wszystko to, za co *300* było przez wielu krytykowane, stanowi jego największą wartość, pozwalając *zademonstrować* w jaki sposób potworność zostaje wyprodukowana w mediacji (poprzez opowieść czy dzięki nowym mediom).

Za Richardem Andersonem można powiedzieć, że potwory są umasowionym, przy pomocy środków nowoczesności, (anty)produktem nowoczesności⁹². Z jednej strony są wyobcowanym efektem ubocznym systemu instytucji wiedzy/władzy, który obsesyjnie dąży do tłumienia i kontroli oraz porządku i standaryzacji, a z drugiej nowych form (re)produkcji: od masowo tworzonych powieści gotyckich, przez tanie przedstawienia i pokazy, po filmy, seriale i gry komputerowe. Tym sposobem domeną potworów staje się kultura masowa/popularna, która, właściwie od momentu swoich narodzin, dokonuje czegoś, co można byłoby nazwać *ponownym zaczarowaniem nowoczesności*⁹³. Stąd dla Kneale'a, „podobnie jak okultyzm i irracjonalizm, potworność lokuje się w centrum nowoczesności”⁹⁴, a my, mówiąc za Cohenem, „żyjemy w czasach potworów”⁹⁵ — przede wszystkim tych popkulturowych. Erze popularności Lady Gagi, sagi *Zmierzch* Stephanie Meyer, seriali o wampirach (*Czysta krew*, *Pamiętniki wampirów*), zombie (*The Walking Dead*), widmach (*American Horror Story*) i wszelkiego innego rodzaju monstrach (*Supernatural*, *Fringe*).

⁹¹ S. ASMA: *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford 2011, s. 242.

⁹² R. ANDERSON: *Dracula, Monsters, and the Apprehensions of Modernity*. In: *Bram Stoker's Dracula: Sucking Through the Century, 1897–1997*. Ed. C.M. DAVISON. Toronto 1997, s. 328.

⁹³ J. KNEALE: *Monstrous and Haunted Media...*, s. 2.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 4.

⁹⁵ J.J. COHEN: *Preface: In a Time of Monsters*. In: *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. J.J. COHEN. Minneapolis 1996, s. vii.

Jeśli, jak zauważa Donna Haraway, „potwory zawsze definiowały granice wspólnoty w zachodnich wyobrażeniach”⁹⁶, dziś nie sposób już mówić o jakiegokolwiek ludzkiej wspólnotcie. Zamiast tego świat zdaje się przypominać (globalną) wioskę w stylu Bon Temps z serialu *Czysta krew*, w której łatwiej o wampira, zmiennokształtnego czy wiedźmę, niż o *normalnego* człowieka. Perspektywa, z jaką konfrontuje nas świat *Czystej krwi*, to spełnienie wszystkich *homofobicznych* lęków, narosłych przez ostatnie stulecia, świadomość, że ludźmi pozostajemy tak długo, jak długo potrafimy ukryć naszą potworność przed wzrokiem innych. Jednak ten stan rzeczy był do przewidzenia, o czym już w 1976 roku pisał Baudrillard:

Zatem definicja „człowieczeństwa” w pewien sposób uległa w toku rozwoju kultury istotnemu zawężeniu: każdemu „obiektywnemu” postępowi cywilizacji na drodze ku uniwersalności towarzyszyła coraz ostrzejsza dyskryminacja, co pozwala przewidywać, że nadejdzie czas, w którym ostateczna uniwersalność Człowieka stanie się jednoznaczna z wykluczeniem wszystkich ludzi, czystym pojęciem samotnie promieniującym pustym blaskiem.⁹⁷

Kiedy „ludzka rodzina” staje się „czystym pojęciem, promieniującym pustym blaskiem” zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz, pozostają tylko (humanoidealne) potwory. To zapowiada *Frankenstein*, widząc w nowoczesnej potworności wytwór (albo efekt uboczny) procesów, biorących swój początek w Oświeceniu, ukierunkowanym na produkcję Nowego Człowieka. Ale potwór to jednocześnie zawsze *przetwór*, wyprodukowany i spopularyzowany przy pomocy nowych mediów w ramach kultury masowej. Co ważne dla badania potworów, w jej obrębie nieustannie (re)produkowane są te same wyobrażenia⁹⁸, choć przyjmu-

⁹⁶ D. HARAWAY: *Manifest cyborgów*. Przeł. S. KRÓLAK, E. MAJEWSKA. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 85. Z kolei Anna Wiczorkiewicz w *Monstruarium* pisze, że „[o]kreślenie »monstrum« to znak wykluczenia” (A. WICZORKIEWICZ: *Monstruarium*. Gdańsk 2009, s. 7), wykluczenia właśnie poza wspólnotę ludzką. To, co jednak interesuje Wiczorkiewicz to sposoby opisu, ale i reakcji na zdeformowane ciała, które jawią się jako monstrialne, a nie masowo reprodukowane w mediach figury potworności, takie jak wampiry, zombie, widma, obcy czy cyborgi, które wydają się wyrazem ludzkiego lęku wobec wszystkiego tego, co pozornie nieludzkie.

⁹⁷ J. BAUDRILLARD: *Wymiana symboliczna i śmierć...*, s. 156.

⁹⁸ W tym miejscu należy wspomnieć o książce Anny Gemry *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach* — fundamentalnej pozycji na gruncie polskiej literatury poświęconej potworności. Gemra zdaje się sugerować, że mimo pozornego bogactwa potwornych wcieleń w obrębie kultury popularnej, tak naprawdę wszystko daje się uprościć do podstawowego, zasadniczo niezmiennego zbioru motywów i typów postaci. W tym zakresie kultura popularna byłaby nastawiona raczej na powtórzenie, replikację, jedynie pozorną ewolucję postaci wampira, wilko-

jące coraz to nowe wcielenia: „paradoksalnie, w mnogości znaczeń powtarzają się jednak wciąż te same ograniczające, propagandowe reprezentacje odgrywane na użytek zawężonych sygnifikacji”⁹⁹. Wśród tych powtarzających się reprezentacji, w czymś, co można nazwać monstruarius (późno)nowoczesnym, szczególnie miejsce zajmują homofobiczne figury potworności: wampiry, zombie, widma/duchy/zjawy, obcy oraz klony czy androidy. Istotne jednak, aby w tej kulturze po(p)tworów, wbrew jej propagandowemu charakterowi, spróbować widzieć symptomy nowoczesności, a w samych monstrach i ich ciągłych powrotach — istoty z *marginesu*, w których powraca to, co wyparte, i dzięki którym możliwe staje się ponowne odczytanie paradygmatów, dominujących w nowoczesności.

Dlatego przedmiotem analizy będą przede wszystkim wcielenia potworności obecne w popkulturze angloamerykańskiej. Wynika to z kilku przyczyn. Dzisiaj jednak znaczenie kultury popularnej i jej wpływ na sposób postrzegania przez nas świata są co najmniej tak istotne, jak niegdyś tego, co funkcjonowało pod mianem „kultury wysokiej”. To przekonanie jest uzasadnione o tyle, że zarówno na świecie, jak i w Polsce, jak zauważa Krzysztof Uniłowski, dawno już załamała się „utrwalona wcześniej stratyfikacja obiegów, oparta na przeciwstawieniu literatury elitarniej i popularnej”¹⁰⁰. Współcześnie zresztą często to właśnie teksty popkulturowe, począwszy od powieści i filmów dla nastolatków, a kończąc na serialach i teledyskach, stanowią kanon kultury zachodniej. Z kolei skupienie na potwornych przedstawieniach obecnych przede wszystkim w popkulturze angloamerykańskiej wiąże się z faktem, iż wszelkiego rodzaju monstra wydają się reakcją na zderzenie z tym, co inne i obce, a zatem nieludzkie z perspektywy człowieka Zachodu.

Niezwykłe bogactwo potwornych postaci w kulturze angloamerykańskiej wynika z jej wystawienia na tego typu doświadczenie w pierwszej kolejności z racji polityki kolonialnej, jak również z faktu, że Anglia i Stany Zjednoczone przez wieki były miejscem docelowym migracji ludzi z całego świata. W tym zresztą, a więc w jej heterogeniczności, wydaje się tkwić jej istota, a zarazem to, co odróżnia ją od homogenicznej kultury polskiej, która nieustannie broni się przed tym, co inne i obce. Innym powodem, dla którego kultura anglo-

łaka i innych monstrów. W istocie bowiem przede wszystkim pomagają one kulturze oddać nasze podstawowe lęki. Moje spojrzenie na problem potworności jest natomiast całkowicie odmienne: powrót potwora to dla mnie każdorazowo odpowiedź na zmianę (społeczną, ekonomiczną, polityczną, kulturową) i wyraz próby zmierzenia się z nią. Nie interesuje mnie to, co wspólne dla wszystkich typów monstrialnych postaci, ale właśnie to, co je od siebie odróżnia — ów nadmiar, „coś więcej”, co za każdym razem towarzyszy ich ponownemu pojawieniu się w obrębie kultury popularnej.

⁹⁹ J.J. COHEN: *Kultura potwor(n)a...*, s. 183.

¹⁰⁰ K. UNIŁOWSKI: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 39.

amerykańska stała się naszym podstawowym słownikiem symbolicznym mimo jej rażącej nieadekwatności do polskiej historii oraz odmienności od polskiego uniwersum symbolicznego, jest jej (paradoksalna w kontekście potworności) uniwersalność — zdolność do zacierania tych różnic, które czyniłyby ją czymś niezrozumiałym dla jakiegokolwiek odbiorcy na świecie. To zatem, w czym tkwi jej siła, to umiejętność odpowiadania na bardzo konkretne doświadczenia inności w uniwersalny sposób. Natomiast jej odczytanie polegałoby przede wszystkim na próbie odtworzenia tych pierwotnych doświadczeń inności.



I

Wampir

Potwór jest różnicą, która stała się ciałem i zamieszkała między nami. (...) W potworne ciało można wpisać (bądź skonstruować przy jego pomocy) każdy rodzaj różnicy; tym niemniej potworna różnica okazuje się w głównej mierze kulturowa, polityczna, rasowa, ekonomiczna, seksualna.

Jeffrey Jerome Cohen

Sookie: But you're not like them. You're better than they'll ever be.

Bill: I am not human, Sookie. I am vampire.

Czysta krew

If we can peer behind the theatrical makeup and the bat-wing capres, Dracula provides a means of exploring the creaky floor-boards and cobwebbed passages of the modernist mind.

Richard Anderson

Nie-czysta krew

Dziś, bardziej niż kiedykolwiek, żyjemy w epoce wampirów. Liczba powieści, seriali, filmów oraz gier poświęconych tej postaci potworności z jednej strony zadziwia, z drugiej, musi wprawiać w zakłopotanie. Przede wszystkim dlatego, że nie sposób już mówić po prostu o wampirze — jego kolejne wcielenia często znacząco oddalają się od tradycyjnych wyobrażeń. Swoją popularność i żywotność krwio pijcy zdają się zawdzięczać całej mitologii, jaką na ich temat przez ostatnie kilka wieków budują kolejne teksty literackie i filmowe, konsekwentnie tworzące, rozbudowujące, a nierzadko też całkowicie przeobrażające alternatywny, wampiryczny świat — swego rodzaju drugą stronę rzeczywistości, rządzącą się zupełnie innymi, nieznanymi nam prawami. Ów wampiryczny folklor, zgłębiany przez fanów grozy, ale i niezwykle magnetyzm wampira, sprawiają, że, co najmniej od czasu sukcesu Anne Rice, krwio pijca staje się jednym z najlepiej rozpoznawalnych i sprzedających się produktów popkulturowych. Jeśli jednak chcielibyśmy zapytać o moment narodzin wampira, odpowiedź nie byłaby prosta. Znacznie łatwiej śledzić jego kolejne odrodzenia czy raczej zmartwychwstania.

Nie sposób wskazać oryginalnego miejsca oraz czasu powstania mitu o wampirze, ale trudno też uniknąć klisz, zgodnie z którymi jest on tak stary jak ludzkość i obecny w każdym kraju i kulturze¹. Wampir nie daje się namierzyć zarówno historycznie, jak i terytorialnie, przekraczając granice ras, państw, narodów i epok, o czym informuje nie kto inny, jak sam profesor Van Helsing, łowca wampirów z *Draculi* Brama Stokera:

Bo wiedzieć musicie, że wszędzie on znany jest, gdzie człowiek żyje. W dawnej Grecji i Rzymie, w całych Niemczech świetnie on miewał się, we Francji, w Indiach, a nawet na Półwyspie; a w Chinach, tak pod każdym względem od nas odległych, nawet i tam on jest i strach po dziś dzień budzi. Śladem islandzkiego berserka podążał, diabelskiego Huna, Słowianina, Sasa, Madziara.²

Van Helsing lokuje początek historii wampirów w starożytnej Grecji, od której zaczyna to krótkie przybliżenie postaci krwio pijcy. Podobnie rzecz ujmuje Rennell Rodd w popularnym studium z 1892 roku, *The Customs and Lore of Modern Greece*. Rodd skupia się na badaniu greckiego folkloru, w którym dostrzega wiedzę o prawdziwej Grecji — zakonserwowaną „świeżość” antycznej kultury,

¹ POF. R. FLORESCU, R.T. McNALLY: *In Search of Dracula*. Greenwich 1972; G. RONAY: *The Truth About Dracula*. New York 1972.

² B. STOKER: *Dracula*. Przeł. M. KRÓL. Kraków 2009, s. 230–231.

ale i wyraz etnicznie zróżnicowanej natury Greków. Widać to w jego uwagach na temat wampirycznych wierzeń. Wampir jest dla niego z jednej strony czymś „prawdziwie greckim”, czego źródła tkwią na Peloponezie, z drugiej — bytem o genezie złożonej i niejednoznacznej:

Za oryginalnego wampira należy uznać Vourklokasa, o którym nadal krąży spora ilość podań, choć Pułkownik Leake [William Martin Leake, *Researches in Greece* (1814) i *Travels in Northern Greece* (1835)] ponad pięćdziesiąt lat temu wyraził opinię, że trudno byłoby znaleźć w Grecji kogokolwiek, kto wierzyłby w te barbarzyńskie przesady. Albańczycy nazywają to Wurwolakas, a sama nazwa występuje też w kilku odmianach w różnych częściach Grecji. Jednak źródeł tego słowa bezsprzecznie należy szukać wśród Słowian — znaleźć ją można w Bohemii, Dalmacji, Czarnogórze, Serbii i Bułgarii. Wśród Polaków pojawia się także jako Wilkołak na oznaczenie wilkołaka (*sic*). Sam przesąd pochodzi jednak z najdawniejszych, antycznych czasów i tylko sama nazwa wprowadzona została przez Słowiańskich imigrantów.³

Wampir wydaje się być wyobrażeniem pochodzącym z Grecji, ale do pewnego stopnia jest też wynikiem, co znamienne, skażenia kultury greckiej przez słowiańskich imigrantów z północy. Nie sposób zatem mówić o jakiejś jego czystej i oryginalnej formie: od początku jest wynikiem przekroczenia granicy (etnicznej, państwowej, kulturowej), a przez to jego istnienie może być tylko ciągiem kolejnych (nieczystych) reprodukcji w różnych częściach świata.

Widać to także w samej etymologii słowa „wampir”, która zaciera granice między „północą” i „południem”, „wschodem” i „zachodem”, „słowiańskością” a „greckością”, ukazując jego transnarodowy charakter. Jak zauważa Maria Janion, ze względu na uniwersalizm idei dziś uznaje się, że początków wampiryzmu zachodniego niekoniecznie należy szukać w folklorze Europy Wschodniej, choć samo słowo „wampir” wywodzi się właśnie z folkloru słowiańskiego⁴:

³ Za: K. GELDER: *Reading the Vampire*. London 2001, s. 39.

⁴ Tu ważna uwaga; choć analizie poddane będą głównie teksty z tradycji anglosaskiej, które wywarły największy wpływ na ewolucję postaci wampira, postać potworowego krwiopijcy była także obecna w polskich tekstach. Oprócz *Wampira* Władysława Reymonta, pojawiała się na przykład w twórczości Stefana Grabińskiego czy Narcyzy Żmichowskiej, o czym pisze m.in. Barbara Zwolińska w *Wampiryzmie w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe’go, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*. W prozie Grabińskiego wampiry to w głównej mierze kobiety, doprowadzające do śmierci kolejnych kochanków i będące kolejnym wcieleniem *femme fatale*. Z kolei Krystyna Kłosińska (K. KŁOSIŃSKA: *Fantazmaty. Grabiński — Prus — Zapolska*. Katowice 2004), analizując *Kochankę Szamoty*, zwraca uwagę na wymiar fantazmatyczny wampirów u Gra-

Niektórzy sądzą, że sam termin pochodzi z węgierskiego i jego słowiańskich derywatów. Heinrich Kunstmann zaś na podstawie analizy fonetycznej, która uchodzi za bardzo miarodajną, wywodzi wampira od imienia greckiego herosa Amfiaraosa (Amphiaraosa). Starosłowiański *ąpyr* wzięła się od bohatera, pod którym ziemia rozstała się i żywcem go pochłonięła. W tym miejscu — zapadnięcia się pod ziemię bohatera „żywego po śmierci” — powstawała wyrocznia i świątynia. Serbski *wampir*, bułgarski *wampir*, rosyjski *upyr*, czeski *upir*, polski *wąpierz*, *upior*, północnogrecki *wampiras*, potem pod wpływem zapożyczonego z serbskiego niemieckiego słowa *Vampir* upowszechnia się w rosyjskim, czeskim, polskim i nowogreckim w formie do dziś używanej: *wampir*, *vampire*. Widać jak w historii słowa przeplatają się wpływy rozmaitych kultur europejskich.⁵

Jednak wampir zawdzięcza niemieckiemu językowi i kulturze znacznie więcej niż tylko upowszechnienie jego nazwy. Pośrednictwo Niemiec w wynalezieniu wampira dla kultury europejskiej jest tym większe, że, według Janion, za pierwszy zachodni tekst wampiryczny uznać należy *Narzeczoną z Koryntu* Johanna Wolfganga Goethego. Choć w balladzie Goethego nie pojawia się jeszcze postać wampira, opowiada ona jednak historię starcia dwóch kultur i powiązanych z nimi moralności, opowieści, która w różnych wariantach powtarzać się będzie we wszystkich tekstach wampirycznych: „Narieczona przedstawia sensualistyczną, pogańską naturę zdławioną przez chrześcijaństwo, matka zaś — właśnie chrześcijaństwo, »obce, złe śluby«”⁶. Istotne jest też miejsce akcji, czyli Korynt: „z jednej strony kwitł w nim kult Afrodyty-Wenery (wszak zmarła narieczona wspomina, że świątynie tej bogini do niedawna tu stały, lecz zostały zniszczone), z drugiej zaś — był on siedzibą jednej z najwcześniejszych gmin chrześcijańskich na terenie Grecji”⁷. W balladzie Goethego matka wyrzeka się swojej córki (zamykając ją w samotności) i wszystkiego, co sobą reprezentuje: naturalnych popędów, instynktów oraz namiętności niezgodnych z normami

bińskiego, które okazują się być realizacją najgłębiej skrywanych pragnień i popędów. Wampiry oczywiście zaludniają także karty utworów współczesnych polskich pisarzy, o czym świadczą takie tytuły, jak *Wampir z M-3* Andrzeja Pilipiuka, *Dom na wyrębach* i *Czarny wygon* Stefana Dardy czy w końcu cykl opowieści o Wiedźminie autorstwa Andrzeja Sapkowskiego. Z punktu widzenia ewolucji postaci wampira interesujący wydaje się przede wszystkim przypadek Regisa z prozy Sapkowskiego, który jest całkowitym zaprzeczeniem naszych dotychczasowych wyobrażeń i stereotypów dotyczących krwio pijców. Zresztą świat cyklu wiedźmińskiego to rzeczywistości, w których bohaterami stają się „odrzućeni” — egzystujące na peryferiach świata „potwory”, winne swojej odmienności, o czym pisze m.in. Katarzyna Kaczor w *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*.

⁵ M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008, s. 17.

⁶ Ibidem, s. 14.

⁷ Ibidem.

chrześcijaństwa⁸. Jednak chęć zabicia natury, lub przynajmniej jej wyparcia, rodzi skutek odwrotny: powrót mrocznej seksualności i zmysłowego piękna, w potwornej postaci wampira, łączącej w sobie miłość i śmierć. To połączenie czy zmieszanie tradycji greckiej z wątkiem wampirycznym, który uznawany był za wytwór słowiański, spotyka się z krytyką m.in. Julesa Micheleta, który mówi o skalaniu greckości wstrętną myślą słowiańską⁹. Michelet ma za złe Goethemu, że skaził opowieść Flegona z Tralles z II wieku. Historia ta była często wykorzystywaną przez moralistów średniowiecznych w celu zrażania młodzieńców do miłosnych zapałów, czyniąc z niej balladę o, jak określiła to Pani de Staël, „żałobnej rozkoszy” — o miłości do tego, co powinno umrzeć, a co nie umiera, powracając zza grobu w jeszcze bardziej nęcącej postaci niż za życia. Jednak jest w słowach Micheleta inna jeszcze obawa niż lęk przed skalaniem tradycji literackiej.

Niepokój musi rodzić wspomniany przez Goethego „mus wampiryczny”: bunt przeciw ślubom czystości, złożonym w imieniu Narzeczonej przez jej matkę, który silniejszy jest od śmierci. Wstrętem więc napawa przynależne jej naturze dążenie do nieczystości, przynajmniej z perspektywy jej matki, reprezentującej zinstytucjonalizowaną religię chrześcijańską. Co istotne w tym kon-

⁸ W kontekście konfliktu wampiryzmu z chrześcijaństwem wspomnieć należy o istnieniu ogromnego nurtu literatury i sztuki wampirycznej, osnutej wokół motywu Salome. Choć ewangeliści Marek i Mateusz ukazują ją jako narzędzie w ręku Herodiady, która zmysłową urodę swojej córki wykorzystuje dla zniewolenia Heroda i zmuszenia go do uśmiercenia Jana Chrzciciela, Salome w kulturze europejskiej skojarzona zostaje z wizurkiem nieokiełznanej zmysłowości, lubieżności i niepohamowych fantazji erotycznych. Nie funkcjonuje ona wprawdzie jako wampir *sensu stricte*, ale przez swój krwawy erotyzm i mroczną zmysłowość często pełni w tekstach kultury wampiryczne funkcje (jak chociażby w dramacie Oskara Wilde’a). Postać Salome zdaje się ogniskować na sobie męskie lęki i obawy z przełomu XIX i XX wieku oraz jest wyrazem mizogicznych tendencji obecnych w literaturze i sztuce tamtego okresu. Owe lęki i tendencje znajdują swój wyraz także w licznych tekstach wampirycznych XIX wieku, w tym przede wszystkim w *Carmilli* Sheridana Le Fanu oraz *Drakuli* Brama Stokera. Salome staje się bohaterką wielu dzieł literackich i malarskich (Apollinaire, Flaubert, Klimt, Moreau), o czym w swojej książce *Salome. The Image of a Woman Who Never Was* pisze Rosina Neginsky (R. NEGINSKY: *Salome. The Image of a Woman Who Never Was*. Cambridge 2013). O figurze tej pisała także chociażby Maria Janion w *Salome Tańczy* (M. JANION: *Salome tańczy*. W: *Żyjąc tracimy Życie*. Warszawa 2001) oraz Mario Praz w *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* (M. PRAZ: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. Żaboklicki. Gdańsk 2010). Salome pojawiła się także w piątym sezonie serialu *Czysta krew* i przedstawiona została w nim jako starożytna wampirzyca. Odnosząc się do swojego wizerunku w Biblii, Salome stwierdza: „Byłam normalną dziewczyną, a oni zrobili ze mnie symbol niebezpiecznej kobiecej seksualności, wygodną dla nich nikczemniczkę”.

⁹ M. JANION: *Wampir...*, s. 15.

tekście, sama kategoria nieczystości, rodząca skalanie, zmazę czy skażenie, jak zauważa Mary Douglas, ustanowiona zostaje przede wszystkim w celu podtrzymania porządku (oraz poradzenia sobie z różnego rodzaju anomaliami i wieloznacznością): „Jak wiemy, brud to w istocie zaburzenie porządku. Nie ma czegoś takiego jak brud absolutny. Brud istnieje tylko »w oku patrzącego«”¹⁰. Nieczystość jest kwestią naszego spojrzenia, norm i wartości, które nakładamy na rzeczywistość, a ona sama jawi się jako możliwość podważenia tychże norm, a przez to z(a)burzenia ładu (i ciała) społecznego. Ale stąd także nieczyste ciało zwiastuje zagrożenie dla porządku (symbolicznego): samo ciało traktowane jest bowiem jako symbol społeczeństwa, w swoich funkcjach odzwierciedlający złożone funkcje społeczne.

Tu być może leży źródło wstrętu, o którym mówi Michelet w odniesieniu do tekstu Goethego. „We wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsadza od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia. To jest tu, tak blisko, lecz nie da się przyswoić”¹¹. Wydaje się, że podobnie wampir, to nieszlachetne i obce ciało, godzące w greczyznę oraz infekujące ją nieczystą myślą słowiańską, zagraża samym fundamentom nowożytnej kultury i cywilizacji zachodniej, wspartej na spuściźnie starożytnej Grecji. Tekst Goethego jest więc zapowiedzią czegoś znacznie poważniejszego. „Wstręt bowiem to w gruncie rzeczy odwrotna strona kodów religijnych, moralnych, ideologicznych, na których opiera się zdrowy sen jednostek oraz spokój społeczeństw. Owe kody to jego oczyszczenie i wyparcie”¹², pisze Julia Kristeva.

Wampiryzm budzi wstręt, bo jest właśnie tą drugą stroną, która opiera się wyparciui i oczyszczeniu. Jest wcieleniem tego, co nieczyste oraz tego, co nie daje się przyporządkować i podporządkować, unikając jednoznacznej klasyfikacji i tym samym stanowiąc zagrożenie dla pewników, przyjętych przez nasze społeczeństwo i kulturę. Wampir jest wstrętny, bo jest czymś, co „zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic miejsc, zasad”¹³ — jest pewnym pomiędzy, dwuznacznym i mieszanym. Jego domeną jest przekraczanie i zacieranie granic, a właściwie trwanie na granicy. „Powierzono nam nawet więcej: wieczną służbę na granicy”¹⁴, powie Dracula w powieści Stokera, określając zadanie, jakie zostało postawione przed jego (wampirycznym) rodem. Dlatego zapewne nieprzypadkowo hrabia lokuje swoją siedzibę w Transylwanii — miejscu, wyznaczającym nowoczesną granicę Wschodu z Zachodem.

¹⁰ M. DOUGLAS: *Czystość i zmaza*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2007, s. 39.

¹¹ J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FAŁSKI. Kraków 2007, s. 14.

¹² Ibidem, s. 194–195.

¹³ Ibidem, s. 10.

¹⁴ B. STOKER: *Dracula...*, s. 34.

Jednak to, co najbardziej przeraża w wampirze to fakt, że tylko pozornie wydaje się być jednym z nas. Nie jest intruzem z zewnątrz, potworem, który przybywa spoza: jest raczej częścią rodziny czy społeczeństwa, która stała się czymś obcym, lub zawsze taka była, lecz próbowała to zamaskować. „Jam już obca w tym domu”¹⁵, stwierdza wampiryczna Narzeczona w balladzie Goethego i te właśnie słowa zdają się powtarzać wszystkie kolejne wcielenia wampira. W jakimś więc sensie znów chodzi o ludzi, którzy okazują się potworami.

Wampir. Po drugiej stronie homofobii

O ile *Narzeczona z Koryntu* Goethego można uznać za pierwszy tekst wampiryczny w kulturze zachodniej, o tyle za twórcę literackiego mitu wampira przyjmuje się Johna Williama Polidoriego. Jego opowiadanie zatytułowane po prostu *Wampir* jest „pierwszym tekstem, który z powodzeniem łączy różne elementy wampiryczne w jeden spójny gatunek literacki”¹⁶. Polidori osnuł swoją historię na motywach nigdy nieukończonego *Fragmentu* Lorda Byrona, napisanego podczas wspomnianego już spotkania w Genewie w 1816 roku. To też zaważyło na przyszłych losach *Wampira*, który po raz pierwszy wydany zostaje w 1819 roku¹⁷ jako właśnie *Opowieść Lorda Byrona*. Do tej pomyłki i wybuchu skandalu, jaki po niej nastąpił, przyczynił się też jeden z bohaterów *Wampira*: Lord Ruthven, wzorowany na postaci Byrona wampiryczny arystokrata, usidlający Aubrey’a, młodzieńca z opowiadania Polidoriego, który przypomina samego autora. Nazwisko krwiopijcy zaczerpnięte zostało z powieści autobiograficznej *Glenarvon* autorstwa Caroline Lamb, byłej kochanki Byrona, która opisała go właśnie pod postacią perfidnego Ruthvena Glenarvona. Mimo że wkrótce po publikacji swego opowiadania Polidori ogłosił, że to on jest autorem *Wampira* i że był on jedynie inspirowany *Fragmentem* Byrona, jednak do tekstu na zawsze przywarł już stygmat plagiatu. Pikanterii całej sprawie dodawał również charakter relacji, jaka łączyła Lorda Byrona z Polidorem, a która powiązana była także z okolicznościami powstania zarówno *Fragmentu*, jak i *Wampira*. Na spotkanie w Genewie Byron przybył po wyjeździe z Wysp Brytyjskich, do którego został zmuszony po upublicznieniu jego romansu z przyrodnią siostrą Mary. W tym czasie zrobiło się także głośno o jego słabości do młodych mężczyzn. W podróży po Europie towarzyszył mu wówczas 21-letni Polidori, który tym

¹⁵ J.W. GOETHE: *Narzeczona z Koryntu*. W: M. JANION: *Wampir...*, s. 238.

¹⁶ C. FRAYLING: *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. London 1992, s. 108.

¹⁷ Co ciekawe i znamienne dla jego dalszych losów, ukazuje się dokładnie 1 kwietnia 1819 roku.

sposobem stał się czwartym uczestnikiem ogłoszonego 16 sierpnia 1816 roku konkursu na najlepsze opowiadanie grozy. Co ciekawe, rzekoma bliska zażyłość Byrona z Polidorem kończy się wkrótce po wizycie w Genewie, we wrześniu tego samego roku, gdy dochodzi do ich burzliwego rozstania.

Znajomość z Byronem oraz fascynacja jego osobą z pewnością zaważyły na kształcie *Wampira*. Symptomatyczne „pożywienie” się *Fragmentem* Byrona przez Polidoriego na ogół odczytywane jest w pierwszej kolejności jako nieumiejętność uwolnienia się od przemożnego wpływu, jaki ten pierwszy wywierał na drugiego¹⁸. Sytuacja ta oddawałaby „sfeminizowanie” i podporządkowanie Polidoriego w stosunku do męskiego i asertywnego Byrona, czego odbiciem w tekście *Wampira* byłaby relacja łącząca młodego Aubrey’a z Lordem Ruthvenem. Gelder przyrównuje ją do opisanego przez Andreasa Huyssena w *Mass Culture as Woman: Modernism’s Other* związku między Gustavem Flaubertem a najszynniejszą z jego bohaterek, Panią Bovary. Huyssen dostrzega w Pani Bovary ucieleśnienie konsumenta popularnej fikcji (subiektywnego, emocjonalnego, pasywnego) i przeciwstawia ją Flaubertowi, jawiącemu się jako pisarz oryginalnej i autentycznej literatury (obiektywny, ironiczny i w pełni kontrolujący użycie środków estetycznych)¹⁹. *Wampir*, pozostający na granicy fikcji wysokiej i popularnej, umyka jednak tej prostej opozycji, eksponując ironiczny dystans do iluzji roztaczanych przez kulturę (popularną). Wprawdzie na początku Aubrey przedstawiony zostaje jako młodzieniec przepojony romantycznymi uczuciami dla wszystkiego, co piękne i szlachetne, dla którego „marzenia poetów (...) stanowiły rzeczywistość”²⁰, jednakże następujące później wydarzenia sprawiają, że okazują się one jedynie złudzeniami. Ich nierealność przeczuwa sam Aubrey, co, o dziwo, zostaje zupełnie pominięte w polskim tłumaczeniu²¹.

Znamienne, że zaraz po tych nieobecnych słowach powątpiewania opisane zostaje spotkanie z Lordem Ruthvenem, który z jednej strony swym niemoralnym zachowaniem zadaje kłam młodzieńczym przekonaniom Aubrey’a w to,

¹⁸ Por. P.L. SKARDA: *Vampirism and Plagiarism: Byron’s Influence and Polidori’s Practice*. „Studies in Romanticism” 1989, No. 28.

¹⁹ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 31.

²⁰ J.W. POLIDORI: *Wampir*. W: M. JANION: *Wampir...*, s. 246.

²¹ Chodzi o fragment: *Attached as he was to the romance of his solitary hours, he was startled at finding, that, except in the tallow and wax candles that flickered, not from the presence of a ghost, but from want of snuffing, there was no foundation in real life for any of that congeries of pleasing pictures and descriptions contained in those volumes, from which he had formed his study* (IDEM, *The Vampyre*, wersja online: <http://www.gutenberg.org/files/6087/6087-h/6087-h.htm> [data dostępu: 12.03.2013]), który w polskiej wersji brzmi: „wzrastał pełen romantycznych uczuć dla wszystkiego, co piękne i szlachetne, i żył w przekonaniu, że wszyscy ludzie miłują cnotę. Występek według niego grał rolę w dramacie świata tylko z powodu efektów scenicznych. Jednym słowem: marzenia poetów dla niego stanowiły rzeczywistość” (IDEM: *Wampir...*, s. 246).

że wszyscy ludzie miłują cnotę, a z drugiej, okazując się wampirem przywraca wiarę w rzeczywistość (re)produkowaną przez powieści popularne. Jak zauważa Gelder, w *Wampirze* widzieć można odwrócenie powszechnie przyjętego przedstawienia Byrona (Lorda Ruthvena) jako autentycznego, oryginalnego twórcy, przeciwstawionego Polidoriemu (Aubrey'owi) — naśladowcy i plagiatorowi: to bowiem Aubrey w pełni świadomie wymyśla [*invents*] Lorda Ruthvena²²: „Ponieważ wyobraźnia jego skłonna była wszystko co niezwykle traktować jako pociągającą obietnicę, a fantazja podsuwała najbardziej niemożliwe pomysły, nie zdziwiło nikogo, że osobliwe pojawienie się obcego mężczyzny było dla młodzieńca dużą atrakcją, ściągnęło na siebie jego uwagę i zafascynowało”²³. Polidori nie tylko potrafił więc zachować dystans do twórczości Byrona, nie ograniczając się bynajmniej jedynie do kopiowania jego pomysłów, ale wydaje się być także twórcą oryginalnego tekstu, przekraczającego granice między literaturą „popularną” i „wysoką”.

Na inspirację twórczością Byrona, w tym przypadku *Giaurem*, ale nie na pasywną od niej zależność, wskazuje także wybór Grecji na miejsce akcji *Wampira* oraz jej utożsamienie z kobiecą postacią. Podczas gdy u Byrona Grecję symbolizowała Lejla, ukochana tytułowego bohatera, uśmiercona, tak jak jej ojczyzna, przez Turków, u Polidoriego jej wyobrażeniem jest niewinna i nieskazitelna Ianthe, która ginie z rąk wampira. Pomimo aluzji i podobieństw w obrazowaniu Lejli i Ianthe²⁴, ukazane zostały w postaciach dziewcząt dwie różne twarze Grecji: pierwsza, której piękno, z powodu śmierci, jest już niemal zatarte i nieobecne, i druga, której uroda żyje i olśniewa. Obie także stają się obiektem westchnień dwóch odmiennych bohaterów. O ile w *Giaurze* przedstawiona zostaje typowo byroniczna postać: „obywatel świata” a zarazem się dystansujący wobec niego wyrzutek, martwy dla społeczeństwa i jego spraw, pozostający wampirem tak długo, jak długo — z powodu braku przynależności narodowej (związanego z uśmierceniem Grecji) — nie może stać się w pełni sobą, o tyle w *Wampirze* niezwykle istotny staje się właśnie kontekst społeczny (nadal żywa kultura grecka) oraz zanurzenie w nim bohaterów opowiadania.

Te dwa oblicza Grecji, nieżywe i *niemartwe*, widoczne stają się też wewnątrz samego opowiadania Polidoriego. Przyjmują one postać dwóch przeciwstawnych sobie „tekstów”: poznawanych przez Aubrey'a zabytków i spuścizny antycznej, a zatem tej niemal już zatartej [*almost effaced*], jednak wciąż oczekującej na właściwą interpretację [*proper interpretation*], oraz kultury ludowej, z którą obcuje on za pośrednictwem Ianthe, opowiadającej mu poruszające go

²² K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 32.

²³ J.W. POLIDORI: *Wampir*. W: M. JANION: *Wampir...*, s. 246. Choć znów lepiej oddaje to oryginał: *He soon formed this object into the hero of a romance, and determined to observe the offspring of his fancy, rather than the person before him.* (IDEM: *The Vampyre...*).

²⁴ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 32–33.

do głębi historie o wampirach. Według Geldera można w tym kontekście mówić o przeciwstawieniu „tekstów klasycznych — które wymagają od odbiorcy kontemplacji i »właściwej interpretacji« — tekstom popularnej fikcji, która natychmiast uświadamia nam swoją treść i tym samym bezpośrednio stymuluje naszą wyobraźnię”²⁵. Dlatego, pomimo prób przekonania dziewczyny, że te historie to tylko wydumane przesady, oraz starań o ich dyskredytację przez wyśmianie ich treści, „gdy [Ianthe] odmalowała portret krwio pijcy i jego pożądliwość w stosunku do płci pięknej, ukazało się przed oczyma Aubreya oblicze jego dawnego towarzysza podróży, obraz ten mroził mu krew w żyłach”²⁶. Wierzenia i kultura ludowa swoją siłą oddziaływania (większą niż martwe teksty antyczne) zawdzięcza właśnie rozbudzaniu emocji i pobudzaniu wyobraźni — umiejętności uwodzenia, także seksualnego, odbiorcy (w końcu bowiem Aubrey zakochuje się w Ianthe). Ich żywotność związana jest z zakorzenieniem w codziennym doświadczeniu ludzi (ludu), a ich często niesamowita we Freudowskim sensie treść wydaje się odpowiedzią na aktualne problemy, trapiące daną społeczność. Kiedy ludzie, widząc ślady po ugryzieniu na matrwym ciele Ianthe, od razu wskazują wampira jako sprawcę jej śmierci, zdają się sygnalizować nie tylko strach przed przed fantastycznym potworem:

Rzeczywiście, pojawiające się w *Wampirze* rozgraniczenie między tekstami klasycznymi a folklorem, czy popularnymi opowieściami, związane jest z dalszym rozgraniczeniem na „ludzi” [„the people”, folk] i „socjętę” [„society”) jako wytworną i beczynną klasę społeczną. Ianthe jako wyobrażenie ludu, z jej naturalną niewinnością i umiłowaniem do opowieści, skontrastowana zostaje z Lady Mercer, bezwstydną bywalczynią salonów. Ianthe „nie jest świadoma” miłości, podczas gdy Lady Mercer jest przebiegłą i rozpustną uwodzicielką. Z kolei Lord Ruthven swobodnie i niepostrzeżenie porusza się w wyższych sferach, natomiast w greckich lasach zostaje natychmiast zauważony i rozpoznany, budząc strach i oskarżenia o zabójstwo Ianthe. Opowiadanie Polidoriego zdaje się sugerować, że „socjeta” sama w sobie jest wampiryczna; jej arystokratyczni reprezentanci żerują na ‘ludziach’ gdziekolwiek się udadzą.²⁷

Ustanowienie folkloru (który, jako odmienna dziedzina badań, rodzi się w XIX wieku) oraz kultury popularnej jako „kulturowego Innego” w pewnym sensie powiązane zostaje z krytyką władzy (wyższych sfer) i samej kultury (wysokiej). Opowieści ludowe (w tym wampiryczne), stojące u podstaw kultury ludowej/popularnej, są tak ważne, bo pozwalają powiedzieć to, czego nie sposób lub po prostu nie wolno powiedzieć wprost. Z jednej strony staje się

²⁵ Ibidem, s. 34.

²⁶ J.W. POLIDORI: *Wampir...*, s. 249.

²⁷ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 34.

to możliwe, bo zarówno dla podań ludowych, jak i opowieści wampirycznych podłożem jest plotka²⁸ – to, o czym nie mówi się głośno, ale o czym ludzie od dawna już sobie szepczą. Z drugiej, ich istoty nie stanowią niesamowite historie, ale raczej to, co zostaje zniekształcone pod ich postacią. I wydaje się, że do tego właśnie posłużył folklor w *Wampirze*: korzystając z przebrania, czy gotyckiej maski plotki o wampirach, Polidori może przekazać inną plotkę, mianowicie tę o homoseksualizmie Lorda Byrona.

Eve Kosofsky Sedgwick zwraca uwagę na proces „kryształizacji roli arystokratycznej homoseksualności”²⁹ w postaci „queerowych” lordów i hrabiów, zaludniających XIX-wieczną powieść gotycką. Akcentuje także strukturalne znaczenie tego, co „niewyraźalne” w tych powieściach: wiemy, czym jest to „niewyraźalne”, właśnie dlatego, że nie ma na to nazwy. W tym kontekście wampiryzm staje się środkiem ożywiania „niewyraźalnego” – przywracania go do życia: „Możemy przynajmniej powiedzieć, że Lord Ruthven jest wampirem – a to dlatego, że nie możemy powiedzieć, że jest gejem.”³⁰ Dlaczego? Należy pamiętać, że w Anglii sodomia, na początku oznaczająca każdy „nienaturalny” akt płciowy, a dopiero za sprawą Tomasza z Akwinu ograniczona jedynie do aktów zachodzących między osobami tej samej płci³¹, jeszcze do połowy XIX wieku karana była śmiercią. Już w wydanym w 1290 roku *Fleta: seu Commentarius juris Anglicani* sodomia określona zostaje jako przestępstwo, a w napisanym dziesięć lat później traktacie *Britton* zaleca się karanie jej spaleniem na stosie. Jednak dopiero powstały w 1533 roku *Buggery Act* w pełni uznaje homoerotyzm za niezgodny z prawem i nakłada na homoseksualistów karę śmierci przez powieszenie. Równoległe do zakazu sodomii, wprowadzone zostały także regulacje, mające w sposób niebezpośredni przeciwdziałać przejawom burzącym powszechnie przyjęty podział na płęć, narzucono między innymi przepisowy strój dla mężczyzn i kobiet³².

Nic więc dziwnego, że zarówno Lord Ruthven w *Wampirze*, jak i Augustus Darvell we *Fragmentie* (ale również bohaterki *Carmilli*) to postaci ukazane jako przebierańcy, przywdziewający maskę normalnych ludzi i prowadzący grę z publicznością w celu jej zmylenia³³. Nie mogąc pokazać ani powiedzieć, czym tak naprawdę są, wydają się być zmuszonymi do uprawiania maskarady

²⁸ Ibidem, s. 35.

²⁹ E.K. SEDGWICK: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985, s. 94.

³⁰ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 60.

³¹ POR. TOMASZ Z AKWINU: *Suma Teologiczna*. T. 22. Przeł. i opatrzył objaśnieniami ks. S. BEŁCH. Londyn 1963, s. 93–95.

³² POR. *Sumptuary Proclamation of 1597*.

³³ M. RIGBY: „Prey to some cureless disquiet”: *Polidori's Queer Vampire at the Margins of Romanticism*. „Romanticism on the Net” 2004 (36–37). Wersja online: <http://www.erudit.org/revue/ron/2004/v/n36-37/011135ar.html> [data dostępu: 12.03.2012].

w ramach wampirycznych opowieści. Jej przejrzanie możliwe jest tylko poprzez złamanie „queerowego” kodu zawartego w tych tekstach. Stąd to nie przypadek, że Augustus Darvell zwraca na siebie uwagę przez „dziwaczne zdarzenia” [*peculiar circumstances*] w jego „osobistej historii”, podobnie zresztą jak Ruthven, o którym mówi się w towarzystwie z racji jego „osobliwego charakteru” i „najprzeróżniejszych historii” [*singularities, peculiarities*]. Oba teksty projektują pewną wiedzę przez społeczeństwo posiadaną, lecz nigdy niewyartykułowaną — tak, jakby było wiadomo, o co chodzi, ale mimo wszystko nie można było tego stwierdzić. W dodatku Ruthven i Darvell nie ułatwiają właściwego odczytania ich istoty, szczególnie ten drugi, w którego „mocy było przyjmowanie jakby innego wyglądu, tak że nie sposób określić natury tego, co w nim zachodziło”³⁴.

Według Geldera, dostrzec w nich można dwa typy seksualnej identyfikacji: z jednej strony zdają się one mówić, że „swój swego pozna”, z drugiej, że „nie można powiedzieć, kto jest, a kto nie jest” (gejem)³⁵. Innymi słowy: „Wiem (że jesteś *queer*)... dlatego (w kontekście ‘normalnego’ społeczeństwa i w celu uniknięcia oskarżeń), że nie wiem”³⁶. Właśnie to, co skrywane, a więc prawda o Ruthvenie, jest przyczyną zainteresowania ze strony Aubreya: „Całkowitą niemożność bliższego poznania człowieka, który przeważnie pojawiał się zatopiony w myślach, obcy i niedostępny, pogłębiało nadto pragnienie zawarcia z nim znajomości ponad ramami szarej codzienności”³⁷. To „pragnienie znajomości ponad ramami szarej codzienności”³⁸, związane z nietypową, owianą aurą tajemnicy osobowością Lorda, rodzi zainteresowanie ze strony Aubreya oraz niebezpiecznie zbliża obu do siebie³⁹. W końcu doprowadza do zawarcia znajomości i wspólnej (męskiej) podróży dwóch „przyjaciół” po Europie (dla Aubreya Ruthven staje się przy tym obiektem fantazji na wzór bohatera romansów⁴⁰).

Dla Mair Rigby to pragnienie wiedzy o nieznanym ma podłoże (homo)seksualne, a wspólna wyprawa jest rodzajem rytuału przejścia, wieńczącego

³⁴ G. BYRON: *A Fragment*. <http://knarf.english.upenn.edu/Byron/fragment.html> [data dostępu: 12.03.2012]. W oryginale: „(...) he had the power of giving to one passion the appearance of another, in such a manner that it was difficult to define the nature of what was working within him”. Zwracam uwagę na graniczące ze sobą w tym fragmencie pojęcia, takie jak: *power, an-other, manner, nature*, które nakreślają perspektywę ujęcia tekstu Byrona w relacjach władzy-wiedzy, które wydają się dla niego istotne.

³⁵ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 59.

³⁶ Ibidem.

³⁷ J.W. POLIDORI: *Wampir...*, s. 246.

³⁸ Por. IDEM: *The Vampire: Desirous of gaining some information respecting this singular character, who, till now, had only whetted his curiosity*.

³⁹ Por. ibidem: *He became acquainted with him, paid him attentions, and so far advanced upon his notice, that his presence was always recognised*.

⁴⁰ Por. ibidem: *he soon formed this object into the hero of a romance*.

okres dojrzewania, którego celem jest odkrycie swojej *natury*. Motyw podróży jest zresztą wspólny dla *Wampira* i *Fragmentu* — w obu opowiadaniach dostrzec można także „queerowy” kod, który zdradza jej prawdziwy powód. W tekście Byrona sekretne pragnienie towarzystwa Darvella prowadzi „dzikimi i niezamieszkałymi drogami przez bagna i skalaną ziemię”⁴¹ do miejsc, z których niegdyś odegnane zostało chrześcijaństwo, a które teraz znaczy pustka opuszczonych meczetów. Pożądanie, które rodzi się między dwoma bohaterami, opisane zostaje jako coś „marginalnego i przepędzanego z religijnej i społecznej obyczajowości”⁴², co wiedzie do wyludnionego „miasta śmierci” [*city of the dead*]. W końcu, jak zauważa Rigby, w Anglii, w której sodomia karana jest śmiercią, kresem takiej podróży musi być cmentarz. Z kolei w *Wampirze* zwieńczeniem podróży Aubreya jest Grecja. Nieprzypadkowo w końcu „grecka miłość” to eufemistyczne określenie miłości homoseksualnej. Istotne wydaje się także to, że Ruthven odnawia swoje vitalne siły właśnie w greckiej ziemi, z której wciąż odradza się, aby dręczyć przyjaciela, podejrzewającego coraz więcej na temat natury Lorda i jego własnej.

Przecucia Aubreya doprowadzają do wybuchu „homoseksualnej paniki”, która staje się czymś charakterystycznym dla wielu klasycznych tekstów wampirycznych. Sedgwick, analizując „erotyczne trójkąty” w powieściach gotyckich, pisze o ich kryptohomoseksualnym wymiarze, bowiem pierwotna więź zawsze dotyczy w nich mężczyzn (w *Wampirze* Ruthvena i Aubreya — Ianthe staje się tylko przedmiotem rozgrywanym między nimi; z kolei w *Draculi*, Mina i Lucy są jedynie obiektami wymiany między Drużyną Światła a Draculą). Ta panika, potęgowana przysięgą, która zabrania mówić o naturze Ruthvena, a tym samym zmusza do samotnego konfrontowania się ze swoimi lękami, stopniowo wpędza Aubreya w szaleństwo. Nieprzypadkowo stopniowa utrata poczytalności sprawia, że Aubrey, zarówno wyglądem, jak i zachowaniem, zaczyna przypominać upiora: w trakcie obłędu upodabnia się coraz bardziej do niemoralnego Ruthvena, wiodąc podwójne życie, co i w jego przypadku staje się powodem pomówień i złej sławy. Ten obłęd po „kontakcie z wampirem”, który powoduje, że zostaje on odsunięty od społeczeństwa i zamknięty w celu obserwacji medycznej, wskazywałby też na paranoidalny strach przez sdomię — w końcu w XVIII wieku z nią właśnie często wiązano groźbę utraty poczytalności i autonomii. O ile dawniej podejrzewani o swobodę seksualną byli potępiani lub karani za swoje występki, o tyle oświeceniowe transformacje doprowadzają do ich izolacji i uznania za ludzi pogrążonych w obłędzie: „Homoseksualizm, który w renesansie mógł wypowiadać się swobodnie, teraz zostaje zmuszony do milczenia i przesuwania się na stronę spraw zakazanych”⁴³. W tym także czasie, na

⁴¹ G. BYRON: *A Fragment*...

⁴² M. RIGBY: „*Prey to some cureless disquiet*”...

⁴³ M. FOUCAULT: *Historia szaleństwa...*, s. 92.

co wskazuje Foucault, homoseksualista zestawiony zostaje z innymi formami „ludzi bez rozumu” (a w konsekwencji *nieładzi*), a więc z rozpustnikiem, marnotrawcą, samobójcą, bezbożnikiem i magiem⁴⁴, zagrażającymi łaadowi przez swoje odstępstwa od normy społecznej.

Choć zarówno *Fragment*, jak i *Wampir* zdają się opowiadać tę samą historię o miłości homoseksualnej, skrytej pod maską wampira, w opowiadaniu Polidoriego pojawia się postać nieobecna w opowiadaniu Byrona, która nie pozwala na odczytanie wampiryzmu jedynie jako metafory homoseksualizmu: kobieta. Być może właśnie kobiety, a właściwie ich martwe ciała, leżą u podstaw tekstu Polidoriego. Na to także wskazywałaby Mary Shelley, która we wstępie do poprawionej edycji *Frankensteina* z 1831 roku, dezawuuując i naśmiewając się z pomysłów przyjaciela Byrona, przedstawionych podczas ich sierpniowego spotkania, pisze, że miał on „jakiś straszny pomysł dotyczący kobiety z czaszką zamiast głowy, która w ten sposób została ukarana za podglądanie przez dziurkę od klucza — nie pamiętam już co zobaczyła, ale było to oczywiście coś bardzo szokującego i bardzo niepoprawnego”⁴⁵. Opis ten z powodzeniem mógłby odnosić się do sfeminizowanego Aubreya, który, podglądając w czasie podróży swojego przyjaciela, dowiaduje się o nim szokującej prawdy. Prawda ta pierwotnie odnosi się do zachowania Ruthvena wobec kobiet i zagrożenia, jakie dla nich stanowi. Nie idzie jednak o ich zabijanie, a raczej o uśmiercanie iluzji, jakie roztaczają przed mężczyznami⁴⁶. To, że obiektem ataku Ruthvena staje się Ianthe, tłumaczyć można zazdrością o Aubreya, ale można w tym widzieć także próbę zniszczenia wyidealizowanej męskiej fantazji, jednego z romantycznych duchów i nieosiągalnej idei, prześladującej naszą kulturę.

Podobnie tłumaczyć można ślub Ruthvena z Alicją, siostrą Aubreya — wydaje się, że nie jest to atak na jego przyjaciela, lecz na samą ideologicznie uprzywilejowaną instytucję małżeństwa, stanowiącą fundament dominujących norm seksualnych. W tym ujęciu małżeństwo jawi się jako źródło horroru — coś, co paradoksalnie pozwala na powrót potwora do społeczeństwa. Stąd Rigby, za Troy'em Boone'em, przychyliła się do stwierdzenia, że żywotność Ruthvena „polega na podtrzymywaniu, a nie wykorzenianiu *status quo*”⁴⁷, a więc na próbie wykorzystania fasady małżeństwa do tego, aby w jego ramach, jako potwór, pozostać niewidzialnym. Jego działania są możliwe, bo *status quo* mu służy — innymi słowy: bo ono samo okazuje się być potworne. Być może dla-

⁴⁴ Ibidem, s. 104.

⁴⁵ M. SHELLEY: *Frankenstein...*, s. 7.

⁴⁶ Stąd Ruthvena nie interesują „normalne” kobiety — rozpustne, seksualne potwory, jak baronowa i inne damy.

⁴⁷ T. BOONE: *Mark of the Vampire: Arnod Paole, Sade, Polidori*. „Nineteenth-Century Contexts” 1995, No. 18, s. 89.

tego, że seksualna normatywność sama zależy od pewnej formy potwornej inności, która pozwala na wyznaczenie jej granic, a której ucieleśnieniem byłby Ruthven. Jak zauważa Rigby: „to, co najbardziej przerażające w *Wampirze* to być może uporczywe trwanie w przekonaniu, że do norm heteroseksualnych i homospołecznych mogą się także przystosować seksualne potwory, które nie tylko nie podlegają władzy normatywnych regulacji, ale potrafią ją wykorzystać dla swoich celów.”⁴⁸ Ruthven więc z jednej strony wyraża swoją postacią to, co niewyraźalne, z drugiej jawi się jako prześmiewca (jednym z jego znaków rozpoznawczych jest wszak szyderczy śmiech), w cyniczny sposób demaskujący normy i instytucje społeczne, stojące u podstaw kultury.

Żywiołem wampira jest zatem maskarada, która w istocie odsłania to, co powinno pozostać ukryte. Aubrey nieprzypadkowo konfrontuje się z tą dwuznaczną naturą swojego przyjaciela w czasie rzymskiego karnawału, kiedy właściwa Ruthvenowi „sztuka udawania”⁴⁹ zestawiona zostaje z „nieukrywaną satysfakcją”⁵⁰ z łamania norm seksualnych. Ruthven udaje człowieka, aby w decydującym momencie móc ujawnić swoją nieludzką formę. Podobnie jak inny XIX-wieczny, arystokratyczny wampir: matka Carmilli, która, nie zdejmując swojej maski podczas maskarady, a tym samym nie chcąc ukazać swojej prawdziwej twarzy, tak naprawdę ujawnia swoje nieludzkie oblicze.

Carmillę z Wampirem, przez ową („queerową”) maskaradę, łączy znacznie więcej, przede wszystkim utożsamienie wampiryzmu z homoseksualizmem oraz dewiacjami charakterystycznymi dla arystokracji: z jednej strony, Carmilla jawi się jako wysysająca życie z młodych dziewczyn lesbijka, prowadząca tryb życia typowy dla wyższych sfer, z drugiej, co istotne, wszyscy łowcy „arystokratycznych” wampirów, oprócz dwuznacznej postaci barona Vordenburga, wywodzą się z klasy średniej.

W tym kontekście znamienne wydają się słowa generała Spielsdorfa wypowiedziane podczas „wampirycznej” maskarady: „Zebrał się tam kwiat arystokracji; bodaj ja jeden wśród nich nie byłem ‘kims’”⁵¹. Ów „kwiat” w rzeczywistości wydaje się jednak społecznym chwastem — nieprzypadkowo wampiryczna hrabina dwukrotnie scharakteryzowana zostaje zwrotem *a person of rank*⁵², który określa ją jako „kogoś” wysoko postawionego, ale przy tym wskazuje na jej zepsucie (co konotują pozostałe znaczenia przymiotnika *rank*: wulgarny, cuchnący, obrzydliwy, rozrośnięty, nadmierny...) i wampiryzm.

⁴⁸ M. RIGBY: „*Prey to some cureless disquiet*”...

⁴⁹ J.W. POLIDORI: *Wampir...*, s. 248.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ J.S. LE FANU: *Carmilla*. W: M. JANION: *Wampir...*, s. 404.

⁵² Por. ibidem.

Nie-święta trójca. Matki, córki i kochanki

Carmilla Josepha Sheridana Le Fanu ukazuje się w 1872 roku, w samym środku epoki wiktoriańskiej, słynącej z rygorystycznej moralności oraz powszechnie obowiązujących konwenansów społecznych. Jednak treść *Carmilli* kontrastuje z momentem jej powstania. Le Fanu opowiada bowiem historię młodej, jeszcze nastoletniej dziewczyny, która zyskuje sympatię, ale także seksualne zainteresowanie ze strony wampirycznej rówieśniczki, tytułowej *Carmilli*. Wykorzystuje przy tym gotycki sztafaż, lokując akcję swojego tekstu w zamku w austriackiej Styrii. W *Carmilli* pojawia się przy tym wiele wątków zainicjowanych opowiadaniem Polidorigo, ale powieść Le Fanu wydaje się być przede wszystkim symptomem lęków i pragnień okresu, w którym powstała. Wskazywałby na to już sam wybór gatunku — powieści gotyckiej. Według Davida B. Morrisa umożliwia ona wyrażenie czegoś, co nazywa on „gotycką wzniosłością”⁵³, która, przeciwnie do teorii Burke’a, łączącej wzniosłość z zewnętrznym światem, wiąże się z pożądaniem — wzbudzającym przerażenie uwolnieniem długo tłumionych, ukrywanych oraz zmuszonych do milczenia pragnień. Dlatego dla Morrisa, powieść gotycka jest z natury transgresywna i niesamowita, ożywiająca wyobrażenia zarazem znajome i obce, nierozpoznane i znane — reprezentacje tych wszystkich rzeczy, które nie posiadają swoich reprezentacji, ponieważ znajdują się poza językiem i poza możliwościami ich wyrażenia za jego pomocą. Chodziłoby zatem w niej o ukazanie tego nadmiaru, nadwyżki znaczenia, którego nie sposób zaklasyfikować w ramach języka i naszej wiedzy. Ta transgresywna natura, na co zwraca uwagę James Donald w *What’s at Stake in Vampire Films?*⁵⁴, cechuje zresztą wszystkie teksty fantastyczne, świadome przyjemności, jaką czerpać można z zacierania granic oraz pozornie stałych form symbolicznych. W przypadku *Carmilli* natomiast wydaje się, że jej transgresywność wyrasta przede wszystkim z doświadczenia płynności, które cechuje szeroko rozumianą nowoczesność, a w szczególności epokę wiktoriańską wraz z jej przemianami moralnymi, technologicznymi i naukowymi.

Stan zagubienia i nieokreślenia, egzystowania w rzeczywistości, w której zacierają się kolejne granice, widoczny jest w niej od pierwszych stron. Dość powiedzieć, że główną bohaterką i narratorką powieści Le Fanu jest porozumiewająca się dziwną mieszanką języka angielskiego, francuskiego i niemieckiego⁵⁵ pół-Angielka, pół-Austryjaczka, której imię zostaje ujawnione dopiero w połowie historii. Pozbawiona jasno określonej tożsamości i jawiąca się jako

⁵³ D.B. MORRIS: *Gothic Sublimity*. „New Literary History” 1985, No. 65, s. 299–319.

⁵⁴ J. DONALD: *What’s at Stake in Vampire Films*. W: IDEM: *Sentimental Education: Schooling, Popular Culture and the Regulation of Liberty*. London 1992.

⁵⁵ Przyrównaną przez nią do wieży Babel (J.S. LE FANU: *Carmilla...*, s. 365).

rodzaj hybrydy kulturowej, Laura znajduje się także w szczególnym momencie życia, będąc dziewiętnastolatką u progu kobiecości. W tym kontekście nieprzypadkowo pierwszym przywołanym z jej życia wydarzeniem, które wciąż rodzi przerażenie i stanowi niezatarte piętno, staje się doświadczenie seksualne – kłęczącej przy łóżku młodej kobiety z dłońmi ukrytymi pod kołdrą i następujące jakiś czas po tym uczucie wbijania dwóch igieł w jej pierś. Laura, jak sama zauważa, nie miała wówczas więcej niż sześć lat, co z kolei zbiegałoby się z początkiem fazy latencji, charakteryzującej się ukryciem, utajeniem i wyciszeniem tendencji oraz potrzeb seksualnych. Nie mniej istotny jest fakt, że owo zdarzenie zbiega się czasowo ze śmiercią matki, która umiera, gdy Laura jest jeszcze małym dzieckiem, pozostawiając ją pod opieką ojca, od tej pory stanowiącego dla niej całą rodzinę. Jednak to wspomnienie z przeszłości, wciąż żywe w pamięci i nieustannie powracające do Laury, jest jedynie tłem, czy wstępem do kolejnego osobliwego, a wręcz niesamowitego i *kluczowego* dla całej powieści wydarzenia – spotkania z Carmillą.

Zetknięcie się Laury z tytułową bohaterką powieści *Le Fanu* to spotkanie z wampirem, początkujące całą serię niesamowitych i wieloznacznych zdarzeń, w czasie których do bohaterów *Carmilli* powraca Freudowskie niesamowite, a więc to, co znajome, ale nierozpoznane i to, co choć zdaje się obce, okazuje się jednocześnie czymś im najbliższym. Tak jest między innymi, kiedy Laura po raz pierwszy widzi Carmillę, tego też doświadcza generał Spielsdorf w rozmowie z matką Millarki⁵⁶. Nie sposób oczywiście nie odczytać tych zdarzeń w kontekście opowieści o traumie ostatecznej separacji z matką, jaką Laura przytacza na początku swojej historii. Uwagę zwraca przede wszystkim doznanie ugryzienia w pierś, szczególnie z perspektywy psychoanalizy, w której piersi (matki) są dla dziecka niesamowite, będąc czymś znanym, a nawet czymś wewnętrznym, lecz przy tym czymś nieznanym, częścią ciała innego. Są więc czymś, co jest własne, ale co jednocześnie pozostaje obce. W psychoanalizie lacanowskiej odłączenie od piersi powiązane zostaje z procesem upodmiotowienia, w którym to, co kiedyś należało do nas, rozpoznane zostaje jako coś od nas innego. Dlatego, aby być sobą, u siebie (w domu), konieczne jest zachowanie dystansu i milczenia wobec tego, co zostało poświęcone w tym celu.

U Lacana jednak podmiot nigdy nie zostaje w pełni 'scalony', funkcjonując w trzech porządkach: Wyobrażeniowym, Symbolicznym i Realnym. Pierwotny jest porządek wyobrażeniowy, odpowiadający okresowi preedypalnego, w którym dziecko stanowi jedność z ciałem i rozkoszą (*jouissance*) matki oraz odczuwając części własnego ciała jako oddzielone od siebie. Kolejnym etapem w procesie upodmiotowienia jest „faza lustra”, a więc wejście w porządek

⁵⁶ Z podobną sytuacją mamy do czynienia, gdy Laura i jej ojciec rozpoznają własne losy w opowieści Spielsdorfa, a z jej odwróceniem, gdy oboje nie rozpoznają generała podczas ich spotkania po latach.

symboliczny, kiedy dziecko zaczyna postrzegać już swoje ciało jako scalone. Następująca potem interwencja ojca jako Innego, doprowadzająca do zerwania jedności dziecka z matką i wprowadzenia go w porządek języka, konstytuuje podmiot ludzki. Jednocześnie jednak podmiot jawi się jako pęknięty i rozproszony, bowiem z wkroczeniem Funkcji Ojca odczuwane zaczyna być rozdzielanie i poczucie braku, co w dalszej kolejności budzi pożądanie i otwiera nieświadomość. Zachodzący równoległe proces symbolizacji, a więc wpisywania cielesności podmiotu w sieć znaczących (*signifiant*), nigdy tak naprawdę nie zostaje zakończony, a w jego trakcie pewne znaczące ulegają wykluczeniu i zaczynają funkcjonować w porządku realnym. Są one elementami porządku wyobrazonego, które nie zostały włączone w sieć symboliczną i jako takie wciąż podlegają rozkoszy. Tym właśnie jest Realne: niewyintegrowaną w język resztką procesu symbolicznego, która powraca jako symptom lub trauma. Realne, jako takie, nie daje się przedstawić — możliwe jest jedynie powtarzanie kolejnych prób reprezentacji.

Dlatego w *Carmilli* Realne powraca jako zmiennokształtne wampiry, przybierające postać pulsującej, czarnej masy lub potwornego zwierzęcia, nie stosujące się do żadnego ze znanych praw (w tym przyrody/fizyki):

Tuż po godzinie pierwszej ujrzałem duże czarne stworzenie o niewyraźnych kształtach czające się, jak mi się zdawało, koło nóg łóżka. Nagle stworzenie to znalazło się u gardła biednej dziewczyny, gdzie w jednej chwili rozrosło się w ogromną, drgającą masę. Przez kilka sekund stałem jak skamieniały. Zaraz jednak skoczyłem naprzód ze szpadą w dłoni. Czarny stwór momentalnie się skurczył, ześliznął na ziemię i nagle, o metr niepełna od łóżka, ujrzałem patrzącą we mnie wzrokiem, w którym czaiło się okrucieństwo i przerażenie...Millarkę. Nie namyślając się, natarłem na nią ze szpadą. W tej chwili jednak ujrzałem ją koło drzwi, nawet nie draśniętą. Przerażony, uderzyłem znów. Zniknęła! Moja szpada zaś, uderzając w drzwi, rozpadła się na kawałki.⁵⁷

Jednym ze sposobów radzenia sobie z tym, co niesamowite/niewyraźalne/Realne jest próba wciągnięcia tego w porządek symboliczny poprzez wyjaśnienie i omówienie, a więc przez proces sygnifikacji. Gelder zauważa, że wiktoriańskie powieści wampiryczne, w tym również *Carmilla*, używają w tym celu „ojcowskich figur” (najczęściej lekarzy/doktorów), dzięki czemu zamiast demaskowania wampirów, najczęściej mamy do czynienia z diagnozami na ich temat, lub z opisami dokonywanymi przez te postacie⁵⁸. Co znamienne,

⁵⁷ Ibidem, s. 415.

⁵⁸ Dość istotne wydają się ich nazwiska, przede wszystkim Spielsdorf i Spielsberg, które zdają się sugerować, że, podobnie jak w *Wampirze* Polidoriego, rozpoznać wampira można dzięki znajomości wiedzy ludowej [niem. *Spiel*, czyli gra, wskazywałaby właś-

konsultacje i diagnozy przeprowadzane są zawsze z dala od kobiet — za każdym razem, kiedy Laurze lub Bercie zagraża wampir, mężczyźni — ojcowie i lekarze, reprezentanci porządku Symbolicznego — rozmawiają ze sobą na osobności, pomijając główne zainteresowane. Stąd mężczyźni (w tym lekarze) zdają się być największym niebezpieczeństwem dla Carmilli. Ona sama daje temu wyraz w jednej z rozmów, kiedy, po znamienym utożsamieniu wampiryzmu (choroby toczącej okoliczne ziemie) z naturą („Wszak choroba nękająca kraj także w naturze ma swoje źródła”⁵⁹)⁶⁰, stwierdza: „nigdy dotychczas lekarze nie pomogli mi”⁶¹. Ostatecznie jednak mężczyźni osiągają swój cel i doprowadzają do stworzenia biurokratycznego tworu, który w ramach porządku wiedzy, a nie tylko przesądu, pozwala na stygmatyzację Carmilli jako wampira: „Jeśli świadectwa składane pod przysięgą przed niezliczonymi komisjami, złożonymi bez wyjątku z ludzi świątłych i prawych, i utrwalone w szczególności, jak na zwyczaj sądowny, drobiazgowych sprawozdaniach mają jakąkolwiek wartość, to trudno jest zaprzeczać istnieniu wampirów czy choćby w nie wątpić”⁶².

Niemniej mężczyźni nie są zagrożeniem tylko dla wampirów, ale również dla kobiet. Ma to uświadomić Laurze ostrzeżenie: „Matka ci mówi — strzeż się mordercy!”⁶³, które staje się przyczyną tego „niesamowitego odkrycia”. Bowiem, gdy Laura, zaraz po tej przestrodze, widzi Carmillę skapaną we krwi, wydaje się, że słowa te tak naprawdę zostają wypowiedziane przez ich wspólną matkę, która przestrzega córkę przed (męskimi) mordercami. Gelder podkreśla, że w *Carmilli* „w sposób oczywisty łączy się (martwe) matki z wampirami: matki zostają wyparte z historii, ale powracają jako nieumarłe, z wiedzą (na temat ojców), która jednak nigdy nie zostaje wypowiedziana wprost”⁶⁴. To nie przypadek, że wszystkie matki (Laury i Carmilli/Millarki), żony (Spielsdorfa i ojca Laury) oraz córki (Laura, Carmilla/Millarka) w linii po matce wywodzą się z wampirycznego (i arystokratycznego) rodu Karnsteinów. Nieuniknione starcie z mężczyznami związane jest z faktem, że pod postacią wampirów do Laury i Berty, będących u progu dojrzałości, powraca właśnie kobiecość (i seksualność) we wszystkich swoich aspektach — a więc to, co (zwłaszcza w epoce wiktoriańskiej) powinno pozostać zapomniane lub przynajmniej ukryte.

nie na niezbędny kontekst ludyczny, który towarzyszy znajomości wampirów i metod walki z nimi].

⁵⁹ Ibidem, s. 384.

⁶⁰ Wampiryzm powiązany zostaje tu z ziemią i naturą, a więc z tym, co tradycyjnie wiąże się z kobiecością.

⁶¹ Ibidem. W oryginale: *Doctors never did me any good*, co można też przełożyć: „nigdy nie zaznałam niczego dobrego ze strony lekarzy”.

⁶² Ibidem, s. 418.

⁶³ Ibidem, s. 394

⁶⁴ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 46.

Carmilla przychodzi do Laury w szczególnych okolicznościach. Mark M. Hennelly w „*Through Every Door and Passage*”: *A Liminal Reading of Carmilla*⁶⁵ zwraca uwagę na symbolikę tej sceny i jej apokaliptyczny wydźwięk. „Dzikiem” pojawienie się wampirów (później określonych mianem „bestii”), podróżujących w powozie w towarzystwie czterech jeźdźców (Apokalipsy?), które rodzi „skrajny zamęt i chaos”, zwiastuje jednocześnie koniec, lub co najmniej załamanie się uniwersum (symbolicznego). Niemniej istotne jest przybycie w czasie pełni księżyca, której działanie wydaje się mieć szczególny wpływ na kobiety — przez jej powiązanie, z jednej strony, z cyklem miesięczkowym, a z drugiej, z falami nerwowości i hysterii. Pełnia księżyca sugerowałaby więc odpowiedni czas dla pojawienia się pełni kobiecej osobowości. I to z nią w istocie wydaje się być skonfrontowana Laura. W karecie, chronionej przez czterech jeźdźców, podróżują bowiem trzy kobiety: Carmilla, jej matka hrabina Karnstein oraz Matska, „wstrętna Murzynka”, szczerząca „zęby jak gdyby w grymasie wściekłości”⁶⁶. O ile jednak pierwsze dwie wychodzą z powozu, trzecia pozostaje w środku, niemal przemilczana⁶⁷. Dostrzega ją tylko Mademoiselle de Lafontaine, która, co znamienne, tuż przed pojawieniem się orszaku, niejako antycypując nadejście wampirycznej kobiecości, rozprawia o znaczeniu intensywnego blasku księżyca i opowiada historię o marynarzu, który nigdy nie odzyskał dawnego wyrazu twarzy po tym, jak podczas księżycowej nocy przyśniła mu się stara kobieta chwytająca go za policzek. Opowieść ta w oczywisty sposób zdaje się odnosić do starej Matski, sygnalizując jednocześnie potencjalne zagrożenia dla mężczyzn ze strony kobiet w księżycową noc. Matska, której imię konotuje związki z ziemią i błotem⁶⁸, jawi się więc jako najbardziej wyparty i zapomniany aspekt kobiecości, który Hennelly łączy z Hekate, grecką boginią magii, czarów i rozdroży, a w archetypicznych wyobrażeniach także wiedźmą, staruchą i mieszkanką piekieł (podziemi), poprzez krew powiązaną z księżycem.

Co więcej, dla Hennelly’ego w trzech postaciach wampirycznych, które przychodzą do Laury, zakodowane są trzy wzorce kobiece, składające się na archetyp Wielkiej Matki: wzorzec dziewicy w emocjonalnej i pełnej pasji Carmilli, wzorzec matki, który ucieleśnia w pocieszającym i płodnym wymiarze hrabina Karstein oraz wzorzec staruchy (wiedźmy) reprezentowany przez mroczny i niszczyielski element postaci Matski.

⁶⁵ M.M. HENNELLY JR.: *‘Through Every Door and Passage’: A Liminal Reading of Carmilla*. „Le Fanu Studies” 2009.

⁶⁶ J.S. LE FANU: *Carmilla...*, s. 374.

⁶⁷ W polskim tłumaczeniu dosłownie się ją przemilcza — pomimo obecności jej imienia w oryginale, w przekładzie z niewyjaśnionych powodów w ogóle się nie pojawia.

⁶⁸ Jej imię po angielsku znaczy *mud*, a więc ziemię/błoto [Pof. J. ANDRIANO: *‘Our Dual Existence’: Archetypes of Love and Death in Le Fanu’s ‘Carmilla.’* In: *Contours of the Fantastic*. Ed. M.K. LANGFORD. Westport 1994, s. 52].

Wydaje się, że można widzieć w nich też odmianę antycznej triady Persefona(Kora)-Demeter-Hekate, utożsamiającej w sobie aspekty inicjujący, ochronny i krwiożerczy. Co ciekawe, te trzy aspekty zdają się splatać w niesamowitej postaci Carmilli, będącej jednocześnie wszystkimi trzema osobami (postaciami kobiecości), na wzór Świętej Trójcy. I choć Carmilla po przybyciu do zamku, w którym mieszka Laura, pyta o swoją matkę i Matskę, Joseph Andriano zauważa, że te tak naprawdę nigdy jej nie opuszczają, ponieważ są jej częściami⁶⁹. Dodatkowo tę Kobiecość (Nie)Świętej Trójcy zdaje się łączyć ze sobą także rdzeń nazw jej trzech postaci⁷⁰. Z tego też powodu Hennelly wysuwa tezę, że być może w triadzie tej, obok Carmilli i Karnstein, winna znaleźć się Corra (celtycka bogini przepowiedni i transcendentnej wiedzy, a przy tym jeden z mitycznych potworów zabitych przez św. Jerzego), aby w ten sposób, za pomocą kobiecej trójcy, przedstawić rdzeń [core] kobiecości, którego jednak centralną postacią pozostałaby Carmilla (grecka Kora).

Trop ten prowadziłby nawet dalej: do platońskiego terminu *chorá*, który w *Timajosie*, obok idei oraz rzeczy dostrzegalnych zmysłowo, wyróżniony zostaje jako trzeci rodzaj bytu, „trudny i ciemny”, który tak naprawdę jest miejscem i przestrzenią rodzenia się bytów — macierzyńskim łonem i „schronem dla tego wszystkiego, co się rodzi”⁷¹. Będąc niepodobne do niczego innego i pozbawione formy, może urodzić każdą rzecz. Kristeva, powracając do terminu Platona, łączy ją z zakazem matczynego ciała, zauważając, że „znak wypiera *chorę* i jej wieczny powrót”⁷², co wydaje się istotne w kontekście obecnego w *Carmilli* wypierania Realnego przez Symboliczne. *Chora* jest macierzyńskim zbiornikiem, w którym dokonuje się przedartykulacyjne uzewnętrznienie energii popędowej. W jej dziwnej przestrzeni brak jest jeszcze oddzielenia „ja” od matki i świata — jest ona raczej poczuciem zatopienia w nich, doświadczeniem wszystkiego bez odczucia istnienia granic, stanem najbliższym czystej materialności świata, pozostając w pełni zdominowana przez popędy. Wampiryczna trójca, pozbawiona swojej formy i przeistaczająca się z jednej postaci w drugą, będąc jednocześnie córką, matką i wiedźmą, zdaje się przywracać czy otwierać przed Laurą właśnie tę przestrzeń.

Carmilla może bowiem również być opowieścią o otwieraniu zamkniętych przestrzeni. Laura, pomimo tego, że jej rodzina nie należy do znacznych, posiada w Styrii zamek, na który w tamtych stronach mówią *Schloss*⁷³. To o tyle istotne, że w języku niemieckim (tak jak w polskim) zamek oznacza zarówno budowlę mieszkalno-obronną, jak i mechanizm do zamykania czy

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ *Carmilla/Karnstein*.

⁷¹ PLATON: *Timajos*. — *Kritias, albo Atlantyck*. Przeł. P. SIWEK. Warszawa 1986, s. 62.

⁷² J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia...*, s. 19.

⁷³ J.S. LE FANU: *Carmilla...*, s. 364.

zabezpieczania. Przez informację o tym, że Laura mieszka (została zamknięta) w zamku z ojcem (przez ojca), dane jest do zrozumienia, że opowieść o wampirze można odczytać właśnie jako historię o przejściu, otwarciu zamkniętych drzwi do dziwnych, zapomnianych przestrzeni. Hennelly zwraca uwagę na nagromadzenie elementów krajobrazu (podkreśla przede wszystkim znaczenie mostu zwodzonego i mostku, którym przejeżdża wampiryczny orszak) oraz wnętrza zamku (głównie wątku przenikania przez drzwi), powiązanych właśnie z motywem przejścia. Na to, co stanowi klucz do opowieści (ale i zamka) wskazują według niego liczne chiazmy, pojawiające się w *Carmilli*: „Ty mnie, a ja Ciebie”⁷⁴, „Ja przyciągnę Cię ku sobie, Ty przyciągać będziesz innych”⁷⁵, „w upojeniu i niezmiernym poniżeniu żyję w Tobie, Twym gorącym życiem, a Ty słodko umrzesz we mnie”⁷⁶. Chiazmy podkreślają owe kluczowe dla powieści Le Fanu podwójność i krzyżowanie się głównych bohaterek *Carmilli*, greckie *chiasmus* bowiem to tyle, co skrzyżowanie, plecionka, ale i klucz. Chiazm otwiera przestrzeń spotkania — zetknięcia się, ot(w)arcia i rozpoznania, ale nie zawsze pełnego poznania czy zrozumienia.

Ciekawy w kontekście *Carmilli* może być fakt, że Derrida w jednym ze swoich tekstów wiąże chiazmy z pojęciem *hymen*, łączącym w sobie spełnienie i dziewictwo. *Hymen*, obok *suplementu* (przypadłość/istota) i *pharmakon* (trucizna/lekarstwo) jest jednym z derridiańskich nierozstrzygalników, które zdają się być przydatne do wytłumaczenia roli *Carmilli*. Nierozstrzygalniki są niebezpieczne, bo grożą zatarciem granic między dwoma heteronomicznymi pojęciami, a tym samym podważeniem logiki porządku pojęciowego, który opiera się na binarnych opozycjach klasyfikujących i organizujących przedmioty, zdarzenia i relacje w świecie. Z tego punktu widzenia szczególnie istotny wydaje się „pasożytniczy” *pharmakon*, oznaczający również włamywacza — coś zewnętrznego, co przenika do wnętrza, zagrażając tym samym jego czystości i bezpieczeństwu⁷⁷. I to właśnie czynią wampiry — niepostrzeżenie wkradają się do wnętrza (porządku patriarchalnego, symbolicznego, pojęciowego, rodzinnego itd.), przynosząc widmo zamętu i chaosu⁷⁸.

Ten stan zawieszenia, który pojawia się wraz z nadejściem wampirów, sygnalizuje sama hrabina Karnstein, mówiąc o podróży oraz sprawach, „od których

⁷⁴ Ibidem, s. 376.

⁷⁵ Ibidem, s. 379.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ J. DERRIDA: *Positions*. Chicago 1981, s. 128.

⁷⁸ Ale między *Carmillą* a derridiańską krytyką *Fajdrosa* Platona, rysuje się jeszcze jedna analogia: według Derridy nieobecne jest pojęcie *pharmakos*, jedno z pojęć dopełniających *pharmakon*, które oznacza kozła ofiarnego, ale również maga/czarodzieja; u Le Fanu natomiast, najbardziej ukrytym i pojawiającym się tylko na chwilę aspektem kobiecości jest ten najbardziej wyparty ze świadomości europejskiej — wiedźma Matska.

zawisło życie lub śmierć”⁷⁹, tym samym dając do zrozumienia, że pojawia się na granicy dwóch oddzielnych światów. Z jednej strony można odczytać te słowa jako zapowiedź symbolicznej śmierci oraz przejścia w stronę nowego, dorosłego życia kobiety we wszystkich jego aspektach — a więc tego, co staje się losem młodych dziewcząt, będących ofiarami wampiryzmu. Z drugiej, Andriano zwraca uwagę na fakt, że w Carmilli można dostrzec wcielenie instynktu śmierci. Wampir jawi się jako ucieleśnienie myśli samobójczych: ze strachu przed przyznaniem się do tego, że kocha się śmierć (i martwą matkę⁸⁰), rodzą się wyobrażenia, że to śmierć kocha mnie i przychodzi do mnie, aby mnie uwieść. Carmilla zdradza wszak, że „dom jej znajdował się na zachodzie”⁸¹, czemu jakby wtórują słowa: „przecież i ty musisz umrzeć, każdy musi umrzeć; wówczas dopiero jesteśmy naprawdę szczęśliwi. Chodź do domu!”⁸² Nie mniej istotny w tym kontekście jest także mroczny gobelin, wiszący naprzeciw jej łóżka, „przedstawiający Kleopatrze ze żmiją na jej łonie”⁸³, a więc popełniającą samobójstwo. Ten wymiar wampira akcentuje również baron Vondenburg, a więc ten, który ostatecznie przyczynia się do zwalczenia Carmilli, mówiąc, że „w pewnych okolicznościach samobójca staje się wampirem”⁸⁴.

Carmilla jest zatem opowieścią o powrocie niesamowitego elementu, który, choć na pozór zdaje się czymś zewnętrznym, w istocie od zawsze przynależy do wnętrza — o postaci, która wydaje się być zewnętrznym intruzem, ale która tak naprawdę jest zamaskowanym „tutejszym”, udającym tylko obcego, ponieważ z różnych przyczyn nie może się w pełni ujawnić. Nie sposób jednak w tej perspektywie pominąć konteksty polityczny i kulturowy, a dokładniej fakt, że mit wampiryczny, odradzający się w powieści Le Fanu, przywrócony do życia zostaje za sprawą Irlandczyka, a właściwie protestanckiego Anglo-Irlandczyka⁸⁵. W tej perspektywie można widzieć w *Carmilli* historię relacji irlandzko-angielskich oraz katolicko-protestanckich⁸⁶. Zwraca na to uwagę Robert Tracy, który, tropiąc lęki rasowe i etniczne, stanowiące dla niego podłoże powieści Le Fanu oraz Stokera, pisze o szczególnym statusie obu

⁷⁹ J.S. LE FANU: *Carmilla...*, s. 407.

⁸⁰ Warto zauważyć, że queerowość wampira w tekście Le Fanu wynika również z pomieszania postaci matki i kochanki Laury, zatarcia między nimi granicy: obie są nieumarłe, obie także zostają powiązane z pokojem Laury, a właściwie, co istotne, jej sypialnią.

⁸¹ Ibidem, s. 378.

⁸² Ibidem, s. 381.

⁸³ Ibidem, s. 375.

⁸⁴ Ibidem, s. 420.

⁸⁵ Warto zauważyć, że z tej samej warstwy społecznej, co znamienne, wywodził się Bram Stoker, autor *Draculi*.

⁸⁶ Hennelly zwraca między innymi uwagę na znaczenie Czyścica św. Patryka i możliwość odczytania wampira jako horroru duszy powracającej właśnie z czyścica.

autorów, odpowiedzialnych za odnowienie zainteresowania legendami wampirycznymi:

Dla Le Fanu i Stokera, przedstawicieli anglo-irlandzkiej protestanckiej klasy władającej Irlandią w XIX wieku, te legendy były zarówno lokalnym folklorem, jak i metaforami, wyrażającymi obawy związane z samymi Irlandczykami [*unhyphenated Irish*], którzy odradzali się po wiekach stłumienia, żądając politycznej i ekonomicznej władzy. Anglo-Irlandczycy obawiali się zbyt bliskiego łączenia się z Irlandczykami, ponieważ mogłoby to rodzić rasową degenerację oraz utratę władzy, co z kolei nieuchronnie doprowadziłoby do odzyskania przez Irlandczyków ich ziemi. To właśnie te lęki kryją się u podstaw takich tekstów, jak *Carmilla* i *Dracula*.⁸⁷

O ile jednak w tym kontekście w *Carmilli* łatwo dostrzec paralełę między anglo-irlandzkim autorem a jego anglo-austrijacką bohaterką, której rodzinie zagrażają „wampiry” — lokalni i swojscy właściciele ziemi (w końcu rodzina Laury ze strony matki to ród styryjski), wyparci z niej (przez ojca Laury, Anglika), a teraz powracający po swoje — o tyle *Dracula* zdaje się opowiadać nieco inną historię: niebezpieczeństwa kolonizacji kolonizatorów i paranoicznego strachu przed najazdem obcych, których nie da się już odróżnić od lokalnych mieszkańców⁸⁸.

⁸⁷ R. TRACY: *Loving You All Ways: Vamps, Vampires, Necrophiles and Necrofilles in Nineteenth-Century Fiction*. In: *Sex and Death in Victorian Literature*. Ed. R. BARRECA. Bloomington 1980, s. 38.

⁸⁸ Do tej problematyki zdaje się także nawiązywać Władysław Reymont w *Wampirze*, w którym, jak zauważa Anna Adamczyk, mamy do czynienia z odwróconym kolonializmem. Powieść Reymonta to próba analizy powolnego zmięszczenia materialistycznej kultury zachodniej na początku XX wieku. Jednym w punktów odniesienia staje się znacznie bardziej duchowa kultura wschodu oraz reprezentujący ją Mahatma Guru. Z zachodniego, a dokładniej brytyjskiego punktu widzenia, Wschód (a dokładniej znów Indie) wydaje się „gorszym Innym”, ale jednocześnie, zwłaszcza w momentach kryzysu (wartości), jawi się jako coś fascynującego dla jego kolonizatorów. Stąd „w Wampirze mamy do czynienia z odwróconym kolonializmem: to „światło ze Wschodu” staje się kolonizatorem i ma spełnić rolę cywilizacyjnej misji w chylącej się ku upadkowi kolonizowanej dżungli. Orient przyjmuje rolę Prospera z *Burzy* Williama Szekspira, zdobywając uznanie społeczności za sprawą magii i wiedzy tajemnej, podczas gdy Londyn jest Kalibanem — lubieżnym i pijanym potworem, pozbawionym etycznego kręgosłupa, wyjętym spod jurysdykcji prawa, skazanym na nędzną egzystencję, a nawet rychły upadek. Doświadczenia służby imperialnej i zbytnia pewność siebie są dla Anglików zgubne, skłaniają ich do lenistwa, obnażają ich słabości, rozdymają próżną dumę z przynależności do białej rasy i umacniają hipokryzję, prowadząc do tego, że ludzkość jawi się jako marna, przelotna zjawia, a stworzony przez nią mit Orientu zdaje się jednak nie mieć oczekiwanego zbawiennego wpływu, okazując się jedynie europejską iluzją”

Dracula: Vampyre or Vambery?

Santiago Lucendo w *Return Ticket to Transylvania* zwraca uwagę na fakt, że wampir od samego początku swego istnienia w kulturze z powodzeniem używany był jako wymówka do mówienia o innych sprawach, a przede wszystkim kwestiach historycznych, politycznych i społecznych. Postać wampira zdaje się być związana z charakterystyczną dla nowoczesności niestabilnością kulturową, społeczną i ekonomiczną, łącząc w sobie lęki i pragnienia Zachodu projektowane na Wschodnią Europę. Otwierająca powieść Stokera podróż głównego bohatera do Transylwanii to, jak zauważa Lucendo, przejście od znormalizowanych, hegemonicznych światów Zachodu do fantastycznego świata Wschodu, ale też od homogeniczności pierwszego do heterogeniczności drugiego. Dokumentacją tego różnicowania i pomieszania kultur, ras i języków są notatki Jonathana Harkera, które wydają się próbować zagadać i oswoić *nieswoją* rzeczywistość. Kulminacyjnym momentem zderzenia z doświadczeniem zatarcia granic na Wschodzie, a przez to z wpisaną w ten stan rzeczy niestabilnością kategorii i norm, jest opowieść Draculi, w której zdaje się on zawierać „całą historię tego kraju”:

My, Szeklerzy, mamy prawo do dumy, bowiem w naszych żyłach płynie krew wielu dzielnych ludów, które walczyły jak lwy za swych władców. Właśnie tutaj, do tego kotła europejskich narodów, plemię Ugrów przyniosło z Islandii tego samego ducha walki, którym obdarzyli ich Thor i Wodin i którym Wikingowie tak straszliwie zasłynęli na wybrzeżach całej Europy — tak, tak, a także Azji i Afryki — że ludzie brali ich za wilkołaki. Kiedy przybyli w te strony, napotkali Hunów, których wojenny szal przetoczył się wcześniej poprzez ziemię na podobieństwo żywego płomienia, a mordowane przez nich ludy opowiadały, że w ich żyłach płynie krew dawnych czarownic, co wyrzucone ongiś ze Scytii, parzyły się na pustyni z diabłami. Głupcy! Jakież diabeł albo wiedźma byli kiedykolwiek tak potężni jak Atylla, którego krew naprawdę płynęła w ich żyłach!⁸⁹

(A. ADAMCZYK: „Wampir” Reymonta: *zmierzch cywilizacji Zachodu?*. „Acta Humana” 2010, nr 1, s. 65–66). Ciekawe jest przy tym to, że wszelkiego rodzaju potwory, takie jak wampiry czy zombie, powracają do masowej wyobraźni pod koniec XIX wieku właśnie na skutek kolonialnych zapędów narodów europejskich. Opowieści o nich docierają do Wielkiej Brytanii czy do Stanów Zjednoczonych wraz z powracającymi do kraju kolonistami, którzy opowiadają mrozące krew w żyłach historie z dalekich krain, tym samym kolonizując nimi wyobraźnię dotychczasowych kolonizatorów.

⁸⁹ B. STOKER: *Dracula...*, s. 33.

Jimie Cain, analizując szczegółowo ten fragment w *Racism and the Vampire*, widzi w nim aluzję do relacji angielsko-rosyjskich. Anglia i Rosja były wszak wieloletnimi imperialnymi rywalami, walczącymi ze sobą między innymi o interesy w Europie Wschodniej. Stąd wybór wampira, który jest wytworem kultury słowiańskiej, oraz postaci Draculi, którego „rasowa i etniczna tożsamość wskazuje na rosyjskich i słowiańskich przodków”⁹⁰, zdaje się wskazywać właśnie na polityczne podłoże tekstu Stokera i pozwala widzieć w hrabi rosyjskiego złoczyncę, zagrażającego interesom Wielkiej Brytanii na Wschodzie. Wątek ten pojawia się także w jednym z tekstów Friedricha Kittlera, który proponuje spojrzeć na powieść Stokera właśnie z perspektywy brytyjskiej polityki. Dla Kittlera istotna jest postać Jonathana, w którym dostrzega on „angielskiego szpiega”, uprawiającego „imperialną turystykę”⁹¹ w służbie zachodnich interesów. Na szpiegostwo i bycie tajnym informatorem wskazują przede wszystkim jego zakodowane notatki, nieczytelne dla hrabiego, ale w pełni zrozumiałe dla przyjaciół Harkera. Niemniej, Kittler w swoim tekście skupia się na innej, niepozornej postaci – wspomnianym tylko w jednym miejscu przyjacielu profesora Van Helsinga, Arminio (który, jak się okaże, w niesamowity sposób zdaje się być powiązany z opisaną wyżej rolą Harkera):

Mojego przyjaciela Arminia z budapeszteńskiego uniwersytetu prosiłem, żeby jego życiorys dla nas opracował. Oto, co mi napisał, na podstawie tego, co mu się ustalić udało. To w rzeczy samej wojewoda Dracula musiał być, który przydomek swój zdobył, Turków nad wielką rzeką na tureckiej granicy zwyciężając. (...) Jak twierdzi Arminio, Draculowie świątny i szlachetny ród stanowili, choć niektórzy z nich byli przez współczesnych o kontakty ze Złym oskarżani.⁹²

W rzeczywistości we fragmencie tym Stoker odnosi się do Armina Vambery’ego, znanego węgierskiego wykładowcy i orientalisty na Uniwersytecie w Peszcie oraz podróżnika, którego autor *Draculi* poznał w Londynie. Kittlera interesuje jednak rola, jaką Vambery odgrywał w polityce brytyjskiej. Jak się bowiem okazuje, wszystko wskazuje na to, że był on szpiegiem na brytyjskich usługach (przyjacielem Księcia Walii oraz częstym gościem na Downing Street), który dzięki „orientalnej” przykrywce był w stanie zbierać informacje dla swojego zachodniego pracodawcy. Tym także Arminio zajmuje się w powieści Stokera, dostarczając informacji na temat zagrożenia przybywającego do Anglii ze Wschodu. Ale według Kittlera on sam był pewnego rodzaju wampirem,

⁹⁰ J. CAIN: *Racism and the Vampire: The Anti-Slavic Premise of Bram Stoker's 'Dracula'*. In: *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture*. Eds. J.E. BROWNING, C.J. PICAR. Lamham 2009, s. 129

⁹¹ F. KITTLER: *Dracula's Legacy*. „Stanford Humanities Review” 1989, No. 1, s. 152.

⁹² B. STOKER: *Dracula...*, s. 232.

na co wskazywałyoby z jednej strony owo połączenie szpiegostwa, orientalizmu i maskowania swojej tożsamości, a z drugiej związek, jaki można dostrzec między jego nazwiskiem a angielskim określeniem wampira (Vampyre). Kittler zauważa zresztą, że w notatkach Stokera Vambery pojawia się przed nazwą Vampyre, tak jakby jego osoba w ogóle czyniła możliwym pojawienie się postaci wampira⁹³.

Gelder, podejmując ten wątek, zwraca jednak uwagę na fakt, że Kittler przemilcza niezwykle istotną informację odnośnie do Vambery'ego — mianowicie to, że był on Żydem, a dokładniej Żydem, który za wszelką cenę starał się zatrzeć piętno swojej tożsamości:

Zapisuje się do protestanckiej szkoły, potem uzyskuje katolickie wykształcenie w klasztorze pijarskim w Sankt Georgen, a następnie nawraca się na islam. Uczy się niemieckiego, węgierskiego, słowiańskiego, hebrajskiego, francuskiego i łaciny, a po przeprowadzce do Budapesztu — tureckiego, duńskiego, szwedzkiego, hiszpańskiego, rosyjskiego i arabskiego. Wtedy jego żydowska tożsamość się zaciera. Staje się 'polifoniczną' postacią pozbawioną jakiegokolwiek esencji: „Od najmłodszych lat uczyłem się imitować formy ekspresji różnego typu ludzi i w ten sposób nauczyłem się nosić, w zależności od konieczności, maskę Żyda, chrześcijanina, Sunnity czy Szyity”. 'Imitowana' tożsamość zostaje tym samym wzięta za 'prawdziwą': nie ma między nimi żadnej różnicy.⁹⁴

Obsesją Vambery'ego jest ukrywanie czy maskowanie swojej tożsamości — wszędzie, gdzie tylko się pojawiał, naturalną potrzebą było dla niego wtopienie się w środowisko. Wynikało to z paradoksalnej sytuacji, w jakiej się znajdował, a którą zdefiniował w swojej autobiografii, pisząc, że z jednej strony „wszędzie czułem się jak w domu”⁹⁵, ale z drugiej, „wszędzie byłem obcym”⁹⁶. Być może to dopiero czyni go protoplastą wampira w powieści Stokera. Ta chęć zamaskowania swojej tożsamości i rozpuszczenia się w obcej społeczności, aby nikt nigdzie nie rozpoznał w nim cudzoziemca, cechuje przecież samego Draculę:

„Ależ hrabio — odparłem — mówi pan po angielsku doskonale!”.

Sklonił się z powagą.

„Dziękuję, przyjacielu, za pańską aż nazbyt pochlebną ocenę, niemniej obawiam się, że jeszcze bardzo wiele przede mną. Co prawda znam już gramatykę i słowa, ale jeszcze nie wiem, jak je wypowiadać”.

⁹³ F. KITTLER: *Dracula's Legacy...*, s. 151–152.

⁹⁴ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 10.

⁹⁵ A. VAMBERY: *The Story of My Struggles*. London 1904, s. 428.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 394.

„Naprawdę — powtórzyłem — mówi pan doskonale”.

„Nie do końca — odparł. — Wiem, że gdybym teraz się przeprowadził i zaczął rozmawiać w Londynie, wszyscy rozpoznaliby we mnie obcokrajowca. To mi nie wystarczy. Tutaj jestem szlachcicem, bojarem. Zwykli ludzie mnie znają i jestem dla nich panem. Ale cudzoziemiec w obcym sobie kraju jest nikim. Ludzie go nie znają; a jeśli go nie znają, to mają go za nic. Wystarczy, jeśli będę taki sam jak reszta, tak by nikt nie zatrzymywał się na mój widok, albo, słysząc, jak mówię, nie przerywał mi w pół słowa, by rzucić z wyższością: »Aha, cudzoziemiec!«⁹⁷

Czytając ten fragment w kontekście uwag Geldera na temat Vambery'ego, uzasadnione wydaje się dostrzeżenie w hrabi figury żydowskiego imigranta, którego jedynym pragnieniem po przenosinach do Wielkiej Brytanii jest wtopienie się w tłum i stanie się jej obywatelem. Cain zauważa, że pod koniec XIX wieku tysiące Żydów ze Wschodniej Europy i Rosji emigrowały do Anglii, uciekając przed pogromami, które nastąpiły po zabójstwie cara Aleksandra II. Lęk przed niekontrolowaną inwazją Żydów był wówczas powszechny wśród Brytyjczyków. Towarzyszyły mu przekonania, że Żydzi są rasą roznoszącą choroby i początkującą epidemie, co zmuszało imigrantów do prób niezauważonego rozpląnięcia się w obcej im społeczności. Takie odczytanie *Draculi* potwierdzałby także kierunek podróży hrabiego: jego rezydencja w Carfax znajduje się niedaleko dzielnicy Whitechapel, centralnego punktu dla społeczności imigrantów w Londynie⁹⁸. Biorąc pod uwagę wyobrażenia o ludności żydowskiej nie może także dziwić fakt, że we wszystkich posiadłościach hrabiego unosi się smród, który w oryginale, czego nie oddaje polskie tłumaczenie, przyrównany jest do zapachu Jerozolimy⁹⁹. Ponadto Cain zwraca także uwagę na jeszcze jeden szczegół, łączący Draculę z Żydami — na jego semicki wygląd:

Jego twarz ma bardzo, bardzo wyraziste, ostre rysy; wydatny i cienki nos zakończony jest charakterystycznymi łykowatymi nozdrzami; ma wysokie i wypukłe czoło, a jego włosy, choć rzadkie w okolicach skroni, są poza tym bardzo gęste. Ma bardzo wydatne brwi, stykające się niemal ze sobą powyżej nasady nosa, a ich nadzwyczajna gęstość powoduje, że zwijają się w loki. Usta (...) są stale zaciśnięte, co w połączeniu z wystającymi na wargi, bardzo białymi, ostrymi zębami nadaje tej twarzy wyraz okrucieństwa.¹⁰⁰

⁹⁷ B. STOKER: *Dracula...*, s. 25–26.

⁹⁸ Cain jako ciekawostkę dodaje, że Whitechapel było także miejscem zbrodni Kuby Rozpruwacza, który, ze względu na dużą populację żydowskich imigrantów, w gazetach często przedstawiany był właśnie jako Wschodni Żyd (J. CAIN: *Racism and the Vampire...*, s. 128).

⁹⁹ B. STOKER: *Dracula*. 1897. Oxford 1992, s. 228.

¹⁰⁰ B. Stoker: *Dracula...*, s. 23.

Jednak wampiry w powieści Stokera łączy z Żydami znacznie więcej. To nie przypadek, że Draculi w ucieczce przed Drużyną Światła pomaga niejaki Immanuel Hildesheim: „typ raczej hebrajski niż adelficki, z nosem jak owca i w fezie na głowie”¹⁰¹. Co więcej, Dracula, podobnie jak Żydzi, jako obywatel świata, którego dom jest wszędzie i nigdzie, może prowadzić nomadyczny tryb życia (zapewne z tego też powodu pomaga mu inna grupa etniczna pozbawiona własnej ziemi: Cyganie), podróżując po całym świecie i zajmując się handlem ponad granicami państw, bez przywiązania do jakiegokolwiek z nich. Czy nie na to wskazywałoby znalezisko w jednej z komnat zamku Draculi: „Leżały tam najrozmaitsze złote monety — rzymskie, brytyjskie, austriackie, węgierskie, greckie i tureckiej — wszystkie pokryte grubą warstwą kurzu, jak gdyby leżały tu już od bardzo dawna”¹⁰²? Wampiry, jak Żydzi, wydają się akumulować złoto oraz większość bogactw tego świata, zarządzając międzynarodowym kapitałem, który z łatwością przerzucają z jednego kraju do drugiego. Ta internacjonalizacja kapitału jest niebezpieczna, bo zagraża stabilności granic narodowych i związanych z nimi tożsamości — stąd krwio pijcy, podobnie jak Żydzi, muszą zostać przegnani, aby utrzymać wyobrażenia narodów europejskich o tym, że przepływ kapitału wciąż leży w ich rękach¹⁰³.

¹⁰¹ Ibidem, s. 332.

¹⁰² Ibidem, s. 50.

¹⁰³ W tym kontekście nie sposób nie wspomnieć o niemieckiej ekranizacji *Draculi*, *Nosferatu — symfonia grozy*, autorstwa Friedricha Wilhelma Murnau z 1922 roku, w której nietrudno dostrzec aluzje do narastających nastrojów antysemickich w ówczesnej Republice Weimarskiej, spożytkowanych kilka lat później przez Adolfa Hitlera. W *Nosferatu* przedstawione zostaje typowo niemieckie miasto, któremu zagraża zewnętrzna, obca siła. Podobnie jak w *Draculi*, chodzi o zakup ziemi (tym razem niemieckiej posiadłości) przez wampira. Niektórzy badacze zwracają uwagę na fakt, że cała narracja w *Nosferatu* osnuta zostaje wokół tematu transakcji, targu i wymiany, przedstawiając „ciemną stronę” handlu, co z kolei skłania innych do nazwania wampira Murnau „Shylockiem Karpat”. *Nosferatu* kupuje jednak posiadłość w konkretnym celu: aby zdobyć Ellen, kobietę o czystym sercu, reprezentującą „niemiecką duszę”. Co więcej, okazuje się, że ona jedyna (wydana na pastwę „Żydo-wampira” wykupującego niemiecką ziemię) może go powstrzymać, ale, aby tego dokonać, musi mu się oddać: aby więc ocalić czystość niemieckiej własności, jest zmuszona skazać swoje ciało. Gelder zwraca jednak uwagę na to, że ten punkt kulminacyjny filmu Murnau jest zarazem najbardziej problematyczny pod względem swojego wydzźwięku (ideologicznego), głównie przez fakt dobrowolnego oddania się wampirowi, co sprawia, że Ellen jest zarazem czysta i nieczysta, pozwalając mu na wejście do swojego łóżka (choć czyni to w imię dobra publicznego). Jak wytłumaczyć ten rozdźwięk między sferą prywatną a obywatelską (czy narodową)? Być może trochę światła mogłoby rzucić stwierdzenie, że wampir zostaje wpuszczony do środka, do wnętrza ciała (narodu niemieckiego), bo od zawsze tam był — bo to jego miejsce. Maria Janion, pisząc o ekspresjonizmie niemieckim tamtego okresu zauważa, że podnosi on podstawowy problem kultury niemieckiej, zintensyfikowany w tamtym czasie

To o tyle istotne, że, jak zauważył John Law, „pieniądz dla państwa jest tym, czym krew dla organizmu ludzkiego. Bez niej nie da się żyć, bez niego nie można działać”¹⁰⁴. W obu przypadkach, ciała i państwa, wyssać krew to pozbawić życia. Głównym zagrożeniem dla krwioobiegu jest oczywiście zatrzymanie prawidłowej cyrkulacji właśnie przez akumulację. Stąd Franco Moretti widziałby w Draculi przede wszystkim monopolistę, kumulującego (w sobie) kapitał (krew), czym zagraża prawidłowemu oraz stałemu przepływowi pieniądza, który stanowi fundament kapitalizmu i wolności gospodarczej. To też tłumaczyłoby scenę, w której po cięciu zadany przez Harkera Dracula „tryska” pieniędzmi zamiast krwią: „Jeszcze sekunda, a ostra jak brzytwa stał zagłębiłaby się w jego sercu, a tak koniec ostrza przeciął jedynie materiał surduta, a przez dziurę posypały się banknoty i brzęczące złote monety”¹⁰⁵. Jego ciało wypełnia bowiem zakumulowany kapitał: złoto i banknoty.

Istnieje jednak kilka dróg odczytania relacji łączących wampiry z pieniędzmi. Dla Jochena Hoerischa *Dracula* byłby powieścią o nieszczęśniku, który z odrazy do chłodu pieniądza prowadzi walkę przeciw nowoczesności i jej trzem wtórnym kodom: hostii, pieniądzu i nowym mediom. Dracula odrzuca to, co wtórne, a „jego obsesją jest to, co do szczętu pierwotne: ziemia i krew”¹⁰⁶ — Hoerisch zauważa, że to nie przypadek, iż ziemia wraz z wampirem przypląwa do Londynu na statku „Demeter”. Aby wyjaśnić podłoże tej niechęci, należałoby przywołać *History of Shit* Dominique’a Laporte’a. Dla Laporte’a, najkrócej rzecz ujmując, narodziny nowoczesności wiążą się z początkiem polityki czystości — pozbycia się czegoś, co Goethe nazywa w *Fauście* „Erdenrest”, pozostałości ziemi, które są znakiem naszego przywiązania do natury. Nowoczesny człowiek konstituuje

— problem demonizmu, który często przybiera formę wampiryzmu. Stwierdzenie to tłumaczy za L. Zieglerem: „Demoniczne — powiedział — jest to, czego nie da się zbadać rozsądkiem i rozumem, coś, co nie leży w mojej naturze, ale czemu jestem podporządkowany”. Demon to sobowtór, obcy we własnym ciele — ten nigdy niezrozumiany. Ta rozdwojona osobowość niemiecka z pełną siłą ujawnia się właśnie w okresie przed II wojną światową, a powołane przez nią do życia potwory, to tak naprawdę wytwory pochodzące z jej wnętrza. Janion, za jedną z książek Siegfrieda Kracauera, pisze: „Kracauer sądzi, że filmowe potwory cierpią na kompleks niższości, pielęgnując w sobie poczucie izolacji — tak jak sami Niemcy, znienawidzeni na całym świecie. (...) Kracauer wielokrotnie powraca do myśli, że sadyzm tyranów ma swe źródło w fundamentalnym kompleksie niższości, co ujawnia ówczesny film niemiecki, i że takie wytłumaczenie tyranii znajduje swe podstawy »w zasadniczych cechach charakteru niemieckiego«”. (M. JANION: *Romantyzm, rewolucja, marksizm...*, s. 319).

¹⁰⁴ R. SÉDILLOT: *Moralna i niemoralna historia pieniądza*. Przeł. K. SZEŻYŃSKA-MAĆKOWIAK. Warszawa 2010, s. 181.

¹⁰⁵ B. STOKER: *Dracula...*, s. 292.

¹⁰⁶ J. HOERISCH: *Orzeł czy reszka. Poezja Pieniądza*. Przeł. J. KITA-HUBER, S. HUBER. Kraków 2010, s. 369.

się jako ten, który jest ponad naturą, ukrywając swoje związki z ziemią. Jednak owo wyparcie (w szczególności nieczystości, brudu, gówna) rodzi jednocześnie powrót wypartego (krystalicznie czystych pieniędzy). Dlatego też narodzinom nowoczesności towarzyszą narodziny kapitalizmu. I to dopiero w kontekście początku kapitalizmu i związanego z nim wyparcia jego (nieczystego) pochodzenia, zrozumieć można, jak istotną rolę pełni stała, nieprzerwana cyrkulacja:

Nieustanny przepływ dóbr przyspiesza ich zrównywanie, odcinając znak od jego początkowego desygnatu i zacierając jego pochodzenie. Dopełnia się cykl przejścia od tego, co szlachetne [*noble*] do tego, co nędzne [*ignoble*]. Odtąd, zgodnie z etykietą nakazującą przestrzeganie niepodlegającej przedawnieniu reguły krystalicznie czystych pieniędzy, burżuazja będzie konsekwentnie milczeć na temat swojego pochodzenia. Narodziny nowego pana doprowadzają do obalenia doczesności tych, którzy poprzedzali jego rządy, czyniąc niemożliwym wytropienie źródeł bogactwa, nieustępliwie przy tym zaprzeczając jakiegokolwiek wiedzy o wartości nadwyżki czy pierwotnej akumulacji.¹⁰⁷

W tej perspektywie wydaje się, że można odczytać *Draculę* w jeszcze inny sposób, tak jak proponuje to uczynić Franco Moretti, który w wampirze widziałby raczej nadmierną formę kapitalizmu — jego nadwyżkę, która właśnie zdradza jednocześnie jego pochodzenie. Smród unoszący się w miejscach schronienia wampira to być może zarazem smród pieniędzy oraz skrywanej (nieczystej i pierwotnej) akumulacji. Dracula dla Morettiego nie jest, jak głoszą tradycyjne wyobrażenia na jego temat, szlachetnym, lecz zdegenerowanym arystokratą. Wręcz przeciwnie, jest raczej potwornym, zachłannym i drapieżnym przedsiębiorcą, czy wręcz samotnym i despotycznym monopolistą:

Wampir, jak monopol, niszczy nadzieję na to, że pewnego dnia odzyskana zostanie nasza niezależność. Zagraża on idei wolności jednostki. Właśnie dlatego XIX-wieczna burżuazja jest w stanie wyobrazić sobie monopol tylko pod maską Hrabiego Draculi, arystokraty, figury przeszłości, reliktu odległych ziem i ciemnych wieków. Ponieważ XIX-wieczna burżuazja wierzy w wolny rynek, wie, że w celu ustanowienia wolnej konkurencji należy zniszczyć tyranie feudalnego monopolu. Dla burżuazji monopol i wolna konkurencja wydają się konceptami nie do pogodzenia. Monopol jest *przeszłością* konkurencji, średniowieczem. Stąd burżuazja nie może uwierzyć, że może być jej przyszłością, że konkurencyjność sama w sobie może *generować* nowe formy monopolu.¹⁰⁸

¹⁰⁷ D. LAPORTE: *History of Shit*. Trans. N. BENABID, R. EL-KHOURY. Cambridge 2000, s. 79.

¹⁰⁸ F. MORETTI: *The Dialectic of Fear*. In: IDEM: *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Form*. London 1988, s. 92–93.

Moretti zwraca w tym wymiarze uwagę na śmierć Quincey'a Morrisa, Amerykanina, który wraz z Brytyjczykami i Holendrami walczy o wolność gospodarczą, ale który jednocześnie reprezentuje *przyszłość* monopolu w Nowym Świecie (jego związki z Draculą może nie są znaczące, bo łączyłoby go nim z jednej strony to, że niewiele wiadomo o jego pochodzeniu, z drugiej to, że jest podróżnikiem i międzynarodowym finansistą). Morris i Dracula to jedyne postacie, które giną pod koniec powieści, ale których duch w pewnym sensie odradza się w potomku Miny i Jonathana – przez krew wampira, płynącą w ciele Miny, oraz imię dziecka, nadane mu po dzielnym Amerykaninie. Ale skoro ów potomek jest symbolem *przyszłości*, to zdaje się on, przez pokrewieństwo z Draculą i Morrisem, zapowiadać ujawnienie „wielkiego ideologicznego kłamstwa kapitalizmu okresu wiktoriańskiego, kapitalizmu zawstydzonego samym sobą oraz skrywającego swoje fabryki i stacje pod monstrualnymi gotyckimi nadbudowami; kapitalizmu, który przedłuża i wywyższa arystokratyczne modele życia oraz wychwala świętość rodziny, podczas gdy ta po kryjomu zaczyna się rozpadać.”¹⁰⁹ Według Morettiego *Dracula* napawa strachem mieszczańskich czytelników, bo właśnie zdradza, czym, wbrew ich wyobrażeniom, jest nowoczesny kapitalizm: że tak naprawdę „ze swej natury jest nadmierny i kieruje się nieodpartym pragnieniem konsumpcji i akumulacji”¹¹⁰. Na to także wskazuje Karol Marks, pisząc, że kapitał z istoty jest wampiryczny: „Kapitał jest pracą umarłą, która jak wampir ożywia się tylko wtedy, gdy wysysa żywą pracę, a tym więcej nabiera życia, im więcej jej wysysie”¹¹¹. To przez to posiada on zdolność, dzięki której „sugeruje (do pewnego stopnia) niezmienną wartość przez wcielanie się w przelotne towary i przyjmowanie ich formy, przy jednoczesnym nieustannym ich przemienianiu”¹¹². Marks czyni tę uwagę w odniesieniu do banknotu, który staje się „pustą transparentnością”, przenikalnym „nośnikiem”, który pożera przypuszczalnie bardziej „naturalną wartość, jaką jest rzeczywista materialność (albo wykonana praca), czyniące dane dobro lub usługę tym, czym tak naprawdę jest”¹¹³.

W tym kontekście Jan B. Gordon zauważa, że dla zrozumienia statusu Draculi w powieści Stokera kluczowa jest scena, w której z wampira wysypują się banknoty, będące, jak on, tylko przejrzystymi nośnikami informacji, oraz złoto w postaci monet, które w istocie jest uniwersalnym wymiennikiem. Dracula jest właśnie widmowym wymiennikiem, który cechowałaby trans-parentność oraz trans-fuzyjność. W tym właśnie kryłoby się jądro jego potworności. Na owo

¹⁰⁹ Ibidem, s. 75.

¹¹⁰ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 20.

¹¹¹ K. MARKS: *Kapitał*. T. I. Warszawa 1951, s. 246

¹¹² IDEM: *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy. 1857–1858*. Przeł. M. NICOLAUS. Harmondsworth 1973, s. 146.

¹¹³ J.B. GORDON: *The „Transparency” of Dracula*. In: *Bram Stoker's Dracula: Sucking Through the Century...*, s. 105–106.

widmowe przechodzenie jednego w drugie wskazuje także jego imię. Jednak nie chodzi jedynie o obecne w nim zatarcie granicy między męskim i żeńskim, ale również między pojedynczym a mnogim: „Kiedy mówił o swym rodzie, zawsze używał słowa »my«; liczby mnogiej używał też czasem, mówiąc o sobie — jak król”¹¹⁴. Dracula oznacza zatem zarówno jednostkę (wampirycznego króla), jak i cały ród wampirów („Młody człowieku, Szeklerzy — i ród Dracula jako ich serce, umysł i miecz — mogą się pochwalić taką przeszłością, jaka nigdy nie stanie się udziałem takich nuworyszy, jak Habsburgowie czy Romanowowie”¹¹⁵). Ale wydaje się on również postacią transhistoryczną („Miałem wrażenie, że zawarł w swych opowieściach całą historię tego kraju”¹¹⁶) i transgeniczną, posiadającą zdolność przeobrażania się w nietoperze i wilki. Jak zatem namierzyć to, czym jest Dracula?

Transparentne transfuzje, czyli trzy historie hysterii

Stoker na miejsce akcji swojej powieści wybiera Transylwanię — krainę historyczną położoną na Wyżynie Siedmiogrodzkiej, która obecnie leży na terenie Rumunii. Transylwania oznacza tyle, co „po drugiej stronie lasu”, tym samym etymologicznie implikuje już myślenie o tym, co „po drugiej stronie” — o transgresji czy wykroczeniu poza granice. Ale z dzisiejszej perspektywy trudno nie patrzeć na to miejsce przez pryzmat wampirycznych tekstów, a zwłaszcza *Draculi*. To między innymi dzięki powieści Stokera, Transylwania z realnego miejsca przeistoczyła się w krainę fantastyczną: „dziś niemożliwym wydaje się nie myśleć o wampirach, gdy słyszy się tę nazwę — już samo słowo przywołuje wyobrażenia czegoś niewiarygodnego, czegoś, co zamieszkuje raczej przestrzeń fantazji niż rzeczywistość”¹¹⁷. Wszystko przez to, że wydaje się być właśnie na granicy: tego, co realne i tego, co wyobrażone, Zachodniej Europy i Dalekiego Wschodu, czy w końcu tego, co uświadomione i tego, co nieświadome. Jak zauważa Gelder: „Geoffrey Wall swoim dość melodramatycznym stwierdzeniem, że ‘Transylwania jest nieświadomym Europy’, ujmuje przynajmniej aurę, jaka otaczała tę krainę z punktu widzenia tych, którzy żyli poza nią”¹¹⁸ i którzy nigdy nie mieli z nią kontaktu. Co ciekawe, w *Draculi* nie ma nic z „oryginalnej” Transylwanii¹¹⁹: jej obraz niemal w całości został zapożyczony i skopiowany

¹¹⁴ B. STOKER: *Dracula...*, s. 33.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 34.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 33.

¹¹⁷ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 1.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 2.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 4.

z innych (zachodnich) tekstów, głównie przewodników podróży, niezwykle popularnych w drugiej połowie XIX wieku.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku postaci hrabiego. Wzorowana na Władzie Palowniku, gospodarze wołoskim z drugiej połowy XV wieku, zwanym Draculą, nie ma jednak za wiele wspólnego ze swoim „oryginałem”. Jak Transylwania, zreprodukowana z fragmentów rozmaitych przewodników, tak postać Draculi jest wytworem innych postaci i produkowanych przez nie tekstów: „Dracula to wampir, który nie posiada własnego głosu, a jego istnienie jest raczej czymś wtórnym, zreprodukowanym przy pomocy czytania, słuchania i pisania innych — ich dzienników, listów, wycinków z gazet, notatek z dokumentacji medycznej czy transkrypcji Miny Harker z prymitywnego, trzeszczącego dyktafonu”¹²⁰. Co więcej, hrabia wydaje się być niczym więcej jak tylko pewnym widmem, zjawą, czy projekcją głównych bohaterów powieści Stokera. *Jawi się* raczej jako ich „druga strona”, powrót tego, co wydawało się być głęboko pogrzebane po tamtej stronie, ale co nie chce pozostać umarłe. W tym sensie jest projekcją lęków i pragnień Jonathana, Lucy i Miny, trzech ofiar wampira.

Z jednej strony, na co wskazuje rozmowa Draculi z Jonathanem na temat przenosin do Londynu, hrabia pragnie stać się przejrzystym, wtopić się w inną społeczność (wręcz wstąpić z nimi w związek braterstwa przez związek krwi!), z drugiej, co zauważa Harker, sam w sobie jest on już czymś „transparentnym”: czymś przezroczystym, co zdaje się nie posiadać swojej istoty. Jonathan czyni tę obserwację w drodze do zamku, przyglądając się woźnicy, który tak naprawdę jest Draculą: „Wtedy zaszło bardzo dziwne zjawisko optyczne: kiedy ten człowiek znalazł się pomiędzy mną a płomieniem, wcale go nie przesłonił i przez cały czas widziałem jego upiorne migotanie”¹²¹. Później, w czasie pobytu w zamku, zaniepokojony zachowaniem gospodarza, zauważa: „Możę rozmawiać jedynie z hrabią, a on... Zaczynam się obawiać, że jestem w tym miejscu jedyną żyjącą duszą”¹²². Potwierdzeniem tych obaw jest następujące krótko po tych słowach zetknięcie z Draculą w czasie porannej toalety:

Spałem tylko kilka godzin; wstałem, czując, że sen już nie przyjdzie. Zawiesiłem koło okna swoje lustro i właśnie zaczynałem się golić, kiedy nagle poczułem na ramieniu czyjąś rękę i usłyszałem głos hrabiego, mówiący mi: „Dzień dobry!”. Przestraszyłem się; zdumiało mnie, że nie zauważyłem go w lustrze, w którym odbijał się wszak cały pokój! Drgnęła mi przy tym ręka i nieznacznie się zaciąłem, choć nie od razu to zauważyłem. Odpowiedziałem na pozdrowienie hrabiego i znów spojrzałem w lustro, żeby sprawdzić, jak to się mogło stać. Tym razem nie mogło być już żad-

¹²⁰ J.B. GORDON: *The „Transparency” of Dracula...*, s. 96–97.

¹²¹ B. STOKER: *Dracula...*, s. 18.

¹²² *Ibidem*, s. 30.

nych wątpliwości! Ten człowiek stał zaraz za mną – widziałem go kątem oka – a jednak w lustrze nie było jego odbicia! Widać było cały pokój za moimi plecami, ale nie było w nim ani śladu człowieka – oczywiście poza mną samym. To zdumiewające odkrycie, wieńczące długą serię innych niesamowitych zdarzeń, zwiększyło jeszcze to niejasne uczucie niepokoju, które opanowuje mnie zawsze, ilekroć hrabia znajduje się gdzieś w pobliżu. W tym momencie zauważyłem, że krwawię, a krew spływa mi po brodzie.¹²³

Znamienne, że Dracula zjawia się wtedy, gdy wydaje się, że „sen już nie przyjdzie”, a zatem jakby w jego zastępstwie, niosąc ze sobą bagaż nieświadomego. To, co tak naprawdę przeraża Jonathana to rozpoznanie, że hrabia nie jest realną postacią czy żyjącą osobą, lecz jedynie osobliwym rodzajem widma czy zjawy. Gordon sugeruje, że w tym fragmencie Dracula jawi się jako pusty znak (a właściwie znaczące), rodzaj kanału transmisyjnego albo raczej nośnika informacji o tych, do których przychodzi. Zagadkowy brak odbicia w lustrze tłumaczyć może to, że on sam jest pewnego rodzaju lustrem, zaś usuwanie owych „nikczemnych świecidełek, wytworów ludzkiej próżności”¹²⁴ (bowiem chwilę później hrabia wyrzuca przez okno lusterko Harkera) byłoby usuwaniem konkurencyjnych wobec niego instrumentów odbicia nas samych. Jeśli jednak tak by było to czym tak naprawdę byłby wampir?

Wydaje się, że w wyjaśnieniu fenomenu Draculi pomocna może być psychoanaliza oraz wypracowane na jej gruncie powiązanie hysterii z wyparciem jako odpowiedzią na zakazane pragnienia. Gordon zwraca uwagę na fakt, że dla Freuda w *Studiach nad histerią*¹²⁵ trauma, wywołująca histerię, nie zachowuje się po prostu jak czynnik ją prowokujący, lecz „jak obce ciało”. To dlatego właśnie ciało histerycznego (lub „opętanego”) podmiotu zaczyna mówić innym, obcym językiem, który zdaje się być poza zasięgiem tradycyjnej medycyny. Sformułowanie „jak obce ciało” wskazuje na próbę zamaskowania prawdziwej przyczyny hysterii, czyniąc jej źródło czymś obcym i zewnętrznym, a zarazem wewnętrznym i swojskim. Jednak, jak zauważa Freud pod koniec *Studiów nad histerią*, ten obcy intruz, czy pasożyt, w ciele podmiotu histerycznego nigdy nie był czymś obcym – jest raczej wytworem organizmu, na którym się żywi, demone powołanym do życia przez samego opętanego. Co ciekawe, w cytowanej powyżej scenie spotkania z Draculą to Harker rani sam siebie na widok hrabiego, a właściwie w reakcji na jego dotyk, który byłby odczuciem własnego ciała (bowiem, jak on sam zauważa, nie ma tam nikogo poza nim). W tym kontekście wampiryzm ponownie jawiłby się jako powrót wypartego (Realnego),

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Por. J.B. GORDON: *The „Transparency” of Dracula...*, s. 114–118.

sympptom¹²⁶ czy trauma (gr. τραυμα), która przecież dosłownie oznacza ranę. Natomiast odpowiedzią na spotkania z wampirem byłyby stany histeryczne (którym kolejno ulegają Jonathan, Lucy i Mina), zdradzające wyparte potrzeby i fantazje, których nie sposób zakomunikować inaczej.

Powieść Stokera składa się z trzech zasadniczych części związanych z trzema ofiarami Draculi oraz, jak zauważa Christopher Bentley, z trzema scenami perwersji seksualnych¹²⁷. W każdej z tych części istotny jednak staje się kontekst, w jakim wampir przybywa do swoich ofiar. W przypadku Jonathana mamy do czynienia z podróżą do Transylwanii w celu załatwienia interesów, od których zależy przyszłość jego kariery, ale nie mniej istotna jest też informacja o planowanym w najbliższym czasie ślubie z Miną, co napawa go wątpliwościami i w końcu zdaje się prowadzić do hysterii. Ten sam wątek pojawia się także w odniesieniu do Lucy, adorowanej przez trzech mężczyzn, lecz ostatecznie decydującej się na ślub z Arthurem Helmwoodem, co z kolei wydaje się być źródłem jej hysterii. I podobnie rzecz się ma z Miną, dla której momentem przełomowym staje się małżeństwo z Jonathanem, a dokładniej wejście w społeczną rolę żony, które doprowadza ją do stanów histerycznych. W tych trzech historiach hysterii za każdym razem perspektywa małżeństwa rodzi powrót ukrytych potrzeb i fantazji seksualnych oraz konieczność konfrontacji z nimi, czego nie sposób zignorować w kontekście realiów wiktoriańskiej Anglii, a przede wszystkim jej rygorystycznego moralnego, jasno określonych norm społecznych oraz ról przypisanych przedstawicielom każdej z płci. Stephanie Moss w *The Psychiatrist's Couch*, za Bramem Dijkstrą, zauważa, że to właśnie one stanowiły główną przyczynę epidemii hysterii, jaka wybuchła w XIX-wiecznej Anglii¹²⁸.

W przypadku Jonathana, podobnie jak to miało miejsce w *Carmilli Le Fanu*, powrót wypartego wydaje się powrotem do źródeł jego podmiotowości. Tę podróż w głąb siebie symbolizuje pragnienie Harkera, aby sprawdzić, co kryje się w głębi zamku (a więc w domu hrabiego). Kulminacyjnym momentem owej wędrówki jest złamanie zakazu Draculi, który zdecydowanie zabrania mu, co znamienne, nocowania poza swoim pokojem, ponieważ może to skutkować „bardzo złymi snami”. Choć Harker przyjmuje to ostrzeżenie z dozą rezerwy („Doskonale go zrozumiałem; mam jedynie wątpliwości, czy jakkolwiek senny koszmar może być bardziej przerażający niż ta nadnaturalna, straszna sieć mroku i tajemnicy, która najwyraźniej zaczyna się wokół mnie zaciskać”¹²⁹),

¹²⁶ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 66.

¹²⁷ C. BENTLEY: *The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's 'Dracula'*. In: *Dracula: The Vampire and the Critics*. Ed. M.L. CARTER. Ann Arbor 1988.

¹²⁸ S. MOSS: *The Psychiatrist's Couch. Hypnosis, Hysteria, and Proto-Freudian Performance in Dracula*. In: *Bram Stoker's Dracula: Sucking Through the Century...*, s. 134.

¹²⁹ B. STOKER: *Dracula...*, s. 37–38.

wkrótce okazuje się, że niestosowanie się do niego skutkuje traumatycznym koszmarem, w którym następuje spotkanie z Realnym (a dokładniej z trzema wampirzycami):

Przedemną, oświetloną księżycowym światłem, stały trzy młode kobiety — damy, sądząc z ich ubioru i zachowania. (...) Dwie z nich miały ciemne włosy i orle nosy — podobne do hrabiego — i wielkie, ciemne, przenikliwe oczy, które w bladożółtym świetle księżycy wydawały się niemal czerwone. Trzecia miała jasne włosy, najjaśniejsze, jakie sobie tylko można wyobrazić, opadające na ramiona złocistą burzą i oczy przypominające swą barwą blade szafiry. Wydawało mi się, że skądś znam jej twarz; kojarzyła mi się z którymś z moich nocnych lęków, ale w tamtej chwili nie byłem sobie w stanie tego przypomnieć. (...) Było w nich coś, co napełniło mnie niepokojem, pragnieniem, a jednocześnie śmiertelnym przerażeniem. W sercu czułem niegodziwą, płonąca żądze; pragnąłem, by zaczęły mnie całować swymi rubinowymi wargami. Nie powinienem tego pisać, bowiem któregoś dnia może to trafić do rąk Miny i sprawić jej ból. Ale taka właśnie jest prawda.¹³⁰

Paradoksalnie, we fragmencie tym najmniej perwersyjna zdaje się fantazja Jonathana, w której zdradza on Minę z trzema kobietami (wyobrażenie to koresponduje zresztą z poliandrycznymi pragnieniami Lucy). W pierwszej kolejności uwagę przykuwa dziwne sformułowanie: „wydawało mi się, że skądś znam jej twarz; kojarzyła mi się z którymś z moich nocnych lęków, ale w tamtej chwili nie byłem sobie w stanie tego przypomnieć”. Lawrence Rickels, odnosząc się do niego, zauważa: „W psychoanalizie, jeśli Twoje sny wiedzą Cię do osoby lub przedmiotu, które rozpoznajesz jako dobrze znane, ale którego jednocześnie nie potrafisz zidentyfikować, to jest nim matka, która zostaje w ten sposób przedstawiona (ale i wyparta)”¹³¹. Tę teorię potwierdzałyby również słowa jednej z dwóch ciemnowłosych wampirzyc, która zwraca się do złotowłosej w ten sposób: „No idź! Ty pierwsza, a my po tobie! Masz prawo być pierwsza!”¹³².

Kolejnym istotnym szczegółem w tej scenie jest kolor włosów trzech dam: podczas gdy ciemnowłose wampirzyce przypominają Draculę, co sugerowałoby, że są jego córkami, jak chciałby Clive Leatherdale¹³³, jasnowłosa wyraźnie się od nich różni, co z kolei mogłoby wskazywać na to, że jest ich matką¹³⁴. Jednak

¹³⁰ Ibidem, s. 41–42.

¹³¹ L. RICKELS: *Vampire Lectures*. Minneapolis 1995, s. 45.

¹³² Ibidem, s. 42.

¹³³ C. LEATHERDALE: *Dracula: The Novel and the Legend*. Wellingborough, Northamptonshire 1985, s. 149.

¹³⁴ W tym kontekście ciekawe wydają się uwagi Marii Bonaparte poczynione w odniesieniu do obrazowania matki Edgara Allana Poe w *Berenice*, właśnie jako złotowłosej.

Gelder proponuje inne spojrzenie, zauważając, że ten sam kolor włosów i oczu cechuje także Carmille, a postać ta może być po prostu aluzją do tekstu Le Fanu, który był zresztą bardzo dobrze znany Stokerowi. Niemniej, niezależnie od tego czy było to zamierzone, zarówno u Le Fanu, jak i u Stokera, „jasnowłose wampiry sygnalizują (seksualny) powrót matki”¹³⁵. Lecz wiszącą w powietrzu groźbę złamania tabu kazirodztwa zażęgnuje sam Dracula, co ciekawe, wymieniając Jonathana na noworodka, co z kolei również potwierdzałoby przypuszczenie, że w scenie tej Harker znajduje się w pozycji dziecka pożądanego – w całej ambiwalencji jaka temu towarzyszy (jej słodki oddech zostaje skontrastowany ze skrytą pod nim odrażającą goryczą, jaką można wyczuć w zapachu krwi) – swojej matki.

Gordon zauważa, że to pełne wściekłości i furii pojawienie się Draculi, który na widok Jonathana w towarzystwie wampirzyc okrywa się rumieńcem, dodatkowo komplikuje wymowę tej niedopowiedzianej sceny. W reakcji hrabiego można się bowiem doszukać (homoerotycznej) zazdrości o swojego gościa:

„Jak śmiecie go dotykać!? Jak śmiecie choćby na niego patrzeć, kiedy ja tego zakazałem!? Do tyłu, już! Ten człowiek należy do mnie! Dajcie mu spokój, albo będziecie miały ze mną do czynienia!”¹³⁶

Aby jednak nie było wątpliwości, że chodzi właśnie o miłość (homoseksualną), jasnowłosa wampirzyca zwraca się do niego: „Ty nigdy nie kochałeś! Nigdy nie kochasz!”¹³⁷. Odpowiedź Draculi znów przynosi więcej niż się spodziewamy: „Ja też potrafię kochać. Przecież same wiecie, jak było kiedyś. Prawda?”¹³⁸. Zastanawiające jest, że hrabia adresuje te słowa do całej trójki wampirzyc, zwłaszcza w perspektywie uzasadnionych podejrzeń, że dwie z nich są jego córkami. Stąd dla Gordona scena ta przedstawia wampiryzm jako fantazję o skrajnej perwersji i przekroczeniu wszelkich tabu, zwłaszcza w epoce wiktoriańskiej: od homoerotyzmu, przez kazirodztwo (stosunek płciowy z matką i dziećmi), nekrofilie (co unaocznia się w przypadku Lucy), aż po pedofilię, czy parodystyczną wersję heteroseksualizmu w postaci dostarczenia wampirzycom niemowlęcia, które ma im zastąpić mężczyznę. W tym sensie wampiryzm byłby marzeniem o braku jakichkolwiek ograniczeń i norm seksualnych.

Ale Gelder zwraca uwagę na jeszcze jeden wymiar tej fantazji, być może najbardziej przerażający dla Jonathana. Tuż przed zaśnięciem i późniejszym spot-

włosej kobiety, która byłaby zarazem symbolem Życia w Śmierci, zapożyczonym z jednego z wierszy Coleridge’a (M. BONAPARTE: *Psychoanalityczna analiza opowiadania 'Berenice'*. W: *Sztuka interpretacji*. T. 1. Wybór i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław 1971, s. 508).

¹³⁵ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 73.

¹³⁶ B. STOKER: *Dracula...*, s. 43.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem.

kaniem z wampirzycami w jego wyobraźni zjawia się obraz zgoła przeciwny do tego, z jakim zostaje skonfrontowany: „Postanowiłem więc nie wracać tej nocy do tamtych ponurych pomieszczeń, ale przespać się tutaj, gdzie dawnymi czasami wiodące słodki żywot damy zasiadały do śpiewu, podczas gdy na ich delikatnych piesiach kładł się ciężarem smutek z powodu nieobecności ich mężczyzn, uczestniczących właśnie w jakiejś okrutnej wojennej wyprawie”¹³⁹. Poraża stereotypowość tego wyobrażenia, lecz jednocześnie w jego kontekście zrozumieć można grozę, jaką niosą ze sobą wampirzyce. Chodzi bowiem o groźbę sfeminizowania: jak słusznie zauważa Gelder, to jasnowłosa kobieta dominuje w tej scenie nad Jonathanem, pochylając się nad nim i próbując zagłębić się w nim swoimi zębami. Christopher Craft widziałby w tej „kobiecej” pasywności Harkera i w jego niemej gotowości na penetrację, a właściwie w jej pragnieniu, najjaskrawszy znak homoerotycznego pożądania, które nigdy później nie pojawi się już w sposób tak jawny, choć stanowi spoiwo Drużyny Światła (o czym nie wprost może świadczyć wykluczenie Myny z jej szeregów)¹⁴⁰. Jednak wydaje się, że w zestawieniu tych dwóch fantazji można także dostrzec lęk przed now(oczesną) kobietą, która nie trzyma się już przypisanych jej norm i ról, a więc przed taką kobietą, jaką pragną być Mina Murray i Lucy Westenra.

Wamp(ir)y i now(oczesne) kobiety

Rickels proponuje spojrzeć na Minę i Lucy jako na dwa aspekty tej samej figury, lub tego samego problemu, którego, jak się wydaje, nie sposób nie odczytać w kontekście fantazji Jonathana o orgii z wampirzycami:

Co to oznacza, kiedy natrafiamy na figurę, która pojawić się może jedynie jako podwojona lub podzielona? Oznacza to, że figura, o którą chodzi, na tyle zagraża równowadze twojej psychiki, a przez to została tak mocno wyparta, że niemożliwe staje się nawiązanie z nią bezpośredniego kontaktu. Dlatego niezbędne jest jej omijanie i odwlekanie spotkania z nią przez jej podwajanie i podział.¹⁴¹

Lucy i Mina razem symbolizowałyby zatem coś, co jest na tyle straszne, że rodzi paniczny lęk oraz uniemożliwia otwarte skonfrontowanie się z tym. Dla

¹³⁹ Ibidem, s. 41.

¹⁴⁰ C. CRAFT: „Kiss Me with Those Red Lips”. *Gender and Inversion in Bram Stoker’s Dracula*. In: *Speaking of Gender*. Ed. E. SHOWALTER. New York 1990, s. 218–220.

¹⁴¹ L. RICKELS: *Vampire Lectures...*, s. 44.

Rickelsa, podobnie jak dla innych krytyków¹⁴², tym czymś jest wyzwolona (seksualnie) kobieta, o czym świadczy nienawiść okazywana takim postaciom na przestrzeni powieści Stokera, która zarazem oddaje odczucia charakterystyczne dla mizogicznej kultury okresu *fin de siècle*: „W tej perspektywie to kobiety, a nie Dracula, stanowią dla Stokera jądro horroru w jego powieści: wampir jest po prostu środkiem, za pośrednictwem którego ten horror może zostać urzeczywistniony”¹⁴³. To chyba znów nie przypadek, że w fantazji Jonathana pojawiają się trzy kobiety (zupełnie jak w archetypicznym wyobrażeniu kobiecości u Le Fanu), napędzane tylko jedną siłą: pragnieniem — a właściwie głodem (seksualnym). To samo zresztą zdaje się kierować Miną i Lucy, na co wskazywać mógłby dwuznaczny zapisek tej pierwszej: „W »New Woman« na pewno byliby zaszokowani naszym apetytem. Jakie to szczęście, że mężczyźni są bardziej tolerancyjni!”¹⁴⁴. Szokuje oczywiście tylko kobiecy apetyt (głód) seksualny, nie męski — w końcu to mężczyzna jest tym, który posiada jakieś potrzeby i tym, który może wykazywać inicjatywę w celu ich zaspokojenia. Właśnie ten stan rzeczy staje się obiektem krytyki Miny chwilę później, kiedy znów, co znamienne, odwołuje się do czasopisma „New Woman”:

Autorki piszące w „New Woman” na pewno kiedyś zaproponują, aby mężczyźni i kobiety, zanim się ze sobą zaręczą, mogli się nawzajem oglądać podczas snu. Chociaż myślę, że w przyszłości Nowa Kobieta nie będzie się zniżać do przyjmowania oświadczeń; sama będzie się oświadczała. I będzie w tym dobra! Jest w tym pewna pociecha.¹⁴⁵

Gelder zauważa, że termin „Nowa Kobieta” w późnej epoce wiktoriańskiej „był używany do określenia feministki — niezamężnej, seksualnie wyzwolonej i zorientowanej na karierę”¹⁴⁶. To właśnie zdaje się symbolizować owa figura, która w powieści Stokera nie może się pojawić w swojej pełni, zamiast tego przyjmując postać Miny i Lucy. Pierwsza jest feministką zorientowaną na karierę, która dzięki zdolności pisania na maszynie z powodzeniem może rywalizować na rynku pracy, tym samym otwierając przed sobą perspektywę finansowej niezależności od mężczyzn. Druga natomiast to kobieta wyzwolona seksualnie, która mimo perspektywy ślubu z Arturem Helmwoodem, wciąż myśli o innych mężczyznach.

Do tych właśnie myśli odwołuje się Mina w swej wypowiedzi dotyczącej problemu przyjmowania oświadczeń ze strony kobiet. O rękę Lucy ubiega się bowiem trzech mężczyzn (Dr Seward, Quincey Morris i Artur Helmwood), któ-

¹⁴² Por. K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 76–77.

¹⁴³ Ibidem, s. 77.

¹⁴⁴ B. STOKER: *Dracula...*, s. 89.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 78.

rzy, na jej nieszczęście, decydują się oświadczyć jej w tym samym czasie, wymuszając na niej konieczność wyboru jednego z nich, mimo uczuć względem każdego z adoratorów. Rozdarta Lucy, w jednym z listów do Miny, pisze:

Dlaczego dziewczynie nie wolno poślubić trzech mężczyzn, albo tylu, ilu tylko chciałoby się z nią ożenić? To zaoszczędziłoby nam tych wszystkich problemów! Ale to przecież jakieś herezje i nie powinnam w ogóle mówić takich rzeczy!¹⁴⁷

Lęk przed małżeństwem oraz dyskomfort związany z rolą, jaka zostaje przypisana kobiecie w społeczeństwie, rodzi u Lucy stany histeryczne, które, oczywiście nieprzypadkowo, zbiegają się z wizytami wampira. Co istotne, pojawienie się wampira pozwala Lucy na zrealizowanie jej poliandrycznych fantazji i wejście w związek (nawet bliższy, bo krwi) z wszystkimi mężczyznami, do których coś czuje. Wizyty Draculi rodzą potrzebę przetoczenia krwi, jednak rolą transfuzji ordynowanych przez Van Helsinga nie jest jedynie wzmocnienie organizmu. Profesor doskonale zdaje sobie sprawę z ich znaczenia (symbolicznego), zabraniając m.in. Sewardowi przetoczyć więcej krwi od niedoszłego męża Lucy, Artura. Zresztą, po jej śmierci, i Seward w końcu pojmuje, co naprawdę oznaczały transfuzje, których potrzebowała Lucy:

Kiedy już było po wszystkim, staliśmy obok Artura, a ten biedak mówił o swoim udziale w transfuzji, kiedy przetaczaliśmy jego krew do żył Lucy. Artur powiedział, że od tego momentu czuł się tak, jakby już byli małżeństwem i że przed Bogiem Lucy była jego żoną. Żaden z nas ani słowem nie zdradził, że były jeszcze inne transfuzje — i żaden z nas nigdy tego nie zrobi.¹⁴⁸

Dla Rickelsa sytuacja w *Draculi* przypomina tę, opisaną przez Freuda w *Totem i Tabu*. Hrabia, zajmujący symboliczną pozycję ojca Lucy (na co wskazuje dość zaskakująca zmiana koloru włosów po przemianie w wampira: z jasnych na ciemne, czyli na takie, jakie mają jego córki) byłby wyobrażeniem złego ojca¹⁴⁹, odbierającego mężczyznom kobiety, których pragną, i tym samym

¹⁴⁷ B. STOKER: *Dracula...*, s. 61.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 168.

¹⁴⁹ Na takie psychoanalityczne odczytanie wskazywałaby więc *Draculi* z wilkami: dla Freuda bowiem wilk może być figuralnym przebraniem właśnie dla postaci ojca (por. S. FREUD: *Z historii nerwicy dziecięcej* [„człowiek-wilk"]. W: IDEM: *Dwie nerwice dziecięce*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2009, s. 119–134). Jednak w kontekście wilczej postaci *Draculi* nie mniej istotna jest zmiana, jaką do teorii Freuda wprowadzają Deleuze i Guattari, odwracając arbitralne sprowadzenie wielości wilków, z analizowanego przez autora *Dwóch nerwic dziecięcych* snu, do figury ojca. Według autorów *Anty-Edypa* falliczna jed-

aktywizującym ten odpowiednik „hordy pierwotnej” (w tym przypadku Drużynę Światła) do zabicia go¹⁵⁰. Niemniej rola Lucy jest tutaj kluczowa: to jej poliandryczne fantazje sprowadzają do niej wampira, a ten z kolei doprowadza do sytuacji, w której niezbędna wydaje się transfuzja, mimo której (albo może dzięki której) przyjaciółka Miny przemienia się w wamp(ir)a. Transfuzja powoduje przy tym, że dawni przyjaciele („bracia”) ponownie stają się rywalami. To właśnie główna przyczyna, dla której Lucy ostatecznie musi umrzeć, przede wszystkim jako wamp(ir). Jej brutalne zamordowanie ma tak naprawdę na celu zjednoczenie skłóconych braci: trzeba ją zabić, ponieważ przez przetoczenie krwi („płynów” ustrojowych) od wielu mężczyzn, na zawsze już będzie się jawić jako nieczysta i skażona:

„Ale jest jeden problem, mój przyjacielu Johnie. Co z innymi transfuzjami? Ha? Ta słodka dziewczina splamiona poliandrią okazuje się, a ja, z moją biedną żoną, która dla mnie umarła, choć wedle kościelnego prawa żyje, acz nie przy zdrowych zmysłach — nawet ja, wierny mąż, bigamistą okazuję się!”¹⁵¹.

Słowa Van Helsinga są jednak co najmniej frapujące, zwłaszcza w kontekście tego, że to on ostatecznie wskazuje na konieczność uśmiercenia Lucy, będąc wszak, w przeciwieństwie do Draculi, wyobrażeniem dobrego ojca, ponownie jednoczącego „braci”, a przy tym jedynym, który korzysta na transfuzjach krwi: on jeden przecież nie darzył Lucy uczuciem, a mimo to, wiedząc co one oznaczają, zdecydował się wykorzystać sytuację i przetoczyć jej trochę swoich „płynów”. Ambiwalentna pozycja Van Helsinga, dodatkowo obnażona dwuznacznym, a przy tym jedynym, wspomnieniem o swojej żonie, może sugerować, że chodzi o coś więcej. Jego żona, podobnie jak wampiryczna Lucy, wydaje się być „nieumarłą” — jest martwa, choć nadal żyje. Co więcej, w kontekście

ność jest nieustannie zagrożona i podminowywana przez watahę/sforę wilków, a stawanie się wilkiem nie jest równoznaczne z identyfikacją z ojcowskim totemem, lecz raczej byciem jednym z wielu lub samą wielością. [Zob. G. DELEUZE, F. GUATTARI: *One or Several wolves?* In: IDEM: *A thousand plateaus*. Trans. B. MASSUMI. Minneapolis 2000, s. 28–29]. Takie złożone odczytanie rzuciłoby światło na niejednoznaczną rolę i funkcję Draculi, który z jednej strony wydaje się być swoistym wcieleniem „człowieka-wilka”, a z drugiej, przedstawiany jest także jako władca wilków, potrafiący zapanować nad ich stadem/watahą. Spojrzenie to pozwala na wpisanie obecnego na początku powieści Stokera zafiksowania Jonathana na punkcie wycia wilków oraz jego niepokoju związanego z ich nadmierną bliskością w zwiastowane ich obecnością podmywanie porządku patriarchalnego, a to z kolei wydaje się być powiązane z jego atakiem histerii, ale i następującą później śmiercią jego pracodawcy, który był dla niego jak ojciec.

¹⁵⁰ Por. także: K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 68.

¹⁵¹ B. STOKER: *Dracula...*, s. 170.

„wampirycznych” stanów historycznych, szczególnie istotne jest wskazanie na jej „niezdrowe zmysły” — trudno jej się zresztą dziwić, skoro to ona musi siedzieć w domu, „martwa” dla swojego męża, podczas gdy on ugania się za wampirami (i kobietami) po świecie. Ta paralela wskazywałaby być może na to, że w *Draculi* właściwie wszystkie kobiety, podobnie jak to miało miejsce w *Carmilli*, są w jakiś sposób powiązane z wampirami¹⁵². W obu powieściach wyraźnie dostrzegalny jest również kryzys patriarchy: poza Abrahamem¹⁵³ Van Helsingiem wszyscy ojcowie są martwi, lub umierają na pierwszych stronach *Draculi*.

W tej perspektywie wydarzeniem przełomowym wydaje się zamordowanie wampirycznego wcielenia Lucy. Na symboliczną wagę i znaczenie tego, jak określa go Craft, „najbardziej mizoginicznego momentu” powieści, który dla Carol A. Senf „przypomina przede wszystkim gwałt grupowy i morderstwo nieprzytomnej kobiety”¹⁵⁴, uwagę zwraca Žižek, komentując następujący fragment *Draculi*:

Leżąca w trumnie istota skrzyła się w potwornym paroksyzmie, a pomiędzy jej otwartych, czerwonych warg wydobył się straszny, ścinający krew w żyłach wrzask. Jej ciało zaczęło się trząść, drżeć i wyginać w dzikich konwulsjach; zaczęła zgrzytać białymi, ostrymi zębami, aż przegryzła wargi i usta wypełniły się szkarłatną pianą.¹⁵⁵

Dla Žižka scena ta reprezentowałaby „rozpaczliwy opór Rzeczy, rozkoszy, walczącej przeciw usunięciu jej z ciała”¹⁵⁶. W polskim tłumaczeniu nie zostaje znów oddany ten kluczowy dla takiego odczytania niuans: w oryginale nie mamy do czynienia z istotą, ale właśnie z jakąś Rzeczą — „The Thing”, czyli z „Czymś”.

¹⁵² Gelder za Veeder wskazuje na przypadek dwóch „złych matek” (a więc pozostałych dwóch kobiet): Pani Canon (której syn, z nienawiści do niej, popełnia samobójstwo) oraz Pani Westenry (matki Lucy, u której zastanawiają podejrzone działania, takie jak zdjęcie z szyi córki najpierw zaordynowanego przez Van Helsinga czosnku, a potem, już po śmierci, wieńca kwiatów (Por. K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 79). W kontekście ojcowskich figur w *Draculi* interesująca jest także pośmiertna przemiana Lucy w wampiryczną, „złą matkę”.

¹⁵³ Należy zwrócić uwagę na znaczenie imienia Van Helsinga, bowiem Abraham to tyle, co „kochający ojca”, natomiast zgodnie z przekazami biblijnymi Abraham uznawany jest za ojca narodu żydowskiego, co z kolei wydaje się ciekawe w kontekście „żydowskiego” wątku *Draculi* oraz gorliwej chrześcijańskiej wiary Profesora.

¹⁵⁴ C.A. SENF: *'Dracula': the Unseen Face in the Mirror*. W: *Dracula: The Vampire and the Critics*. Ed. M.L. CARTER. Ann Arbor 1988, s. 100.

¹⁵⁵ B. STOKER: *Dracula...*, s. 208.

¹⁵⁶ S. ŽIŽEK: *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. London 1991, s. 56.

Owa wampiryczna-Rzecz jest nadmierna, a więc przekracza granice porządku symbolicznego, nie dając się zamknąć w jego obrębie. Konieczna zatem staje się próba definitywnego wykluczenia owego niedającego się kontrolować Realnego-Rzeczy z sieci symbolicznej, używając do tego celu (fallicznego) kołka. Najistotniejsze jest jednak to, że wspólne morderstwo na nowo konsoliduje Drużynę Światła, do tej pory rozbitą śmiercią Lucy oraz podświadomie podzieloną ujawnieniem znaczenia transfuzji krwi. Niemniej walka z wampirami (kobietami) nie dobiegła jeszcze końca, ponieważ na mężczyzn czeka jeszcze jedno, być może nawet większe i groźniejsze wyzwanie.

Nieprzypadkowo już w pierwszym wpisie Sewarda po zamordowaniu wampirycznej wersji Lucy w centrum uwagi pojawia się jedyna pozostała kobieta, Mina Harker: „Profesor był zachwycony. »Ach, ta wspaniała madam Mina — powiedział — prawdziwa perła pośród kobiet!«¹⁵⁷. Tym, co jednak czyni z niej „prawdziwą perłę pośród kobiet”, jest jej męski umysł: „Ona umysł ma jak mężczyzna — to znaczy jak mężczyzna wspaniałym umysłem obdarzony — a przy tym stuprocentowo kobiece serce”¹⁵⁸. To właśnie dzięki niemu, jak również dzięki umiejętności pisania na maszynie, staje się ona kluczowym ogniwem Drużyny Światła. Minie odpowiada sytuacja w jakiej się znalazła: mimo ślubu z Jonathanem nie musi wchodzić w przypisaną rolę żony, ponieważ dzięki swoim zdolnościom jest niezbędna w opracowywaniu materiałów, które ostatecznie pozwalają namierzyć Draculę. Jako feministka, czuje się świetnie w towarzystwie mężczyzn, dodatkowo będąc traktowana na równi z nimi i wydaje się, że właśnie ten stan w głównej mierze chroni ją przed wampiryczno-histerycznymi atakami. Potwierdzeniem tej tezy byłby moment ponownego pojawienia się hrabiego. Dracula przychodzi bowiem do Miny 1 października, a więc w dniu, w którym zostaje ona odsunięta od grupy mężczyzn. Wspólna decyzja, którą podejmują Van Helsing (proto-psychoanalitik) i Seward (psychiatra), tłumaczona jest zarówno słabością kobiet, jak i wskazaniem na właściwe im role (żony i matki, która już niedługo być może będzie musiała się opiekować domem):

To bardzo niedobre, że ona tyle ryzykuje. My mężczyźni zdeterminowani jesteśmy — przysięgę składaliśmy — żeby to monstrum zniszczyć. Ale to nie dla kobiety jest zajęcie. Nawet jak fizycznej żadnej szkody z tego dla niej nie będzie, serce może wielkiej ilości przerażających rzeczy nie wytrzymać. Cierpieniem to się skończyć może — na jawie, z powodu nerwów, i we śnie, z powodu koszmarów. Poza tym ona młoda, niedawno za mąż wyszła; kiedyś — a może i już teraz — może mieć o czym myśleć. Ty powiedziałaś, że to ona to wszystko przepisała, a teraz z nami naradzić się musi. Ale od jutra sami działamy.¹⁵⁹

¹⁵⁷ B. STOKER: *Dracula...*, s. 211.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 227.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Moss zauważa przemianę, jaka zachodzi w postaci Myny po tej decyzji: „Nie obnosząca się ze swoimi emocjami Mina Murray staje się płaczącą Miną Harker; ta zmiana usposobienia, symptomatyczna dla hysterii, czyni widocznym napięcie między jej prawdziwym ‘ja’ oraz tym odgrywanym na potrzeby społeczeństwa”¹⁶⁰. Jej zdaniem przyczyną tego rozhisteryzowania („Więc teraz głupia płaczę”¹⁶¹) jest zmiana nastawienia mężczyzn względem Myny: to, że zaczynają mieć przed nią tajemnice („Ale już sama myśl, że on ma przede mną jakieś tajemnice...!”¹⁶²) i to, że odebrana zostaje jej samodzielność i autonomia decyzji („Wczoraj wieczorem, kiedy mężczyźni wyszli, położyła się do łóżka, po prostu dlatego, że oni mi tak poradzili”¹⁶³). Nieświadomą odpowiedzią Myny na ten stan rzeczy jest dopuszczenie do siebie wampira. Po odsunięciu od grupy oraz odebraniu wszystkich zadań, zaczyna grozić jej to samo, co Lucy: transformacja w (nienasyconego) wamp(ir)a, co sugerowałaby scena, w której Mina przyłapaną zostaje w sypialni z Draculą:

Księżyc świecił na tyle jasno, że mimo grubych, żółtych kotar, w pokoju było dosyć światła, by można było wszystko wyraźnie zobaczyć. Na łóżku przy oknie leżał Jonathan Harker z mocno zaczerwienioną twarzą i ciężko oddychał. Jakby był zamroczony. Na brzegu łóżka, tyłem do niego klęczała jego żona. Obok niej stał wysoki, chudy mężczyzna w czerni. Był zwrócony do nas tyłem, ale jak tylko ujrzeliśmy jego twarz, natychmiast rozpoznaliśmy hrabiego. Lewą ręką trzymał obie dłonie pani Harker i odciągał jej ręce, tak że były całkiem wyprostowane; prawą chwycił ją z tyłu za szyję i przycisnął jej twarz do swej piersi. Jej biała nocna koszula była poplamiona krwią; strużka spływała także po torsie mężczyzny, wyłaniającym się z rozerwanej na piersiach koszuli. W jakiś straszliwy sposób przypominało to scenę, gdy dziecko siłą wkłada pyszczek kota do miski z mlekiem, chcąc go zmusić do picia.¹⁶⁴

Według Philipa Martina, choć na pierwszy rzut oka wydaje się, że mamy tu do czynienia z próbą gwałtu i wymuszonego fellatio, sprawa nie jest tak oczywista. Przeciwnie, Dracula jest raczej „katalizatorem, budzącym kobiece pożądanie”¹⁶⁵, co z kolei sprawia, że staje się ono niezaspokojone. Tym trzeba tłumaczyć dziwną pozycję i zachowanie Jonathana: czerwoną twarz i ciężki

¹⁶⁰ S. Moss: *The Psychiatrist's Couch...*, s. 138.

¹⁶¹ B. STOKER: *Dracula...*, s. 247.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 269.

¹⁶⁵ P. MARTIN: *The Vampire in the Looking-Glass: Reglection and Projection in Bram Stoker's 'Dracula'*. In: *Nineteenth-Century Suspense: From Poe to Conan Doyle*. Ed. C. BLOOM. London 1988, s. 87.

oddech, które, według Geldera, wskazują na jego impotencję skontrastowaną z nienasyceniem charakteryzującym Draculę. Niemniej istotny jest również fakt, że o całym zdarzeniu dowiadujemy się z notatek Sewarda, który scenę tę opisuje dwukrotnie, za drugim razem czyniąc interesującą obserwację: „podczas gdy jego widoczną ponad pochyloną głową żony, naznaczoną cierpieniem, bladą twarz wykrzywiały konwulsje, jego ręce czule gładziły jej zmierzwiłone włosy.”¹⁶⁶ Dla Martina sprzeczności te wynikają z tego, iż Seward wydaje się znajdować w pozycji dziecka, które nakrywa swoich rodziców na stosunku płciowym, na co być może nieświadomie zwraca uwagę on sam, pisząc o *dziecięcej scenie*. Stąd w tej „scenie pierwotnej” z jednej strony Dracula zdaje się krzywdzić Minę, ale z drugiej, jednak ją kochać. Gelder za Martinem zauważa, że dokonujące się w tej scenie zatarcie granic, jest także, upragnionym przez Minę, zatarciem relacji płciowych: „Wampir przekracza tutaj relacje między płciami, będąc zarówno w pozycji patriarchalnej (dominującej, sadystycznej), jak i — poprzez „cienką otwartą ranę” — wyrażającym „seksualność, która przekreśla fallocentryczną władzę przez jej okaleczenie — przyjmując tym samym rolę *kobiecą*, tak jak wyobrażają to sobie narratorzy”¹⁶⁷. Ale scenę tę można też odczytać, zwłaszcza w kontekście reakcji Miny („Jestem nieczysta! Nieczysta!”¹⁶⁸), jako pogwałcenie tabu menstruacji, a w najściu wampira, podobnie jak to było w przypadku *Carmilli*, jako kontakt Miny z jej cyklem miesięczkowym.

Jednak Mina, w przeciwieństwie do Lucy, nie przemienia się ostatecznie w wamp(ir)a. Dlaczego? Ponieważ dzięki swoim umiejętnościom oraz dokonującej się w tamtym czasie zmianie technologicznej, która umożliwia kobietom zmianę ich miejsca w społeczeństwie, może zostać maszynistką. Według Rickelsa Nowa Kobieta jest próbą odpowiedzi właśnie na pojawiający się pod koniec XIX wieku rozdźwięk między maszynistką a wampem, bowiem, jak zauważa Kittler, kobiecie pozostawiony był wtedy wybór jedynie między jednym a drugim. Mina nie zostaje wampirem głównie dlatego, że ma inną profesję. Jej zdolności, które czynią z niej, na co zwraca uwagę Gelder, figurę nowoczesności i najbardziej *nowoczesną* postać *Draculi*, są przy tym kluczowe dla zrozumienia pozycji, jaką zajmuje ona w powieści.

Mina, nigdy w pełni nie stając się wampirem, posiada jednak dwuznaczną więź z Draculą, która zdaje się doprowadzać do jego ostatecznej zguby. Ten związek, jak zauważa Rickels, widoczny staje się dopiero w perspektywie skomplikowanej sieci relacji pomiędzy wampiryzmem, psychoanalizą i nowymi mediami, które nakreślają nowe społeczne miejsce dla now(oczesn)ej kobiety. Ale istotna staje się jeszcze jedna strukturalna zależność pomiędzy Miną i Draculą, której można się doszukać w angielskim słowie *vamp*, oznaczającym, na co

¹⁶⁶ B. STOKER: *Dracula...*, s. 271–272.

¹⁶⁷ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 72.

¹⁶⁸ B. STOKER: *Dracula...*, s. 271.

zwraca uwagę Rebecca A. Pope, z jednej strony ponętną kobietę, ale z drugiej, artykuł zszyty z fragmentów innych artykułów, lub zaimprovizowany utwór (najczęściej muzyczny), co z powodzeniem mogłoby się odnosić do wytworu Miny, jakim jest sama opowieść o Draculi, zszyta z wypowiedzi różnych narratorów, zaczerpniętych z fragmentów dzienników, notatek, wycinków z gazet i przepisanych nagrań z fonografu¹⁶⁹. A to z kolei czyni z Miny figurę nowoczesnego (wy)twórcy, (re)produkującego formy kultury (masowej).

Technologie mediów: wampiryzm i psychoanaliza

Według Rickelsa w powieści Stokera mamy do czynienia z trzema, „w jakiś sposób wymiennymi i współzawodniczącymi ze sobą naukami, instytucjami czy perspektywami”¹⁷⁰, wampiryzmem, psychoanalizą i technologią medialną, z których każda odnosi się zarazem do podwójnego obiektu, jakim byłaby z jednej strony (nowa) kobieta, a z drugiej żałoba (lub usunięcie/kontrola ciała [*corpse disposal*]). Rickels przedstawia to w następujący sposób:

	WAMPIRYZM	
(NOWA) KOBIETA	TECHNOLOGIA MEDIALNA	ŻAŁOBA
	PSYCHOANALIZA	

Wampiryzm w tym kontekście może być odczytywany jako swoisty łącznik lub punkt wspólny psychoanalizy i technologii medialnej. Ten kluczowy dla całej powieści splot owych trzech nauk, instytucji czy perspektyw najlepiej widoczny staje się w czasie seansów hipnotycznych. Hipnoza w *Draculi* funkcjonuje jako swego rodzaju metoda komunikowania się na odległość z wampirami, wykorzystująca do tego celu cielesne narzędzie, jakim wydaje się być kobiece ciało. Należy jednak zwrócić uwagę na ambiwalencję związaną z hipnozą: z jednej strony, zalegitymizowana przez Charcota pod koniec XIX wieku, staje się ona częścią dyskursu medycznego i metodą badania hysterii jako formy ekspresji wypartych pragnień, z drugiej jednak jawi się jako coś złowrogiego, odbierającego wolną wolę i zmuszającego do wykonywania poleceń hipnotyzera podczas seansów spirytystycznych. Co ciekawe, Moss, Rickels i inni podkreślają fakt, że Stoker zarówno śledził zmiany, jakie niosły ze sobą pojawiające się w tamtym czasie teorie Charcota, a później Freuda, jak i był częstym uczestnikiem sean-

¹⁶⁹ R.A. POPE: *Writing and Biting in 'Dracula'*. "Literature, Interpretation, Theory" 1990, No. 1, s. 199–200.

¹⁷⁰ L. RICKELS: *Vampire Lectures...*, s. 40.

sów spirytystycznych, popularnych w Londynie w drugiej połowie XIX wieku. To wskazywałoby na fakt, że wyraźnie dostrzegalna paralela między stanem hipnozy i wampirycznym transem, a wręcz ich pokrewieństwo i zachodząca między nimi rywalizacja, jest zamierzona przez Stokera.

W *Draculi* hipnoza staje się metodą walki z wampirem – pozwalając na komunikację z nim, jednocześnie dając możliwość namierzenia go i zniszczenia. Nieprzypadkowo postać Charcota pojawia się w powieści Stokera tylko raz: właśnie w kontekście hipnozy i... wampirów. Według Van Helsinga, uznanie tak niesamowitej metody jak hipnoza, która pozwalała Charcotowi na dotarcie do „samego wnętrza duszy pacjenta”¹⁷¹, daje także podstawę do przyznania możliwości istnienia oraz identyfikowania nawet najbardziej niesamowitych fenomenów, takich jak wampiry¹⁷². Zwraca na to uwagę Moss, pisząc:

Van Helsing legitymizuje istnienie nadnaturalnych fenomenów dostępnych za pośrednictwem hipnozy, cytując Charcota (...). Co więcej, przekonuje on wiktoriańskiego odbiorcę, że obszar, który jeszcze niedawno był określany mianem tego, co „niesamowite”, może teraz być z powodzeniem badany przy użyciu metod naukowych.¹⁷³

W powieści Van Helsing przekonuje o tym także swojego przyjaciela i kolegę po fachu, Sewarda, będącego ucieleśnieniem wiktoriańskiej „normalnej” nauki i psychologii, wraz z ich marginalizacją kobiet oraz niewiarą w istnienie tego, co „nadprzyrodzone” (także wampira, obrazującego potrzeby seksualne kobiet).

Według Van Helsinga, aby zdiagnozować wampiryzm i następnie odegnąć jego widmo, konieczne jest przekroczenie granic tradycyjnej nauki. Trzeba pójść nawet dalej niż Charcot – być może właśnie w stronę psychoanalizy. Zresztą Van Helsing na przestrzeni całej powieści, ale przede wszystkim pod jej koniec, wykorzystując Minę do skontaktowania się z prześladowającym ją wampirem, a następnie do jego zniszczenia, jawi się jako swego rodzaju proto-psychoanalityk. To on jako pierwszy, na co zwraca uwagę Rickels, kładzie nacisk na znaczenie koszmarów Lucy, nie uznając ich jedynie za złe sny, ale

¹⁷¹ B. STOKER: *Dracula...*, s. 185.

¹⁷² To o tyle istotne, bo, jak zauważają John Edgar Browning i Caroline Joan Picart, *Dracula* w przeciwieństwie do *Frankensteina* wydaje się raczej powieścią o „pierwotnej, ciemnej materii, opierającej się racjonalistycznej nauce – ‘starą magią’, nad którą nauka, owa ‘nowa magia’, mimo wielokrotnych prób jej przywozdzienia przez Van Helsinga, nie potrafi zapanować (na co wskazywałyby wieczne powroty *Draculi*)” (J.E. BROWNING, C.J. PICART: *Introduction: Documenting Dracula and Global Identities in Film, Literature, and Anime*. W: *Draculas, Vampires and other Undead Forms. Essays on Gender, Race, and Culture*. Eds. J.E. BROWNING, C.J. PICART. Lamham 2009, s. xii).

¹⁷³ S. MOSS: *The Psychiatrist's Couch...*, s. 130.

widząc w nich coś, co zdaje się nią zdalnie kierować. Van Helsing nie rozstrzyga, czy jej traumatyczne nocne przeżycia są jedynie fantazjami, czy też nie, zwłaszcza gdy zdają się automatycznie powtarzać, sugerując mechanizm traumy.

Jednak w kontekście psychoanalizy nie mniej istotna wydaje się postać Sewarda i spostrzeżenia poczynione przez Lucy w odniesieniu do jego osoby. Jak bowiem zauważa, jego badawcze spojrzenie, poddające ją (i pacjentów) analizie, przypomina wgląd, jaki zapewnia jedynie hipnoza lub wampiryczny trans:

Mogę sobie wyobrazić, jak cudownie panuje nad swymi pacjentami. Ma dziwny zwyczaj patrzenia ludziom prosto w oczy, jakby chciał odczytać ich myśli. Próbuje tego także na mnie, ale pochlebiam sobie, że w tym przypadku ma ciężki orzech do zgryzienia. Moje lustro mi to mówi. Próbowalaś kiedyś odczytać coś ze swojej twarzy?¹⁷⁴

Seward próbuje zatem na Lucy tego, czego potem na Minie dokonuje Dracula: odczytania jej myśli. Wprawdzie w przypadku wampira dochodzi do ich transmisji na znaczną odległość¹⁷⁵, ale istotne wydaje się sugerowane przez Lucy zjawisko telepatii. Dla Rickelsa właśnie w jej perspektywie dostrzec można relacje łączące wampiryzm i psychoanalizę:

Freud wysuwa wniosek, że tylko dokonane przez niego odkrycie nieświadomości oraz wynalazki, takie jak urządzenia pozwalające na transmisję na żywo (jego przykładem jest w tej mierze telefon) umożliwiły w ogóle pomyślenie takich zjawisk okultystycznych jak telepatia. Innymi słowy, tylko psychoanaliza pojmuje wampiryzm w kontekście, jaki dzieli on z technologią i niezakończoną żałobą. Psychoanaliza i wampiryzm to dwie rywalizujące ze sobą nauki o nieumarłych.¹⁷⁶

W powieści Stokera, lepszym przykładem wynalazku, ukazującego wzajemne powiązanie psychoanalizy, wampiryzmu i technologii medialnej, byłby jednak telegraf — urządzenie, pozwalające na błyskawiczną komunikację między członkami Drużyny Światła w kluczowych momentach pościgu za Draculą, którego (dosłownym) ucieleśnieniem jest pod koniec powieści sama Mina (Rickels zauważa, że w ostatniej fazie walki z wampirem, kiedy ten zrywa łączność z żoną Harkera, kobieta zastąpiona zostaje właśnie przez telegraf)¹⁷⁷.

¹⁷⁴ B. STOKER: *Dracula...*, s. 57.

¹⁷⁵ Stąd *Transywalnia* jawi się jako miejsce transmisji i transferu — komunikacji długodystansowej.

¹⁷⁶ L. RICKELS: *Vampire Lectures...*, s. 32.

¹⁷⁷ Mina przeistacza się w swego rodzaju „telegraf cielesny” — kobiece medium, które (na zasadzie analogii do telegrafu, zapewniającego komunikację z odległymi tery-

Mina, z jednej strony będąc pod duchową władzą wampira, z drugiej wykorzystując technologię do pokonania tejże władzy, stanowi swoisty „cielesny telegraf”. Z tego też powodu Drużyna Światła opowiada się po stronie technologii: tylko bowiem przy jej pomocy możliwe staje się namierzenie wampira i usta-

toriami) może kontaktować się z zaświatami i nieumarłymi. Jeffrey Sconce w *Haunted Media* podkreśla czasową zbieżność wynalezienia telegrafu przez Samuela Morse’a w 1844 roku oraz narodzin zjawiska „ludzkich mediów” w 1848 roku wraz z towarzyszącym temu ruchem Nowoczesnego Spirytualizmu (J. SCONCE: *Haunted Media*. Durham—London 2000, s. 21–23). Pierwszymi mediami były siostry Fox, mieszkające w stanie Nowy Jork, które twierdziły, że posiadły zdolność komunikowania się z duchami, przemawiającymi do nich przy pomocy alfabetu Morse’a. Tym samym „w ciągu tego pięcioletniego okresu, mieszkańcy Stanów Zjednoczonych byli świadkami narodzin zarówno »elektromagnetycznego«, jak i »duchowego« telegrafu, technologicznych przodków dwóch radykalnie odmiennych historii »telekomunikacji«”. (Ibidem, s. 24) Z jednej strony istnieje historia badań naukowych i inżynierskich, dzięki którym możliwa staje się współczesna era informacji, z drugiej, jest także historia „duchowa”, która inspirowała współczesną wiarę w zjawiska okultystyczne oraz fascynację seansami spirytystycznymi, telepatią i innymi zjawiskami paranormalnymi. Telegraf w jakiś sposób łączy te dwie rzeczy, będąc tworem technologicznym, ale działającym w sposób na pozór „duchowy” – jego siła leżała bowiem w oddzieleniu myśli od ciała i możliwości ich natychmiastowego przekazania w odległe (za)światy. Przez to wyzwolenie z ograniczeń ciała stał się on także technologią, która jawiła się jako szansa na wyzwolenie kobiet z ograniczeń nałożonych na nie przez ich kobiece ciała. Co znamienne, pierwsze ruchy postulujące równe prawa dla kobiet i mężczyzn pojawiły się w połowie XIX wieku właśnie w stanie Nowy Jork, a więc kolebce „kobięcych mediów” i miejscu narodzin Nowoczesnego Spirytualizmu. Wynalezienie telegrafu okazało się niespodziewaną szansą dla kobiet: współtowarzysząca mu wiara w możliwość kontaktu z duchami wymagała jednak udziału niezgłębionej istoty (czy maszyny), jaką było niezrozumiałe dla mężczyzn kobiece ciało. W pojawiających się w tamtym czasie teoriach naukowych, kobiety mogły stać się „cielesnymi telegrafami”, ponieważ były bardziej wrażliwe, a przez to miały lepiej rozwiniętą intuicję, percepcję i wyobraźnię. Paradoksalnie dotychczasowe słabości kobiet pozwoliły im na zostanie medium i odzyskanie głosu, którego do tej pory były pozbawione, podobnie jak duchy, które przez nie przemawiały. Nic więc dziwnego, że ta zupełnie nowa sytuacja wykorzystana została przez kobiety do poruszenia kwestii politycznych i społecznych w ramach debaty publicznej, której ponownie stały się częścią (przekazując informacje z zaświatów, jakże do Amerykanów kierowali m.in. Sokrates, Seneka czy Tomasz Jefferson (Ibidem, s. 38)). Wkrótce jednak zauważono, do czego wykorzystywana jest przez kobiety wiara w media, a odpowiedzią na to stały się nowe formy kontroli i (bio)władzy, w tym medyczne teorie hysterii, nieprzypadkowo pojawiające się na nowo niedługo po wynalezieniu telegrafu (cielesnego). W tym kontekście histeria postrzegana była jako nerwowy symptom nadmiernego zaangażowania w życie społeczne, zaś jedyną szansą na jej wyleczenie widziano w wycofaniu się z aktywności w sferze publicznej, a więc powrocie ze świata mężczyzn do zaświatów.

nowienie now(oczesn)ego porządku po jego śmierci. Oczywiście, jak zauważa Rickels, wykorzystanie technologii medialnej oraz nowych mediów, które umożliwiają rejestrację i przechowanie znaków życia nawet po śmierci, sprawia, że trudno mówić o zwyciężeniu Draculi, a raczej o zastąpieniu wampira przez bardziej od niego wampiryczne media, w samej zaś powieści można widzieć ulepszony „dubla” Draculi, stworzonego przy pomocy nowych form komunikacji i zapisu¹⁷⁸. Szczególnie istotny jest proces zapisu, a więc z jednej strony przepisywania, z drugiej pisania na odległość (od rzeczywistości). Pojawiające się w powieści Stokera słowa *Denn die Todten reiten schnell*¹⁷⁹, przetłumaczone jako: *Bowiem zmarli podróżują szybko*, można także przełożyć jako: *Bowiem zmarli piszą szybko*, co mogłoby się odnosić zarówno do kluczowego wynalazku telegrafu (który dosłownie oznacza błyskawiczne „pisanie na odległość”), jak i do nie mniej istotnego i szybkiego procesu przepisywania na maszynie do pisania oryginalnych dokumentów łowców wampirów oraz ich multiplikowania przez Minę. Na znaczenie Miny w tej perspektywie zwraca uwagę Hoerisch za Kittlerem:

Friedrich Kittler w świetnym eseju o *Draculi* scharakteryzował powieść Stokera jako apoteozę techniki medialnej i sekretarek, umiejących szybciej stenografować, niż czytać. „Niszczenie hrabiego (...) rozpoczyna się od pieniądza papierowego i papieru maszynowego. (...)” Zagłada przywiązanego do ziemi hrabiego dopełnia się w chwili „włączenia kobiet do wiedzy”. Kobiety, które stenograficznie transkrybują i archiwizują każdy

¹⁷⁸ Do tego powinowactwa wampiryzmu oraz nowych form zapisu i komunikacji rodem z *Draculi* Stokera zdaje się nawiązywać w swojej powieści wampirycznej Władysław Reymont. Najlepiej ukazuje to fragment poddania hipnozie jednej z bohaterek *Wampira*, Daisy, która w transie „głos miała nie swój, zupełnie obcy, a chwilami płynący jakby z fonografu, trupi jakiś” (W. REYMONT: *Wampir*. Gdańsk 2000, s. 6). Później okaże się, że Daisy jest zdolna do komunikacji z zaświatami, ponieważ jest doskonałym medium, głównie z racji tego, że jest jednocześnie tytułowym wampirem, demonstrując być może swoim przypadkiem jak mogłoby wyglądać życie Miny, gdyby została przemieniona w krwiopijcę. Z jednej strony jawi się jako rodzaj „cielesnego” telegrafu, z drugiej, niczym Lucy, przedstawiana jest jako wamp, czy demoniczne wcielenie femme fatale, prowadzące głównego bohatera do zguby (zarówno tu za życia na ziemi, jak i w zaświatach po śmierci). I chociaż *Wampir* Reymonta w prezentacji postaci krwiopijcy dość znacznie oddala się od tekstów Polidorigo, Le Fanu czy Stokera, nie brak w nim odniesień do tradycji wampirycznej. Jednym z nich jest zdolność Daisy do zmiany kształtu, a dokładniej możliwość przyjmowania formy czarnej pantery, co zdaje się aluzją do *Carmilli* Le Fanu. Na to wskazywałoby także umiejscowienie akcji powieści w Londynie (tak jak w przypadku *Draculi*), jak również zagadkowa wycieczka Daisy razem z jej towarzyszem, Mahatmą, do Dublina, a więc do ojczyzny Le Fanu i Stokera.

¹⁷⁹ B. STOKER: *Dracula...*, s. 15.

szczegół, korzystają z najnowszej techniki medialnej, np. walców fonicznych czy maszyn do pisania, przypieczętowują kłeskę Draculi. Z drugiej strony kobiety, które postawione przed alternatywą „maszyna do pisania czy wampiryzm” decydują się na drugą opcję, są najwierniejszymi zwolenniczkami hrabiego. Okazuje się bowiem, że kobiety — jak za Bachofenem zdaje się przypuszczać Bram Stoker — są najbardziej narażone na pokusę rezygnacji z wszelkiej wtórności i chtonicznego poświęcenia się ziemi-Demeter oraz krwi. Aby oprzeć się tej transylwańskiej pokusie pierwotności, wszystkie trzy ontosemiologiczne media przewodnie muszą więc zawrzeć transhistoryczne przymierze. Przeciwnicy Draculi ogłaszają mobilizację, wykorzystując jednocześnie Hostię, pieniądź i technikę medialną. I właśnie ta święta ontosemiologiczna trójca niweczy projekt Draculi.¹⁸⁰

Jest pewna doza ironii w tym, że Dracula, którego legendę w XVI wieku tworzy duch nowego medium, jakim w tamtym czasie staje się prasa drukarska¹⁸¹, teraz uśmiercony zostaje za pośrednictwem maszyny do pisania i nowszych mediów (telekomunikacyjnych). Hoerisch słusznie wskazuje na to, że jedną ze stawek w walce z wampirami niespodziewanie staje się pierwotność (oryginalność) i wtórność. Jednak wbrew temu, co pisze, Drużynę Światła, a przede wszystkim Jonathana, uderza właśnie fakt zatury dostępu do oryginałów:

Wyjąłem z sejfu wszystkie dokumenty, które spoczywały tam od naszego powrotu przed laty. Uderzył nas fakt, że wśród takiej masy materiału składającego się na tę relację, nie ma prawie żadnych oryginalnych dokumentów! Tylko ogromna liczba stron maszynopisu plus zapisane później bruliony Miny, Sewarda i mój, a także notatka Van Helsinga. Nie mogliśmy więc liczyć na to, że ktokolwiek mógłby to potraktować jako dowód prawdziwości tak nieprawdopodobnej historii.¹⁸²

Gelder, za Kittlerem i Jennifer Wicke, widzi w obawach Harkera wyraz nowoczesnego lęku o „autentyczność”, który jednocześnie wiąże się z podminowaniem dotychczasowego modelu kultury patriarchalnej, roszczącej sobie wyłączne prawo do głosu. *Dracula* natomiast, tak jak jest nam dostępny, charakteryzuje się czymś przeciwnym: właśnie demokratyzacją „głosów”, dla której nie bez znaczenia jest także wykorzystanie przez Minę, jak określa to Wicke, „tabloidowych” i „masowo-produkowanych świadectw”, charakterystycznych dla gazetowych raportów np. w *Westminster Gazette*, oraz uznanie ich za tak samo wiarygodny głos, jak każdy inny. Szczególnie istotna wydaje się w tym znów rola Miny, a niezbędne — wpisanie jej w tradycję piszących kobiet: niczym

¹⁸⁰ J. HOERISCH: *Orzeł czy reszka...*, s. 372–373.

¹⁸¹ L. RICKELS: *Vampire Lectures...*, s. 11.

¹⁸² B. STOKER: *Dracula...*, s. 359.

Arachne, cierpliwe tka tekst maszynopisu, zszywając ze sobą notatki różnych członków grupy wraz z wycinkami z gazet, tym samym łącząc w jedną całość skomplikowaną sieć informacji, która ostatecznie doprowadza Drużynę Światła do Draculi. Co ciekawe, choć na początku jej głównym zajęciem jest po prostu czytanie zebranych materiałów, w toku akcji coraz bardziej wydaje się już nie czytelnikiem, a autorem tego tekstu – koordynując działania i będąc najlepiej poinformowaną osobą. W tym względzie Mina wydaje się, jak zauważa Gelder za Wicke, wcieleniem charakterystycznej dla „nowej ery” (re)produkcji wiedzy przez konsumpcję. Nie jest ona jednak opisanym przez Huysseena kobiecym i pasywnym konsumentem kultury masowej, którego „głód” nie może zostać zaspokojony (figurą takiego nienasycenia byłby raczej Renfield, którego obsesja na punkcie konsumpcji prowadzi do szaleństwa, wampiryzmu i uwielbienia dla „ikony” konsumeryzmu, jaką zdaje się być postać Draculi). „Sposób konsumpcji, cechujący Minę, jest paradoksalnie bardziej *produktywny*”¹⁸³. Mina przez konsumpcję produkuje nową wiedzę i tym samym jawi się jako figura zacierająca granicę między konsumentem (czytelnikiem) i (re)producentem (autorem), przypominając w tej mierze Draculę, który w toku powieści zostaje przez Van Helsinga określony jako autor wszystkich tych zdarzeń („the author of all this”). Żona Harkera jest równie wampiryczną i płynną postacią, obdarzoną męskim umysłem i kobiecym sercem, pogrążoną w lekturze, ale także potrafiącą wyprodukować tekst, łączący ze sobą umykające innym wątki – w końcu maszynistką, która jednak w ostatniej scenie, zamiast maszyny do pisania, nareszcie trzyma w rękach syna, symbol nowej przyszłości i ponownego przywrócenia cyrkulacji (przede wszystkim biologicznej, którą zdawał się blokować wampir).

Ale wspomniana przez Jonathana „masa materiału”, wśród której „nie ma prawie żadnych oryginalnych dokumentów”, bowiem ich miejsce zajęły liczne kopie maszynopisu, w przeszłości zreprodukowane przez Minę, konfrontuje go też z nowym porządkiem (symulacji), w którym media (masowe) umożliwiają reprodukcję na masową skalę tak, że zaczynamy obcować jedynie z duplikatami, replikami, czy dublami, a nigdy już z oryginałami. Tym samym działania Miny mają jeszcze jeden cel: przepisując informacje na maszynie do pisania przywraca je do systemu cyrkulacji i substytucji, pozbawiając je przy tym znaków ciała i życia (widoczne staje się to podczas przepisywania nagrań z fonografu, na których słychać rozedrgany głos Sewarda¹⁸⁴). Ich przepisanie sprawia

¹⁸³ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 84.

¹⁸⁴ „To cudowna maszyna, ale jej zapis jest prawdziwy do granic okrucieństwa. Wyczytałam z niej, z samego brzmienia pańskiego głosu, jak wielki ból nosi pan w sercu. To był jak krzyk duszy skierowany do Wszechmogącego. Już nikt więcej nie powinien słuchać wypowiedzianych przez pana słów! Niech pan spojrzy. Chciałam się na coś przydać i przepisałam to na maszynie. Teraz już nikt nie będzie musiał słuchać bicia pańskiego serca.” (B. STOKER: *Dracula...*, s. 214–215).

więc, że roztoczona zostaje przed nami iluzja obiektywności, w której niemożliwe staje się rozstrzygnięcie, co jest prawdą i rzeczywistością, a co fałszem i fikcją — wszystko raczej zdaje się być pożerane przez przypominające kły czy zęby (wampira) litery¹⁸⁵, które zawieszają rzeczywistość nie między życiem i śmiercią, lecz między kolejnymi cytatami, a tym samym kolejnymi głosami, z których żaden nie jest już prawomocny. Dlatego, według Rickelsa, w *Draculi* nie dochodzi do pokonania wampira, ale raczej jego zastąpienia przez nowe media technologiczne, których istota działania jest po prostu znacznie bardziej wampiryczna od samego hrabiego.

W tym kontekście zastanawia jedynie nieobecność bodaj najbardziej wampirycznego medium, a zarazem równolatka *Draculi*: kina. Tym bardziej, że od samego początku „film był medium ożywiającym, przywracającym obrazy do życia w całkowicie zaciemnionym pomieszczeniu, symulującym noc.”¹⁸⁶ Więcej nawet: przywracając obrazom życie, a jednocześnie przewyższając śmierć, kino wciąż zdaje się prezentować życie jeszcze pełniejszym niż było ono w rzeczywistości. W tym sensie, spotkanie z kinem (i wampirem) jest, jak określa to Tom Ganning, „spotkaniem z nowoczesnością”¹⁸⁷, w której to, co realne i iluzoryczne oraz to, w co wierzymy, a także to, czemu nie dajemy wiary, może ze sobą koegzystować. Na to wzajemne pokrewieństwo wampiryzmu i kina, według Geldera, zwraca uwagę w swojej ekranizacji powieści Stokera Francis Ford Coppola:

Coppola wyraźnie daje do zrozumienia, że kino „zaczęło” się mniej więcej w tym samym czasie, w którym powstaje powieść Stokera — bracia Lumière otworzyli przecież swoje audytorium kinematograficzne w Londynie w 1896 roku, a więc rok przed opublikowaniem *Draculi*. Wydaje się, że projekt nakręcenia powieści Stokera o *Draculi* zawiera w sobie próbę nakręcenia początków samego filmu — tak jakby powrót do „oryginalnego” wampirycznego źródła był środkiem do zrealizowania innego powrotu, drogą do przedstawienia (czy ponownego wynalezienia) prawdziwego momentu narodzin filmu.¹⁸⁸

Z drugiej strony, wydawałoby się, że wampir w „naturalny” sposób znajduje swoje miejsce na srebrnym ekranie: począwszy od *Nosferatu* Murnaua i *Draculi* Teda Browninga, przez serię filmów o *Draculi*, wyprodukowaną przez brytyjską wytwórnię Hammer Films, oraz *Nosferatu wampira* Wernera Herzoga, aż do

¹⁸⁵ Dla McLuhana litery były przedłużeniem zębów, jako znaków siły i agresji — narzędziami władzy i wiedzy.

¹⁸⁶ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 87.

¹⁸⁷ T. GANNING: *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*. „Art & Text” 1989, No. 54, s. 43.

¹⁸⁸ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 89.

Straconych chłopców Joela Schumachera, *Blisko ciemności* Kathryn Bigelow i prawdziwego wysypu wampirycznych obrazów po sukcesie *Wywiadu z wampirem* Neila Jordana, na czele z seriami *Blade* i *Underworld*. „Niemartwe” medium filmu ożywia i popularyzuje postać wampira. Jednakże, jak się okaże, mimo owego pokrewieństwa wampira i kina, ten pierwszy najwięcej wciąż czerpie z życiodajnej energii kłów liter powieści.

Całkowite skonstruowanie *Draculi* z cytacji fragmentów zapisków bohaterów czy artykułów prasowych, może prowadzić do jeszcze jednego odczytania powieści Stokera. Warto przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt, że zaczynają ją i kończą notatki Jonathana, a tok wydarzeń w niesamowity sposób konfrontuje go z lękami i pragnieniami, które zarysowane zostają we wstępie — jego podróży do zamku Draculi, a tym samym, jak się wydaje, do wnętrza jego psychiki. Rickels zauważa, co wydaje się szczególnie istotne w tym względzie, że psychoanaliza jawi się jako przeciwciasto, które podwaja i zawiera w sobie wampiryzm — rodzaj szczepionki przeciwko epidemii wampiryzmu (a więc hysterii). Z kolei Gordon zwraca uwagę na fakt, że mechanizm hysterii może prowadzić do błędnego uznania, że ciało zdaje się mówić innym, obcym językiem (zupełnie jakby przemawiał przez nie wampir), podczas gdy tak naprawdę przemawia przez nie nieuświadomione wnętrze. Stąd być może w przypadku *Draculi* mamy do czynienia z udaną terapią psychoanalityczną, której przedmiotem staje się Jonathan. Brak jakichkolwiek dowodów na istnienie wampira sugeruje, że najprawdopodobniej nigdy go nie było, zaś wspomniane przez Harkera zatarcie wszystkich śladów („Wszystkie ślady tamtych zdarzeń zdały się już zatrzeć, tylko zamek stoi tak samo jak wtedy, górując nad tą odludną krainą”¹⁸⁹), może wskazywać na zakończenie procesu żałoby, w perspektywie którego *Draculę* odczytuje także Rickels. Istotą żałoby jest bowiem, jak zauważa Freud, proces reintegracji żałobnika ze zmienionym kształtem świata. W przeciwieństwie do melancholii, jest ona żywiołem zapominania i pozwala zatrzeć ślady tego, co przysparzało ból.

W zakończeniu powieści widać powrót świata do normy: ponowną wyprawę do Transylwanii, która ma na celu upewnienie wszystkich, że wampir już nie powróci, oraz wejście Miny w przewidzianą dla niej rolę żony i matki. Zastanawia jedynie postać małego Quincey’a — dziecka Jonathana i Miny, w którym ze strony matki płynie wampiryczna krew i które dziedziczy imię po Morrisie, co, w świetle uwag Morettiego, raz jeszcze pokazuje, jak silny jest wampiryczny duch (i ciało) w Now(oczes)ym Świecie.

¹⁸⁹ B. STOKER: *Dracula...*, s. 359.

Nowy wampiryczny świat

O ile w *Draculi* Stokera wampiryczne zagrożenie czaiło się jeszcze na Wschodzie, o tyle w XX wieku, mimo jego pozornego odegnania przez nieustraszoną Drużynę Światła, wampiry zagnieździły się już nie tylko w Europie Zachodniej, ale także w Nowym Świecie. Wydaje się zresztą, że Londyn był jedynie przystankiem w drodze do Stanów Zjednoczonych. Przekonuje o tym najważniejszy XX-wieczny cykl opowieści o wampirach autorstwa Anne Rice, zainaugurowany powieścią o znamionym tytule: *Wywiad z wampirem*. Inaczej więc niż w przypadku powieści Stokera, gdzie Dracula był jedynie wytworem wypowiedzi innych postaci, wreszcie możemy spojrzeć na rzeczywistość oczami wampira, z jego punktu widzenia. Rice oddaje głos Innemu, pozwalając mu opowiedzieć swoją historię.

Historia ta zaczyna się właśnie w Nowym Świecie, a dokładniej w Nowym Orleanie w stanie Louisiana, w 1791 roku. Główny bohater, Louis de Pointe du Lac, opisuje to miasto jako miejsce krzyżowania się ścieżek wszelkiego rodzaju ludzi – mieszanek języków, kolorów skóry, narodowości, klas społecznych i zawodów, reprezentowanych przez mężczyzn i kobiety. Nic więc dziwnego, że to właśnie tam, gdzie zacierają się różnice i granice między ludźmi, najłatwiej spotkać wampira, prawdziwego obywatela (Nowego) świata.

To niesamowite zróżnicowanie, charakteryzujące Nowy Orlean, obrazuje proces przekształcania się Ameryki tamtych czasów w miejsce schronienia, ale i przeznaczenia dla tych, którzy, podobnie jak wampiry, „wynurzają się z pęknięcia między wiarą a rozpaczą”¹⁹⁰, jak określa to Mariusz w *Wampirze Lestacie*. Stąd to też historia Louisa, katolika, który traci swą wiarę (w tym kontekście istotna jest też postać jego brata, religijnego fanatyka), co paradoksalnie pozwala mu zobaczyć wampiryczną rzeczywistość i uwierzyć w nią. Według Geldera, „jego późniejsza wiara w wampiry jest rodzajem nowoczesnego, sekularnego zamiennika dla utraconej wiary katolickiej”¹⁹¹. Zresztą, ta nowoczesna odmiana wiary nie odbiega daleko od swojego katolickiego odpowiednika: jej obiektem nadal jest nieludzki i nieśmiertelny wymiar ludzkości, który wydaje się przy tym rewersem, ale i (ubocznym) produktem procesów zachodzących w tamtym czasie, a więc w okresie oświecenia. Wampiry, takie jak Louis, to już nie krwiożercze bestie, lecz, jak określa to Armaund w *Wywiadzie z wampirem*, potwory obdarzone „ludzką duszą”. Więcej nawet: w *Królowej potępionych*, Maharet, matka Wielkiej Rodziny wampirów, zdradzając genezę swojego gatunku, utożsamia rasę wampiryczną z rasą ludzką:

¹⁹⁰ A. RICE: *Wampir Lestat*. Przeł. T. OLSZEWSKI. Poznań 2007, s. 452.

¹⁹¹ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 111.

Nie ma takiego ludu, rasy, państwa, które nie zawierałyby części Wielkiej Rodziny! Wielka Rodzina jest arabska, żydowska, angielska, afrykańska, jest hinduska, mongolska, japońska i chińska. Krótko mówiąc, Wielka Rodzina to rodzina człowieka.¹⁹²

Niemniej, jak zauważa Grady, choć wampiry Rice jawią się jako romantyczni, elegancy, arystokratyczni i erudycyjni esteci, a często wręcz, jak w przypadku Lestata, dandysi, pod wieloma względami zafascynowani ludzkością, to jednak na zawsze są z niej wykluczeni. Ale nie bez powodu: są bowiem „nieśmiertelnymi kustoszami kultury Zachodu, tego królestwa estetycznych dążeń, które kapitalizm zawsze wyobrażał sobie jako skarbnicę swojej świadomości, »miejsce, w którym bezinteresowne dążenie do formalnego piękna i emocjonalnej autentyczności może być chronione przed bezlitosnym utowarowieniem ze strony kapitalizmu«¹⁹³. Ostatecznie wampiry Rice zdają się być humanistami, wierzącymi w moc sztuki, co potwierdzałyby słowa Lestata, gdy mówi: „W gruncie rzeczy żyjemy w świecie przypadku, w którym możemy być pewni jedynie stałości zasad estetycznych”¹⁹⁴, i gdy dodaje: „Królestwa powstają i upadają. Tylko nie palce obrazów w Luwrze, to wszystko”¹⁹⁵. To dlatego Grady tytułuje swój tekst *Kultura wampirów*, bowiem, jak zauważa Gelder: „być wampirem to znaczy być »kulturalnym« – mieć »arystokratyczny smak«, ale także (co zdaje się ze sobą łączyć) być próżnym”¹⁹⁶. I stąd też „im starsze i mądrzejsze są wampiry Rice, tym mniej pasożytnicze i bardziej estetyczne stają się ich potrzeby i smak, i tym istotniejsze wydaje się dla nich zachowanie sztuki, muzyki i literatury”¹⁹⁷.

Ich życiorysy to dosłowne kompendium zachodniej cywilizacji. Podczas gdy zamek Draculi był pełen złotych monet z wszystkich zakątków świata, wampiry Rice kolekcjonują dzieła sztuki, zapełniając nimi swoje siedziby. Ale tym samym, jak zauważa Grady, jej powieści zdają się ujawniać coś, co one same (i wampiry) chciałyby ukryć: sekretny mariaż między „martwym” kapitałem a „żywą” kulturą oraz charakterystyczne dla późnego kapitalizmu utowarowienie sztuki – a więc wykorzystywanie sztuki do „oczyszczania” kapitału. Wampiry bowiem współdzielią swoją nieśmiertelność z nieprzemijającym pięknem sztuki, ale również z ponadczasowymi bankami, na wieczność przechowującymi ich aktywa: „Spory zapas mojego wcześniejszego bogactwa był już w drodze do Nowego Orleanu prosto z zakodowanych rachunków *nieśmier-*

¹⁹² A. RICE: *Królowa potępionych*. Przeł. P. KOROMBEL. Poznań 2007, s. 508.

¹⁹³ F. GRADY: *Vampire Culture*. In: *Monster Theory...*, s. 226.

¹⁹⁴ A. RICE: *Wampir Lestat...*, s. 21.

¹⁹⁵ IDEM: *Wampir Lestat...*, s. 325.

¹⁹⁶ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 119.

¹⁹⁷ F. GRADY: *Vampire Culture*. In: *Monster Theory...*, s. 229.

telnego Bank of London: z Banku Rothschilda¹⁹⁸. Tak naprawdę chodzi zatem o zamianę „wampirycznego” kapitału na „ludzką” (a nawet nadludzką) sztukę i kulturę. Pytanie jednak, w jakim celu? Czemu służyć ma to kłamstwo, skrywające prawdziwą naturę krwiopiców? Wampiry, tworząc ze swoich domów muzea i biblioteki wypełnione zbiorami twórczości, piśmiennictwa i malarstwa, podobnie jak dzisiejsi intelektualiści, z braku wiary w jakąkolwiek transcendencję zdają się poszukiwać społecznej, immanentnej i historycznej nieśmiertelności, tak jakby chciały ochronić te zbiory przed ludźmi i groźbą ich zniszczenia, co niechybnie skutkowałoby także zabiciem społecznej nieśmiertelności, wciąż odróżniającej ludzkość od potworów. To właśnie kultura czyni z tych bestii wampiry o ludzkiej duszy.

Ale do ludzkości, na co zwraca uwagę Maharet, zbliża je jeszcze jedno: rodzina. Cykl powieściowy Rice wpisuje opowieści o wampirach w ramy sagi rodzinnej, a ich samych ukazuje jako istoty poszukujące spełnienia w związku miłosnym. Jednak w tym wymiarze nie może być mowy o tradycyjnym i konserwatywnym wymiarze wampirycznej rodziny. Wręcz przeciwnie: „Rice ostentacyjnie przedstawia jej męskie wampiry jako gejów, mieszkających ze sobą wspólnie jako „queerowi” rodzice i wychowujących swoje wampiryczne dzieci¹⁹⁹. „Queerowość” owych rodzin widać już w pierwszej powieści cyklu, *Wywiadzie z wampirem*, w której Louis i Lestat tworzą dom wraz ze swoją „córką” Claudią, która jednocześnie jest ich kochanką. Ich związek jest więc oparty na połączeniu gejowskiej miłości z heteroseksualnym kazirodztwem/pedofilią (zupełnie jak w przypadku rodziny Draculi, żyjącej w jego zamku).

Gelder zwraca przy tym uwagę na początkową nieobecność matki, jak widzieliśmy, charakterystyczną dla wampirycznych opowieści. Poszukiwanie matki w celu „normalizacji” rodziny widać w wyprawie Louisa do Paryża, „matki Nowego Orleanu”, ale cechuje ono także Lestata, który w ten sposób dociera do Akashy, mściwej matki, dla której jest on synem i kochankiem. Akasha jest wcieleniem destrukcji i negacji, wyobrażeniem tych lęków, które obecne były także w *Carmilli* i *Draculi* – matką, która chce zniszczyć wszystkie swoje „dzieci” w celu podważenia dotychczasowego patriarchy i wprowadzenia globalnego matriarchatu. Akasha, przeciwstawiona Maharet, matce Wielkiej (ludzkiej) Rodziny, jest przy tym jedyną realną groźbą dla rasy wampirów, co czyni z niej również jedyne prawdziwego potwora. „Stąd dla Rice największym zagrożeniem dla humanistycznych estetów fundujących potworne status quo, przedstawione w jej powieściach, okazuje się monstrialny, hiperboliczny feminizm zredukowany do (niezamierzonej) parodii w postaci cechujących Akaszę esencjalistycznych i separatystycznych dogmatów²⁰⁰. Maharet

¹⁹⁸ A. RICE: *Wampir Lestat...*, s. 14. Wyróżnienie moje.

¹⁹⁹ K. GELDER: *Reading the Vampire...*, s. 109.

²⁰⁰ F. GRADY: *Vampire Culture...*, s. 235.

i jej „postmodernistyczne”, wampiryczne „dzieci” dostrzegają niebezpieczeństwo, jakie niesie ze sobą figura Akashy, dlatego, jak zauważa Grady, konieczna jest ich transformacja z bezinteresownych estetów w obrońców i zbawców ludzkości, którzy zdołają ocalić wizję harmonii wszystkich narodów i ras, w której wszelkie granice i różnice (w tym także, a może przede wszystkim płciowe) stają się „martwą kwestią”. Wampiry z Nowego Świata, niczym Amerykanie we współczesnym świecie, zdają się więc przyjmować na siebie obowiązek podtrzymania dotychczasowego globalnego porządku, chroniąc go przed zagrażającymi mu fundamentalistami...

Zmierzch wampira?

W 1977 roku, więc rok po wydaniu *Wywiadu z wampirem*, David Pirie w *The Vampire Cinema* wieszczył zmierzch kina wampirycznego, gdyż według niego wampiry „przestały być częścią marzeń i koszmarów, prześladowających zachodnią cywilizację”²⁰¹. W słowach tych zdaje się pobrzmiewać lęk, wyrażony przez Armanda, który w ekranizacji *Wywiadu z wampirem* mówi do Louisa: „Świat się zmienia, a my nie. W tym tkwi ironia, która ostatecznie nas zabija”²⁰². Jednak po sukcesie powieści Anne Rice w latach osiemdziesiątych oraz popularności, jaką w ostatnich latach zyskały sagi Meyer („Zmierzch”) i Charlane Harris („Sookie Stackhouse”), nie sposób jakkolwiek odnieść się do stwierdzenia Piriego. Wampiry nie tylko nadal wydają się oddawać lęki i pragnienia kultury zachodniej, ale przyjmują nowe, zaskakujące role. Jedną z nich z pewnością jest rola obrońcy ludzkości — na przełomie XX i XXI wieku wcielił się w nią niezapomniany Blade, dziś z powodzeniem odgrywają ją zarówno Edward Cullen (wraz ze swoją rodziną), jak i Bill Compton.

Edward zresztą wydaje się szczególnie interesującą postacią w tym względzie. Kiedy główna bohaterka sagi „Zmierzch”, Isabella Swan, spotyka go pierwszy raz w swoim nowym liceum w miasteczku Forks, zauważa: „Nie wierzyłam, że anioły mogą być piękniejsze. W Edwardzie już nic nie dałoby się udoskonalić.”²⁰³ Na przestrzeni całego cyklu Meyer będzie on właśnie z jednej strony aniołem stróżem, istotą półboską, czuwającą nad bezpieczeństwem Belli i jej bliskich, z drugiej, rodzajem wcielenia nieprzemijalnego ideału piękna. Dlatego Edward i jego rodzina, w przeciwieństwie do wampirów Rice, nie muszą się otaczać dziełami sztuki, ponieważ sami wydają się być najdoskonalszymi

²⁰¹ D. PIRIE: *The Vampire Cinema*. London 1977, s. 173.

²⁰² *Wywiad z wampirem*: reż. N. JORDAN. USA 1994.

²⁰³ S. MEYER: *Zmierzch*. Przeł. J. URBAN. Wrocław 2009, s. 198.

z nich, na co zwraca uwagę sama Piękna: „Przypominał posąg Adonisa, który przycupnął na mojej wyblakłej kanapie”²⁰⁴. To przyrównanie Edwarda do Adonisa jest co najmniej dwuznaczne, w pewnym sensie wpisując go w tradycję wampiryczną, ale zarazem ją przekraczając. Adonis był wszak pięknym młodzieńcem, narodzony z, co znamienne, kazirodczego związku króla Tejasa lub króla Kinyrasa z córką Myrrą lub Smyrną, a zarazem ulubieńcem Afrodyty i Persefony, ostatecznie uśmierconym w wyniku sporu między tymi dwoma boginiami.

Z punktu widzenia powieści Meyer istotne wydaje się natomiast jego późniejsze wskrzeszenie i liminalne egzystowanie pomiędzy światem żywych a królestwem Hadesa²⁰⁵, przypominające sposób istnienia wampirów. Edward akcentuje to bycie na granicy światów w *Księżycu w nowiu*, drugiej części cyklu, kiedy zostawia Bellę dla jej własnego bezpieczeństwa i szczęścia. Kłamiąc na temat przyczyn swojej decyzji, wypowiada tylko jedno prawdziwe zdanie, zgodnie z którym musi to zrobić, bo Bella nie należy do jego świata. Wampir od samego początku jest pewnym przekroczeniem, czy w(y)kroczeniem, czymś na granicy, co, od czasu do czasu, przenika do naszego świata. Jednak to odesłanie do postaci Adonisa wskazuje także na zmianę w przedstawianiu potworności, jaką przyniosła ponowoczesność, tworząc rodzaj bohatera-potwora, podziwianego dla erotycznej aury, sprawności fizycznej oraz warunkowej nieśmiertelności:

Półnagie torsy Jackoba i Edwarda — mimo widocznych różnic — są wariantami tego samego modelu: klasycznego posągu ożywionego i prawdopodobnego dzięki obietnicy siłowni oraz iluzji fotografii reklamowej. Wampir i wilkołak to w *Zmierzchu* Amerykanie doskonalili, o których Adorno pisze, że „muszą wypierać nie tylko żądze i doświadczenia, ale także wszystkie symptomy, które w epoce mieszczańskiej wynikały z wyparcia”.²⁰⁶

Te posągowe postacie i obecne w „Zmierzchu” odniesienia do mitologii, rodzą oczywiście skojarzenia z mitem o Pigmalionie, a właściwie z jego odwróconą wersją. Choć wampiry pragną odzyskać prawdziwe życie, dostępne tylko ludziom, na nowo ożywić posąg swojego ciała, to możliwy jest tylko ruch w drugą stronę: zamiana tego, co żywe w posąg, zwycięstwo sztuki nad życiem i tym, co naturalne. Podziw Belli wynika właśnie z tego ponadczasowego piękna wampirów, ale także z prześladowających ją lęków dotyczących nietrwałości życia. Kiedy w drugiej części sagi Piękna przegląda się w lustrze i widzi w niej twarz swojej babci, szybko orientuje się, że to właśnie podświadomy wyraz tego wszystkiego, co rodzi trwogę w obliczu nieśmiertelnych wampirów:

²⁰⁴ Ibidem, s. 246.

²⁰⁵ Zob. K. KERÉNYI: *Mitologia Greków*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2002, s. 65–66.

²⁰⁶ I. GIELATA, R. KOZIOŁEK: *Coraz piękniejsze potwory*. „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 10.

W ułamku sekundy mój sen przerodził się w koszmar. Nie było żadnej babci. To byłam ja! To było moje odbicie! Mnie — sędziwej, zasuszonej, pomarszczonej. Edwarda, jak na wampira przystało, nie było widać²⁰⁷.

Wampiry pozwalają dziś wyrazić owo ponowoczesne pragnienie posiadania nieśmiertelnego i niestarzejącego się ciała, wiecznie młodego i perfekcyjnego, które na wieczność pozostaje już takie, jakie było tuż po przemianie. Bo czy dzisiaj istnieje bardziej potworne wyobrażenie niż brzydkie, stare i nie w pełni sprawne ciało — zwłaszcza w perspektywie nastolatki o imieniu Bella? Wampir staje się zatem, w przeciwieństwie do swoich dawnych potwornych i krwiożerczych przedstawień, nie-naturalnym ideałem: „Dziś w kulturze popularnej potwór stał się ideałem, ponieważ w fantazjach nie chcemy już płacić za nieśmiertelność ceny: wstrętnego wyglądu, nocnego życia, zamieszkiwania odludnych miejsc”²⁰⁸.

Wampiry z rodziny Cullenów to jednak nie tylko ideały ludzi, ale, jak zauważają Gielata i Koziółek, także Amerykanów. Co ciekawe, jawią się oni jako imigranci, stanowiący esencję Ameryki. Kiedy Edward zaprasza Bellę na wyjazd ze swoją rodziną, jadą wspólnie pograć w baseball, „ulubioną rozrywkę Amerykanów”. Cullenowie nie zabijają ludzi — podstawy ich wyżywienia, ale ich stylem życia jest łowiectwo (strzelanie do zwierząt jest ekwiwalentem łowów na ludzi, zdrowym wyładowaniem nadmiaru energii). To swoiści neofici, którzy w swoim nadmiernie poprawnym zachowaniu są bardziej ludzcy od ludzi i bardziej amerykańscy od Amerykanów.

Takie kulturowe odczytanie „Zmierzchu” uzasadnia także usytuowanie Cullenów względem innych bohaterów tej opowieści: wilkołaków z plemienia Quileute’ów oraz Volturi, królewskiego rodu wampirów, osiadłego we Włoszech. Próbując odczytać sagę Meyer jako metaforę współczesnej Ameryki, to właśnie w rodzinie Edwarda można widzieć Amerykanów, naród imigrantów, przeciwstawionych z jednej strony „europejskim” cynicznym bestiom, przelewającym bratnią krew (nawiązując do długiej historii Starego Kontynentu), z drugiej — na wpół dzikim, rdzennym (a przez to samowicie-niesamowitym, wilkołaczym) mieszkańcom Ameryki: „Zmierzch w swym niezdarnym języku symbolicznym, wskazuje na nieokreśloną katastrofę, która nadchodzi, co demaskuje bezradny konserwatyzm republikański w stylu Busha; bezcelowa potworność mocarstwa, które jedynym celem władzy czyni podsycanie strachu przed powtórzeniem losu Europy i przed własnymi »dzikimi«.”²⁰⁹ Zresztą, konflikt między wilkołakami a wampirami również wskazywałby na to, że ci drudzy są metaforą kolonizatorów. Plemię Quileute’ów określa wampiry jako zimnokrwistych, wskazu-

²⁰⁷ I. GIELATA, R. KOZIOŁEK: *Coraz piękniejsze potwory...*, s. 11.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ I. GIELATA, R. KOZIOŁEK: *Coraz piękniejsze potwory...*, s. 11.

jąc na nich jako na swoich jedynych wrogów, co tylko potwierdzałoby ten trop. Laporte w *History of Shit* zauważa, że źródło nienawiści między kolonizatorami a kolonizowanymi tkwiło między innymi w postrzeżeniach zmysłowych. Biała skóra („błada twarz”) ujawnia prawdę o tych pierwszych: wyglądają oni jak trupy, które odcinają się od swojej ziemi. Owo odcięcie czy uwolnienie rodzi przekonanie o nieśmiertelności, a często też boskości. To społeczne wyobrażenie krwiopijcy, zawłaszczającego sobie nie swoją ziemię, pobrzmiwia w *Zmierzchu* również w niezwykle wystawnym życiu wampirów.

Z pewnością zaskakujący jest niezwykle konserwatywny obraz Ameryki, wyłaniający się z cyklu Meyer. Chodzi zarówno o wyizolowanych od świata i zamkniętych w rezerwatach Indian, spędzających swój czas głównie na łonie natury, jak i światopogląd prezentowany przez Edwarda, który przez Bellę zostaje wprost określony jako staroświecki. Ale to chyba właśnie jego zespół przekonań pozwala zrozumieć wszystko, co stało się z postacią wampira. Niezależnie od romansowej konwencji książki i filmu, obsesyjne przywiązanie do zachowania czystości przedmałżeńskiej, przykładanie nadmiernej wagi do oświadczeń oraz przyrzeczenie przemiany w wampira dopiero po ślubie pozostaje niejednoznaczne. Oczywiście kontrastuje to jawnie z archetypem wampira, przedstawionym w *Narzeczonej z Koryntu*: dzisiaj wampir staje na straży czystości i przestrzegania zasad moralnych. Z pewnością można widzieć w tym aspekcie nowy, ponowoczesny wymiar opisanego przez Jeana Baudrillarda świata *po orgii*: „Niegdyś związek z wampirem oznaczał utopię wiecznego erotyzmu, ale obecnie erotyzm nie jest już żadną upragnioną zdobyczą w świecie »po orgii«, wszak Bella jest spadkobierczynią pokolenia rewolucji seksualnej, która szczęście człowieka związała ze stanem erotycznej wolności”²¹⁰. Bella chce więc „wampiryzmu bez zobowiązań” — oczywiście kocha Edwarda, ale nie widzi nic złego w zatopieniu jego twardych kłów w jej chętnym ciele jeszcze przed ślubem. Inaczej widzi to jednak jej ukochany. Pytanie, dlaczego? Skąd to przywiązanie do tradycji i kodów kultury?

„Nie chcę być już bestią!” — wykrzykuje Edward w ekranizacji sagi Meyer. Być może właśnie o to chodzi: o to, aby nie być bestią i odzyskać utraconą duszę, ponownie wzbogacić o nią nieumarłe ciało. „Nowe” wampiry to „ludzie po Darwinie”, ze świadomością swojej *brutalnej natury* — bestii czającej się w ich wnętrzu. Może najdobitniej oddaje to gra Roberta Pattinsona: wprawdzie według znajomych Belli to Jasper wygląda „jakby go ciągle coś bolało”, jednak opis ten znacznie lepiej pasuje do Edwarda, którego twarz zawsze, nawet przy uśmiechu czy pocałunku z ukochaną, wyraża bezmiar bóleści. Wielokrotnie podkreśla on, że jest istotą przeklętą i pozbawioną duszy — jest nie-ludzki. Jednak, jeśli jest tak, jak chciałby Žižek, że nasze wierzenia i przekonania zawierają się w tym, co robimy, a nie, co czujemy czy myślimy, to główny bohater cyklu „Zmierzch”

²¹⁰ Ibidem.

nie jest wampirem, lecz człowiekiem²¹¹. Žižek, za Blaise'em Pascalem, przyjmuje, że to rytuały tworzą wewnętrzne przekonanie, natomiast w tym wypadku celebrowanie obyczajów kulturowych pozwala z bestii uczynić na powrót członka społeczeństwa. I wydaje się, że paradoksalnie, w świecie powszechnej potworności człowieczeństwo staje się właśnie kwestią performatywną: liczą się czyny, a nie wewnętrzne przekonania. Dlatego Edward tak często jest bardziej ludzki niż otaczający go ludzie.

Wbrew temu wszystkiemu, trudno jednak mówić o „zmierzchu” wampira i jego ostatecznym przeobrażeniu w człowieka, którym kiedyś przecież był. Udowadnia to serial *Czysta krew*, który, w obliczu sagi Meyer, wydaje się jej perwersyjnym rewersem, tak w sposobie przedstawiania wampira, jak i prezentacji współczesnej Ameryki, w której nikt nie uchodzi potworności.

W wyprodukowanym przez Alana Balla serialu nie ma już ludzi, są tylko kolejne, stopniowo ujawniające się potwory, zamieszkujące amerykańskie ziemie: od krwiopijców, których Amerykańska Liga Wampirów przypominać może obywatelskie stowarzyszenia na rzecz walki o równouprawnienie gejów i lesbijek²¹², przez wilkołaki, zrzeszające się w gangi motocyklistów, funkcjonujących na marginesie społeczeństwa zmiennokształtnych, powracające duchy prześladowanej jeszcze całkiem niedawno w Stanach Zjednoczonych społeczności afroamerykańskiej oraz wiedźmy, które zdołały przetrwać okres Wielkiej Inkwizycji, aż do przyjaznych i pięknych wrózek, które w rzeczywistości okazują się być obrzydliwymi pasożytami, żywiącymi się pojmanymi przez siebie ludźmi. Ostatecznie nawet wielbny Newlin, założyciel organizacji *Fellowship of the Sun*, walczącej z wampirami (homoseksualistami?) w imię Jezusa, w końcu przemieniony zostaje w krwiopijcę, na dodatek pożądanego mężczyzny, z którym zdradziła go jego żona — wierna Sarah. Ale, jak zauważa Newlin po tym jak staje się wampirem, Chrystus kocha wampiry jak każde stworzenie — bo któż lepiej może zrozumieć sytuację, w jakiej się znajdują, niż ten, kto, jak one, powrócił do życia po śmierci? Zresztą, pojawiająca się w serialu postać dwutyścioletniego wampira o znamienym imieniu Godric, sugerowałaby, że sam Jezus także był wampirem.

Ale religia w *Czystej krwi* za każdym razem pojawia się w towarzystwie polityki, tej prowadzonej przez wampiry, i tej prowadzonej przeciwko nim. Wam-

²¹¹ To z kolei jakby odwrócenie sytuacji, z jaką mieliśmy do czynienia w *Wywiadzie z wampirem*, w którym w scenie z Theatre des Vampires ukazane zostaje, że być wampirem to *zachowywać się* jak wampir, bo w pewnym sensie bycie wampirem to rodzaj pozy, zestawu zachowań, widowiska. I chyba podobnie jest z byciem człowiekiem w „Zmierzchu”: i tu, i tu bycie człowiekiem/wampirem wiąże się z zachowywaniem się jak człowiek, z odgrywaniem jego roli, bo pozwala zatrzeć granice między jednym i drugim.

²¹² Na to także wskazywałby kultowy napis *God hates fangs* (co powinno się raczej odczytywać jako: *God hates fa(n)gs*), widoczny w czołówce serialu.

piry, w przeciwieństwie do fundamentalistycznej, katolickiej prawicy otwarcie z nimi walczącej, zdają się opowiadać po stronie amerykańskich demokratów. Świadczą o tym głównie działania prowadzone przez Zwierzchnictwo — organ odpowiedzialny za politykę wampirów wobec ludzi. Jego głównym celem jest integracja z rasą ludzką, stworzenie platformy do wspólnych działań i pokojowej koegzystencji we współczesnym świecie. Dla Zwierzchnictwa najważniejszym zadaniem jest przekonanie ludzi, że wampiry nie są potworami, jak do tej pory im się wydawało, i że mogą na powrót stać się częścią ludzkiej społeczności. Nie mniej istotne jest jednak zwalczanie fanatyzmu i fundamentalizmu niektórych wampirów²¹³, które tym samym zagrażają wizerunkowi wampirycznej rasy, co może skutkować pozbawieniem ich wszystkich z trudem wywalczonych praw oraz ograniczyć dalsze inicjatywy ustawodawcze (jedną z najmocniej akcentowanych ustaw jest ta o małżeństwach między nimi a ludźmi). W tym wymiarze wampiryczne „wyjście z trumien” do społeczeństwa do złudzenia przypomina „wyjście z szafy” i walkę o prawa przedstawicieli środowisk homoseksualnych na całym świecie. *Czysta krew* w tym kontekście zdaje się więc iść o krok dalej niż cykl powieściowy Rice.

Jednak ustawa o małżeństwach między wampirami a ludźmi pokazuje też to, co stanowi istotę sagi „Zmierzch”. Różnicą, jaką do gatunku powieści wampirycznej wprowadzają powieści Meyer i Harris, jest to, że wampiry, nawet jeśli są potworami, w końcu są także partnerami w dyskusji dla ludzi, a tym samym mogą również budować z nimi wszelkiego rodzaju relacje. Dzisiejszy wampir, w przeciwieństwie do tego z *Narzeczonej z Koryntu*, ponownie znajduje swoje miejsce w ludzkim domu, nie tylko współtworząc z człowiekiem rodzinę, ale także stając się jej głową, jak w przypadku Edwarda. Związek Edwarda z Bellą jest istotny także dlatego, że w jego ramach następuje ostateczne zatarcie granic między wampirem-potworem a człowiekiem: jego owocem bowiem jest Renesmee Charlie, dziecko, które okazuje się być uroczym półwampirem, półczłowiekiem (dhampirem²¹⁴).

Nie sposób znów nie dostrzec w tej postaci pewnego wcielenia współczesnego „ducha” Ameryki, jakby drugiej strony tego, co reprezentuje sobą inna figura dziś go ucieleśniająca, Dexter Morgan z serialu produkowanego przez amerykańską telewizję Showtime. Pod koniec pierwszego sezonu, ten potwór — seryjny morderca, skrywający swoją mroczną naturę dzięki stosowaniu się do kodu przybranego ojca, nakazującego jak najlepsze odgrywanie ról przy-

²¹³ W tym względzie natomiast wydaje się, że wampiry do pewnego stopnia są także metaforą dla mniejszości etnicznych w USA, w tym dla muzułmanów, którzy przyjmują kurs na integrację z Amerykanami — świadczyć może o tym dokonane przez Zwierzchnictwo przyrównanie jednego z liderów fundamentalistycznych w ramach wampirycznej rasy, Russella Edgingtona, do Osamy Bin Ladena.

²¹⁴ Renesmee nie jest jedyną ludzko-wampiryczną hybrydą, współdzieląc swój los z Nahuelem.

pisanych przez społeczeństwo i realizację ich w taki sposób, w jaki spodziewają się tego po nas inni ludzie, a więc pod maską typowego, uśmiechniętego i przyjaznego białego Amerykanina, którego nie sposób posądzać o nic złego, zauważa: „Więc nie jestem ani człowiekiem, ani bestią. Jestem czymś zupełnie nowym”. Podobnie rzecz się ma z wampirem. Dziś nie sposób już myśleć o nim po prostu w kategoriach potworności. Jeśli, jak chciałby Rickels, w wampirach należałoby widzieć inną historię historii Innego, tych, którzy zostali wykluczeni z zachodniej historii i porządku symbolicznego, ponowoczesne powroty tych potworów świadczą o tym, że nareszcie mogą one odzyskać odebrane im miejsce w ludzkiej rzeczywistości.



II

Zombie

Goodbye zombie, hello humanity!

Lucy Ward

Nothing stays buried forever.

Dexter

Wrak=zombie

Teodora Blitek

Potwór nie-my, czyli rzecz (o) zombie

Maria Janion, rozpoczynając swoją biografię symboliczną wampira, pisze:

Mit wampira uchodzi za jeden z najbardziej powszechnych i wiecznotrwających. Romantycy nie mieli co do tego wątpliwości. Charles Nodier nazywał go „najbardziej uniwersalnym spośród naszych przesądów”. Aleksander Dumas wskazywał wręcz na prześladowczy charakter wampira: „Dokądkolwiek pójdziemy, będzie zawsze szedł za nami”.¹

Podczas gdy postać wampira uległa daleko idącym przeobrażeniom, oddalającym go od jego pierwotnych reprezentacji, figurą, która, jak niegdyś on, zdaje się prześladować ludzkość oraz napawać ją autentycznym lękiem, jest dziś inne wcielenie żywego trupa: zombie². Stąd Žižek, pisząc o *Nocy żywych trupów* George’a A. Romero zauważa, że „zjawiskiem (...), które od początku do końca zasługuje na miano »podstawowego wyobrażenia współczesnej kultury masowej«, jest właśnie (...) fantazmat powrotu żywego trupa: wyobrażenie osobnika, który nie chce pozostać zmarłym i ciągle powraca, stanowiąc groźbę dla żywych”³. Gilles Deleuze i Felix Guattari w *Anty-Edypie* twierdzą nawet, że „jedynym mitem nowoczesności jest mit o zombie”⁴.

Niemniej trudno jednoznacznie określić relację łączącą wampira i zombie, owe dwie nowoczesne figury nieumarłych. Janion wprawdzie widzi w zombie „szczególny rodzaj wampirów Nowego Świata”⁵, ale zaraz dodaje za Villeneuve’em i Degaudenzim, że „zombi nie mają wiele wspólnego z wampirami czy gulami”⁶, i przyrównuje je raczej do Golema czy potwora Frankensteina. Z kolei Julia Yordanova⁷ proponuje widzieć w wampirach i zombie, mimo szeregu istotnych różnic między nimi, dwa bliźniaczo podobne fenomeny kulturowe, charakterystyczne z jednej strony dla kultury słowiań-

¹ M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008, s. 7.

² Jedną z najświeższych mutacji tego motywu są „biali wędrowcy”, nazywani także po prostu „Innymi”, z cyklu George’a R.R. Martina „Gra o tron”, zekranizowanego niedawno przez stację HBO.

³ S. ŽIŽEK: *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2003, s. 42.

⁴ G. DELEUZE, F. GUATTARI: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. R. HURLEY, M. SEEM, H.R. LANE. Cambridge 2000, s. 335.

⁵ Ibidem, s. 22.

⁶ Ibidem.

⁷ J. YORDANOVA: *The Vampire in a Distorting Mirror: A Zombie. “Bulgarian Ethnology”* 2002, No. 1.

skiej, z drugiej dla kultury haitańskiej⁸. To, co jednak wciąż odróżnia te dwie figury potworności to fakt, że wampiry, które od samego początku nie były pozbawione indywidualności, zdają się ewoluować, odzyskując głos i znów stając się ludźmi — jednymi z nas. Zombie natomiast nadal pozostają niemymi bestiami⁹, prześladowającymi naszą kulturę w postaci potwornych hord czy plag, które każdym swoim pojawieniem się sprowadzają na nią groźbę zagłady — prawdziwej apokalipsy. Na ten wymiar zombie zwraca uwagę Warner, pisząc, że podczas gdy wampiry dyktują autobiografie, a inne potwory mogą być rozróżniane po odgłosach, jakie z siebie wydają, zombie „są skazane na milczenie, jakby wycięto im języki (co było jedną z kar nakładanych na niewolników).”¹⁰

Zombie w tej perspektywie to zwyciężeni, którym zostaje odebrany głos, napawające lękiem kreatury, które, dlatego że nie przypominają ludzi, sprowadzone zostają do potwornego, *nieumarłego* wyobrażenia. Wieść egzystencję żywego trupa to umrzeć śmiercią symboliczną, utracić swoje uniwersum symboliczne oraz doświadczyć wymazania swoich pozycji podmiotowych. Być zombie

⁸ Według Yordanowej zarówno wampira jako pewien europejski fenomen kulturowy, jak i zombie, a więc pewna mitologiczna postać charakterystyczna dla mieszkańców Afryki Zachodniej sprowadzonych na Haiti, łączy szereg cech. Obie figury są zatem: personifikacjami ludzi powracających do życia po śmierci i występującymi w religijnych wierzeniach Słowian i Afrykańczyków; figurami regulującymi rytualne praktyki Słowian i Afrykańczyków; psychopatologicznymi fenomenami społecznego wymiaru życia Słowian i Afrykańczyków; konkretnymi postaciami z politycznej historii Słowian i Afrykańczyków oraz jednymi z najważniejszych figur potworności w dzisiejszej kulturze masowej (Ibidem, s. 113).

⁹ W tym względzie zombie w jakimś sensie wydają się być, także przez wygląd i zachowanie, współczesnym echem mitu o królu Likaonie, pierwszym wilkołaku: „Likaon przerażony ucieka, wyje wypadłszy na ciche pola, próżno pragnie przemówić, z pyska toczy pianę, i tak jak zawsze dyszał żądzą zbrodni, dziś rzuca się na bydło, widok krwi go cieszy. Szaty w sierść się zamieniły, ramiona w łapy. Powstał wilk, ale w nowym kształcie dawne cechy pozostały: ta sama sędziwość włosów, okrutność pyska, tak samo płoną oczy” (OWIDIUSZ: *Metamorfozy*. Przeł. A. KAMIENSKA, S. STABRYŁA. Wrocław 1995, I, s. 14). W przypadku zombie następuje odwrócenie tej sytuacji: w dawnym kształcie pojawiają się nowe (potworne) cechy. Niemniej to zatarcie granicy między bestią a człowiekiem to moment metamorfozy w monstrum, której jednym z najistotniejszych znaków jest odebranie głosu. Zresztą w tym kontekście, zarówno mitu o Likaonie, jak i postaci zombie, interesujący jest też przypadek Mohammeda z *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego, milczącego przez cały film Araba, uciekiniera z konwoju wiozącego go do tajnego więzienia CIA. Pozbawienie Mohammeda głosu czyni z niego jedynie zwierzę, bestię, w której można widzieć także dzisiejsze (polityczne) wcielenie żywego trupa.

¹⁰ M. WARNER: *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*. New York 2006, s. 358.

oznacza wykluczenie z porządku symbolicznego, stąd gdy nieumarli powracają, jak to miało miejsce w *Nocy żywych trupów*, czynią to, bo „nie mogą (...) znaleźć odpowiedniego dla siebie miejsca w tekstach tradycji”¹¹. Chodzi więc o przywrócenie ich do kultury oraz ponowne uczynienie z nich ludzi — o oddanie im głosu, a przez to także miejsca w porządku symbolicznym. Zombie bowiem od momentu, kiedy pojawiają się na ekranach kin, pozostają jedynie niemymi, fantazmatycznymi obrazami: „Są nawet cichsze niż duchy, jednak przypominają je tym, że są zjawami, ani w pełni żywymi, ani w pełni martwymi, których egzystencja została zawieszona w czasie”¹². Żywe trupy to zatem Ci, którzy z perspektywy naszej kultury jawią się jako nie-my: Inni, zagrażający naszemu porządkowi.

W swoich opisach Warner powraca do źródłowych wyobrażeń o żywych trupach rodem z Haiti, które swoje pierwsze kinowe wcielenie znalazły w filmie *White Zombie* braci Halperin. Zombie, w przeciwieństwie do współczesnych ‘krwiożerczych’ reprezentacji, przedstawione zostały tam jako budzące litość nieumarłe istoty, będące wyobrażeniem mieszkańców Haiti oraz metaforą ich wykorzystania jako siły roboczej. Bracia Halperin, wzorując się na broadwayowskim musicalu *Zombie* w reżyserii Kennetha Webba z 1930 roku, stworzyli swój wizerunek żywych trupów w oparciu o słynną książkę *The Magic Island* Williama Seabrooka, która po raz pierwszy ukazała się trzy lata przed premierą *The White Zombie*, a więc w 1932 roku. Seabrook zaprezentował w niej przesadnie potworny obraz wyspy, zgodnie z którym jej mieszkańcy oddawali się praktykom voodoo i satanizmu¹³, a jednym z aspektów tejże praktyki były właśnie zombie: pogrążeni w letargicznym śnie haitańscy niewolnicy, wykorzystywani przez czarowników jako darmowa siła robocza. To, co jednak istotne, to fakt, że Seabrook wpisał się tym samym w długą tradycję zdeformowanych przedstawień Haiti, obecnych w kulturze amerykańskiej od XIX wieku aż do XXI wieku, a spowodowanych uprzedzeniami wobec czarnoskórej ludności je zamieszkującej. W Ameryce bowiem, te same opinie, które w Europie formułowane były względem „ciemnej” Afryki, z której należy wykorzenić dzikość jej mieszkańców, zastępując ją przy tym cywilizacyjnymi rozwiązaniami Zachodu, odnoszone były do Haiti — pierwszej w historii „czarnej” republiki. Haiti, po rewolucji, na której czele stanęli Toussaint Louverture i Jean Jacques Dessalines, a która doprowadziła do obalenia francuskiego zwierzchnictwa w 1796 roku, i w dalszej kolejności do ukonstytuowania się nowego państwa 1 stycznia

¹¹ S. ŽIŽEK: *Patrząc z ukosa...*, s. 42–43.

¹² M. WARNER: *Phantasmagoria...*, s. 358.

¹³ *The Magic Island* to relacja z pobytu podróżnika na tajemniczej i nieustannie budzącej niechęć Amerykanów wyspie (Haiti), wprowadzająca czytelnika w obrosły legendami świat rytuałów voodoo. Niezwykłe informacje narratora o wierzeniach mieszkańców Haiti oraz mocno przesadzone opisy obrzędów voodoo szokowały ówczesnych odbiorców tak, jak oskarżenia o kult satanizmu i użycie czarnej magii.

1804 roku, była pierwszym niepodległym państwem rządonym samodzielnie przez czarnoskórą ludność.

Robert Lawless zauważa, że to właśnie „czarna” rewolucja, jaka dokonała się na Haiti, i utworzenie niepodległej „Czarnej Republiki” były źródłem lęków Stanów Zjednoczonych:

Haitańska rewolucja wywarła głęboki wpływ na XIX-wieczną Amerykę, a zwłaszcza na jej południowe stany. Louverture stał się bohaterem tych amerykańskich niewolników, którzy mieli świadomość jego istnienia, zaś biali zarządcy posiadłości w oczywisty sposób obawiali się możliwości rozszerzenia rewolty na Amerykę. To w efekcie zrodziło podejrzenia białych wobec jakichkolwiek większych zgromadzeń czarnej ludności oraz budziło nieufność wobec jakichkolwiek praktyk czy obrzędów religijnych¹⁴.

Narosłe wówczas uprzedzenia wywarły piętno na świadomości amerykańskiej, jednocześnie przyczyniając się do wzmocnienia tendencji ekspansjonistycznych i imperialistycznych na przełomie XIX i XX wieku. To one także sprawiły, że wojska Stanów Zjednoczonych w 1915 roku rozpoczęły okupację Haiti, która zakończyła się dopiero dziewiętnaście lat później.

US Marines wkroczyli na Haiti po wybuchu powstania przeciwko współpracującemu z Amerykanami generałowi Vilbrunowi Guillaume Samowi. Gary Rhodes zauważa, że ten „haitański eksperyment pozwolił Ameryce stać się główną siłą w rejonie Morza Karaibskiego, a wszystko pod pretekstem wprowadzenia pierwszej w historii liberalnej demokracji na Haiti”¹⁵. Do końca misji wojskowej Amerykanie utrzymywali, że przyświecają im tylko i wyłącznie szlachetne cele, a ich realizacja leży przede wszystkim w interesie samych Haitańczyków. I choć Stany Zjednoczone dążyły do ucywilizowania Haiti przez budowę dróg i szpitali oraz poprzez ogólną modernizację kraju, czyniły to jednak zmuszając mieszkańców do niewolniczej pracy. Okupacja przyczyniła się również do kolejnego nasilenia uprzedzeń rasowych, które zogniskowały się na religii *voodoo*, nieustannie rodzącej strach i nienawiść różnych środowisk. Patrick Bellegarde-Smith zwraca uwagę, że

fobia na punkcie *voodoo* (...) swój punkt kulminacyjny osiągnęła w ogólnokrajowych prześladowaniach [na Haiti] w latach dwudziestych. Na ich czele stali przedstawiciele haitańskiej burżuazji, establishment Kościoła rzymskokatolickiego oraz przedstawiciele amerykańskiej armii¹⁶.

¹⁴ Cyt. za: G.D. RHODES: *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*. Jefferson 2006, s. 70.

¹⁵ Ibidem, s. 71.

¹⁶ Cyt. za: ibidem.

Wobec braku sprzeciwu ze strony amerykańskiej opinii publicznej oraz nielicznych głosów krytyki ze strony amerykańskich senatorów, okupacja Haiti skończyła się dopiero w 1934 roku.

To właśnie w czasach tej okupacji ukazuje się *The Magic Island* Seabrooka, która ze swoim sposobem przedstawienia obrzędów *voodoo* wpisuje się w ogólne wyobrażenie o tym, jak wygląda życie na Haiti. Według ówczesnych badań, Amerykanie wierzyli, że Haitańczycy to w 95 procentach naród niepiśmienny i „niemoralny”, który pragnie prymitywnego życia opartego na seksualnym wyuzdaniu i prostej organizacji społecznej. Tekst Seabrooka zdawał się także odpowiadać na zapotrzebowanie, jakie rodził powrót do domów amerykańskich żołnierzy po wielu latach walki w ciężkich warunkach na Haiti. W Stanach Zjednoczonych już od jakiegoś czasu można było usłyszeć opowieści o nocnych praktykach *voodoo* i rytuałach *zombi*, które wkrótce zaczęły funkcjonować w bardziej zamerykanizowanej i znanej do dziś formie *voodoo* i *zombie*. Niemniej Seabrook, oprócz rasizmu, cechującego ówczesnych Amerykanów, przejawiał także pewną dozę współczucia i rozumienia względem Haiti. Widać u niego stopniowe odcinanie się (choć niejednoznaczne) od XIX-wiecznego powiązania kultu *voodoo* z kanibalizmem, obecnego między innymi w słynnym tekście *Haiti, or Black Republic* Spensera St. Johna (który zresztą sam przyznawał, że nigdy nie brał udziału w żadnej ceremonii *voodoo*) czy *Where Black Rules White: A Journey Across and About Hayti* Hesketha Pritcharda, w którym autor sugeruje, że Haitańczycy nie mogą odstąpić od zgubnych dla nich obrzędów *voodoo*, przenikających ich życie, politykę i wierzenia oraz relacje społeczne i rodzinne tak długo, jak rządzeni są przez „całkowicie czarny rząd”. To między innymi także tego typu publikacje przygotowały amerykańską politykę imperialną, wskazując na moralną powinność inwazji ze strony Stanów Zjednoczonych.

Niekwestionowanym osiągnięciem Seabrooka pozostaje jednak wprowadzenie pojęcia *zombie* na oznaczenie ciała, które powróciło do życia po śmierci, a nie (jak to miało miejsce na przykład w tekstach z terenu Luizjany) jako nazwa Boga-Węża w miejscowej odmianie *voodoo*. Sam termin jest zresztą o wiele starszy niż bylibyśmy skłonni przypuszczać. Nie bez znaczenia dla jego historii wydaje się na poły mityczna postać Haitańczyka Jeana Zombi, który przeszedłszy drogę od niewolnika do buntownika o wolność, zasłynął barbarzyńskimi i brutalnymi mordami na białych mieszkańcach Haiti podczas masakry z 1804 roku: „Według jednego ze źródeł Zombi zatrzymywał białych na drogach, gdy ci uciekali, następnie rozbierał ich, a po doprowadzeniu do stóp pałacu rządowego, sztyletował na śmierć”¹⁷. Jean Zombi jawi się więc z jednej strony jako ten, który doprowadza do zmiękczenia kolonialne rządy białych na Haiti, a z drugiej jako ten, który przeprowadza konieczną krwawą zemstę za cierpienia Haitańczyków w czasie tych rządów. Ta nieco dziś zapomniana historia

¹⁷ Ibidem, s. 71.

ujawnia w źródłosłowie *zombie* mściwy wymiar żywych trupów, który cechuje ich ponowoczesne wcielenia, poczynając od *Nocy żywych trupów*.

Jednak Rhodes, tropiąc genezę haitańskich zombie, przytacza również fragment tekstu Moreau de Saint-Méry'a z 1792 roku, w którym najprawdopodobniej znajduje się pierwsza wzmianka o żywych trupach: „[o]ddziela on [Saint-Méry] od siebie *revenants* (duchy), *loup-garoux* (wampiry) i *zombis*, które, pisze, jest »Kreolskim słowem oznaczającym zjawę, widmo«¹⁸. Zombie więc u swoich początków, wbrew ich dzisiejszym wizerunkom, zgodnie z którymi to raczej ciało bez duszy, cechuje aspekt widmowości, który, na co zwraca uwagę Warner, w niesamowity sposób oddaje także *zjawiskowość* filmu: „Ich cielesna, ale przy tym bezprzytomna i pozbawiona czucia kondycja odtwarza stan kogoś na wieczność schwytanego na taśmie filmowej: materialnie obecnego, ale jednocześnie całkiem nieobecnego”¹⁹.

Podobnie rzecz widzi Žižek, przyrównując kino do żywego trupa i pisząc, że „z początku pojmowano [je] jako »ruchomy obraz«, który cudownie nabiera życia — na tym polega jego widmowa jakość”²⁰. Dlatego właśnie przekracza ono barierę oddzielającą żywych od umarłych, stając się rodzajem *zombicznego* medium „przywróconych do życia martwych obrazów”. Być może zatem nie jest przypadkiem, że to właśnie głównie za pośrednictwem nowego medium — filmu — nieumarła zaraza przenika do naszej kultury na początku XX wieku.

Co ciekawe, zombie, choć obecne w kulturze zachodniej od niemal stu lat, dopiero w ostatnim czasie stały się ikonami popkultury, równie popularnymi, jak dominujące w niej do tej pory wampiry. Dzięki obrazom, takim jak *Wysyp żywych trupów* Edgara Wrighta, *Planet Terror* Roberta Rodrigueza oraz *Zombie-land* Ruberna Fleishera, ale przede wszystkim dzięki wyprodukowanemu przez AMC serialowi *The Walking Dead*, zombie, skazywane dotychczas na wegetację na marginesach kultury popularnej (znajdując swoje miejsce jedynie w filmach klasy B), wreszcie „przegryzły się” do jej głównego nurtu. I choć zombie powoli znajdują także swoje miejsce w literaturze (dzisiejszą skalę fascynacji zombie, pożądającymi ludzkiego ciała i dążącymi do zniszczenia wszelkiego życia, obrazuje popularność, opublikowanej także w Polsce, książki *Zombie survival: podręcznik obrony przed atakiem żywych trupów*²¹ czy wręcz kultowej już *Dumy i uprzedzenia i zombi* autorstwa Jane Austen i Setha Grahame-Smitha)²², to jednak ich

¹⁸ Ibidem, s. 75.

¹⁹ M. WARNER: *Phantasmagoria...*, s. 361.

²⁰ S. ŽIŽEK: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. CHMIELEWSKI. Wrocław 2001, s. 225.

²¹ M. BROOKS: *Zombie survival: podręcznik obrony przed atakiem żywych trupów*. Przeł. L. ERENFEICHT. Lublin 2007. Wydany przez Maxa Brooksa w 2003 roku poradnik, który szczegółowo omawia rodzaje broni, taktyki oraz miejsca, które pozwolą przeżyć ewentualny atak zombie, sprzedał się w USA w ponad milionowym nakładzie.

²² Dość zastanawiające może się wydawać to, że zombie, przez dłuższy czas obecności w kulturze, pojawiały się głównie za pośrednictwem medium kina i filmu. Ich

widmo, u swych początków, nawiedza kulturę zachodnią, wychodząc gdzieś spomiędzy czerni i bieli taśmy filmowej braci Halperin.

Black or white Zombie?

Moment powstania pierwszego filmu o zombie wydaje się nieprzypadkowy. Z jednej strony bracia Halperin wykorzystali zainteresowanie, jakim cieszyła się książka Seabrooka, a które związane było z trwającą wciąż okupacją Haiti. Z drugiej jednak, jak zauważa Rhodes, *White Zombie* powstaje w 1932 roku, a więc w trakcie najgorszego i najokrutniejszego roku Wielkiej Depresji w Stanach Zjednoczonych. W tym kontekście postać żywego trupa wydaje się też najtrafniejszym ucieleśnieniem potworności tamtego okresu²³. Zombie bowiem, od ich przedstawienia przez Seabrooka, jawiły się jako ciała przywrócone do życia w celu pracy: służącego lub niewolnika, wykonującego ciężkie i nudne zajęcia na plantacji albo w młynach trzciny cukrowej. Warner zwraca uwagę na fakt, że „w koncepcie zombie skrytalizował się stan bycia, który pozostaje w grze pomiędzy podmiotami sprawującymi różny poziomy władzy: panami i niewolnikami, mężczyznami i kobietami, pracodawcami i pracownikami”²⁴.

niedawna inwazja do przestrzeni literatury (głównie dzięki *Dumie i uprzedzeniu i zombi* Grahame-Smitha, która zainspirowała kolejnych twórców, zarówno zagranicznych, jak Adama Robertsa i jego *Opowieść zombilijną*, jak i polskich, na przykład Kamila Śmiłkowskiego i jego *Przedwiośnie żywych trupów* — więcej pisze o tym Ryszard Knapek w tekście *Kultura zombie-tekstualna (o „Quirk Books” na przykładzie „Dumy i uprzedzenia i zombi”)* i komiksu (seria *Żywe trupy* Roberta Kirkamana, przeniesiona niedawno do telewizji przez sieć AMC) jest o tyle zaskakująca, że zombie, niejako ze swej natury, są istotami niemymi, pozbawionymi języka, a przez to także możliwości wyrażenia swej podmiotowości (w tym względzie wyjątkiem jest Czesiu z polskiego serialu animowanego *Włatcy móch* — niemniej jego agramatyczna mowa oraz niepoprawne pomysły, a więc nieustanne łamanie norm językowych i zachowań, czym doprowadza do szału Panią Frau, przedstawicielkę instytucji kultury jaką jest szkoła, czyni z niego osobliwego nieumarłego). To zapewne właśnie z tego względu żywe trupy dawały się przedstawiać jedynie jako filmowe obrazy, nasze nieludzkie sobowtóry, ucieleśniające wszelkie lęki człowieka zachodu. Pytanie, czy ich coraz częstsza obecność na kartach literatury nie jest znakiem prób ich ponownego upodmiotowienia, a przy tym symbolem stopniowego przywracania głosu istotom, które do tej pory były go w naszej kulturze pozbawione w sposób najbardziej radykalny.

²³ W tej perspektywie dopatrywać można się także rosnącego zainteresowania figurą żywego trupa w obecnych czasach, a więc w dobie kolejnego, globalnego kryzysu ekonomicznego.

²⁴ M. WARNER: *Phantasmagoria...*, s. 367,

Film braci Halperin zaczyna się od przybycia na Haiti zakochanej pary Amerykanów: Neila i Madeline. Na statku młoda kobieta poznaje Monsieura Beaumonta, który zakochuje się w niej i pod pretekstem załatwienia pracy dla Neila sprowadza ją do swej posiadłości. Pograżony w pożądaniu, Beaumont korzysta z usług plantatora Legendre (w tej roli, znany z *Draculi* i wielu innych klasyków grozy, Bela Lugosi). Legendre, znany także jako Murderer, za pomocą specjalnych substancji potrafi zamieniać ludzi w bezwolne i bezmyślne zombie, które wykonują pracę na jego plantacji na Haiti oraz pomagają mu w jego zbrodniczych przedsięwzięciach. Korzystając ze swoich specyfików, Murderer zamienia w zombie najpierw Madeline, a następnie usiłuje zamienić w żywego trupa samego Beaumonta, jednak jego plan ostatecznie nie zostaje zrealizowany na skutek wysiłków Neila wspomaganego przez doktora Brunnera, posiadającego bezcenną wiedzę na temat obrzędów *voodoo* i samych zombie.

Tony Williams²⁵ dostrzega w konstrukcji fabularnej *White Zombie* przede wszystkim powrót, wypartej przez świadomość amerykańską, niewolniczej pracy mieszkańców Haiti podczas okupacji od 1915 roku. Niewolnicza działalność zombie reprezentuje według niego makabryczną wersję zniewolenia haitańskiego społeczeństwa, zaś Legendre, wykorzystujący dawnych wrogów do nieludzkiej pracy dla swojej korzyści, jawi się jako zniekształcone odbicie czy wręcz ucieleśnienie amerykańskiego poczucia winy związanego z okupacją Haiti. Jednak według Rhodesa w *White Zombie* istotny jest także wymiar ekonomicznego kryzysu, w jakim pogrążona była na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych Ameryka. Przemiana w żywe trupy, jakiej ulegają zarówno przedstawiciele niskich klas z Haiti, jak i amerykańskiej klasy średniej (Madeline), czy wyższej (Beaumont), ilustrują sytuację, jaka miała miejsce w okresie Wielkiej Depresji: problemy z pracą dopadają każdego, niezależnie od jego pozycji społecznej²⁶. To właśnie dlatego wszystkie postaci ostatecznie niemal stają się marionetkami w rękach krwiożerczego kapitalisty, jakim wydaje się być mefistofeliczny Legendre.

Kontekst Wielkiej Depresji i jawna tematyka społeczno-gospodarcza, jaka skrywana jest w tle obrazu braci Halperin, staje się oczywista, gdy Legendre wypowiada się w samych superlatywach o swoich żywych trupach: „Pracują wiernie i nie martwią się o nadgodziny”. Nie sposób nie dostrzec w tych słowach odniesienia do inicjatyw ruchu związkowego w Stanach Zjednoczonych, który na początku lat trzydziestych domagał się właśnie między innymi regulacji czasu pracy. Rhodes zauważa zresztą, że ten wymiar *White Zombie*

²⁵ T. WILLIAMS: „*White Zombie*”: *Haitian Horror*. „Jump Cut” 1993, No. 28, s. 18–20.

²⁶ Do tego „kryzysowego” wyobrażenia zombie nawiąże Romero w *Nocy żywych trupów*: Warner zwraca uwagę na fakt, że aktorzy grający zombie w jego filmie to w rzeczywistości mieszkańcy Pittsburga w swoich roboczych ubraniach, którzy stracili pracę w czasie kryzysu ekonomicznego pod koniec lat sześćdziesiątych.

nie umknął ówczesnym krytykom, łączącym obraz z 1932 roku z problemami gospodarczymi jakie dotykały Amerykę w tamtym okresie. Żywe trupy, jako pracownicy, którzy, nie wiedząc co czynią, bezwolnie wykonują swoją pracę, stały się dla krytyków nową metaforą relacji pracodawca-pracownik.

Ale fenomen zombie rodził także inne pytania o ich popularność w perspektywie szalejącej Wielkiej Depresji. Czy były tylko okazją do przeżycia katharsis, czy też w jakimś sensie były próbą oskarżenia obcych sił o spowodowanie zapaści gospodarczej w Stanach Zjednoczonych i wskazywania na nieokreślonych zewnętrznych agentów, jako na tych, którzy pragną przemienić wszystkich amerykańskich pracowników w zombie? W końcu czy żywe trupy nie były metaforą taniej siły roboczej, jakiej od lat dwudziestych dostarczali Ameryce imigranci, stając się przy tym realnym problemem dla jej gospodarki?

Jednak wydaje się, że w film braci Halperin można odczytać jeszcze inaczej i dostrzec w nim próbę demaskacji struktury kapitalistycznej władzy w ogóle. Baudrillard w *Wymianie symbolicznej i śmierci* stwierdza, że

siła robocza ustanawia się w oparciu o śmierć. By stać się siłą roboczą, człowiek musi umrzeć. Śmierć tę spienięża na płacę. Ekonomiczna przymocowanie kapitału, jakiej podlega wskutek obowiązywania prawa równowagi płacy i siły roboczej, jest jednak niczym w porównaniu z przymocowaniem symboliczną, której ofiarą pada on już na skutek samej swej definicji jako siły wytwórczej.²⁷

Jak zauważa Warner, figura zombie, we wszystkich kontekstach, w których się pojawia, umożliwia właśnie dosłowne przedstawienie i zdekonstruowanie struktur władzy. Nie inaczej jest w przypadku *White Zombie*. Kiedy Baudrillard pisze o pracy jako śmierci powolnej, przeciwstawionej śmierci gwałtownej, a więc o „śmierci odroczonej”, to czy istnieje lepsza ilustracja tych słów niż monotonna, powolna i niemożliwa do (gwałtownego) wypowiedzenia egzystencja zombie? „Praca czerpie zatem swe natchnienie z odroczonej śmierci, w niej ma swe źródło”²⁸. Łączy się z tym ekonomiczny tryb organizacji, zasadzający się na nieustannym odwlekaniu śmierci:

Scenariusz ten nigdy w istocie się nie zmienił. *Pracownik jest zawsze tym, komu oszczędzono śmierci*, komu odmówiono tego rodzaju zaszczytu. A praca jest przede wszystkim znakiem poniżenia wiążącego się z uznaniem, że zasługujemy jedynie na życie. Czy kapitał wyzyskuje robotników aż po śmierć? Paradoksalnie, najgorszą krzywdą, jaką im wyrządza, jest właśnie odmówienie im śmierci. To odwlekanie śmierci czyni z nich niewolni-

²⁷ J. BAUDRILLARD: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2007, s. 56.

²⁸ Ibidem.

ków, skazując ich bezpowrotnie na nędzę życia, które zawdzięczają pracy. W tej relacji symbolicznej substancja pracy i wyzysku nie ma już jakiegokolwiek znaczenia: władza pana opiera się przede wszystkim na zawieszeniu śmierci. Władza nie jest zatem, jak mogłoby się zdawać, władzą zadawania śmierci, lecz przeciwnie, władzą pozostawiania przy życiu, którego niewolnik nie ma prawa oddać.²⁹

I na tym również polega przerażająca władza Legendre — symboliczne wyciągnięcie z grobu to przecież właśnie odmówienie prawa do śmierci, które ustanawia jego niemożliwą do wypowiedzenia władzę pozostawienia przy życiu³⁰.

Rhodes zwraca jednak uwagę na jeszcze jeden wymiar władzy Legendre, wynikający z jego przynależności do porządku fallocentrycznego. Formą jej reprezentacji jest penetrujące i uprzedmiotawiające spojrzenie władcy zombie, będące jednocześnie znakiem seksualnego pożądania. Nie sposób przy tym nie dostrzec podobieństw między *White Zombie* a *Draculą* Brama Stokera oraz ekranizacją tej powieści z 1931 roku³¹. Tak jak w przypadku opowieści wampirycznych, tak w obrazie braci Halperin fabuła oscyluje wokół konfliktów i trójkątów seksualnych pomiędzy Neilem, Legendre i Beaumontem a Madeline:

Najpierw to Neil i Beaumont rywalizują o nią. Następnie Beaumont i Legendre tworzą seksualny trójkąt wraz z Madeline. W końcu, kiedy Beaumont zostaje ubezwłasnowolniony przez moc Legendre, pojawia się konflikt między Legendre, Neilem i Madeline.³²

Szczególnie istotny wydaje się ostatni trójkąt, którego kulminacyjnym momentem jest próba zabicia (a dokładniej penetracji przy pomocy noża) Neila przez Madeline, znajdującą się pod wpływem mocy Legendre³³. Rhodes

²⁹ Ibidem, s. 57.

³⁰ Ale można w tym również widzieć przejaw biopolityki kapitalizmu, dla którego śmierć to marnotrawstwo energii i materii.

³¹ Warto odnotować, że w postaci Draculi w filmie Teda Browninga wczuł się Bela Lugosi, a zatem aktor, który zagrał także postać Legendre w *White Zombie*.

³² G.D. RHODES: *White Zombie...*, s. 41.

³³ Wpływ Legendre na Madeline w tej scenie jest o tyle istotny, że wydaje się pozwalać na odczytanie filmu w kontekście mechanizmów przemocy symbolicznej, opisanych przez Pierre'a Bourdieu. Według niego „Porządek społeczny jest (...) olbrzymią machiną symboliczną wprowadzającą w życie i zatwierdzającą męską dominację, na której on sam jest oparty. Na porządek ów składają się: płciowy podział pracy — ścisła dystrybucja przypisanych każdej płci aktywności, miejsc, czasu, narzędzi”. (Patrz: P. BOURDIEU: *Męska dominacja*. Przeł. L. KOPCIEWICZ. Warszawa 2004, s. 18). Kobietom, z racji ich przypisania do tego, co niskie, mokre i nieprawe, przydziela się prace ze sfery prywatnej — „niewidzialne” i zakryte, bo nie przynoszące zaszczytu (najczęściej brudne

podkreśla podwójnie transgresyjny wymiar tej sceny: z jednej strony następujące w niej „odwrócenie” płciowe (Neil, podobnie jak Jonathan w *Draculi*, ma zostać spenetrowany i wykastrowany przez swoją narzeczoną), z drugiej, ukryty w niej wymiar homoerotyczny (w końcu ciałem Madeline włada Legendre i to tak naprawdę on zdaje się pragnąć spenetrować Neila). Zombie, podobnie jak wampiry, u swych początków stają się zatem figurami seksualnego pożądania i uwikłane zostają w relacje pragnienia, co jedynie podkreśla dwuznaczność sloganu reklamowego, zaproponowanego przez United Artists i promującego film braci Halperin: „Wiedzieli, że takie praktyki miały miejsce pośród czarnych, ale kiedy ten diabeł zrobił to z białą dziewczyną... piekło rozwarło się!”³⁴.

Jednak slogan ten, tak jak podobnie dwuznaczny tytuł, choć – według autorów – w sposób niezamierzony, powracają przy tym do źródeł strachu przed zombie, a więc do rasistowskich lęków, nasilających się w Stanach Zjednoczonych od lat dwudziestych. Choć kolor biały w tytule filmu miał się odnosić raczej do czystości, niewinności i dziewictwa głównej bohaterki, panny młodej szykującej się do ślubu z Neilem, nieuchronnie musiał także rodzić skojarzenia z kolorem skóry. Przerazające nie były już same czarne żywe trupy z Haiti, ale raczej groźba, że również biali mogą się stać jednymi z nich, a więc utracić swoją osobowość i stać się ciałem bez duszy, niewolnikiem przewidzianym jedynie do pracy, zostać sprowadzonym do jednego z ogniw taśmy produkcyjnej, automatu pozbawionego własnej indywidualności.

Niemniej *White Zombie* wydaje się jedynie preludium do prawdziwej rewolucji oraz wielkiego powrotu nieumarłych, jaki nastąpił w 1968 roku wraz z premierą *Nocy żywych trupów* Romero. Powiązanie ze sobą tych dwóch, tak różnych od siebie, filmów, również jeśli idzie o przedstawiany w nich wizerunek żywych trupów, wydaje się prawdopodobne tym bardziej, że, jak informuje Rhodes, w latach sześćdziesiątych obraz braci Halperin powraca do świadomości widzów dzięki kinowym pokazom „klasyków grozy”, w trakcie których grany jest wraz z *Freaks* Toda Browninga z 1932 roku. Kiedy zatem pojawia się film Romero, trafia on do widzów, którzy całkiem niedawno zaznajomieni zostali z fenomenem żywych trupów za pośrednictwem *White Zombie*.

i upokarzające), które są działaniami monotonnymi, mechanicznymi i nie wymagającymi twórczego wysiłku. Co ciekawe, istnieje pewna tradycja podobnego obrazowania żywych trupów, począwszy od niewolników w młynie Legendre w *White Zombie*, aż do *Wysypu żywych trupów* czy *Fido*, w których zombie wydają się idealnymi istotami do wykonywania tego typu mechanicznych prac. A to, że jednym z ostatnich łupów Legendre staje się biała kobieta, pozwala na postawienie znaku równości między nią, a żywymi trupami niewolniczo wykonującymi swoje zadania w młynie, co zresztą zdaje się sugerować sam tytuł filmu braci Halperin.

³⁴ Por. G.D. RHODES: *White Zombie...*, s. 46.

Ale oczywiście nie było też tak, że aż do roku 1968 zombie pozostawały nieobecne w amerykańskiej kinematografii. Wręcz przeciwnie. Glenn Key w *Zombie Movies: The Ultimate Guide* wymienia kilkadziesiąt filmów o zombie z tego okresu, w tym: *The Man They Could Not Hang*, *The Mad Ghoul*, *Zombies on Broadway*, *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies!!?* czy w końcu kultowy *Plan 9 z Kosmosu* Eda Wooda Jr. O ile jednak *White Zombie* umasowił postać haitańskiego żywego trupa, który ma swoje miejsce w filmach aż po dzień dzisiejszy (jak w przypadku *Węża i tęczy* Wesa Cravena), o tyle *Noc żywych trupów* Romero wprowadza do kultury popularnej wizerunek zombie jako bestii, która wraz ze swoim powrotem do życia sprowadza apokalipsę na zachodnią cywilizację. Warto jednak podkreślić, że, tworząc swoją sagę o zombie, Romero podjął właściwie wszystkie konteksty, w których wcześniej bracia Halperin umieścili figurę żywego trupa: od kapitalistycznej struktury władzy, przez lęki rasowe i etniczne, aż po wymiar pożądania i rozkoszy seksualnej.

1968. Powrót żywych trupów

Nagły powrót żywych trupów do masowej wyobraźni akurat w 1968 roku wydaje się nieprzypadkowy³⁵. Pod wieloma względami był to bowiem moment graniczny i przełomowy, w pewnym sensie symboliczny i nie pozbawiony aury niesamowitości. Niesamowitości w sensie Freudowskim, rozumianej jako naru-

³⁵ Zombie z *Nocy żywych trupów* są jedną z kilku podobnych pod pewnymi względami figur, pojawiających się w kulturze popularnej w tamtym czasie oraz będących wyrazem silnie zarysowującego się pod koniec lat sześćdziesiątych kryzysu podmiotowości. O ile na żywe trupy, a więc ożywione ciała ludzkie, bazujące na podstawowych popędach i instynktach, można patrzeć jako na formę „maszyny w duchu”, o tyle w postaciach, takich jak komputer Hal 9000 z *2001: Odysei kosmicznej* Stanley’a Kubricka z 1968 roku, lub replikanci z *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* Philipa K. Dicka z tego samego roku, dostrzec można przykłady „ducha w maszynie”. Žižek, zarówno jedno, jak i drugie, uznaje właśnie za wyraz kryzysu podmiotowości: „Mamy więc z jednej strony »maszynę w duchu« (statek, który żegluje samodzielnie, bez załogi; zwierzę lub człowieka, którzy następnie okazują się skomplikowanym mechanizmem połączeń i kółek) oraz, z drugiej strony »ducha w maszynie« (pewien znak *plus-de-jour* w maszynie przynosi skutek dający się opisać słowami: »To żyje!«). Chodzi o to, że oba te nadmiary są pozbawione podmiotowości: »ślepa« maszyna, a także »acefalna«, pozbawiona formy substancja życiowa to dwie strony popędu (zespolone w obcym-potworze, swego rodzaju połączeniu maszyny i oślisłej substancji życiowej)” (S. ŽIŽEK: *Przekleństwo fantazji...*, s. 226–227).

szenie, zdemaskowanie, czy wytrącenie z samej siebie oswojonej codzienności z powodu nawiedzenia jej przez widmo nieoczywistości. Zombie pozwoliły oddać zarówno owo nagłe wystawienie na działanie obcości, jej wtargnięcie w granice (amerykańskiego) domu, jak i ponowne, napawające lękiem, wymacanie obcego ciała we własnym ciele (społecznym). Romero, poprzez wpisanie swoich zombie w „dyskurs kontrkulturowy”, wyraża w pierwszej części swojego cyklu charakterystyczne dla końca lat sześćdziesiątych doświadczenie wytrącenia, wywłaszczenia i obcości, odczuwane jako rozpad dotychczasowego porządku. Sebastian Jakub Konefał stwierdza:

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.³⁶

W *Nocy żywych trupów* najmocniejszym sygnałem wspomnianego przez Konefała kryzysu porządku symbolicznego jest scena, w której przemieniona w żywego trupa córka państwa Cooperów, bez oporów i jakichkolwiek emocji, zabija, a następnie masakruje, swoją matkę, doprowadzając do całkowitego rozpadu rodziny Cooperów. Romero zdaje się sygnalizować przy pomocy tej sceny dokonujący się w tamtym czasie rozkład dotychczasowego porządku: ostateczną bowiem jej konsekwencją jest śmierć Pana Coopera, głowy amerykańskiej rodziny i zarazem jedynej tradycyjnej figury patriarchalnej, pojawiającej się w *Nocy żywych trupów*. I choć ginie on ostatecznie z rąk zombie, do jego śmierci przyczynia się przede wszystkim jego niezdolność do zarządzania towarzyszącymi mu młodymi ludźmi, co świadczy o głębokim kryzysie autorytetu ojcowskiego oraz całego porządku symbolicznego w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych.

Zombie wydają się przez to wpisywać w szerszy kontekst tamtego okresu, stanowiąc zarazem wyraz niepokoju oraz obaw, ogniskujących się wokół 1968 roku³⁷. Ale jawią się także przy tym jako swego rodzaju znak zmian, dokonują-

³⁶ S.J. KONEFAŁ: *Ciało i lęk: fizjologia śmierci w zombie horrorze oraz w kulturze audiowizualnej*. „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 61, s. 23.

³⁷ W Ameryce to czas ponownego rozbudzenia protestów przeciwko wojnie w Wietnamie po przeprowadzonej przez wojska Wietkongu ofensywie Tet, ale i zabójstwa pastora Martina Luthera Kinga, zamordowanego 4 kwietnia 1968 roku przez przeciwni-

cych się na gruncie nauki, w tym szczególnie w przestrzeni nauk humanistycznych³⁸. Żywe trupy, tak jak „nierozstrzygalniki”, stanowiące jądro powołanej

ków równouprawnienia w Stanach Zjednoczonych. Nie mniej istotne są ówczesne działania takich osób i organizacji, jak Ti-Grace Atkinson, która organizuje jedną z pierwszych grup radykalnych feministek, czy Czarne Pantery, utworzonych rok po zabójstwie Malcolm X w celu ochrony, ale i emancypacji czarnej mniejszości w Ameryce. Jest to zatem moment, w którym z niespotykaną mocą słyszalny staje się głos tych, którzy dotąd pozostawali na marginesie, a o których od połowy lat pięćdziesiątych upominało się między innymi pokolenie beatników (*Skowyt* Allena Ginsberga). To ten krzyk stoi u podstaw kontrkultury końca lat sześćdziesiątych, której ambicją było stworzenie alternatywy dla zdegenerowanego systemu bezdusznych i represyjnych instytucji amerykańskiego państwa, piętnujących wszelkie przejawy inności. Druga połowa lat sześćdziesiątych to także okres miłosnej rewolucji po lecie miłości w 1967 roku i związanego z nią ruchu hippisowskiego. Amerykańskie niepokoje społeczne wynikały w końcu również z głębokich przeobrażeń, jakim poddawane były Stany Zjednoczone za prezydentury urzędującego wówczas Lyndona Johnsona. Tak radykalne zmiany w prawie, jak ustawa o prawach obywatelskich (*Civil Rights Act*) z 1964 roku, mówiąca o zakazie dyskryminacji na tle rasowym, koloru skóry i przynależności narodowej, ustawa o prawie do głosowania (*Voting Rights Act*) z 1965 roku, znosząca dyskryminację rasową w kontekście praw wyborczych, Akt Imigracyjny z 1965 roku, znoszący obowiązujące od 1924 roku limity i restrykcje wobec imigrantów, oraz reforma opieki zdrowotnej przy pomocy programów *Medicare* (oferującego tańsze zabiegi lecznicze dla osób starszych) oraz *Medicaid* (wspierającego leczenie rodzin z dochodami, które nie pozwalają na opiekę medyczną) w naturalny sposób musiały wzbudzać kontrowersje wśród mieszkańców Stanów Zjednoczonych. Na Starym Kontynencie nie było spokojniej. W większości krajów europejskich (w tym w Czechach, Polsce i we Francji), choć z różnych powodów, dochodziło do studenckich protestów. Najbardziej znaczące były wydarzenia w maju 1968 roku we Francji.

³⁸ Co ciekawe, powrót zombie w 1968 roku zbiega się z zainicjowaniem gruntownych przemian w ramach humanistyki, a więc z początkiem dekonstrukcji i ufundowanego na niej poststrukturalizmu, który datuje się na 1966 rok i konferencję w Baltimore, podczas której Jacques Derrida wygłosił swój słynny referat *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*. Zainicjowane tekstem Derridy zmiany w humanistyce miały za zadanie doprowadzić do rozbiórki struktur językowych, logocentrycznych czy fonocentrycznych, które stanowiły fundamenty zachodniej metafizyki. W miejsce myślenia w kategoriach jedności, formy i sensu Derrida proponował rozchwianie pozornie stabilnych konstrukcji myślowych i ujawnianie kruchości hierarchii pojęciowych. W samym centrum ognia krytyki dekonstrukcji stało zagadnienie porządku pojęciowego uformowanego z serii binarnych opozycji, w których znaczenie każdego pojęcia zależy od znaczenia terminu opozycyjnego. To przy użyciu binarnych opozycji klasyfikujemy i organizujemy nasze doświadczenie, zarówno codzienne, jak i naukowe myślenie. Derrida poszukiwał takich miejsc tekstu, w których następuje utracenie „twardego” znaczenia jednego z członów opozycji przez obdarzenie go cechami przeciwstawnego członu, w wyniku czego następowało zatracenie semantyczności. Tego rodzaju działa-

wówczas do życia przez Jacquesa Derridę dekonstrukcji, zdają się być kinematograficznym zapisem nieskuteczności porządku pojęciowego, ufundowanego na serii opozycji binarnych, a przede wszystkim nieefektywności podstawowej opozycji życia i śmierci:

[żywy trup] pokazuje, gdzie załamuje się klasyfikujący porządek: wyznacza ograniczenia tego porządku. Jak wszystkie nierozstrzygalne zjawiska, zombie zaraża te opozycje, które grupują się wokół niego, a które powinny ustanowić stabilne, jasne, stałe kategorie.³⁹

Zombie zatem przez samo pojawienie się obok innych opozycji zagraża ich stabilności, będąc czymś pomiędzy, co umyka jednoznaczному wpisaniu w dotychczasowy porządek wiedzy. W pewnym sensie sygnalizował to już *White Zombie* braci Halperin:

Ale co się stało z różnicami biały/czarny, pan/sługa i cywilizowany/prymitywny — skoro biały kolonialista także może się stać niewolnikiem zombie, poddanym czarnej władzy? Czy opozycja „biała wiedza/czarna magia” może pozostać nienaruszona skoro to, co czasami działa przeciwko zombie, to religia chrześcijańska, siła miłości czy nadrzędna moralność? Na ile pewna jest opozycja „wewnętrzne/zewnętrzne”, jeśli duszę zombie można wydobyć na zewnątrz i może się zdarzyć, że od środka wypełni ją jakaś zewnętrzna siła? Czy jeszcze jakieś oparcie daje nam opozycja „męskie/kobiece” lub „złe/dobre” skoro zombie jest zazwyczaj poza seksualnością i nie ma mocy podejmowania decyzji?⁴⁰

O ile jednak w przypadku Haitińskich zombie, przedstawionych przez braci Halperin, możliwe było przywrócenie porządku pojęciowego przez uwolnienie zombie — rozstrzygnięcie o przynależności do świata żywych lub martwych

nia podminowały dyskurs, który może zaistnieć tylko wtedy, kiedy pewne znaczenia czy procedury jawią się jako te, które mają prawo do jednoznaczności i aczasowości. Derridę interesowały przede wszystkim tak zwane „nierozstrzygalniki”, zaburzające czy wręcz kwestionujące samą zasadę „opozycyjności”. W tym kontekście nie mniej istotne są także poststrukturalistyczne wystąpienia Rolanda Barthesa, Gillesa Deleuze’a, Michela Foucaulta czy Julii Kristevej, które, podobnie jak teksty Derridy, ukierunkowane były na krytykę zachodnich systemów pojęciowych, jednocześnie zwracały się w stronę ciała, dążąc do jego ponownego odsłonięcia. To ono staje w centrum zainteresowania nauk humanistycznych i wokół jego problematyki powstają nowe metodologie, takie jak akademicki feminizm czy badania gender/queer. Wydaje się, że to właśnie wtedy ciało, niczym w *Nocy żywych trupów*, powraca zza grobu w całym swoim niepokojącym nadmiarze, który rozsada dotychczasowy porządek symboliczny.

³⁹ J. COLLINS, B. MAYBLIN: *Derrida: Od podstaw*. Przeł. B. UMIŃSKA. Warszawa 2001, s. 21.

⁴⁰ Ibidem.

— o tyle w perspektywie przemian 1968 roku porządek pojęciowy wydaje się być utracony raz na zawsze. Bo po *Nocy żywych trupów* przychodzi *Świt żywych trupów*, a następnie *Dzień żywych trupów* i *Ziemia żywych trupów*. Plaga nieokreśloności rozprzestrzenia się i nikt ani nic nie może już jej powstrzymać.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na fakt, że za swoistego łącznika pomiędzy *White Zombie* a *Nocą żywych trupów* uznaje się wyprodukowany przez Hammer Films *The Plague of the Zombies* Johna Gillinga z 1966 roku. Film ten bowiem z jednej strony podtrzymuje wyobrażenie o zombie jako wytworze praktyk voodoo, przywracających ciało do życia po śmierci w celu niewolniczej pracy, z drugiej jednak „jest obrazem, w którym wyraźnie widać stopniowe odchodzenie od mechaniczno-magicznego sposobu przedstawiania żywych trupów ku coraz bardziej śmiało eksponowaniu ich odrażającej natury”⁴¹, ukazując je jako krwiożercze bestie. Lecz szczególnie istotny w przypadku filmu Gillinga wydaje się już sam tytuł, zapowiadający przede wszystkim nowy sposób działania zombie. I nie chodzi jedynie o jego anarchizujący charakter, czyniący z niego postać, która, w odróżnieniu do monstrów z klasycznych zombie-horrorów,

[n]ie jest (...) 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.⁴²

Prawdziwie przerażająca w perspektywie nowych zombie wydaje się w pierwszej kolejności nadchodząca wraz z nimi groźba zarazy czy wręcz epidemii, której nie sposób powstrzymać żadnymi środkami. Żywe trupy z lat sześćdziesiątych swoim działaniem przypominają pod tym względem wirusy, na co zwraca uwagę Brooks w rozmowie z Lance’em Eatonem:

One są przerażające! Od tego trzeba zacząć. Budzą większą grozę niż wszystkie inne potwory, ponieważ łamią wszelkie prawa i zasady. Wilkołaków, wampirów czy wielkich rekinów musisz poszukiwać, a jeśli to robisz, to nie możesz liczyć na wyrozumienie. Ale zombie to co innego: one przychodzą do ciebie. Nie atakują jak drapieżniki, raczej jak wirus — i to najbardziej mnie przeraża. Drapieżnik jest z natury inteligentny i wie, że nie może zbyt wiele wyrzeźbić swojego terenu, na którym poluje. Wirus, niezależnie od wszystkiego, chce się po prostu namnażać, infekować i konsumować. Sposób jego działania jest bezmyślny⁴³.

⁴¹ S.J. KONEFAŁ: *Ciało i lęk...*, s. 21.

⁴² Ibidem, s. 22.

⁴³ L. EATON: *Zombies Spreading like a Virus*. „Publishers Weekly” 2006, No. 256, s. 57.

Przyrównanie zombie do wirusa jest w tym przypadku o tyle usprawiedliwione, że Romero, tworząc swoją nową formę żywych trupów inspirował się wzorcem, jakiego dostarczył mu Richard Matheson w *Jestem legendą*, powieści z 1954 roku, w której za źródło wampiryzmu uznany zostaje odżywiający się krwią wirus *vampiris*. Wprawdzie Stephen Shaviro w książce *Cinematic Body* stara się udowodnić, że zombie Romero można uznać za pierwszą kinową *postmodernistyczną* postać właśnie ze względu na jej oderwanie od tradycji kina grozy oraz całkowite pozbawienie jakiegokolwiek znaczenia, czemu służyć miało pominięcie podania przyczyny powstania zmarłych z grobów⁴⁴, to jednak fascynacja powieścią Mathesona oraz sposób działania nowych zombie sugerowałyby ich konotacje właśnie z wirusem. Co więcej, Manuel Vargas zwraca uwagę na fakt, że szczególnie w najnowszych filmach o zombie, tych z początku XXI wieku, przemiana w zombie najczęściej tłumaczona jest działaniem wirusa, na ogół stworzonego przez naukowców bądź wojsko w tajnych laboratoriach (*Resident Evil* (2002), *28 dni później...* (2002), *Planet Terror* (2007)).

Stąd być może, aby zrozumieć, co tak naprawdę kryje się za stworzoną przez Romero figurą krwiożerczego żywego trupa, należy bliżej przyjrzeć się samemu wirusowi.

Monika Sznajderman w *Zarazie. Mitologii dżumy, cholery i AIDS*, przybliżając etymologię wirusa, zauważa, że w języku łacińskim oznaczał on jad, śluz, smród, a w późniejszej odmianie łaciny *virulentia* określała zakażenie. Zaś w dzisiejszym żargonie lekarskim wirulentny to tyle, co złośliwy zarazek. Stąd „[w]irusie można zatem widzieć samą kwintesencję nieczystości, kwintesencję czegoś zarażającego, kalającego, brudzącego”⁴⁵. Ale autorka *Zarazy* przytacza również słowa Zofii Kuratowskiej, która podkreśla inną właściwość wirusa: nader dziwną nieokreśloność, wpisaną zarówno w samą jego istotę, jak i w sposób jego bytowania:

Trzeba powiedzieć, że są to twory nader dziwne. Nieprzypadkowo użyte tu zostało słowo „twory”. Wirusy bowiem nie są komórkami, nie należą ani do świata roślinnego, ani do świata zwierzęcego, jak na przykład pierwotniaki. Zachodzi pytanie czy w ogóle można je zaliczyć do organizmów żywych?⁴⁶.

Kuratowska, podobnie jak Wiktor Osiatyński, zwraca też uwagę na medialność wirusa, która lokuje go na granicy tego, co żywe, i tego, co martwe. Sznajderman, odnosząc się do tych spostrzeżeń i omawiając status wirusa wykreowany przez popularną mitologię, dodaje:

⁴⁴ Patrz: S.J. KONEFAŁ: *Ciało i lęk...*, s. 21.

⁴⁵ M. SZNAJDERMAN: *Zaraza: mitologia dżumy, cholery i AIDS*. Gdańsk 1994, s. 118.

⁴⁶ Cyt. za: ibidem.

Jest wirus tworem dziwnym, pobudzającym wyobraźnię i nie do końca zrozumiałym. Jest istotą medialną, która nie należy do żadnego ze światów: nie jest wszak ani zwierzęciem, ani rośliną, nie jest żywy, ani martwy. Lub też, mówiąc inaczej, jest żywy i martwy jednocześnie. Jak wampir czy zombie. Jak każdy żywy trup.⁴⁷

Żywy trup, podobnie jak wirus, pozostaje z jednej strony czymś nierozstrzygalnym, z drugiej wydaje się wprowadzać zakłócenia w komunikacji i wykołując ją, a tym samym zagrażać z(a)burzeniem naszego porządku pojęciowego i związanej z nim logiki opartej na opozycjach. Jedno zresztą łączy się z drugim: jego immanentna nierozstrzygalność infekuje sam proces kodowania i dekodowania informacji genetycznej przez wniknięcie do żywych komórek i „pasożytowanie” na nich, a tym samym uniemożliwianie poprawnego działania systemu komunikacji biologicznej i jego zwalczania przez układ immunologiczny.

To między innymi dlatego wirus z czasem stał się jedną z podstawowych metafor dekonstrukcji Derridy. Nicolas Royle za Derridą zauważa, że derridiański „suplement jest jak wirus, infekuje wszystko”⁴⁸, a wirulentność jego konceptu polega na tym, że, tak samo jak wirusa, nie sposób go powstrzymać, udomowić czy ujarzmić. Zresztą logika suplementu zdaje się działać jak wirus: dodając się do danego pojęcia, wykołuje jego znaczenia i czyni je czymś nierozstrzygalnym. W końcu sam Derrida w 1991 roku napisał: „Wirus był jedynym obiektem mojej pracy”⁴⁹. Dekonstrukcja rzeczywiście działa jak wirusologia: tropi te miejsca obszarów komunikacyjnych, w których pojawiają się wirusy tekstu, infekujące swą nierozstrzygalnością „twarde” znaczenie jednego z członów opozycji i doprowadzając do wykołwienia komunikacji przez utratę semantyczności. Wirusy, tak na poziomie biologicznym, jak tekstowym, niweczą komunikację, a ich przerażająca moc zasadza się na „nieśmiertelnym” procesie replikacji oraz niczym niekontrolowanym namnażaniu się, doprowadzających do wyniszczenia systemów, na których „pasożytują”.

W przypadku zombie Romero nie inaczej dzieje się też z samą kategorią potworności. Linda Badley w *Film, Horror and the Body Fantastic* dostrzega ich destrukcyjny charakter względem dawnych społecznych wyobrażeń o zagrażających nam monstrach:

Linda Badley w swojej książce (...) 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,

⁴⁷ IDEM: *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej*. Kraków 1998, s. 97.

⁴⁸ N. ROYLE: *Derrida*. London 2003, s. 50.

⁴⁹ J. DERRIDA: *Cinders*. Lincoln 1991, s. 2.

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 nieustępliwą 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. Zombie Romero chcą jedynie pożerać i rosnąć w siłę. Są zbiorowym obrazem zmasowanej śmierci, z której traumą cywilizacja Zachodu nie może dojść do ładu.⁵⁰

W takiej perspektywie żywe trupy Romero byłyby symptomem kapitalistycznej cywilizacji Zachodu, co tylko podkreślałoby antyamerykańską oraz „kontrkulturową” wymowę filmu. W *Nocy żywych trupów* z pewnością można widzieć potworny powrót, wypartej przez zachodnią świadomość, śmierci. Sugerowałyby to pierwsza scena filmu, w której brat jednej z bohatererek, Barbary, sięga po wieniec przywieziony na rodzinny grób i odczytuje na głos widniejący na nim zapis: „Nadal pamiętamy”. Oburzony dodaje: „Ja nie. Przecież nawet nie pamiętam jak on wyglądał!”. Jednak wyparta pamięć o zmarłych i o śmierci powraca niemal natychmiast w postaci żywego trupa, który atakuje dwójkę bohaterów na cmentarzu.

Ale na tę nową wersję zombie, stworzoną przez Romero, można spojrzeć pod jeszcze jednym kątem, co zresztą zdaje się sugerować ostatnia scena *Nocy żywych trupów*. Widzimy w niej, jak czarnoskóry Ben, jedyne, któremu udało się przetrwać tytułową noc żywych trupów, zostaje zastrzelony przez walczącą z ożywionymi zmarłymi gwardię narodową. Clark wprawdzie sugeruje, że dzieje się tak, ponieważ Ben nie obdarzył szacunkiem patriarchalnej figury Pana Coopera, a wręcz wypowiedział jej otwartą walkę, co postawiło go w jednej lidze z żywymi trupami, stąd, tak jak reszta zombie, musiał zostać usunięty przez represywny patriarchalny reżim. Jednak nie mniej istotny w kontekście Bena jest jego kolor skóry. Romero, tą na pozór przypadkową śmiercią swojego czarnoskórego bohatera, początkuje całą serię pomyłkowych zabójstw na przedstawicielach innych ras i grup etnicznych. Ich wytłumaczeniem mógłby być fakt, że w rzeczywistości postaci te, jeszcze przed atakiem zombie, są już pewnym rodzajem społecznych żywych trupów, które teraz, nawet gdy nie zostały zainfekowane nieznanym wirusem, w końcu można na trwale usunąć. Żywe trupy (zarówno te zainfekowane, jak i te niezarażone) w filmach Romero są usuwane przez służby porządkowe z jednego powodu: ponieważ są winne swojej nieludzkości.

⁵⁰ S.J. KONEFAŁ: *Ciało i lek...*, s. 22.

(W)inne Zombie

Świt żywych trupów z 1978 roku rozpoczyna się tak, jak się kończy pierwsza część cyklu Romero o zombie: od na pozór przypadkowego zabójstwa mężczyzny, przez pomyłkę uznanego za żywego trupa. Cała sytuacja ma miejsce podczas wspólnej akcji wojska oraz oddziałów szybkiego reagowania, które mają za zadanie „oczyścić” budynek zajęty przez uchodźców z Meksyku, Puerto Rico i Kuby oraz ludność afroamerykańską. Ich działania mają na celu wyeliminowanie groźby rozprzestrzenienia się epidemii, której źródłem mogą być martwe ciała zainfekowanych krewnych (przechowywane przez emigrantów w piwnicy budynku), które zdają się powracać do życia. Jednak służby, z niewyjaśnionych przyczyn nie ograniczają się jedynie do likwidacji niemartwych zwłok, dopuszczając się także brutalnych mordów na niezainfekowanych mieszkańcach. Konefał, odnosząc się do tych scen, zauważa:

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.⁵¹

Fakt, że to właśnie emigranci zachowali jeszcze jako jedyni szacunek do śmierci, co, jak się okazuje, powoduje, że ich krewni powstają z martwych, wydaje się znamienny, szczególnie w kontekście relacji, łączących władzę z nieumarłymi. Baudrillard w *Wymianie symbolicznej i śmierci* zauważa, że władza ustanawia się właśnie na granicy życia i śmierci: „Władza, i to bynajmniej nie metaforycznie, jest granicą oddzielającą życie od śmierci, dekretem uchylającym wymianę między życiem i śmiercią, przejściem granicznym, kontrolującym kontakty między dwoma brzegami”⁵². To odgraniczenie pozwala na kontrolę społeczną, więc również na represyjne uspołecznienie życia: „Zerwanie więzi między umarłymi i żywymi, zaniechanie wymiany między życiem a śmiercią, rozerwanie spłotu życia i śmierci, obłożenie zmarłych i śmierci zakazem – oto pierwsze oznaki kształtowania się kontroli społecznej”⁵³. Zresztą, jak dodaje Baudrillard to właśnie wykluczenie zmarłych

⁵¹ Ibidem, s. 25.

⁵² J. BAUDRILLARD: *Wymiana symboliczna...*, s. 163.

⁵³ Ibidem.

i śmierci stoi u podstaw wszystkich innych wykluczeń, cechujących naszą kulturę:

Pewna forma wykluczenia poprzedza jednak wszystkie pozostałe, bardziej radykalna od wykluczenia szaleńców, dzieci i ras uznawanych za niższe, jest to wykluczenie, które dokonało się wcześniej od nich i służące im za model, wykluczenie leżące u podstaw samej „racjonalności” naszej kultury. Idzie tu mianowicie o wykluczenie zmarłych i śmierci.⁵⁴

Wykluczenie zmarłych wynika z faktu, że śmierć jawi się jako niemożliwa do pomyślenia anomalia, występki, czy nieuleczalna dewiacja, którą stara się za wszelką cenę separować od społeczeństwa. Ale to oddzielenie żywych od umarłych, musi przy tym nieuchronnie prowadzić do wykształcenia pojęcia nieśmiertelności, za którym jednak kryje się coś zgoła odmiennego niż moglibyśmy przypuszczać: „Dopiero wykluczeni przez żywych, z czasem stają się nieśmiertelni, a to wyidealizowane życie pozagrobowe jest wyłącznie oznaką ich społecznego wygnania”⁵⁵. Postać żywego trupa, w swej nieśmiertelności przekraczająca fundamentalną granicę życia i śmierci, byłaby więc uniwersalną figurą wykluczenia, ale i zarazem buntu przeciw wszelkim instancjom represji oraz kontroli. Nie tylko zatem śmierć, ale także wszystko inne, co zostało wyparte w zachodnim społeczeństwie, nieuchronnie musi do nas powrócić pod jego potworną postacią.

Zombie w tym kontekście przypomina współczesną formę opisanego przez Giorgio Agambena *homo sacer* — biologicznego, nagiego życia, pozbawionego swojego wymiaru politycznego. To właśnie w filmach Romero zdaje się powracać z za grobu, aby upomnieć się o swoje. Mówiąc językiem Žižka: żywy trup jako *homo sacer* byłby stanem wykluczenia z porządku symbolicznego i wymazania pozycji podmiotowych:

Oczywiście umieramy śmiercią biologiczną, w której nasze ciało gaśnie i ulega rozkładowi. To śmierć realna, która wiąże się z rozpadem naszego materialnego „ja”. Możemy jednak umrzeć śmiercią symboliczną. Ta nie wiąże się z unicestwieniem naszych ciał, ale ze zniszczeniem naszego uniwersum symbolicznego, wymazaniem naszych pozycji podmiotowych. Możemy zatem wieść życie żywego trupa po tym, jak zostaniemy wykluczeni z porządku symbolicznego i nie istniejemy już dla Innego. Może się to zdarzyć, jeśli popadniemy w obłęd albo popełnimy jakąś potworną zbrodnię i społeczeństwo się od nas odetnie. W tym przypadku wciąż istniejemy w Realnym, choć umarliśmy w porządku symbolicznym.⁵⁶

⁵⁴ Ibidem, s. 158.

⁵⁵ Ibidem, s. 160.

⁵⁶ T. MYERS: *Slavoj Žižek*. Przeł. J. KUTYŁA. W: *Žižek. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa 2009, s. 106–107.

Jednak *homo sacer*, choć zostaje wygnany z porządku symbolicznego, jednocześnie dzięki temu nie podlega władzy (symbolicznej). Žižek, co wydaje się ciekawe w perspektywie próby odczytania ataku zombie w *Świcie żywych trupów* jako zemsty biednych klas na rządzących, dostrzega dzisiejszego *homo sacer* przede wszystkim w mieszkańcu slumsów:

(...) mieszkaniec slumsów w dużo większym stopniu niż uchodźca jest *homo sacer*, wygenerowanym przez system „żywym trupem” globalnego kapitalizmu. Jest on swego rodzaju negatywem uchodźcy: jest uchodźcą ze swej własnej wspólnoty, tym, którego władza nie stara się kontrolować przez umieszczenie w obozie, gdzie (...) rządzący się koncentrują, a uchodźcy obozują, ale wpycha ich do przestrzeni poza kontrolą. W przeciwieństwie do Foucaultowskich mikropraktyk dyscyplinujących, mieszkaniec slumsów jest tym, wobec kogo władza wyrzeka się swego prawa do sprawowania pełnej kontroli i egzekwowania dyscypliny, uznaje ona za bardziej adekwatne pozwolenie, by mieszkał w mrocznej strefie slumsów.⁵⁷

Dokonane przez Žižka utożsamienie figury *homo sacer* z mieszkańcami slumsów, będących „dosłownie zbieraniną tych, którzy są »częścią bez przydziału«, »nadliczbowym« elementem w społeczeństwie, zbieraniną pozbawionych korzyści bycia obywatelami, wykorzenionych i wywłaszczonych, tych, którzy w istocie »nie mają nic do stracenia poza kajdanami«”⁵⁸, zdaje się także pojawiać w zamknięciu cyklu Romero, *Ziemi żywych trupów* z 2004 roku, w której sytuacja, w jakiej znajdują się zombie do złudzenia przypomina egzystencję „wykluczonych”, żyjących na obrzeżach miast.

W *Ziemi żywych trupów* świat pogrążył się w ostatecznym chaosie. Zombie wygrały z ludźmi, przejmując władzę niemal nad całym światem. Jednym z ostatnich bastionów ludzi jest luksusowy kurort zarządzany przez krwiożerczego kapitalistę, Kaufmana. Wykorzystuje on pozostałych przy życiu ludzi, wegetujących w biedzie w slumsach rozsianych wokół jego miasta, do walki z żywymi trupami i pozyskiwania dóbr materialnych z ruin dawnych miast. Zdecydowana większość ludzkości, skazana zostaje zatem na los niewiele lepszy od losu nieumarłych. Jedni, jak i drudzy stają się ofiarami wykluczenia: rozkładające się i budzące współczucie żywe trupy pozostają poza pilnie strzeżonymi murami kurortu Kaufmana, tak zresztą jak mieszkańcy slumsów, wśród których dostrzec można przedstawicieli wszystkich grup społecznych, spotykających się z jakąś formą dyskryminacji w kulturze zachodniej (od ludzi okaleczonych, upośledzonych czy niepełnosprawnych, po imigrantów, przedstawionych głównie jako dawni mieszkańcy Trzeciego Świata, oraz

⁵⁷ S. ŽIŽEK: *W obronie przegranych spraw*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa 2008, s. 381.

⁵⁸ Ibidem, s. 380.

przyrównanych do islamskich terrorystów), którzy żyją z dala od dobrobytu oraz świata luksusu, zarezerwowanych dla ludzi Kaufmana. Obie te grupy, podobnie jak opisany przez Žižka współczesny *homo sacer*, nie interesują już władzy. Na początku *Ziemi żywych trupów* widzimy, jak zombie, pozostawione same sobie, żyją w marazmie w opuszczonych ruinach wielkich miast. Mogą istnieć z dala od luksusu ośrodka Kaufmana, będąc jedynie od czasu do czasu masakrowane przez ludzi, przyjeżdżających po ekskluzywne produkty dla możnych tego zniszczonego świata. Zupełnie jak mieszkańcy slumsów, którzy giną i są wyrzucani jak śmieci poza miasto wtedy, gdy w jakiś sposób narażą się władzy. Poza tym są niczym, jawiąc się jako istoty pozbawione jakichkolwiek praw. Stąd z punktu widzenia władzy są właśnie „żywymi trupami”, z którymi można zrobić wszystko, łącznie z bezkarnym zabiciem. To właśnie w sposób dosłowny, ale i nieco karykaturalny ukazuje scena, w której, oburzony wtargnięciem zombie do rządzonego przez siebie miasta, Kaufman krzyczy ze złością: *Nie macie prawa!*

Współczesna kultura pełna jest zresztą tego typu wizerunków żywych trupów, które pozbawione zostały wszelkich praw i dlatego powracają do nas pod postacią zombie. Konefał przywołuje w swoim tekście wyreżyserowany przez Chrisa Cunninghama teledysk do utworu *Afrika Shox* autorstwa brytyjskiego zespołu Leftfield:

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 ukrywającego się w ciemności byt o pokrytych bielmem oczach. W chwilę później mężczyzna wychodzi na ulicę, specyficznym powłóczęcznym krokiem i wyraźnie nie panując nad własnym ciałem. Skojarzenie z kinowym żywym trupem nasuwa się niemal automatycznie. (...) Ślaniający się na nogach „żywy trup” to przedstawiciel głodującej Afryki, do której biali obywatele bogatszych państw nie chcą wyciągnąć pomocnej dłoni.⁵⁹

Jeszcze jedno wcielenie współczesnego *homo sacer* i żywego trupa systemu kapitalistycznego można zaobserwować w serialu *South Park*, w którym zagrażająca zamożnym amerykańskim miastom plaga zombie zestawiona zostaje z hordą bezdomnych żerujących na bogatej klasie średniej. Bezdomni, podobnie jak żywe trupy, zawsze pozostają niezaspokojeni, nieustannie prosząc o drobne. Ale nie chodzi o to, by gromadzić. Zbieranie drobnych to raczej pragnienie, którego nie sposób zaspokoić, co pokazuje scena w laboratorium specjalisty – nowej wersji „Doktora Frankenstein” z *Dnia żywych trupów* – prowadzą-

⁵⁹ S.J. KONEFAŁ: *Ciało i lek...*, s. 36.

cego badania na atakujących klasę średnią zombie. Bezdomni nieumarli zdają się być kolejnym wcieleniem współczesnego *homo sacer*: to istoty pozbawione swoich praw i wyklęte z systemu kapitalistycznego z racji braku jakiejkolwiek własności, która konstytuuje i określa nasze *ja*. Bezdomny jawi się jako niesamowity element tegoż systemu, który nigdy nie może być u siebie (w domu). To przez to jest w nim coś z codziennego pierwiastka obcości, nawiedzającego nasze ulice, sklepy i kościoły, a w końcu i nasze domy, który rozsadza oswojoną codzienność. Bezdomny, podobnie jak zombie, jest *czymś* pozbawionym swojego miejsca, czającym się w każdym zakamarku zachodnich miast: demoniczną inwazją na naszą codzienność, „obcym ciałem”, którego nie sposób usunąć. W końcu wygenerowanym przez system ekonomicznym żywym trupem, który, dotkliwie obecny, chce pożreć nasz „drobny” świat luksusu.

Romero, owo podobieństwo i pokrewieństwo między różnymi grupami „społecznych” żywych trupów a zombie, zdaje się szczególnie uwydatniać na początku czwartej i ostatniej części swojego cyklu. W scenie tej jeden z bohaterów, zaskoczony widokiem próbujących się uczyć zombie, stwierdza: *Chcą być nami. Byli nami. Uczą się jak znowu być nami. Lecz gdy jego towarzysz zauważa: Ale między nami jest olbrzymia różnica. Oni udają, że żyją*, w odpowiedzi słyszy tylko zaskakujące i dość niejednoznaczne słowa: *A czy my tego nie robimy?* Oczywiście można je odczytać co najmniej na kilka sposobów. Przede wszystkim uzasadnione wydaje się widzieć w nich kolejny powrót wypartej świadomości śmierci — próbę jej wymazania, która prowadzi do tego, że od tej pory jest ona już wszędzie, a my sami jesteśmy martwi:

Wbrew obłąkańczemu złudzeniu, jakie żywią żywi pragnący życia kosztem umarłych, wbrew złudzeniu, które sprowadza życie do rangi *bezwzględnej wartości dodatkowej* poprzez wykluczenie z niego śmierci, bezlitosna logika wymiany symbolicznej przywraca równowagę życia i śmierci — w postaci obojętnego fatum życia pośmiertnego. Ponieważ życie pośmiertne wypiera śmierć, życie doczesne staje się — zgodnie ze znaną nam zasadą zwrotności — życiem pozagrobowym determinowanym przez śmierć⁶⁰.

Ale można słyszeć w nich także echo bliskości pomiędzy żywymi trupami a wszystkimi tymi, którzy z jakichś przyczyn symbolicznie utracili swoje człowieczeństwo, teraz próbują na nowo stać się jednymi z ludzi. Žižek, pisząc o fantazmacie powrotu zmarłych jako „podstawowym wyobrażeniu współczesnej kultury masowej”, dodaje:

Arcywzorem 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”

⁶⁰ J. BAUDRILLARD: *Wymiana symboliczna...*, s. 159.

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 (...)⁶¹.

Ci „jeszcze nie martwi” są tymi, którzy nie chcą jeszcze umierać (w porządku symbolicznym) — stąd zawziętość, ale także cierpienie i smutek. Lecz ta uwierająca zawziętość uwiera zarazem i chyba przede wszystkim, ich ofiary. Są one bowiem dosłownie tym, co gryzie osoby, które żywe trupy ścigają. Zombie tym samym jawią się jako z jednej strony wyraz poczucia winy, ale także jako obecny już w naszym ciele (społecznym) element, który nigdy nie daje nam spokoju, wiecznie zagrażając konstytucji naszego *ja*.

Zombie, czyli co nas gryzie?

To, co najbardziej przeraża w stworzonej przez Romero postaci zombie to być może fakt, że nie jest ona zdolna zaspokoić dręczącego ją pragnienia. Właśnie owo niezaspokojenie wydaje się rodzić wspomniane przez Žižka cierpienie i smutek, które z kolei sprawiają, że żywe trupy nigdy już nie zaznają spokoju. Jednak dla nas (oraz bohaterów filmów o zombie) najistotniejszy jest sam moment starcia z tym nieśmiertelnym niedosytem, który pod postacią żywych trupów zdaje się konfrontować nas nie tylko z ich, ale także z naszym pragnieniem:

(...) podmiot pragnie tylko o tyle, o ile doświadczy samego Innego jako kogoś pragnącego, jako miejsca niezgłębionego pragnienia, tak jakby owo niejasne pragnienie emanowało od niego lub niej. Inny nie tylko zwraca się do mnie ze swoim zagadkowym pragnieniem, ale konfrontuje mnie również z tym, że sam nie wiem, czego naprawdę pragnę, z zagadką mojego własnego pragnienia.⁶²

Co ciekawe, zwłaszcza w kontekście zombie, Žižek za Lacanem uznaje pytanie *Che vuoi?*, a więc „czego chcesz?”, ale również „co cię gryzie”, za najlepiej prowadzące podmiot ku zagadce jego własnego pragnienia:

(...) Lacanowskie *Che vuoi?* nie oznacza po prostu „Czego chcesz?”, ale raczej „Co cię gryzie?” Co takiego masz w sobie, co czyni cię tak nieznoś-

⁶¹ S. ŽIŽEK: *Patrząc z ukosa...*, s. 40.

⁶² IDEM: *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa 2008, s. 57.

nym nie tylko dla nas, ale i dla ciebie samego, nad czym w oczywisty sposób nie jesteś w stanie zapanować?⁶³

Zombie jest z kolei tym, który nas gryzie: konfrontacją z obcym traumatycznym jądrem, które zawsze potencjalnie czai się pod swoją ludzką twarzą – radykalną otchłanią obcości, która obecna jest nawet w tych, których, jak nam się wydaje, dobrze znamy. Doskonałą ilustracją tego wymiaru nieumarłych jest scena z *Wysypu żywych trupów*, w której jeden z bohaterów ostrzega swojego przyjaciela: *To już nie jest Twoja matka, to zombie!* To coś, co kiedyś było nam znajome, a teraz przyjmuje formę obcego nam żywego trupa, pragnącego nas pożreć, wydaje się wcieleniem potworności bliźniego, „z powodu której Lacan stosuje do bliźniego termin Rzecz (*Das Ding*), używany przez Freuda do opisania najważniejszego przedmiotu naszych pragnień w jego nieznośnej intensywności i nieprzeniknioności”⁶⁴. Žižek, zwracając uwagę na fakt, że być może najlepszym sposobem na opisanie owego nieludzkiego wymiaru bliźniego jest odwołanie się do filozofii Kanta i jego rozróżnienia między sądem negatywnym a nieokreślonym, co znamienne, przywołuje właśnie figurę żywego trupa:

(...) twierdzenie „dusza jest śmiertelna” można zanegować na dwa sposoby. Możemy zaprzeczyć predykatowi („dusza nie jest śmiertelna”) albo potwierdzić predykat negatywny („dusza jest nieśmiertelna”). Różnica między tymi dwoma sposobami dokładnie odpowiada znanej wszystkim czytelnikom Stephena Kinga różnicy między zdaniem „on nie jest martwy” oraz „on jest niemartwy” [*he is undead*]. Sąd nieokreślony otwiera trzecią przestrzeń, która podważa rozróżnienie między martwymi a żywymi: ktoś „niemartwy” [*undead*] nie jest ani martwy, ani żywy, jest dokładnie potwornym „żywym trupem”. To samo dotyczy pojęcia „nieludzkie”: „on nie jest człowiekiem” [*he is not human*] nie oznacza tego samego, co zdanie „on jest nieludzki” [*he is inhuman*]. To pierwsze oznacza tylko, że „on” znajduje się na zewnątrz ludzkości, jest zwierzęciem lub bóstwem, podczas gdy drugie oznacza coś absolutnie innego – fakt, że „on” nie jest ani człowiekiem, ani czymś innym, ale cechuje go przerażający nadmiar [*excess*], który choć zaprzecza temu, co rozumiemy pod pojęciem człowieczeństwa, przynależy byciu człowiekiem. A zatem być może powinniśmy zaryzykować hipotezę, że to właśnie ulega zmianie wraz z kantowską rewolucją filozoficzną: w uniwersum przedkantowskim ludzie byli po prostu ludźmi, istotami rozumnymi, zmagającymi się ze zwierzęcymi żądzami i boskim

⁶³ Ibidem, s. 58.

⁶⁴ Ibidem. W kontekście psychoanalizy zacytowany fragment *Wysypu żywych trupów* wydaje się jeszcze bardziej znamienne, wszak ową potworną Rzecz, przedmiotem naszych pragnień, jest matka głównego bohatera filmu.

obłądem, podczas gdy wraz z Kantem, nadmiar [*excess*], z którym musimy walczyć, jest już immanentny i dotyczy dokładnie rdzenia samej podmiotowości.⁶⁵

Dokonane przez Žižka zestawienie bycia niemartwym i bycia czymś nieludzkim dla oddania potworności bliźniego, pozwala unaocznić to, z czym mamy do czynienia w obliczu zombie. Szczególnie interesujące jest uznanie owego nadmiaru za coś immanentnego i stanowiącego rdzeń samej podmiotowości. Warto bowiem zauważyć, że w *Nocy żywych trupów* i kolejnych częściach cyklu Romero, zombie nie przybywają z zewnątrz i nie są obcą siłą, która przenika przez granice Stanów Zjednoczonych. Przeciwnie, żywe trupy są, mówiąc językiem Freuda, *samowicie swojskie*. Ich powrót z wygnania w 1968 roku wydaje się raczej powrotem wypartego przez cywilizację zachodnią efektu ubocznego czy odpadu, konstytuującego ją, porządku symbolicznego. Żywe trupy, masowo przejmujące ciała swoich ofiar, jawią się jako rozsadzający ów porządek nadmiar nie do zwalczania, będąc zarówno jego produktem, jak i znakiem jego zagłady⁶⁶.

Ale można w nich widzieć coś więcej. Clark w artykule *The Undead Martyr: Sex, Death and Revolution in George Romero's Zombie Films* sugeruje, że w żywych trupach, bazujących na podstawowych instynktach, powinniśmy dostrzec właśnie powrót stłumionych przez represyjną kulturę zachodnią ludzkich popędów. Za jeden z kluczowych fragmentów dla zrozumienia fenomenu zombie uznaje on scenę z *Dnia żywych trupów* (1985), w której Sara, główna bohaterka filmu, odwiedza Teda Fischera w jego laboratorium. Widzimy w niej, jak Fischer przeprowadza eksperyment na wypatroszonym ciele jednego z żywych trupów⁶⁷,

⁶⁵ Ibidem, s. 62.

⁶⁶ Kay w *Zombie Movies: The Ultimate Guide* zauważa, że kiedy amerykańscy żołnierze wracali do Stanów Zjednoczonych po wielu latach spędzonych na Haiti po interwencji w 1915 roku, przywozili ze sobą „historie o rytuałach, eliksirach i ciałach zmarłych wstających po śmierci; mocno przesadzone i nadmiernie ubarwione opowieści były wręcz pożerane przez zaciekawionych Amerykanów, którzy ostatecznie ustanowili dla terminów *voodoo* i *zombi* nową, a dzisiaj już powszechną, bardziej fonetyczną wersję w postaci *voodoo* i *zombie*” (G. KAY: *Zombie Movies. The Ultimate Guide*. Chicago 2008, s. 3). Z punktu widzenia roli, jaką pełni figura żywego trupa dla zachodniej cywilizacji, istotny wydaje się ten niepotrzebny naddatek w postaci *e* dodanego do haitańskiego terminu *zombi*, który, zapewne w sposób niezamierzony i nieświadomy, przekazuje również na poziomie semantycznym ów nadmiar, jaki niesie ze sobą postać zombie. Żywe trupy, nawiedzające wyobraźnię zachodnich odbiorców w *White Zombie*, nie są już *zombi*: to *zombie* z całym swoim nadbagażem znaczeniowym. Na dobre odrodzone w *Nocy żywych trupów*, nadciągający wraz z nim nadmiar ujawniają przede wszystkim wizualnie, jawiąc się jako chmara czy raczej plaga żywej śmierci.

⁶⁷ W tym kontekście zombie rodzi nieuchronne skojarzenia z „Ciałem bez Organów” opisanym przez Deleuze’a i Guattariego, a przez to także z Lacanowską lamellą.

który, pomimo pozbawienia wszystkich organów wewnętrznych, nadal pożąda ludzkiego mięsa. „Doktor Frankenstein”, jak prześmiewczo nazywają Fishera przedstawiciele wojska, bawiąc się ciałem zombie i tym samym pokazując Sarze działania cechującego je nieśmiertelnego popędu, zauważa: *Patrz, ciągle mnie pragnie. Pragnie jedzenia, choć nie posiada już żołądka. (...) Tak działa instynkt — głęboki, mroczny i pierwotny instynkt.* Według Clarka scena ta pozwala uznać ludzkie popędy za centralny punkt wyreżyserowanych przez Romero filmów o żywych trupach: „Romero portretuje czysty i surowy popęd jako groźną siłę zagrażającą ludzkiemu życiu”⁶⁸.

Autorzy *Anty-Edypa* przyrównują „Ciało bez Organów” do jaja jako intensywnego pola różnicowania się embrionu i do jaja odnosi się także Lacan, opisując lamellę: „Za każdym razem, gdy przerwane zostają błony jaja, z którego wychodzi płód, by stać się noworodkiem, wyobraźmy sobie, że nagle wychodzi z tego coś, co można zrobić z jajka, ale i z człowieka. A mianowicie *hommelete* albo lamella. Lamella jest czymś bardzo płaskim i porusza się trochę jak ameba, jest tylko nieco bardziej złożona i może żyć wszędzie. Jako rzecz powiązana — powiem wam niedługo dlaczego — z tym, co istoty obdarzone płcią tracą w związku ze swoją płciowością, jest ona podobnie jak ameba w stosunku do istot obdarzonych płcią, nieśmiertelna — jest w stanie przetrwać każdy podział, każdą szczeporodną [*scissipare*] interwencję. I jest w ciągłym ruchu. A więc trochę to niepokojące. (...) Nie widzę, w jaki sposób nie bylibyśmy skłonni stanąć do walki z istotą o takich cechach. Nie byłaby to jednak walka wygodna. Ową lamellą, tym organem, którego własnością nie jest istnienie, a jednak jest on organem — mogę wam podać więcej szczegółów co do jego zoologicznego miejsca — jest libido. To libido jako czysty instynkt życia [*instinct de vie*], czyli innymi słowy, nieśmiertelne życie, życie, którego nie sposób się pozbyć, które nie potrzebuje organu, uproszczone i niezniszczalne. Właśnie to zostaje odjęte istocie żywej z powodu tego, że jest ona poddana płciowemu cyklowi reprodukcji” (Cyt. za: S. ŽIŽEK: *Lacan...*, s. 77). Wydaje się, że fragment ten pozwala zrozumieć, skąd bierze się napawające nas przerażeniem ucieleśnienie owego nadmiaru w postaci pochodzącej żywej śmierci. Zombie samo w sobie nie jest bowiem czymś jednolitym, jakąś spójną całością — zarówno jako zmartwychwstałe ciało jest tylko organem monstualnego ciała, jakie stanowią wszystkie żywe trupy (doskonałym tego przykładem jest ślepe podążanie tłumu zombie za Shaunem w *Wysypie żywych trupów*, który w ten sposób odciąga zagrożenie od Pubu Winchester, służącego za miejsce schronienia dla jego matki i przyjaciół), jak i jego ciało może ulec dalszemu podziałowi w taki sposób, że każda część ciała nadal pozostanie nieumarła (dość powszechnie spotykamy się z tym w filmach Romero, gdy odcięta głowa dopada i gryzie którąś z postaci, przemieniając ją w zombie, ale być może najlepszymi ilustracjami tego procesu są z jednej strony ożywiona dłoń atakująca głównego bohatera *Martwego zła 2*, a z drugiej nieśmiertelne, choć całkowicie pokawałkowane ciała żywych trupów w końcówce *Ze śmiercią jej do twarzy*).

⁶⁸ S. CLARK: *The Undead Martyr: Sex, Death, and Revolution in George Romero's Zombie Films*. In: *The Undead and Philosophy. Chicken Soup for the Soulless*. Eds. R. GREENE, K.S. MOHAMMAD. Chicago 2006, s. 197.

Wychodząc od jednej z tez Freuda, zgodnie z którą kultura dąży do przezwyciężenia nieprzyjaznych sił natury między innymi poprzez kontrolę i represję ludzkiego popędu, Clark widzi w żywych trupach wcielenie instynktu, przeciwstawiającego się nakładanym na niego ograniczeniom, które pozbawiają go możliwości zaspokojenia i rozkoszy. W tym kontekście zombie symbolizowałyby powrót wypartych i represjonowanych w kulturze popędów, zaś kluczowa dla każdego filmu walka żywych trupów z siłami porządkowymi tak naprawdę byłaby walką między cywilizacją a instynktami, które w jej ramach muszą zostać stłumione. Zombie byłyby więc popędem, który nie chce umrzeć, ale i nadmiarem, nad którym nie sposób zapanować.

Clark, idąc tropem Freuda, proponuje przyjąć, że pierwsze dwie części tetralogii Romero to opowieści o agresji wymierzonej w porządek patriarchalny, jako ten, który zagraża zaspokojeniu popędów. W *Kulturze jako źródle cierpień*, Freud przypomina, że „nad-ja” to agresja własna, która, niewykorzystana, kieruje się przeciw hamującemu ją autorytetowi:

(...) przeszkodzenie erotycznemu zaspokojeniu wywołuje w pewnym stopniu skłonność do agresji wobec osoby, która przeszkadza temu, i (...) to właśnie ta agresja musi zostać znowu stłumiona. Wtedy jednak to tylko ta agresja przemienia się w poczucie winy — zostaje stłumiona i przesunięta na „nad-ja”.⁶⁹

W *Nocy żywych trupów* Clark dostrzega w zachowaniu Bena uwolnienie właśnie tej agresji przeciw patriarchalnej figurze pana Coopera, co koniec końców doprowadza do śmierci czarnoskórego bohatera. Choć Ben jako jedyny przeżywa atak żywych trupów, następnego dnia zostaje zastrzelony przez ludzi szeryfa, będąc wziętym za jednego z nich. Według Clarka to właśnie brak szacunku dla pana Coopera i brutalna walka między nimi sprawia, że Ben zostaje zrównany z zombie, co dodatkowo zostaje podkreślone przez rzucenie jego zwłok na stos ciał żywych trupów. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Świacie żywych trupów*, w którym wszyscy ci, którzy buntują się i opuszczają swój posterunek w celu zapewnienia sobie przetrwania, choć są powołani do służby, muszą umrzeć. Dwa pierwsze filmy o żywych trupach autorstwa Romero „prezentują bowiem pole bitwy, jaką stoczyć muszą ludzie na ziemi niczyjej, targanej siłami kultury i instynktów”⁷⁰. Ci którzy porzucają porządek, ratując się ucieczką, zostają albo pożarci przez zombie, albo zabici przez ludzi, walczących o przetrwanie kultury: „przeżywają tylko ci, którzy porzucają chwilowe przyjemności i podejmują próbę powrotu na pierwszą linię tej walki”⁷¹.

⁶⁹ S. FREUD: *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. R. RESZKE. W: IDEM: *Dzieła*. T. 4: *Pisma społeczne*. Warszawa 2009, s. 87.

⁷⁰ S. CLARK: *The Undead Martyr...*, s. 200.

⁷¹ Ibidem.

Być może z najbardziej przerażającym i potwornym przedstawieniem tego pola bitwy mamy do czynienia w *28 dni później...* Danny'ego Boyle'a, w którym żyjącym jeszcze przedstawicielom ludzkiej kultury nie zagrażają jedynie żywe trupy, ale przede wszystkim ich zdegenerowani pobratymcy. Jednoczący się w samozwańcze grupy partyzanckie ludzie stają się bestiami gorszymi od samych zombie, wykazując się brakiem jakiejkolwiek moralności, co ostatecznie, zgodnie z konwencją filmów o żywych trupach, doprowadza do ich śmierci. Jednak, jak zauważa Konefał, w przeciwieństwie do filmów Romero, antyspołeczna i negatywna wymowa obrazu Boyle'a pokazuje, że tak naprawdę zombie czai się w każdym z nas, a prawdziwie piękny świat to ten, który ostatecznie pozbawiony zostaje istot ludzkich⁷².

Pisząc o „ludzkich popędach”, Clark ma na myśli przede wszystkim ich dwie formy, opisane przez Freuda pod postaciami Erosa i Thanatosa. W *Poza zasadą przyjemności* Freud zauważa, że choć można rozróżnić nieokreśloną ilość popędów, to jednak wydaje się, że da się je zredukować do dwóch popędów podstawowych: miłosnego i niszczycielskiego. Pierwszy, samozachowawczy, odpowiada za zachowanie gatunku oraz tworzenie i zachowywanie więzi, drugi zaś — przeciwnie — ma na celu likwidowanie związków i tym sposobem niszczenie rzeczy, a ponieważ jego ostatecznym zadaniem jest sprowadzenie istot żywych z powrotem do stanu nieorganicznego, to można go także nazwać popędem śmierci.

W tym kontekście Freud w *Kulturze jako źródle cierpień* zwraca uwagę na fakt, że kultura to osobliwy proces przebiegający w obrębie ludzkości, będący „na służbie Erosa, który pragnie połączyć w wielką całość — w ludzkość — najpierw poszczególne indywidua ludzkie, potem rodziny, później plemiona, ludy i narody”⁷³. Celem popędu miłosnego, który stoi u podstaw naszej kultury, jest jednoczenie i ochrona ludzkości przez zapewnienie jej przetrwania i rozwoju, ale, jak zauważa Freud, ostatecznie zostaje on zdradzony przez własne stworzenie. Problem w tym, że Eros jest także popędem, który napędza pragnienie seksualnego zaspokojenia, którego jedynie produktem ubocznym jest reprodukcja i przetrwanie gatunku. Rodzi on więc nie tylko emocjonalne więzi między ludźmi, ale również potrzebę fizycznej rozkoszy. To właśnie w tym momencie Eros w jego pierwotnej formie musi zostać wyparty przez kulturę, w której ciało i jego energia w pierwszej kolejności jest narzędziem pracy dla dobra wspólnego, nie zaś indywidualnego, cielesnego zaspokojenia. Stąd każda manifestacja erotycznego pragnienia, która nie jest nastawiona na reprodukcję, spotyka się z reakcją ze strony represyjnego porządku kultury.

⁷² W tym kontekście w *28 dni później...* urzekają sceny wyludnionego po ataku żywych trupów Londynu i poetycki klimat wędrówki jego ulicami, w jakiej bierzemy udział wraz z przebudzonym ze śpiączki głównym bohaterem filmu.

⁷³ S. FREUD: *Kultura jako źródło cierpień...*, s. 70.

Dla Clarka dręczące zombie pragnienie to właśnie pożądanie seksualne, a pod postacią żywego trupa w filmach Romero następuje powrót wypartego Erosa:

W filmach Romero wyparty Eros powraca, by prześladować kulturę w postaci zombie, które w sposób niepohamowany pożądają ludzkiego mięsa. Nieumarłych nie obowiązują żadne ograniczenia dotyczące erotycznej przyjemności — pożądają jej zajadle i bezustannie. Będą gryźć każdy kawałek ludzkiego mięsa, w który uda im się zatopić swoje zęby. Ciało znów w całości staje się strefą erogenną, nie koncentrując uwagi na najistotniejszym dla kultury kontakcie genitalnym. To pożądanie gryzienia i konsumowania ludzkiego ciała jest aktem reprodukcji, który sprawia, że populacja nieumarłych rośnie w zawrotnym tempie. Jednak, jak stwierdza Freud, ta reprodukcja — a więc znamię Erosa — jest jedynie produktem ubocznym bezpośredniego pożądania całkowitego seksualnego zaspokojenia.⁷⁴

Ale w owym ugryzieniu żywego trupa zdaje się powracać też drugi z podstawowych ludzkich popędów — ten, którego jednym z celów jest ponowne sprowadzenie istot żywych do stanu nieorganicznego. Zombie bowiem, gryząc ludzi, zamieniają ich przecież w gnijące zwłoki:

Każdy, kto zostanie ugryziony, prędzej czy później przemieni się w zombie. A zatem ugryzienie nieumarłych jest nie tylko erotyczne, ale także w agresywny sposób redukuje indywidualną tożsamość do surowego i podstawowego stanu. Żywi ludzie, jako pracujące części kulturowej infrastruktury, zostają zdemontowani. Kroczące wokół zombie wciąż noszą uniformy, które służyły do określania ich roli w ramach kultury, kiedy były jeszcze żywymi ludźmi, a która teraz, pod rządami popędu niszczycielskiego, jest już nieaktualna. To, co indywidualne podlega bowiem regresji do poziomu nieożywionej materii — stając się niczym więcej jak tylko chodzącym rozkładem — a przez to uwolnione zostaje od napięć, jakim podlega ludzkie życie w kulturze⁷⁵.

W zakrwawionych ustach zombie, które pragną jedynie zatopić zęby w ludzkim mięsie w celu zredukowania i zniszczenia życia, widzieć można też wyobrażenie mitycznej *vaginy dentaty*. *Vagina dentata* to uzębiona pochwa, opisana między innymi przez Marię Bonaparte, będąca potwornym przedstawieniem kobiecych genitaliów, które poprzez ugryzienie pochłaniają życie, a tym samym uwalniają jednostkę od niespełnienia związanego z życiem w kulturze:

⁷⁴ S. CLARK: *The Undead Martyr...*, s. 202.

⁷⁵ Ibidem.

Freud mówi, że regresywny popęd Thanatosa może zostać porównany do tego, który cechuje pochłaniające i wszechgarniające łono, pragnące cofnąć życie z powrotem do siebie. W odpowiedzi na to, Barbara Creed sugeruje, że ta idea pożerającej kobiecości rodzi skojarzenia z powszechnie znanym i mitycznym obrazem *vaginy dentaty* – uzębionej pochwy – która dosłownie trawi życie i sprowadza je na nowo do łona, z którego się narodziło.⁷⁶

Dlatego, według Clarka, ugryzienie żywego trupa ma w sobie coś z seksualnego pożądania Erosa oraz coś z agresywnie regresywnego popędu Thanatosa. Co więcej, połączenie tych dwóch podstawowych ludzkich popędów w przypadku zombie widać także w ich erotycznym i zarazem niszczycielskim zachowaniu, szczególnie zaś w ich sposobie poruszania się:

Zombie porusza się w niezwykle uderzający sposób. Powiedziałbym, że wlecze się niezdarne i niezgrabnie, będąc napędzany jedynym i prężnym pragnieniem pożerania ludzkiego mięsa. Jeśli to pragnienie jest pragnieniem erotycznym, jak o tym pisałem, wtedy ciało zombie jawi się jako tak naprawdę przeżarte pożądaniem – opasłe od przepelniającego go seksualnego łaknienia. Stąd nieporadne i potykające się zombie może zostać porównane do nabrzmiałego członka, chwiejnie i sztywno zmierzającego ku upragnionej rozkoszy. Zombie jest niesfornym, niezdiscyplinowanym nabrzmieniem pożądania w ramach porządku kulturowego – erotyczną obecnością wobec instytucji, które niczym zbyt ciasna para spodni próbują dławić wszelkie przejawy seksualnego podniecenia. Kultura domaga się, by ciało było łagodne i plastyczne, lecz przepelnione seksualnością i zdecydowanie sztywne zombie stawiają opór formowaniu z nich podatnego i uległego narzędzia człowieka.⁷⁷

Nieporadne, niezgrabne, a nawet niezręczne ciało żywego trupa, jakby pozbawione kontroli i żyjące własnym życiem, wyraźnie różni się od sił porządkowych, z którymi przychodzi mu się mierzyć. Rozkład fizyczny zombie, dodatkowo podkreślający „zombiczną” atrofie władzy nad ciałem, jest całkowitym przeciwieństwem sił porządkowych, w tym przede wszystkim wojska. Efektywność działań równo przemieszczających się oddziałów szybkiego reagowania, świadomych taktyki działań i wykonujących rozkazy swoich dowódców bez chwili zastanowienia, wynika z dyscypliny i pełnej kontroli nad ciałem, jaką sprawuje nad nim władza dzięki rozmaitym technikom wypracowanym w nowoczesności, a opisanych przez Foucaulta w *Nadzorować i karać*. Niezgrabne i nieplastyczne ciało zombie nie daje się wpisać w żaden porządek,

⁷⁶ Ibidem, s. 203.

⁷⁷ Ibidem.

z jednej strony będąc znakiem oporu wobec represji nakładanych na nie ze strony kultury, z drugiej, jawiąc się jako swego rodzaju nowy rewolucyjny projekt wolności.

Zatem, według Clarka, w filmach Romero zaobserwować możemy podkreślany przez Freuda fakt, że „tłumienie popędów ze strony kultury doprowadza do zacieśnienia Erosa i Thanatosa, oraz do ich niszczyielskiej unii wymierzonej w źródło ucisku”⁷⁸. To ona właśnie prowadzi do upadku tradycyjnego, hierarchicznego i represyjnego modelu kultury, z jakim mamy do czynienia w *Dniu żywych trupów*. Zwraca na to również uwagę Konefał, pisząc że: „jak słusznie zauważa Steven Shaviro, techniczna agresywna kultura »macho« ulega w filmach Romero rozkładowi dzięki inwazji zombie, zaś jej reprezentanci: naukowcy, żołnierze i ojcowie »nuklearnych rodzin« zostają wchłonięci przez »mięsną cielesność« żywych trupów i dołączają do ich fizjologicznej procesji”⁷⁹.

Co jednak w zamian? Clark proponuje odczytanie dwóch ostatnich części cyklu Romero w perspektywie filozofii jednego z ideologów i guru miłosnej rewolucji końca lat sześćdziesiątych, Herbeta Marcuse’a. Marcuse, polemizując z tezą Freuda o konieczności represji w procesie sublimacji, w *Erosie i cywilizacji* sugeruje, że możliwe jest stworzenie kultury, w której zamiast represji ludzkich popędów będziemy mieli do czynienia z ich akomodacją. Według niego, obecny kształt kultury jest produktem procesów historycznych, które ukształtowały ją w taki, a nie inny sposób, ale nie oznacza to, że nie może ona, w przeciwieństwie do naszych popędów, ewoluować w coś zupełnie innego. Marcuse skupia się przede wszystkim na procesie powrotu wypartego, który świadczyłby o niemożliwości skanalizowania czy modyfikacji ludzkich popędów w coś, czym one nie są:

Zauważa on, że podstawowe popędy wciąż zachowują pamięć o czasach, w których były wolne — o czasie zanim zostały ujarzmione w ramach kultury. Pamięć ta sprawia, że Eros i Thanatos nieustannie opierają się próbom ich podboju ze strony represyjnej kultury i wciąż podtrzymują perspektywę rzeczywistości w pełni opartej na przyjemności.⁸⁰

W tej perspektywie zombie stają się męczennikami nowej, wolnej cywilizacji. I choć wydaje się, że jest ona możliwa już pod koniec *Dnia żywych trupów*, kiedy grupa uciekinierów z dawnej represyjnej kultury ląduje na wyspie, ciesząc się na nowo wolnością, to jednak samo wspomnienie zombie w snach Sary, pojawiające się w ostatnich scenach filmu, sugeruje, że powrót starego

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ S.J. KONEFAŁ: *Ciało i lęk...*, s. 23.

⁸⁰ S. CLARK: *The Undead Martyr...*, s. 204.

porządku grozi im w każdej chwili. Tak też się dzieje w *Ziemi żywych trupów*, w której powraca on w nowej formie świata rządzonego przez wspomnianego już Kaufmana. Tym razem jednak to nie ludzie, a zombie dążą do stworzenia nowego połączenia nierepresyjnej kultury z instynktami. Ale nie jest to już kultura indywidualnych jednostek, poddanych ograniczeniom i skazanych na tłumienie popędów, lecz próba ukonstytuowania nowej, wspólnotowej egzystencji, w której Eros i Thanatos pozostaną nieskrępowani. Dla ludzi cały czas taka wizja pozostaje nawet trudna do wyobrażenia, o czym świadczy krótka wymiana zdań między liderem ruchu oporu, Mullingamem, a Riley'em, tuż po wyzwoleniu z ucisku nałożonego na mieszkańców slumsów przez Kaufmana: *Zbudujemy to, o czym zawsze marzyliśmy. — Ale czym się wtedy staniemy?.* Choć ludzie wciąż obawiają się tej zupełnie nowej perspektywy, zezwalają na nią żywym trupom. W samym finale *Ziemi żywych trupów*, kiedy ludzie zamierzają strzelać do zombie, pokojowo kroczących przez miasto, Riley powstrzymuje ich, stwierdzając: *Nie. Szukają miejsca dla siebie. Tak jak my.*

Romero w *Ziemi żywych trupów* pokazuje jedynie próby tworzenia nowej cywilizacji przez zombie, nigdy jednak nie przedstawia jej pełnej realizacji. Dlatego Clark w zakończeniu swojego artykułu projektuje możliwe rozpoczęcie piątej części cyklu o nieumarłych, w której szczęśliwe żywe trupy przyjmują w ramy swojej społeczności niezaspokojonych ludzi:

Wyobraźmy sobie ludzkie tłumy stojące w kolejce do swoich nieumarłych przyjaciół i z radością poświęcających swoje ciała tak by mogli w końcu zostać wyzwoleni z ucisku kultury i czerpać z życia „instynktowną” rozkosz. Erotyczne, a zarazem «powrotne», ugryzienie zombie nie byłoby już aktem wrogości. Wręcz przeciwnie: stałoby się gestem troski, który zwiastuje zmysłowe wyzwolenie od cierpienia życia. Oprócz nich byłyby także grupa renegatów, sprzeciwiających się temu utopijnemu przejściu, rezerwując dla siebie prawo do pozostania nieszczęśliwymi i uciśnionymi. Taka sytuacja pozwoliłaby Romero na zbadanie niezwykle fascynującego, filozoficznego zagadnienia: czy lepiej jest być nieumarłym, szczęśliwym i wolnym, czy lepiej jest być żywym, nieszczęśliwym i zniewolonym? W tym wyłaniającym się nowym porządku, oddanie się zombie byłoby radykalnym aktem samoinicjacji: byłoby rytuałem przejścia do krainy zmarłych — do królestwa przyjemności i wolności.⁸¹

Nieco inaczej, choć równie optymistycznie, ostateczny los żywych trupów przedstawił w *Fido* Andrew Currie. Świat w filmie Currie'ego to alternatywna rzeczywistość lat pięćdziesiątych, w której ludzkość wiezie spokojne życie po wygranej wojnie domowej spowodowanej plagą żywych trupów. Dzięki działaniom firmy ZomCon, która ujarzmiła zombie za pomocą specjalnych obroży

⁸¹ Ibidem, s. 209.

neutralizujących ich mordercze instynkty, żywe trupy stały się niewolniczą siłą roboczą, pracującą na rzecz „zdrowego ciała społeczeństwa”. Obraz Currie’ego zaczyna się od powrotu do dawnego porządku, w którym ludzkie popędy na nowo zostają ujarzmione w ramach kultury. Ciało żywego trupa jest tutaj zatem tylko i wyłącznie narzędziem do pracy, wykorzystywanym dla produkcji dobra wspólnego:

zombie służą ludzkości jako wykorzystywani do różnych zadań pomocniczych domowi, 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.*⁸²

Pod tym względem obraz Currie’ego zdaje się nawiązywać do innego, równie komediowego, wyobrażenia zombie. W *Wysypie żywych trupów* Wrighta, po opanowaniu ataku nieumarłych, podobnie jak w *Fido*, zaczynają oni wykonywać proste i monotonne prace, takie jak pchanie wózków w centrach handlowych czy obsługiwanie kas w tychże hipermarketach.

Tytułowy Fido to właśnie jeden z niewolników, uroczy żywy trup, który trafia do rodziny Robinsonów⁸³, szybko stając się najlepszym przyjacielem małego Timmy’ego. Dzieje się tak, ponieważ znerwicowany ojciec Timmy’ego, który podczas ataku żywych trupów musiał zabić swojego przemienionego ojca, nie jest w stanie realizować swojej roli w ramach rodziny. Zamiast opiekować się żoną i dzieckiem, Bill koncentruje się na swoich zainteresowaniach. Dlatego zarówno Helen, jak i Timmy, szybko znajdują pocieszenie w ramionach Fido, który, w przeciwieństwie do Billa, mimo targających nim popędów, zdolny jest do prawdziwej miłości. I choć władza próbuje zapobiec jakiegokolwiek więzi między ludźmi a żywymi trupami, odbierając Robinsonom ich niewolnika i zsyłając go do obozu pracy, ostatecznie miłość triumfuje, doprowadzając do wyzwolenia Fido (oraz jego pozostałych nieumarłych pobratymców) i jego powrotu do kochającej go rodziny. Co więcej, Fido staje się jej głową w miejsce Billa (skremowanego po śmierci zgodnie z jego życzeniem), czyniąc z rodziny przestrzeń wypełnioną miłością i pozbawioną jakichkolwiek represji. Zatem, tak jak to miało miejsce w cyklu Romero, wydaje się, że ostatecznie to związek Erosa i Thanatosa musi zatryumfować, doprowadzając do nieuniknionych i niezbędnych przeobrażeń w ramach ludzkiej kultury.

⁸² S. J. KONEFAŁ: *Ciało i lęk...*, s. 34.

⁸³ Podobnie jak Robinsonowie z *Absolwenta* Mike’a Nicholasa, pogrążonej w kryzysie małżeńskim.

Ze śmiercią im do twarzy: nienasyceń i nadgryzieni zębem czasu

Dwa lata przed wyreżyserowaniem kultowego *Foresta Gump*a, w 1992 roku Robert Zemeckis w filmie *Ze śmiercią jej do twarzy* przedstawił swoją wersję „żywych trupów”. Nie miały one jednak zbyt wiele wspólnego z krwiożerczymi potworami z filmów Romero, będąc ich wyobrażeniem skrojonym na miarę początku lat dziewięćdziesiątych. *Ze śmiercią jej do twarzy* opowiada historię dwóch przyjaciółek: podstarzałej aktorki Madeline Ashton, która zamiast nowych ról wraz z upływem czasu zyskuje jedynie kolejne zmarszczki, oraz Helen Sharp, która niegdyś przyjaźniła się z Madeline, jednak gdy ta odebrała jej wszystkich narzeczonych, pograżyła się w obżarstwie, w ten sposób rekompensując sobie zawody miłosne. Nie mniej istotna jest postać Ernesta Menville'a, obecnie (nieszczęśliwego) męża Madeline, a w przeszłości chłopaka Helen, który na co dzień jest wziętym chirurgiem plastycznym. Ich pograżone w marazmie życie odmienia czarodziejka Lisle Von Rhoman, która najpierw oferuje swój niezwykły eliksir młodości Helen, czyniąc z niej na powrót obiekt pożądania Ernesta, a następnie Madeline, ponownie przywracając jej tak upragniony młodzieńczy wygląd. Jednak zmiana w życiu obu kobiet pociąga za sobą również zmianę wobec śmierci: stają się bowiem nieśmiertelne, co wkrótce okaże się dla nich przekleństwem.

Osobliwe żywe trupy Zemeckisa to kolejny powrót wypartego – lecz tym razem dwóch aspektów, na punkcie których współczesna kultura medialna, z jej okładkami magazynów i obecnymi na nich ciałami celebrytów, wydaje się szczególnie zafiksowana. Z jednej strony zombie są bowiem powrotem nienasyconego głodu i pragnienia, z drugiej, starości i brzydoty.

Helen i Madeline dzięki eliksirowi potrafią ukryć swoje niedoskonałości, ponownie stając się takimi kobietami, jakimi pragną i muszą być we współczesnym społeczeństwie, to jednak to, co zostało przez nie wyparte, w końcu dopada je ze zdwojoną siłą, doprowadzając do potwornej przemiany ich wymuskanych ciał. Wszak, co znamienne, Helen staje się żywym trupem po tym, jak zostaje „zabita” strzałem w brzuch, co symbolicznie oddaje powiązanie jej śmierci z wyparciem własnego głodu, czy – ogólniej – pragnień, natomiast w przypadku Madeline jej niemartwy stan cechuje się utratą odmłodzonej skóry, co odsłania jej sine i martwe ciało.

Sz szczególnie interesująca jest jednak wyrwa (szczelina) w brzuchu Helen, którą można odczytać dosłownie jako jedną z traum, prześladowających współczesną kulturę, tym bardziej, że figura żywego trupa zawsze była i jest znakiem głodu i nienasyceń. Nic zatem dziwnego, że, jak żadna inna postać współczesnej kultury masowej, nadaje się ona do krytyki roztyłego i zafiksowanego na punkcie konsumpcji społeczeństwa amerykańskiego. W tym kon-

tekście ciekawa wydaje się jedna z obserwacji poczynionych przez Zygmunta Baumana:

Zawartość listy dwudziestu najchętniej kupowanych w Ameryce książek zmienia się z tygodnia na tydzień, jak i pozostałe ulotne kaprysy mody. Dwa typy książek znaleźć można wszakże na każdej liście i to na czołowych pozycjach. Są to, po pierwsze, książki kucharskie, a po drugie, podręczniki odchudzania. Nie po prostu książki kucharskie — ale zbiory przepisów wyrafinowanych, egzotycznych, niezemskich, wybrednych i wymuskanych, w tan obłądny wprawiających zmysły: obietnic nigdy jeszcze niedoświadczanych rozkoszy dla kubków smakowych, nieprzeżytej nigdy ekstazy dla oczu, nosa i podniebienia. Obok książek kucharskich, jak ich cień nieodłączny, recepty na cudowne diety odchudzające, rzeczowe i drobiazgowo przepisy na auto-tresurę i ascezę — inwentarze rozkoszy, jakich należy ciału odmówić. Te drugie książki pouczają, jak zaleczyć rany zadane przez pierwsze i usunąć z ciała nieczystości przez nie pozostawione. Drugie książki powiadają o tym, jak samo-umartwiać się w imię tego, by ciało zdolne było przeżyć zachwyty, jakich wywołaniu służą książki pierwszego typu.⁸⁴

Helen z filmu Zemeckisa złapana zostaje właśnie w sieć tych, targających nami współcześnie, dwóch sił: z jednej strony nastawienia na nieustanną konsumpcję, ale z drugiej, konieczności ciągłego dbania o sylwetkę i utrzymywania naszego ciała w formie. Stąd właśnie nieznośny stan nienasycenia, napięcia między pragnieniem przyjemności oraz równie mocną potrzebą odmawiania ich sobie. Owa asceza ma na celu utrzymanie subtelnego i wręcz nieśmiertelnego ciała, wolnego od wszelkiego zepsucia i zachłanności popędu, bowiem współczesne grzechy (śmiertelne), tak jak w chrześcijaństwie, ponownie ogniskują się dziś właśnie na cielesności.⁸⁵ Mike Featherstone zauważa jednak, że

Nagroda za pracę nad cielesną ascezą nie jest już zbawienie duchowe czy choćby lepsze zdrowie, ale poprawa wyglądu i bardziej rynkowe „ja”. (...) Dyscyplina i hedonizm nie są już sprzeczne; poddanie się rutynom dbałości o ciało stanowi w kulturze konsumpcyjnej warunek wstępny osiągnięcia akceptowalnego wyglądu i ujawnienia ekspresji cielesnej.⁸⁶

Naszą wiarę w wysiłek nastawiony na poskramianie (popędów) ciała i nieustanną pracę nad nim, ugruntowuje obietnica domniemych zysków, która

⁸⁴ Z. BAUMAN: *Ponowoczesne przygody ciała*. W: *Antropologia ciała*. Wstęp i red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008, s. 102.

⁸⁵ Por. J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FAŁSKI. Kraków 2007, s. 117.

⁸⁶ M. FEATHERSTONE: *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*. W: *Antropologia ciała...*, s. 109.

rośnie bez końca wraz z kolejnymi wizjami roztaczanymi przed nami przez reklamy i poradniki w różnego rodzaju magazynach. Dla Featherstone tę walkę wypowiedzianą ciału najlepiej uwidacznia dzisiaj ruch joggingowy. Jogging ma bowiem zredukować ryzyko rozmaitych chorób, czyniąc to przede wszystkim przez poprawę samopoczucia i utwierdzenie nas w przekonaniu, że to my kontrolujemy nasze ciała. Jednak ostatecznie chodzi o coś, jak się wydaje, ważniejszego: „Bieganie dla samego biegania, celowość bez celu, zmysłowe doświadczenia w harmonii z naturą całkowicie giną w gąszczu zysków przywoływanym przez rynek i przez ekspertów od zdrowia”.⁸⁷

Z kolei dla Baudrillarda jogging to perwersyjny rewers naszej produktywnej (płodnej) kultury – jest raczej znakiem wyczerpania i krańcowego wydatkowania energii:

Joggerzy są stanowczo Świętymi Dni Ostatnich i protagonistami łagodnej Apokalipsy. Nic bardziej nie przychodzi na myśl końca świata niż widok człowieka, który biegnie samotnie plażą prosto przed siebie, otulony muzyką z walkmana, otoczony murem samotnej ofiary, jaką składa ze swej energii, obojętny nawet na katastrofę, ponieważ zniszczenia oczekuje już tylko od siebie – na skutek wyczerpania się energii jego ciała, które sam uznaje za bezużyteczne. Członkowie prymitywnych plemion zabijali się z rozpacz, płynąc przed siebie do utraty sił, jogger popełnia samobójstwo biegnąc tam i z powrotem po brzegu. Ma błędny wzrok i z ust płynie mu ślina: nie zatrzymujcie go, bo was pobije albo będzie tańczył przed wami jak opętany.⁸⁸

Co ciekawe, ten opis joggera do złudzenia przypomina najnowsze wyobrażenia żywych trupów, obecne na przykład w *28 dni później...* Danny’ego Boyle’a, czy remake’ach filmów Romero: zapowiadające koniec świata, dzikie i wściekłe bestie o błędnym spojrzeniu, które nie suną już za swoimi ofiarami, lecz ścigają je w pełnym biegu. Paradoksalnie jednak, owa asceza i zapewnienie młodości i dobrego wyglądu ciała, jest według Baudrillarda jedynie przygotowaniem do śmierci:

Sama perspektywa utraty życia sprawia, że ciało nie żyje już w połowie, a jego doczesny, mający w sobie coś z jogi i ekstazy kult jest w istocie przygotowaniem do pogrzebu. Staranie, jakim otacza się ciało jeszcze za życia, jest już prefiguracją oferowanego przez *funeral homes* makijażu ze standardowym uśmiechem *przyczepionym* do śmierci.⁸⁹

⁸⁷ Ibidem, s. 115.

⁸⁸ J. BAUDRILLARD: *Ameryka*. Przeł. R. Lis. Warszawa 1998, s. 53.

⁸⁹ Ibidem, s. 49.

W tym kontekście to nie przypadek, że Ernest z filmu Zemeckisa jest chirurgiem plastycznym i zarazem największym specjalistą od malowania zwłok, który sprawia, że wydają się one jeszcze piękniejsze niż za życia. Działania Ernesta mają na celu zapewnienie aseptycznego pożegnania ciała: zachowania jego czystości i uchronienia go przed brudem, tak aby było piękne także po śmierci. Oburzenie jego klientek wywołuje dopiero fakt, że w swojej pracy korzysta on z farb do malowania manekinów. Co ciekawe, w jednej ze scen *Świtu żywych trupów* Romero, manekiny z wystaw w centrum handlowym, w którym dzieje się akcja filmu, zestawione zostają właśnie z zombie, polującymi na pozostałych przy życiu ludzi. I tak w obu przypadkach żywe trupy wydają się potwornym rewersem „pięknych” manekinów: powrotem wypartej cielesności, wraz z jej nienasyconym głodem, ale i brzydotą rozkładającego się ciała.

Zresztą, być może to właśnie lęk przed brzydotą starzenia się jest głównym tematem *Ze śmiercią jej do twarzy*. Otwiera go bowiem scena z Madeline, która na widok swojego odbicia w lustrze, z obrzydzeniem w głosie mówi: „Podstarzała, próchniejąca laleczko, módl się, aby nikt nie zobaczył twojego prawdziwego ciała”. Stąd prawdziwym wybawieniem wydaje się dla niej eliksir oferowany przez Lisle von Rhoman, która w ten sposób reklamuje swój produkt: „Wstrzymuje momentalnie starzenie się i przywraca młodość. Jeśli go wypijesz, nigdy się nie zestarzejesz, nigdy nie będziesz świadkiem swojego rozkładu”. „Nadgryziona zębem czasu” Madeline, pragnąc jedynie ukryć swój obecny wygląd, nie zastanawia się więc długo, jednak powróci on do niej w jeszcze potworniejszej formie po śmierci.

Wydaje się, że wykorzystanie przez Zemeckisa figury żywego trupa do opisanego lęku przed starością nie jest jednak niczym nowym. Już bowiem w *Nocy żywych trupów* Romero w powolnych, niezgrabnych i zdolnych jedynie do konsumpcji zombie można dostrzec metaforę emerytów oraz ludzi starszych, odkrytych na nowo przez Amerykanów właśnie w latach sześćdziesiątych. Warto także zauważyć, że *Noc żywych trupów*, wychodząca ze środowisk kontrkulturowych, związanych z ruchami młodzieży, występującej przeciwko potworowi starego systemu — Molochowi ze *Skowytu* Ginsberga — opowiada m.in. historię o konflikcie pokoleń. W końcu właściwie wszyscy główni bohaterowie to ludzie młodzi, przeciwstawieni jedynie Państwu Cooperom. Należy także pamiętać o tle kulturowym i społecznym czasów, w którym Romero tworzy swoją pierwszą część cyklu o żywych trupach. To przecież okres sukcesów The Who i ich *My Generation*, pierwszego hymnu młodzieżowego, ale również reform systemu opieki zdrowotnej, zapewniających dłuższą ochronę zdrowia dla starzejącego się społeczeństwa amerykańskiego. Kiedy na emerytury przechodzą beneficjenci, między innymi, dobrej koniunktury gospodarczej w latach pięćdziesiątych (teraz zdolni już jedynie do wieloletniej, powolnej konsumpcji), pokolenie „dzieci kwiatów” musi widzieć w nich jak najbardziej realne i w pewnym sensie potworne zagrożenie.

Michel Vovelle w *Śmierci w cywilizacji Zachodu* zauważa, że właściwie od początku lat sześćdziesiątych spora część Europy, ale i Stany Zjednoczone zaczynają zdradzać objawy demograficznego zmęczenia: pojawia się nowy profil społeczeństw, w których grupa osób starszych wciąż rośnie, wyznaczając tym samym jedną z przeważających tendencji epoki: starzenie się. Główna zmiana dotyczy spadku śmiertelności wśród konkretnych grup wiekowych. Kiedy udało się zasadniczo zmniejszyć umieralność wśród niemowląt, od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych notuje się spadek śmiertelności wśród obywateli po czterdziestym piątym roku życia: „to właśnie w grupie tak zwanych *senior citizens* notować będziemy odąd obiektywny postęp w zakresie przedłużania życia ludzkiego”⁹⁰. To sukces systemu opieki zdrowotnej i namacalne świadectwo rosnącego dobrobytu, także wśród obywateli w wieku nieproduktywnym, ale to również źródło nowych obaw. Powtórne odkrycie ludzi starszych to próba ich asymilacji — przyuczenia na nowo do życia w społeczeństwie. Pojawiają się między innymi inicjatywy na ich rzecz, które mają zapewnić im „normalniejszy”, a więc godny kres życia. Ale ludzie starsi otwierają także perspektywy nowych rynków: Cała literatura usiłuje przekonać, że *You're younger than you think*: »Jesteś młodszy niż sądzisz«, do której to akcji dołączają się owocne przedsięwzięcia handlowe”⁹¹.

Spółeczeństwo i gospodarka wydają się zatem dostrzegać pewien potencjał tkwiący w starszych ludziach. Potwierdzałoby to zainteresowanie nimi ze strony polityków, bowiem już w latach siedemdziesiątych ludzie powyżej sześćdziesięciu pięciu lat to jedna szósta elektoratu. Z drugiej strony osoby starsze mają świadomość swojej pozycji — tego, że załapują się jedynie na okruchy z „uczty” społeczeństwa konsumpcyjnego oraz że nie partycypują we władzy, co tylko pogarsza ich i tak nie najlepszą sytuację. W latach sześćdziesiątych mówiono o „Grey Panthers”, a więc siwych panterach (na wzór „Black Panthers”), które miały walczyć o prawa osób w podeszłym wieku oraz bronić ich przed resztą społeczeństwa, znajdującą się w sile wieku. Była to próba ochrony przez zakusami całkowitego ukrycia ich istnienia, zakrycia niewygodnego widoku starzenia się, jego wyparcia. Przed tym, czego można doświadczyć dzisiaj w Polsce, czego doskonałym przykładem jest plakat do filmu Woody’ego Allena *Co nas kręci, co nas podnieca*. O ile na amerykańskich posterach promocyjnych zobaczymy jedną z dwóch głównych postaci (w tym podstarzałego Borisa Yellnikoffa, głównego bohatera granego przez Larry’ego Davida, rocznik 1947), o tyle na polskim plakacie widzimy już tylko dwójkę młodych, uśmiechniętych ludzi.

Wydaje się zatem, że to nie przypadek, że w tym samym roku, w którym na ekranach kin pojawia się *Noc żywych trupów*, Jean Améry publikuje esej *O sta-*

⁹⁰ M. VOVELLE: *Śmierć w cywilizacji Zachodu*. Przeł. T. SWOBODA, M. OCHAB. Gdańsk 2004, s. 640.

⁹¹ Ibidem, s. 708.

rzeniu się: *bunt i rezygnacja*. W swojej fenomenologii starzenia się, Améry zwraca uwagę na szczególny status osób w podeszłym wieku, który najlepiej oddaje niejednoznaczność słowa *kwarantanna*:

Lektura powieści do polecenia osobom w starszym wieku: Jean-Louis Curtis, *Le Quarantaine*. Jest to niewielka, ale piękna, refleksyjna książka o losach dwóch par małżeńskich na wierzchołku życia. Tytuł zawiera zręczną grę słów w postaci podwójnego znaczenia słowa „quarantaine”, które z jednej strony oznacza piątą dekadę życia, a z drugiej kwarantannę, higieniczną izolację obejmującą ludzi, którzy nie są już młodzi.⁹²

Kwarantanna ta sprawia, że starzejący się człowiek staje się niewidzialny dla społeczeństwa, a tak naprawdę — martwy. Nie bez znaczenia jest oczywiście społeczna i ekonomiczna struktura epoki: „ludzie poganiani wymogami produkcji i ekspansji w materię stwierdzili, że tylko młodzi są zdolni do pracy i radości; z tej przyczyny panuje powszechna postawa, którą można by określić jako idolatrię młodzieży”⁹³. Ludzie starsi, niczym zainfekowane żywe trupy, poddawani są kwarantannie i odseparowani od „zdrowego ciała społecznego”.

W tym przypadku ujawnia się przy okazji jeden z być może największych paradoksów kontrkultury lat sześćdziesiątych, a mianowicie walka młodych ludzi z kapitalizmem, który wszak wydaje się dawać w swoich ramach największe szanse właśnie im. Marshall Berman, omawiając *Manifest komunistyczny* Karola Marksa, przypomina, że to ciągła presja innowacji oraz nieustanne rewolucjonizowanie narzędzi produkcji w ramach systemu kapitalistycznego, tworzy zupełnie nowy typ ludzi, dla których stabilizacja jawi się jako śmiertelne zagrożenie:

Jedynym widmem, które krąży nad nowoczesną klasą panującą — i naprawdę zagraża światu stworzonemu przez nią na swój obraz i podobieństwo — jest to, czego zawsze pragnęły tradycyjne elity (i tradycyjne masy), a mianowicie długotrwała, solidna stabilizacja. W tym świecie stabilizacja oznaczać może tylko entropię, powolną śmierć, podczas gdy nasze poczucie postępu i rozwoju jest jedyną rzeczą, dzięki której naprawdę wiemy, że żyjemy. Powiedzieć, że nasze społeczeństwo się rozpada, to powiedzieć, że żyje i ma się dobrze.⁹⁴

⁹² J. AMÉRY: *O starzeniu się: bunt i rezygnacja; Podnieść na siebie rękę: dyskurs o dobrowolnej śmierci*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2007, s. 68.

⁹³ Ibidem, s. 69.

⁹⁴ M. BERMAN: *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności. Przeł. M. SZUSTER. Kraków 2006, s. 124.

I w tym przypadku nieumarłe żywe trupy, zdają się odbiciem tych nowoczesnych lęków. Z jednej strony bowiem, zombie, skazane na nigdy niekończący się proces umierania, oddają, opisany przez Bermana, dzisiejszy rozpad, czy rozkład, społeczeństw, ale z drugiej, można w nich dostrzec także spotworniałą wizję jego rewersu, tego, jak mogłaby wyglądać stabilizacja, a więc skazanie na niekończący się proces umierania. W nowoczesności zatem żyjemy tak długo, jak długo pragniemy nowości i zarazem zniszczenia tego, co zostało już nadgryzione zębem czasu: chodzi o nieustanne tworzenie nowych światów w miejscach tych przestarzałych. Berman nieprzypadkowo pokazuje ową „tragedię nowoczesności” na przykładzie dwójki bohaterów *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethe, Filemona i Baucis:

Filemon i Baucis stanowią pierwsze literackie wcielenie pewnej kategorii ludzi, która w dziejach nowożytnych okaże się nader liczna. Mam na myśli „zawalidrogi”: ludzi, którzy stanęli na drodze dziejów, postępu, rozwoju; których klasyfikuje się — i usuwa — jako przestarzałych.⁹⁵

W nowoczesności starość, a więc i przynależność do *starego świata*, okazuje się problemem, a nawet zagrożeniem dla możliwości, jakie niesie ze sobą nowe. Dlatego to, co stare powinno zostać usunięte, wyparte, czy chociażby wyizolowane ze społeczeństwa. Nic więc dziwnego, że i w tym przypadku powrót wypartego przyjmuje przerażającą postać żywego trupa.

Jeśli zombie rzeczywiście są powrotem wypartej starości to Améry doskonale ukazuje pochodzenie lęku i przerażenia, jaki w nas rodzą. Chodzi o dotkliwą świadomość upadku, od którego nie ma odwołania, a którego zakłęciem miała však być rewolucja „dzieci kwiatów”. Wydaje się, że eksplozja młodości z nią związana od samego początku była naznaczona tą traumatyczną myślą. Być może najokrutniej uświadamia to przemiana córki państwa Cooperów, która ugryziona i przemieniona w żywego trupa, jest oczywistą ilustracją tego namiętnego się i z czasem zdającego się przemieniać w chodzącą śmierć wirusa starości. Samo (naturalne) wyparcie procesu starzenia się przez ruch hippisowski, oraz rodzącą się w tamtym czasie subkulturę młodzieżową, musiało siłą rzeczy spowodować powrót wypartego w postaci żywych trupów — tej ukrytej i stłumionej potwornej śmierci, która powraca i atakuje przede wszystkim ludzi młodych. Powolne, nieporadne i niezgrabne zombie z ich rozkładającym się ciałem, są być może najbardziej niesamowitą, ale i budzącą grozę swoją adekwatnością, figurą starości w oczach ludzi młodych. Ale są też zapowiedzią owej nowej plagi starości, z którą mamy do czynienia od lat sześćdziesiątych.

Dla Améry'ego starzenie się to czas przemiany, głównie naszego wyglądu, który coraz bardziej przypomina o zbliżającej się śmierci. Napawające głęboką

⁹⁵ Ibidem, s. 86.

trwogą zmiany na ciele nie dają się już ukryć przed wzrokiem naszym i innych, co zaczyna rodzić wstyd, wstręt oraz nienawiść do tej obcości, które niespodziewanie z nas wyłazi:

Cienka warstewka codzienności pęka jednak, gdy przed lustrem utknie starzejąca się ludzka istota, by śledzić objawy swojego starzenia się: nagle zjawia się wówczas wstręt wobec faktu, że jesteśmy ja i nie-ja i jako ja-nie-ja możemy zakwestionować zwykłe ja⁹⁶.

To zjawiające się w starości ja-nie-ja można próbować ukryć pod warstwą makijażu, tuszując coraz bardziej widoczne braki. Jednak dramat opisywany przez Améry'ego to w głównej mierze doświadczenie wyobcowania z samego siebie, powolna przemiana w coś, co jest już obecne w naszym ciele, a co, jak się wydaje, nie do końca jest nami – zupełnie jak w przypadku zombie. Osoba starzejąca się „jest sobie bliższa, bardziej znajoma sobie w tym pełnym znużenia smutku niż kiedykolwiek wcześniej i (...) przed swoim obrazem w lustrze, który stał się jej obcy, będzie coraz bardziej skazana na stawanie się sobą”⁹⁷. Starzenie byłoby zatem jakby odwrotnością Lacanowskiego stadium lustra – teraz raczej *studium lustra*, które nie dostarcza już przyjemnego stanu spójności, synchronizacji i zjednoczenia. Następuje w nim bowiem powrót tego, co wyparte, a więc tego fundamentalnego pęknięcia czy szczeliny, którą ukrywała faza lustra: właśnie oddzielenia, pokawałkowania, czy po prostu rozkładu.

To przerażające zagadnienie, opisane przez Améry'ego, pojawia się także w filmie Zemeckisa, kiedy Madeline, właśnie w obliczu tafli lustra, przyglądając się swojej starzejącej się twarzy, wypowiada z obawą i wstrętem przytoczone już wcześniej słowa o napawającym ją lękiem ciele. Chwilę wcześniej, w otwierającej *Ze śmiercią jej do twarzy* scenie, Madeline wykonuje piosenkę zaczynającą się od słów: „Kim jestem? Pytanie, którego się boję. Kim jesteś naprawdę, pytają”. Pytanie to nabiera powagi wobec przemian związanych ze starzeniem się jej ciała, ale także działaniami, które mają na celu zatrzymanie, choćby na jakiś czas, tego nieodwracalnego procesu. Kosmetyczne i chirurgiczne zabiegi Madeline zmierzają do ukrycia tego, że, jak zauważa jeden z widzów jej przedstawienia, wygląda jak „ożywiona mumia”. Starzejący się człowiek, który walczy z upływającym czasem i nie chce się poddać prawom natury, jawi się jako coś zdenaturalizowanego. Dlatego po ślubie z Madeline Ernerst mówi o niej, jako o TYM, pytając „Czy TO już wstało?”. Dramat starzenia się ze szczególną mocą objawia się jednak w kontakcie z młodymi kobietami. Gdy Madeline, przed wypiciem eliksiru domaga się niebezpiecznych zabiegów kosmetycznych

⁹⁶ J. AMÉRY: *O starzeniu się...*, s. 48.

⁹⁷ Ibidem, s. 50.

i słyszy odmowę kosmetyczki, stwierdza z goryczą: „Nie rozumiesz? No pewnie, jak się ma takie młodziankie ciało”. Lecz apogeum potworności starzenia się ponownie powraca do niej w lustrze, a dokładnie lusterku samochodowym, doprowadzając do poświęcenia wszystkich funduszy byle tylko uniknąć tego obrzydliwego widoku.

Madeline oddaje wszystko, co ma, kupując oferowany przez Lisle von Rhoman eliksir, który w zamian może jej dać wszystko, czego pragnie: życie wieczne oraz wieczną młodość. *Sempre viva*: wiecznie żywa. „Nasz czas to wiosna” — mówi von Rhoman — „i tylko ja mogę Cię zrozumieć i tylko ja mogę rozwiązać to, co Cię dręczy”. Ale magia napoju to jedynie lepszy i doskonalszy ekwiwalent chirurgii plastycznej. Von Rhoman zwraca na to uwagę w rozmowie z Ernestem: „Nie jest pan gorszy. Przecież tym się pan zajmował: zatrzymywał czas na twarzach, dłoniach ludzi. Był pan jak Don Kichot walczący z wiatrakami”. Problem jednak w tym, że zarówno w chirurgii plastycznej, jak i po wypiciu eliksiru, prędzej czy później musi nastąpić powrót wypartej starości. Potworność jej procesu zilustrowana zostaje dosłownym rozpadem ciała po śmierci Madeline, kiedy odradza się ona jako żywy trup. Odpadająca skóra, coraz grubsze warstwy „farbowanej” skóry i w końcu ostateczny (znow dosłowny) rozpad ciała i jego pokawałkowanie to powrót do stanu sprzed wypicia magicznego napoju. Podkreślają to także słowa, wypowiedziane na widok zmartwychwstałej Madeline: „TO żyje!”.

Jednak, podczas gdy Madeline i Helen piją magiczny eliksir, aby zapewnić sobie życie wieczne, Ernest odrzuca tego rodzaju pokusę, deklarując: „Ja nie chcę żyć wiecznie!” Dlaczego? Wyjaśnienia dostarcza pod koniec filmu kapłan, odprawiający pogrzeb Ernesta:

Doktor Ernest Manville zawsze powtarzał, że życie zaczyna się po pięćdziesiątce. Nie znaliśmy go wcześniej, ale wiemy, że słowa te w jego życiu sprawdziły się. Mając pięćdziesiąt lat poznał swoją wspaniałą żonę Claire. Kiedy wychował dwóch synów i cztery córki, niczym biblijny patriarcha, rozpoczął misję głoszenia nadziei swym przybranym dzieciom z całego świata. Człowiek ten na swój sposób zgłębił sekret życia wiecznego. I jest tu, wśród nas, w sercach swoich przyjaciół. A ów sekret wiecznej młodości to życie jego dzieci i wnuków. Chcę wyrazić najgłębsze przekonanie, że w naszej pamięci, nasz drogi Ernest, będzie żył wiecznie.

A zatem zarówno Ernest, jak i Madeline i Helen (oraz wszystkie inne „żywe trupy z Beverly Hills”) zapewniły sobie życie wieczne, lecz te ostatnie, w przeciwieństwie do Ernesta, pozostają impotentami. To zresztą, jak się wydaje, kolejny lęk, jaki nadciąga wraz z inwazją żywych trupów: strach przed wyczerpaniem i bezpłodnością (naszych społeczeństw).

Clark w swoim artykule sugeruje, że zakrwawione usta zombie to wyobrażenie *vaginy dentaty*. To o tyle istotne, że Bonaparte w swoim artykule poświęconym opowiadaniu Edgara Alana Poe zauważa, że „w rzeczywistości w psychoanalizie wiele przypadków impotencji wynika — chociaż zagrzebane to jest głęboko w nieświadomości (i dziwne to się może wydać wielu czytelnikom) — z pojęcia pochwy kobiecej jako organu wyposażonego w zęby, mogącego być źródłem zagrożenia, organu, który może gryźć i kastrować”⁹⁸.

Powolne, bezproduktywne zombie, które pożądają, ale i zdolne są już jedynie do konsumpcji, to obraz śmierci najpotworniejszy z możliwych. Powrót żywych trupów w tej perspektywie to powrót napawającej nas trwogą starości, ale i groźby impotencji — zarówno społecznej, jak i kulturowej. Stąd być może niezwykle wzrost zainteresowania tematyką żywych trupów w kinie japońskim lat dziewięćdziesiątych, który można w tym kontekście odczytać właśnie jako próbę zmierzenia się z postępującym starzeniem się społeczeństwa japońskiego. Tym też można byłoby tłumaczyć „Freudowską” pomyłkę w filmie *Planet Terror* Rodrigueza, w którym, tak jak w obrazach Romero, za żywego trupa „przez przypadek” wzięta zostaje podłączona do kroplówki osoba w podeszłym wieku.

Ale żywe trupy, w swej bezproduktywności, byłyby przy tym wszystkim również potwornym rewersem oraz formą powrotu, charakterystycznego dla późnego kapitalizmu, nienasyconego pragnienia konsumpcji. Žižek, za Jacquesem-Alainem Millerem, wskazuje na sterty śmieci, jako najważniejszy produkt nowoczesnego oraz ponowoczesnego przemysłu kapitalistycznego: „Jesteśmy istotami ponowoczesnymi, ponieważ zdajemy sobie sprawę, że wszystkie nasze estetycznie kuszące przedmioty konsumpcji ostatecznie skończą jako śmieci.”⁹⁹ Śmieci są dla nas czymś iście przerażającym i zdenaturalizowanym, ponieważ są produktami kulturowymi, które ponownie powróciły do natury. Według Žižka to obiekty „spomiędzy”, zajmujące nieokreśloną przestrzeń między naturą i kulturą oraz życiem i śmiercią, dlatego przyrównuje je do duchów. Jednak w jakimś sensie przypominają one także zombie: są czymś, co nieustannie do nas powraca, nie chce umrzeć, choć przecież powinno, będąc czymś przestarzałym, co nie daje się już do użytku. Wydaje się zatem, że w figurze żywych trupów można widzieć zarówno powrót po swoje wypartych przez ludzi młodych starców, jak również znak wyczerpania, zwiastujący epokę postmodernizmu.

⁹⁸ M. BONAPARTE: *Psychoanalityczna analiza opowiadania 'Berenice'*. W: *Sztuka interpretacji*. T. 1. Wybór i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław 1971, s. 510.

⁹⁹ Cyt. za: S. ŽIŽEK: *W obronie przegranych spraw...*, s. 407.

Stany Zjednoczone Zombie

Ach, Ameryka. Chciałbym móc rzec, że to jeszcze Ameryka. Ale nie ma kraju bez ludzi. A tu nie ma ludzi. Nie, drodzy przyjaciele. Teraz to Stany Zjednoczone Zombie. Tak dzisiejszą amerykańską rzeczywistość opisuje bohater filmu *Zombieland* (2009) w reżyserii Rubena Fleishera. Obraz Fleishera przypomina filmową wersję *Zombie Survival* Brooksa. Jednak pod maską familijnego kina, w którym historia ataku zombie jest zarazem pełną żartów i gagów opowieścią o pokonywaniu samego siebie, dorastaniu, poszukiwaniu prawdziwej miłości, i o tym, jak być prawdziwym facetem, kiedy zagłada zagłada nam w oczy, powraca przy tym też do społeczno-politycznego podłoża filmów o żywych trupach. Stąd *Zombieland*, mimo całego humoru, jawi się jako jak najbardziej poważny głos w krytyce współczesnego społeczeństwa amerykańskiego.

Fleisher zaczyna swoją opowieść od momentu, do którego dochodzi w swoim cyklu Romero. Dla Romero zwieńczeniem nocy, świtu i dnia żywych trupów była ziemia żywych trupów. Świat, w którym nie ma już mowy o ludziach i w którym kraj należy już do nieludzi — zombie. *Zombieland* to ziemia, która staje się domem bezdomnych, wywłaszczonych ze swoich domów. Jednym z podstawowych wątków obrazu Fleischera jest właśnie jego utrata i niemożność odnalezienia swojego miejsca na ziemi żywych trupów. To właśnie komunikuje jeden z bohaterów, kiedy zauważa, że *tutaj [w Ameryce] wszyscy jesteśmy sierotami*. Nieważne, skąd pochodzisz, czy skąd przychodzisz — ważne jedynie, dokąd zmierzasz. Stąd pseudonimy Columbus i Tallahassee. Właściwy początek historii *Zombieland* to moment, gdy głównego bohatera w jego mieszkaniu niespodziewanie nawiedza sąsiadka, która, jak się okaże, została ugryziona na ulicy przez, co znamienne, „chorego” bezdomnego. Wkrótce dziewczyna przemienia się w żądneho krwi żywego trupa i atakuje mężczyznę udzielającego jej schronienia. W całej sytuacji istotne jest również to, że Columbus, o którym mowa, przez całe życie dystansował się do rzeczywistości ze strachu przed jej zagrożeniami i ludźmi ją zamieszkującymi. To pierwsze tak zdecydowane otwarcie na innego człowieka — dziewczynę jego marzeń — poskutkowało jednak wtargnięciem nieludzkiej obcości oraz wywłaszczeniem z własnego domu. Scena ta w jakimś sensie pokazywałaby, co dzieje się w większości domów w Ameryce: wystawienie na działanie inności w jej obcości — odkrycie, że w społeczeństwie nie ma już ludzi, że wszyscy stają się nieludcy, inni, niż nam się wydawało. W ten sposób następuje odwrócenie dotychczasowej sytuacji: to ocalali ludzie (co istotne, czwórka białych i zarazem młodych osób), pozbawieni swojej ziemi, domu i tożsamości, którzy, paradoksalnie, sami stają się rodzajem zombie na ziemi żywych trupów, bezdomnymi w porządku symbolicznym.

Skąd jednak wzięły się zombie? *Minęły dwa miesiące, od kiedy pacjent zero przełknął skażonego hamburgera* — informuje nas główny bohater zaraz na początku

filmu. Na pozór zabawna geneza powstania z martwych, a więc przeniesienie choroby wściekłych krów na ludzi za sprawą hamburgera, zdaje się sygnalizować coś jeszcze. Tym sposobem bowiem początek plagi zombie ulokowany został w samym jądrze amerykańskiego kapitalizmu¹⁰⁰, a więc porządku, który zainfekował cały świat m.in. wirusem w postaci McDonalda, a który ufundowaliśmy i wciąż fundujemy my wszyscy (bo kto z nas nie posmakował w swoim życiu wyjątkowego smaku klasycznego cheeseburgera?). Żywe trupy jawią się tu jako monstualny rewers McDonalda (i szerzej wszystkich innych globalnych sieci fast foodów), owej amerykańskiej forpoczty unifikacji i ujednociania. Koniec końców to właśnie ten porządek nieświadomie tworzy siłę, która przynosi mu zagładę. Normalizacja i znoszenie różnic, czego współczesnym sztandarem jest McDonalds, jednocześnie rodzi powrót inności, w całej jej potworności. Uniwersalna kultura czy cywilizacja, której symbolem miał być McDonald's, w gruncie rzeczy nigdy nie była tak naprawdę możliwa.

Polemizując z wizją takiej uniwersalnej kultury, Samuel Huntington mówi raczej o nieuchronnym zderzeniu cywilizacji, które dziś w pierwszej kolejności przyjmuje postać starcia Ameryki ze światem arabskim, albo szerzej, z państwami osi zła. Filmy o zombie do pewnego stopnia wydają się oddawać właśnie owo kulturowe zderzenie. Dlatego być może nie jest przypadkiem, że w amerykańskich kinie i serialach coraz częściej obcujemy z groźbą ataku ze strony żywych trupów, a nie, jak jeszcze niedawno, wyłącznie terrorystów.

¹⁰⁰ To wzajemne powiązanie zombie i kapitalizmu widoczne jest już w *Świecie żywych trupów* Romero, w którym zombie jawią się jako krańcowa forma klientów, którzy, kierując się ostatnim pragnieniem, jakie odczuwali przed śmiercią, bezwolnie zmierzają do centrum handlowego, w ten sposób ujawniając, że w kapitalizmie każdy z nas jest już w pewnym sensie żywym trupem. Ową zależność Matthew Walker oddaje tytułem jednego ze swoich artykułów (*When there's no more room in hell, the dead will shop the earth*), który jest zarazem parafrazą słynnego zdania ze *Świtu żywych trupów* (*When there's no more room in hell, the dead will walk the earth*). Wydaje się, że perspektywa kapitalizmu jest kluczowa dla prób zrozumienia fenomenu żywych trupów jako figur niezaspokojonego głodu i kurczowego przywiązania do pragnienia, będących zarazem jedyną siłą kontrolującą tę anarchiczną zbiorowość. Ale niezbędne jest spojrzenie *à rebours*: zombie bowiem to Ci, którym zostaje odmówiony udział w kapitalistycznej konsumpcji. Featherstone pisze, że „masowa konsumpcja stanowi drugi biegun masowej produkcji” (M. FEATHERSTONE: *Ciało w kulturze konsumpcyjnej...*, s. 110), która z kolei możliwa jest dzięki wyzyskowi i niemal niewolniczej sile roboczej, zaludniającej enklawy nędzy na całym świecie. Nie sposób w tym kontekście nie odwołać się do wspomnianych już narodzin kapitalizmu, opisanych przez Laporte'a, które opierają się na procesie zastąpienia śmierdzącego gówna przez nieśmierdzący pieniądz: zombie to gówno, opierające się zapomnieniu przez pogrzebanie w ziemi i wciąż prześladowające kapitalizm. Za dosłowną (acz komediową) wersję takiego wyobrażenia uznać można wyreżyserowany przez Noboru Iguchiego *Zombie Ass: Toilet of the Dead*, w którym żywe trupy powracają przez toaletę, aby atakować ludzi.

To przejście, i jednocześnie zatarcie granic między jednymi i drugimi, światnie pokazuje serial *Homeland* z 2011 roku, w którym kolejny zamach terrorystyczny ma zostać przeprowadzony przez amerykańskich żołnierzy nawróconych na islam. W kontekście zombie szczególnie interesujące jest jednak to, że jeden z nich wcześniej uznany zostaje za poległego w irackiej niewoli, tym samym, w swoim akcie zemsty za niegodziwości Ameryki w walkach na Bliskim Wschodzie, jawi się jako swego rodzaju żywy trup wygenerowany przez wojnę z terroryzmem.

Wydaje się zresztą, że ponownie narastająca od kilku lat popularność figury zombie nie pozostaje bez związku z trwającą od kilkunastu już lat wojną rozpoczętą przez George'a W. Busha. Świadczyłyby o tym liczne przykłady, jak chociażby *Planet Terror* Rodrigueza, w którym żywe trupy to grupa marines, powracająca do Stanów Zjednoczonych z misji w Iraku, zainfekowana tajemniczym wirusem, zmieniającym ich w krwiożercze bestie. Można przypuszczać, że to właśnie wojna (choć w filmie Rodrigueza jest to broń chemiczna użyta przez wroga) zmienia amerykańskich żołnierzy w potwory. Przez to, po powrocie do domu, nie potrafią się już zaadaptować do dawnych warunków życia i zostają odizolowani od reszty społeczeństwa, funkcjonując na jego mar(g)inesach niczym żywe trupy. Żołnierze naznaczeni misjami na Bliskim Wschodzie znajdują się zatem w podobnej sytuacji, jak niegdyś weterani wojen z Wietnamu. Co więcej, wojna w Wietnamie stanowiła jeden z istotnych kontekstów *Świtu żywych trupów*:

Opisując powstanie (...) *Świtu żywych trupów* (...) 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.¹⁰¹

Jednak w perspektywie wojny z terroryzmem, powrót żywych trupów jest jeszcze czymś innym: powrotem wszystkich potworności wojny, które chcielibyśmy wyprzeć ze świadomości. Skoro uzasadnionym wydaje się uznanie zombie za wcielenie *homo sacer* jako biologicznego, nagiego życia, pozbawionego swojego wymiaru politycznego, to w tym kontekście należy przypomnieć, że Agamben w *Co zostaje z Auschwitz?* dla zilustrowania tej centralnej figury jego filozofii wybiera postać muzułmana (Muselmana) z nazistowskich obozów zagłady. Agamben, cytujący Primo Leviego — który dla określenia kondycji muzułmana używa sformułowania „żywy trup” — zauważa, że „jest nie tylko

¹⁰¹ S.J. KONEFAŁ: *Ciało i lęk...*, s. 22.

i nie tyle granicą między życiem a śmiercią, wyznacza raczej próg między człowiekiem a istotą nieludzką". Muzułman jest pewnym nowoczesnym eksperymentem, „w którym sama moralność, same człowieczeństwo zostają postawione pod znakiem zapytania”. Jest on tworem „sytuacji skrajnej” albo „sytuacji granicznej”, które są czymś na wzór stanu wyjątkowego sytuacji moralnej: „Obóz Auschwitz był tym właśnie miejscem, w którym stan wyjątkowy staje się regułą, a sytuacja skrajna przeistacza się w paradygmat codzienności”. Auschwitz jest dla Agambena tak istotne, bo jawi się jako moment krytyczny nowoczesności, kiedy z całą mocą dostrzegamy jej podszewkę, o której pisał Walter Benjamin: „»stan wyjątkowy«, w którym żyjemy, jest regułą”. Po tym doświadczeniu już zawsze będziemy żyć „w” i „z” Auschwitz. Co istotne, dla włoskiego filozofa zarówno figura muzułmana, jak i Auschwitz stają się uniwersalnymi alegoriami. Pytanie jednak, jaka jest relacja między opisanym w książce Agambena *Muselmanlandem* a filmowym *Zombielandem*?

Jeśli założymy, że zombie, wracające do życia po śmierci, to kinematograficzny zapis procesu powrotu wypartego, możliwe będzie dostrzeżenie w filmach o żywych trupach powrotu, wypartego w nowoczesnych państwach demokratycznych, stanu wyjątkowego. Stan wyjątkowy — w najprostszym rozumieniu — jest zawieszeniem działania prawa (na przykład praw obywatelskich) w sytuacji zagrożenia państwa. Jego funkcjonowanie jest możliwe dzięki przenoszeniu uprawnień władzy ustawodawczej na władzę wykonawczą. Natomiast przykładem działania stanu wyjątkowego w dzisiejszej polityce są dla Agambena czynności podejmowane przez Busha. Efektem działań jego polityki m.in. jest przywrócenie redukcji człowieka do „nagiego życia”, a więc do *homo sacer* — życia pozbawionego wszelkich praw — z czym mamy do czynienia np. w bazie wojskowej Guantanamo, ale także w dzisiejszej specyficznej sytuacji, w której każdy (a szczególnie „zwykły”, niczym niewyróżniający się człowiek) może zostać uznany za zagrożenie dla wewnętrznego bezpieczeństwa Stanów Zjednoczonych. Žižek ukazuje ten problem na przykładzie zeznań Khalida Sheikha Mohammeda, które zostały uzyskane przy użyciu „nielegalnych” środków, ponieważ tylko dzięki nim możliwa wydaje się walka z „nielegalnymi” przestępcami takimi jak on:

Mamy zatem de facto „legalnych” i „nielegalnych” przestępców: tych, których traktujemy z zachowaniem procedur prawnych (używamy prawników itd.), oraz tych, którzy znajdują się na zewnątrz prawa. Legalny proces Mohammeda i legalna kara stały się teraz bezsensowne — żaden sąd, który działa w ramach naszego systemu prawnego, nie poradzi sobie z nielegalnymi zatrzymaniami, zeznaniami otrzymanymi drogą tortur itd.

Fakt ten mówi nam więcej, niż miał powiedzieć. Sytuuje on Mohammeda niemal dosłownie w pozycji żywego trupa. Zajmuje on miejsce kogoś, kogo włoski filozof polityczny Giorgio Agamben nazywa *homo*

sacer: prawnie martwego (pozbawionego określonego statusu prawnego), choć biologicznie żywego.¹⁰²

Przypadek Mohammeda jest tak istotny, bo jego torturowanie nie było kwestią palącej potrzeby pozyskania informacji, która miała ocalić życie amerykańskich obywateli, ale było raczej celowym pozbawieniem godności ludzkiej przez podanie torturom, które miały potwierdzić zasadność odmówienia prawa do bycia człowiekiem z racji jego wcześniejszych czynów.

W tym kontekście nie bez znaczenia wydaje się także sprawa Abu Ghraib, o której Žižek pisze w *Przemocy. Sześciu spojrzeń z ukosa*. Tortury, jakim poddani zostali tam Arabowie, nie miały celu wywiadowczego. Według Žižka nie chodziło w ogóle o tortury jako brutalne zadawanie bólu fizycznego, w tym przypadku chodziło o tortury psychologiczne. Były one raczej perwersyjną wersją rytuałów inicjacji:

Wydarzenia w Abu Ghraib nie były tylko kolejnym przykładem amerykańskiej arogancji wobec ludzi z Trzeciego Świata. Poddanie irackich więźniów poniżającym torturom było w istocie ich inicjacją do amerykańskiej kultury. Dano im posmakować jej perwersyjnej podszewki, bez której nie mogą istnieć publicznie szanowane wartości: godność osobista, demokracja, wolność.¹⁰³

To według Žižka właśnie esencja amerykańskiej kultury: uśmiechnięte od ucha do ucha twarze torturujących, nie(w)innych Amerykanów. Jej „potwornym rewersem” wydaje się być wspomniany już Louis z *Wywiadu z wampirem*, „wampir z ludzką twarzą”, monstrum „Nowego Świata”, posiadające bolesną świadomość swojej nie-ludzkości. To nie przypadek, że Louis przybywa z Ameryki: jest odbiciem „ducha nowego czasu” oraz ucieleśnieniem (nie)ludzkiego kraju obcości i inności, jakim od początku były Stany Zjednoczone.

O tej właśnie sytuacji zdawała się opowiadać większość filmów o żywych trupach, w których zombie utożsamiały mniejszości narodowe, imigrantów, bezdomnych czy mieszkańców Trzeciego Świata, a więc grupy, znajdujące się poza prawem — pozbawione swojej pozycji symbolicznej oraz miejsca w porządku prawnym. Jeśli w Ameryce nie ma już ludzi, to dlatego, że określenie „Człowiek” traci swoją moc na skutek kolejnych plag żywych trupów, które w istocie jawią się jako przywracanie wymiaru politycznego temu, co jeszcze jakiś czas temu było wyklęte. Przykrycie nieludzkości przez prawo, które pozwalało wykluczyć z myślenia o człowieku ów potworny stan niebycia człowiekiem, rodzi właśnie nowoczesność — nowy czas, nowego człowieka i nowy świat.

¹⁰² S. ŽIŽEK: *W obronie przegranych spraw...*, s. 54.

¹⁰³ IDEM: *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*. Przeł. A. GÓRNY. Warszawa 2010, s. 179–180.

Atak zombie byłby w tej perspektywie powrotem *homini sacri*, a więc tych nie-ludzkich. Ale z racji ukazania grozy i potworności tego procesu, jest również projekcją nieustannej groźby wiszącej nad ludzkością i pewnym uzasadnieniem konieczności trwania w stanie wyjątkowym, którego rezultatem jest zawieszanie kolejnych praw. Do tego wątku często powracają twórcy niezwykle ostatnio popularnego serialu *The Walking Dead*. Główny bohater, zastępca szeryfa, w obliczu ataku zombie, na czas walki z nimi, ale też w związku z funkcjonowaniem na ziemi żywych trupów, bez oporów zawiesza obowiązujące prawa.

Jak jednak przeżyć i pozostać człowiekiem w świecie pełnym nieumarłych?¹⁰⁴ Główny bohater *Zombieland* jest w stanie przetrwać, ponieważ stosuje się do szeregu zasad czy reguł postępowania, które wciela w życie przy każdorazowym spotkaniu z nieumarłymi. Każde jego zachowanie musi mieścić się w obrębie owych norm, schematów czy praw, będących przejawem racjonalizmu, odróżniających pozostałych przy życiu ludzi od „bezmózgich” zombie. Bohaterowie *Zombieland* to być może rzeczywiście już ostatni ludzie na ziemi: biali, młodzi Amerykanie.

Obraz Fleishera wydaje się niezwykle istotny ze względu na skonfrontowanie nas z dosłowną wizją rozkładu Stanów Zjednoczonych oraz ich ideałów. Jak obco zaczyna również brzmieć w jego perspektywie tekst *Preambuły do Konstytucji Stanów Zjednoczonych*: „We the People of the United States, in Order to form a more perfect Union, establish Justice, insure domestic Tranquility, provide for the common defence, promote the general Welfare, and secure the Blessings of Liberty to ourselves and our Posterity, do ordain and establish this Constitution for the United States of America”. Skoro, jak twierdzi Columbus, w Ameryce nie ma już ludzi, to wydaje się, że nie ma także samej Ameryki. I może właśnie o to chodzi: nie ma już Ameryki, bo stała się ona rodzajem symulakra, dziś będąc już wszędzie. A jeśli jest wszędzie, to nie ma jej nigdzie. Zamiast tego wydaje się, że wszyscy żyjemy współcześnie w Zombielandzie. Czy podobnie nie byłoby z ludźmi? Być może dzisiaj wszyscy ludzie (łącznie z białymi heteroseksualnymi mężczyznami z klasy średniej) w jakimś sensie są potwornymi żywymi trupami, pozbawionymi swojego miejsca w porządku symbolicznym?

¹⁰⁴ Jednej z możliwych odpowiedzi zdaje się dostarczać Eric Santner w *On the Psychotheology of Everyday Life: Reflections on Freud and Rosenzweig*. Santner wykorzystuje pojęcie *undead* (ludzkiej niemartwoty), nawołując do próby wyjścia czy spojrzenia poza to, co określa naszą społeczną tożsamość — dostrzeżenia i otwarcia się na to, co „poza” naszym życiem społecznym, politycznym czy etycznym. Koncepcja ludzkiej *niemartwoty* to propozycja dostosowania polityki do stanu nowej wiedzy o człowieku, już po powrocie wypartej monstrualności. To, co inne czy potworne, nie jest już obiektem poznania/wiedzy (*knowledge*) lecz uznania/przyznania prawa do bycia tym, czym jest (*acknowledge*). Chodziłoby zatem o otwarcie na Bliźniego, w całej jego obcości i inności, oraz o zezwolenie mu na wejście i wprowadzanie zmian w naszej rzeczywistości społecznej czy politycznej.



III

Post-Ghosts

Spectrality does not involve the conviction that ghosts exist or that the past (and maybe even the future they offer to prophesy) is still very much alive and at work, within the living present: all it says, if it can be thought to speak, is that the living present is scarcely as self-sufficient as it claims to be; that we would do well not to count on its density and solidity, which might under exceptional circumstances betray us.

Fredric Jameson

Nie lituj się nade mną, ale baczny
Uchem ogarnij to, co ci mam odkryć.

William Szekspir

But media a.k.a. ghosts cannot die at all.

Friedrich Kittler

Wstęp w duchu Szekspira

Chociaż duchy, widma i zjawy z pozoru wydają się należeć do innego porządku niż cielesne, materialne potwory, takie jak wampiry, czy zombie, szczególnie widma pozwalają widzieć w nich kolejne wcielenie nowoczesnej monstrialności. Derrida w *Spectres of Marx* zauważa, że

widmo jest paradoksalnym wcieleniem, stawaniem-się-ciałem, pewną zjawiskową i cielesną formą ducha [*spirit*]. Staje się raczej „rzeczą”, która pozostaje trudna do nazwania: nie jest ani duszą, ani ciałem, będąc zarazem jednym i drugim. Jest ono ciałem oraz zjawiskowością, które zezwalają duchowi na jego widmowe pojawienie się, ale i jednocześnie zniknięcie w tymże ukazaniu się, w nadejściu *ducha* [*revenant*] lub powrocie widma.¹

Kontekstem dla namysłu nad istotą widma staje się dla Derridy *Hamlet* Williama Szekspira i przedstawiona w niej postać ducha ojca tytułowego bohatera. Pisząc, że zjawiskowe widmo staje się raczej pewnego rodzaju „rzeczą”, Derrida odnosi się do pierwszej sceny *Hamleta*, w której Horacy pyta Bernardo czy i tej nocy ukazało mu się to coś, a raczej właśnie owa rzecz („What, had this thing appear'd again to-night?”²), którą widywał wcześniej. W odpowiedzi słyszy znamienne: „Nie widziałem niczego” („I have seen nothing”³), co dosłownie odczytane może zostać jako „widziałem nic”. Te wątpliwości językowe wynikają z niejasnego statusu owej rzeczy, a więc z faktu, że duchy czy widma (choć dla Derridy są dwoma oddzielnymi *nie-bytami*) wymykają się porządkowi naszej wiedzy — obcując z nimi nigdy nie możemy być pewni, że naprawdę istnieją i że posiadają jakąś istotę:

Nie wiemy, ale nie z powodu naszej ignorancji, bo ten nie-obiekt, ta nie-obecna obecność, to bycie-tam tego, który jest nieobecny, który odszedł, nie przynależy już do porządku wiedzy. A przynajmniej do tego, który znamy pod nazwą wiedzy. Nie wiemy, czy jest on żywy, czy martwy. Jest tu — a raczej jest tam, nienazywalna czy prawie nienazywalna rzecz: coś, pomiędzy czymś a kimś, kimkolwiek a czymkolwiek, jakaś rzecz, „ta rzecz” (...).⁴

¹ J. DERRIDA: *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Trans. P. KAMUF. New York 2006, s. 5.

² W. SZEKSPIR: *Hamlet: prince de Danemark*. London 1839, s. 10.

³ Ibidem.

⁴ J. DERRIDA: *Specters of Marx...*, s. 5.

Pojawienie się ducha czy widma jest znakiem kryzysu w jądrze naszego systemu wiedzy, dostrzeżeniem tego, co do tej pory pozostawało niewidoczne — jest „tajemniczą i niepojętą widzialnością tego, co niewidzialne”⁵, ale też „materialnym pochwyceniem tej niematerialnej nieuchwytności właściwego ciała pozbawionego cielesności”⁶. Dlatego przynależność widma zarówno do świata materii (jako rzeczy), jak i zjawisk (jako *no-thing*, nie-rzeczy), rodzi zanik cielesnej formy w momencie pojawienia się, czyniąc z niego znak powrotu tego, co znikło. Derrida utożsamia nadejście *ducha* jako *revenant* z powrotem widma. *Revenant* bowiem w języku francuskim oznacza zarówno ducha, widmo czy zjawę, jak i powrót (na ziemię), tak jakby w ich istotę wpisane było nieustanne powracanie, przyjmujące formę nawiedzania, czy wręcz prześladowania.

Dlaczego jednak duchy powracają? Davis wskazuje na trzy zasadnicze powody:

Umarli powracają albo dlatego, że rytuały pochówku, upamiętnienia lub żaloby nie zostały we właściwy sposób dopełnione (*Głęboko, prawdziwie, do szaleństwa*), albo — ponieważ są złem, które musi zostać odegnane (*Buffy: Postrach wampirów*), albo z racji tego, że — jak duch ojca Hamleta, znają sekret, który powinien zostać ujawniony, zło, które powinno być naprawione, niesprawiedliwość, którą powinno się upublicznić, lub złoczyńcę, którego powinno się aresztować (*Uwierz w ducha*).⁷

Według Davisa historie o duchach to zatem opowieści o interwencjach, dotyczących samej struktury rzeczywistości. Zadaniem widm jest naprawienie usterek w jej właściwej formie — przywrócenie na nowo właściwego porządku rzeczy, zarówno pod względem moralnym, jak i poznawczym. Innymi słowy, parafrazując słowa Hamleta, duchy interweniują, aby przywrócić świat do formy, z której ten wydaje się wychodzić. Najlepszym tego przykładem są widma przychodzące do małego Cole’a Seara z *Szóstego zmysłu* M. Night Shyamalana. Z jednej strony, by je odegnąć, zapewniając im przy tym spokój, niezbędne jest ujawnienie prawdy o okolicznościach ich śmierci i tym samym naprawa wyrządzonego zła, z drugiej jednak ich interwencje wydają się wynikać z lęku przed zapomnieniem przez tych, których kochają⁸.

⁵ Ibidem, s. 6.

⁶ Ibidem.

⁷ C. DAVIS: *Haunted subjects: Deconstruction, Psychoanalysis, and the Return of the Dead*. New York 2007, s. 3.

⁸ Warto przy tym zauważyć, że jedna z dwóch głównych postaci obrazu Shyamalana, Malcom Crowe, jest psychologiem dziecięcym (a więc kimś, kto z racji swojego zawodu wydaje się zaznajomiony z „materią” ludzkiego ducha i dostarcza w jej wymiarze niezbędnej pomocy), który ostatecznie okazuje się być widmem w potrzebie, nawiedzającym małego chłopca. Malcom jednak, w przeciwieństwie do innych duchów, nie

Derida zwraca uwagę na fakt, że obcowanie z widmami związane jest najczęściej z kwestiami dziedziczenia i pokoleniowości, pewnego spadku, czy długu do wypełnienia (*Hamlet* to wszak dramat o prześladowującym tytułowego bohatera uwikłaniu w spuściznę jego rodu, pozostawioną przez jego przodków, dokładniej ojca, która sprawia, że koniecznością staje się uporanie z widmami przeszłości), co czyni z nich zarówno narzędzia polityki pamięci, jak i niewidzialne siły, które poprzedzają i fundują nowoczesny system kapitalistyczny, stając się już na zawsze jego integralną częścią.

To, że widma powracają głównie w tym celu, by nie dać o sobie zapomnieć, sygnalizują ostatnie słowa ducha ojca Hamleta podczas jego rozmowy z synem. „Żegnam cię, żegnam cię; pamiętaj o mnie”⁹, mówi Duch tuż przed swym zniknięciem. Duch ojca powraca wprawdzie w celu „wyrównania rachunków”¹⁰ (w tym przypadku chodzi o zemstę na mordercy uzurpującym sobie prawo do tronu), ale także, a może przede wszystkim, prosząc o zachowanie pamięci o nim i być może o duchach w ogóle. W tym kontekście na ironię zakrawa fakt, iż oświecenie starało się wykorzenić wierzenia, a także pamięć o duchach, widmach oraz zjawach. Do pewnego stopnia są one wszak figurami pamięci¹¹, które zdają się lękać jedynie niepamięci i zapomnienia, natomiast ich nowoczesny, masowy powrót, związany z wynalazkiem *niesamowitego*, jawi się właśnie jako sprzeciw wobec prób ich wyparcia, a więc i wyparcia pamięci o nich, z zachodnioeuropejskiej świadomości. Tym samym tłumaczyć zresztą można powrót ducha ojca Hamleta w dramacie Szekspira.

pojawia się w celu ujawnienia swojego mordercy — jego stan bycia „pomiędzy” wynika z faktu, że nie jest w stanie zapomnieć swojego dotychczasowego życia na ziemi. Boi się o nim zapomnieć, bowiem boi się zapomnienia — ostatecznego przejścia w niebyt.

⁹ W. SZEKSPIR: *Hamlet*. Przeł. J. PASZKOWSKI. Kraków 2007, s. 37.

¹⁰ W kontekście „wyrównywania rachunków” z widmami istotny wydaje się także widmowy wymiar samego pieniądza. Derrida, za Marksem odwołującym się do *Tymona Ateńczyka* i *Kupca weneckiego* Szekspira, pisze o widmowej dezinkarnacji pieniądza, jego „bezcieleśnym ciele”: „[pieniądz to] nie pozbawione życia ciało lub trup, lecz życie pozbawione indywidualności lub osobistej własności (...) (J. DERRIDA: *Specters of Marx*, s. 51). Widmowy pieniądz pozbawiony jest piętna jednostkowości — jawi się jako zdenaturalizowany, pusty nośnik. Jego ogólna własność neutralizuje i odbiera wszelką odrębność osobistej własności. Dlatego, według Marksa i Derridy, geniusz Szekspira poległ między innymi na dostrzeżeniu procesu uwidmowienia własności już kilka wieków temu, „pieniężnego widma”, w którym wspiera się cały porządek kapitalistyczny.

¹¹ Jak w *Solaris* Stanisława Lema, w którym niezniszczalne fantomy stanowią materializację zapisów pamięci lub są projekcjami nieświadomości badaczy ze stacji na tytułowym Solaris. Fantomy z powieści Lema łączą w sobie wiele wymiarów widm: z jednej strony trudno rozstrzygnąć ich status bytowy, przez co rodzą kryzys w dotychczasowym porządku wiedzy, z drugiej jawią się nie tylko jako figury pamięci (nie dające zapomnieć o najbliższych), ale także media umożliwiające kontakt (i jakąś formę dialogu) z solaryjskim oceanem.

Jednak Stephen Greenblatt w *Hamlecie w czyścicu* sugeruje, że uzasadnione wydaje się odczytanie jego powrotu w perspektywie innej walki o pamięć, ale tym razem związanej z dotychczasowymi wierzeniami i tradycyjnymi wyobrażeniami obecnym w XVII-wiecznej Anglii. Według Greenblatta w dramacie Szekspira słyhać echo sporu między protestantami a katolikami, toczącego się wokół samej idei czyścica oraz dusz i duchów w nim cierpiących. Spór ten przybrał na sile i był szczególnie istotny w okresie elżbietzańskim, a więc w czasie, kiedy Szekspir tworzył swoje sztuki. To, co wydaje się istotne w kontekście *Hamleta* to fakt, że angielscy protestanci, dążący do minimalizacji czysto ceremonialnych wymiarów kultu, charakterystycznych dla późnego średniowiecza, za jeden z głównych celów obrali właśnie zanegowanie istnienia czyścica, a co za tym idzie, także możliwości kontaktu ze zmarłymi i modlitwy za zbawienie ich dusz¹². Keith Thomas w *Religion and the Decline of Magic* pisze wręcz, że w XVI wieku duchy są „tym czymś, co odróżnia protestantów od katolików niemal tak efektywnie, jak wiara w mszę świętą czy papieskie zwierzchnictwo nad kościołem”¹³.

Dla Greenblatta niemal oczywiste jest, że duch ojca Hamleta powraca z czyścica, na co zresztą wskazywałyby jego słowa: „Jestem duchem twego ojca,/ Skazanym tułać się nocą po świecie,/ A przez dzień jęczeć w ogniu, póki wszystkie/ Te złe czyny życia mego/ Nie wypalą się we mnie”¹⁴. W oryginale mowa jest jednak nie o wypaleniu złych czynów, lecz o ich oczyszczeniu (*purge*), jak możemy się domyślać, właśnie w czyścicu (*Purgatory*). Zresztą to, że duch ojca przybywa z czyścica sugeruje także jedna z wypowiedzi samego Hamleta w piątej scenie aktu pierwszego, w której przywołuje postać św. Patryka¹⁵. Św. Patryk, według średniowiecznego irlandzkiego dzieła *Czyściec św. Patryka* z 1180 roku, był strażnikiem owej przestrzeni pomiędzy piekłem i niebem, jaką,

¹² Greenblatt zauważa jednak, że, w co najmniej kilku miejscach dramatu Szekspira, Hamlet jawi się jako przeciwnik katolickich ceremoniałów, kierując się przy tym typowo protestancką logiką w tym zakresie (por. S. GREENBLATT: *Hamlet in Purgatory*. Princeton 2002, s. 243–244). Hamlet zresztą na przestrzeni całej sztuki wydaje się wyjątkowo niechętny uczestnictwu i poważnemu traktowaniu jakichkolwiek rytuałów czy ceremonii, odgrywając jedynie to, co musi zostać odegrane w ich ramach. To z pewnością jeden z wymiarów, który czyni z niego postać na wskroś nowoczesną. Z drugiej jednak strony, owa dezorganizacja i rozstrojenie, które powraca wraz z duchem ojca jest czymś równie nowoczesnym: absolutna obcość widma i zemsty, które ono wymusza, nie dają się „zagadać” za pomocą języka, Hamletowych „słów, słów, słów”, które według Erica Gansa są rodzajem językowej taktiki odwlekania, będącej nowoczesną alternatywą dla antycznego świata zemsty reprezentowanego przez Ducha.

¹³ K. THOMAS: *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth- and Seventeenth-Century England*. London 1971, s. 589.

¹⁴ W. SZEKSPIR: *Hamlet...*, s. 34.

¹⁵ W. SZEKSPIR: *Hamlet: prince de Danemark...*, s. 26.

zgodnie z ówczesnymi wyobrazeniami, był właśnie czyściec — miejsce oczyszczenia grzeszników i przygotowania ich do wejścia do nieba. Ale, co istotne, nie było to jakieś miejsce poza czasem i przestrzenią. Według tekstu z 1180 roku, wejście do Czyśćca św. Patryka znajdowało się w Irlandii: wejść do niego można było przez głęboką dziurę, wskazaną świętemu przez samego Chrystusa. A skoro możliwe było wejście do niego, możliwe wydawało się także jego opuszczenie przez niektóre duchy w nim przebywające.

Rozliczne średniowieczne obrazy, ilustracje oraz opowieści o duszach cierpiących w czyśccu świadczą o wręcz masowej popularności wierzeń na jego temat, także na Wyspach Brytyjskich. Tym większą traumą był zakaz rozpowszechniania oraz głoszenia pogłosek na temat jego istnienia, do którego angielska reformacja doprowadziła w 1563 roku. Według Greenblatta w tych właśnie wydarzeniach należy szukać jednego ze źródeł sztuki Szekspira, a przez to uzasadnione wydaje się widzieć w niej powrót wypartych przez anglikanizm wierzeń o czyśccu i duchach go zamieszkujących. Z drugiej jednak strony, sukces Szekspira być może wynikał z umiejętnego wykorzystania i przetłumaczenia na język teatru, wyrugowanej przez angielską reformację, „energii” duchowej, charakteryzującej katolickie ceremonie, takie jak na przykład egzorcyzmy czy „zalecki” za zmarłych. Teatr wydawał się zresztą doskonałym miejscem na tego rodzaju „powrót wypartego”, tym bardziej, że anglikańskie ataki na rytuały katolickie często przyrównywały je zarówno do magii, jak i właśnie do teatralnych spektakli. Tym samym dramaty Szekspira, które z jednej strony często są sztukami o samej sztuce (ale i magii) teatru, a z drugiej, pełne duchów, widm i innych nadprzyrodzonych istot rodem ze średniowiecznych wyobrażeń, zdają się wypełniać ową traumatyczną dziurę czy też lukę w systemie wierzeń Anglików, do powstania której przyczyniła się reformacja. Podobnie więc jak oświeceniowe próby odczarowania świata, purytańskie zakazy wiary w duchy i czyściec przyczyniły się jedynie do jej powrotu ze zdwojoną siłą w teatrze elżbietzańskim.

Greenblatt, analizując czternastowieczną francuską historię *The Gast [Ghost] of Gy*, opowiadającą o wdowie prześladowanej przez widmo zmarłego męża, zwraca także uwagę na fakt, że wszelkiego rodzaju duchy często powracają z powodu przywiązania do przestrzeni domowej i rodziny — w przypadku *The Gast [ghost] of Gy*, podobnie jak w *Szóstym zmyśle*, jest to miłość do żony¹⁶. Według Greenblatta to, że duch w pierwszej kolejności wybiera na miejsce swojego powrotu bezpieczną, intymną sferę domowej prywatności, która jest przecież jednym z najważniejszych wskaźników nowoczesności, mogłoby sugerować pewną zależność między nią a przestrzenią czyśćca. Być może z tego również powodu jedną z najbardziej rozpowszechnionych wizji powieści i filmów o duchach jest obraz nawiedzonego domu — przypominającej czyściec prze-

¹⁶ Por. S. GREENBLATT: *Hamlet in Purgatory...*, s. 130.

strzeni, w której zjawy ich dawnych mieszkańców zdają się być już na zawsze uwięzione.

Jednak duchy, widma i zjawy, choć są przypomnieniem o dziedzictwie tego, komu się jawią, są także znakiem wydziedziczenia człowieka w ogóle, a przynajmniej z miejsca Pana Natury i to w momencie, kiedy to miejsce zaczynało się wydawać bardziej adekwatne niż kiedykolwiek wcześniej. Powrót widma jest bowiem interwencją w obrębie doczesności oraz świata materialnego: jest przeniknięciem do nich elementu duchowego wykraczającego poza śmierć biologiczną. Jest zatem przypomnieniem, że istnieje coś zarówno poza rozumem, jak i indywidualnymi dążeniami. Jako coś nieludzkiego jest sygnałem z domeny tego, co „poza” (naszym ludzkim światem). Dlatego po nadejściu ducha „świat wychodzi z formy” – po jego inwazji nie ma już powrotu do starej i znanej nam rzeczywistości. Widmo sprawia, że stajemy się radykalnie obcy samym sobie. Jednak nie poprzez samo jego pojawienie się, ale raczej przez to, czego od nas chce. A duchy chcą (i, w przeciwieństwie do zombie, mogą) mówić. Więcej nawet: najczęściej chcą powiedzieć coś, co może podważać dotychczasowy porządek symboliczny.

Według Derridy najistotniejsze w spotkaniu z duchem jest to, co jest w nim dziwne i *inne* – z jednej strony jest on nieusłyszonym głosem przeszłości, z drugiej, jeszcze nie do końca sformułowanymi możliwościami, jakie niesie ze sobą przyszłość¹⁷. To właśnie dlatego „duch poszerza granice języka i myśli”¹⁸. Zgodnie z tym stanowiskiem, duchy otwierają przestrzeń znaczenia, nie prowadząc jednak do odkrycia jakiegoś konkretnego sekretu. Inaczej na tę kwestię patrzą Nicolas Abraham i Maria Torok, dla których obecność widma zdradza właśnie obecność sekretu, który powinien pozostać w ukryciu. Stąd duchy to także kłamcy, zwodzący prześladowane przez nie podmioty¹⁹. Perspektywa Abrahama i Torok, przeciwnie do stanowiska Derridy, podkreśla niejednoznaczność, a często również pokrętność widmowych przekazów. Niemniej, co sygnalizuje w swych sztukach Szekspir, nawet gdy widma zdradzają w końcu prawdę, ich słowa zwiastują skomplikowanie dotychczasowego porządku rzeczy, nie zaś problemów, o których zdają się posiadać wiedzę. Najlepszym tego przykładem byłyby Wiedźmy z *Makbeta*, pokrętne mówczynie, które, choć zdradzają prawdę, wpędzają tytułowego bohatera w konfuzję: swoją szczerością przysparzają jedynie kolejnych problemów. Paradoksalnie więc pojawienie się widm i wypowiedziane przez nie słowa są zgubne. Są sygnałem jakiegoś fundamentalnego braku, którego nie sposób zapełnić, a który przyczynia się do zguby tych, do których przychodzą.

¹⁷ C. DAVIS: *Haunted subjects...*, s. 13.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 10.

Jeszcze Polska nie-umarła

Szekspirowskie duchy, widma i zjawy, po niemal dwustu latach milczenia, powracają w okresie romantyzmu. Podobnie jak w czasach reformacji, w której usilne próby wymazania średniowiecznych fantomowych wyobrażeń z angielskiej kultury końca XVI wieku zrodziły ich spektakularny powrót w teatrze Szekspira, tak nie-umarłe i niematerialne istoty ponownie pojawiają się na początku XVIII wieku jako, opisany przez Castle, produkt uboczny oświecenia. Nic więc dziwnego, że romantyczna „rewolucja ducha” obficie czerpie z widmowego dziedzictwa autora *Hamleta*²⁰. Jednak w każdej kulturze owe romantyczne zjawy zdają się znaczyć co innego i objawiać inne prawdy o narodach, do których przychodzą. W Niemczech, jak zauważa Janion za Tomaszem Mannem, duchowa „rewolucja” powinna być potraktowana jako prawdziwe „oświecenie” — ujawnienie demonicznego rozdwojenia Niemiec, które z całą mocą da o sobie znać w czasach Hitlera — zaś niemieckie upiory z pogranicza jawy i snu są pierwszym zwiastunem psychoanalizy Freuda²¹. Z kolei francuskie czy angielskie upiory zdawały się być bardziej związane z początkiem nowoczesności i zmianami ekonomicznymi. Nodier w *Infernaliach* z 1822 roku zwraca na to uwagę, pisząc:

Podczas gdy wampirom dobrze się wiodło w Austrii, w Lotaryngii, na Morawach, w Polsce, nie słyszało się o nich w Londynie, ani nawet w Paryżu. Przypnie, mówi Wolter, że w tych dwóch miastach są spekulanci giełdowi, dzierżawcy podatków, ludzie interesów, którzy wysysają w biały dzień krew ludu; ale oni bynajmniej nie umarli, chociaż są zepsuci.²²

Upiorami są raczej ci, którzy właśnie umarli wraz z nastaniem nowych czasów, a którzy znów upominają się o swoje. Dla Heinego, i to być może kluczowe w kontekście wszystkich widm romantycznych, „[n]iemieckie upiory były (...) płodem feudalno-średniowiecznego zacofania umysłowego jego ojczyzny”²³. Pytanie jednak czy w ogóle widma nie były upiornym płodem tegoż zacofania i czy właśnie nie dlatego wampirom (i innym zjawom) tak dobrze wiodło się w Europie Wschodniej, jak chciałby Nodier, w tym w szczególności w Polsce?

²⁰ O czym w przypadku polskiego romantyzmu najdobitniej świadczą motta jego sztandarowych „widmowych” tekstów, *Romantyczności* i *Dziadów cz. II* Adama Mickiewicza, zaczerpnięte właśnie z *Hamleta*.

²¹ M. JANION: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972, s. 312.

²² Cyt. za: ibidem, s. 311–312.

²³ Ibidem, s. 328.

Warto wszak zauważyć, że romantyzm jest tą epoką, która jako pierwsza reje-struje i odnosi się do przemian politycznych, społecznych oraz gospodarczych kształtujących nowoczesność.

W ten sposób Marshall Berman patrzy na *Fausta* Goethego, widząc w nim genialne rozpoznanie tego, co moglibyśmy nazwać (a w tym przypadku taki termin wydaje się szczególnie uzasadniony) „duchem epoki” – początku kapitalizmu, narodzin idei postępu oraz sprzeczności stojących u podstaw nowoczesnej wiedzy, gospodarki i podmiotowości. Najistotniejsza jednak w dramacie Goethego, zgodnie z tytułem podrozdziału mu poświęconego jest „tragedia rozwoju” oraz wynikająca z niej niemożność powrotu do przeszłości, a zatem rzeczywistości sprzed jej odczarowania przez rozum, sceptycyzm, doświadczenie oraz wiedzę. Co istotne w kontekście romantycznych widm, *Faust* pokazuje, jak chaotyczne moce uwolnione przez nowoczesność doszczętnie niszczą feudalny porządek. Berman stwierdza, że „Goethe uważa modernizację świata materialnego za wielkie osiągnięcie duchowe; Faust Goethego jako «developer» kierujący świat na nową ścieżkę rozwoju jest archetypowym bohaterem nowoczesnym”²⁴. Ale nieustannie lękiem napawa go widmo starego świata, które powraca w końcu pod postacią czterech szarych zjaw kobiecych symbolizujących Biedę, Nędzę, Winę i Troskę, a więc te siły, „które Faustowski program rozwoju wypadł ze świata zewnętrznego [a które] teraz ukradkiem powracają jako widma w umyśle Fausta.”²⁵ Wydaje się zatem, że niezwykłą popularność duchów i upiórów w okresie romantyzmu powiązać można z zachodzącymi w tamtym czasie procesami formującymi nowoczesność, zaś w samych zjawach dostrzec można z jednej strony powrót wszystkiego tego, co wyparte zostaje przy okazji tychże procesów, a z drugiej, jak chciałby Heine, upiorne echo przednowoczesnego, średniowieczno-feudalnego porządku.

W tej perspektywie niezwykle ciekawe, ale i zarazem znamienne, jest przekonanie Adama Mickiewicza o tym, że wiara w upiory i baśnie o nich biorą swój wspólny początek od Słowian:

Wiara w upiory wyszła z łona ludu słowiańskiego, rozszerzyła się u Germanów, u Celtów, ślady jej spotyka się nawet u Rzymian. Są dowody, że wszystkie baśnie o upiorach mają wspólny początek, że pochodzą od ludów słowiańskich.²⁶

Więcej nawet, według Mickiewicza lud słowiański nie tylko wierzy w istnienie upiórów, ale „nawet filozoficznie rozwinął teorię upiórów”²⁷. Janion wiąże owo

²⁴ M. BERMAN: „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. SZUSTER. Kraków 2006, s. 85.

²⁵ Ibidem, s. 90.

²⁶ A. MICKIEWICZ: *Dzieła* (Wydanie Jubileuszowe). Warszawa 1955, T. 8, s. 186.

²⁷ Ibidem, T. 9, s. 119.

zainteresowanie upiorami z zamiarem rozwijania przez Mickiewicza filozofii ludu słowiańskiego²⁸, wyrażającej się przede wszystkim w wierze w skrajną indywidualność ducha człowieczego. Stąd „[r]omantyczne przeświadczenie Mickiewicza o indywidualności duchów, to przeświadczenie, które stało się podłożem wszystkich części *Dziadów*, które musiało wywodzić się z filozofii ludu i uzyskiwać ludowe *imprimatur*”²⁹. Wiara w upiory to zatem wyraz duchowego indywidualizmu Słowian, który sprawiał, że ich duch nie poddawał się żadnym prawom — ani tym państwowym, ani nawet tym rządzącym w przyrodzie.

Jednak Zofia Stefanowska sugeruje, że owo swoiste zafiksowanie Mickiewicza na punkcie zjaw, widm i duchów, oraz ich obecność w najważniejszych jego tekstach, wynika z „życia duchowego poety”³⁰, a dokładniej ze sprzeczności czy paradoksów nim targających. W twórczości Mickiewicza owe paradoksy znajdują wyraz w niejasnym statusie bytowym duchów-powrotników, który Stefanowska określa mianem „człeko-upiorności”³¹. Choć figura ta pojawia się przede wszystkim w najbardziej „widmowym” tekście Mickiewicza, a więc we wszystkich częściach *Dziadów*, dla Stefanowskiej jej znaczenie najlepiej oddaje kontekst, w jakim pojawia się w *Gdy tu mój trup...*:

²⁸ Zainteresowanie duchami w kontekście historiozoficznym wykazuje także inny poeta polskiego romantyzmu — Juliusz Słowacki. Istotną częścią jego filozofii genezyjskiej (ujętej w jego twórczość mistycznej) jest genezyjska koncepcja dziejów, ze szczególnym uwzględnieniem w niej historycznej roli Polski. Według Słowackiego wielkość ojczyzny realizuje się w ramach łańcucha wcieleń przewodników narodu, jego Królów-Duchów, którzy zapewniają postęp poprzez ciągłe łamanie dotychczasowych praw. Każdy, kto przynosi nową formę, burzy tym samym odpowiadającą jej formę starą (Por. J.G. PAWLIKOWSKI: *Studiów nad „Królem Duchem” część pierwsza: Mistyka Słowackiego*. Warszawa 1909, s. 100–101). Widmowa forma, jaką przyjęła Polska po zaborach, byłaby tylko tego potwierdzeniem: zniszczenie dawnej formy państwowości wiąże się bowiem z nadejściem „nowej formy ustroju politycznego, idealnego państwa przyszłości” (J. DUK: *Miejsce człowieka w dziejach świata (według filozofii genezyjskiej Juliusza Słowackiego)*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4, s. 41). Ostatecznym bowiem celem genezyjskiej pracy duchów jest według Słowackiego mało skonkretyzowana „Jerozolima słoneczna” — powrót do rajskiego, doskonałego świata. A w tym powrocie Polska ma niezwykle istotną rolę do odegrania. W kontekście widmowości ciekawe wydaje się także to, że mistyczna twórczość Słowackiego, będąca koncepcją przewodnictwa duchowego, ukazuje się dopiero po śmierci Słowackiego, sama stając się swego rodzaju nie do końca niezrozumiałym, poetyckim widmem.

²⁹ M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008, s. 128.

³⁰ Z. STEFANOWSKA: *Duch-powrotnik u Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 2005, nr 4, s. 6.

³¹ Ibidem.

Mógłby napisać coś w rodzaju: ciałem jestem z wami, ale duszą wybiegam w moje rodzinne strony. Skoro w wierszu mowa o nieuchronnej dla poety sytuacji rozdwojenia, narzucałoby się przeciwstawienie ciała — duszy. Mickiewicz jednak zaczyna: „Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada”. Trudno ostrzej zarysować sytuację: ten, z którym tu właśnie rozmawiacie, to trup. Nie tylko ciało przeciwstawione duszy, więcej — martwe ciało przeciwstawione żywej duszy: „Dusza wtenczas daleka ach daleka, / błąka się i narzeka ach narzeka.” Duch-powrotnik zostawia własnego trupa, żeby lecieć do swojego kraju.³²

Duch-powrotnik jest zatem tym, który pragnie tylko jednego: powrotu do swojego kraju, do ojczystych stron, czy raczej do matczynej ziemi (w wariacie wampirycznym), a przez to też do siebie. Ale to jednocześnie chęć cofnięcia się w czasie, do przeszłości i dziecięcych lat:

Duch-powrotnik z wiersza *Gdy tu mój trup* wraca nie tylko do stron ojczystych. Wraca też do dzieciństwa, wraca do białej postaci, o której nie można powiedzieć, czy to ukochana z młodych lat, czy ojczyzna, czy tamtejsza, nowogródzka Matka Boska: „Tam widzę ją...”.

Wspomniana przez Stefanowską „człeko-upiorność” ducha-powrotnika wynika właśnie z tego zawieszenia w czasie — życia przeszłością, do której nie ma już powrotu, pragnienia swego rodzaju wskrzeszenia w dawnej postaci tego, co już przeminęło, umarło. Widmowe postaci z wszystkich części *Dziadów*, poczynając od milczącego upiora, przez Gustawa, aż do Konrada, są odesłaniem do realnego (choć pełnego sprzeczności pod względem właściwie duchowym) życiorysu autora, niemniej wydają się sygnalizować coś jeszcze: konstytutywny dla jego całej twórczości, choć niejasny i nie do końca określony brak tego, do czego jego duch pragnie powrócić. Ale tłumaczyć może to ów znamienisty stan bycia nie-umarłym, opisany w *Gdy tu mój trup...*: to martwe ciało, w którym żyje jedynie dusza, na wzór literackich upiórów.

Nie sposób oczywiście nie dojrzeć w tym obrazie aluzji do sytuacji Polaki i Polaków pod zaborami: umarłego ciała państwowego, z którego ocalał jeszcze tylko „duch polskości”. W tym kontekście na usta oczywiście aż ciśnie się pierwszy wers *Pieśni Legionów Polskich we Włoszech* Wybickiego: „Jeszcze Polska nie umarła”. Trudno jednak oprzeć się pokusie, aby w perspektywie duchów-powrotników w poezji Mickiewicza, a także jego przekonania o tym, że upiory są zjawiskiem nadprzyrodzonym charakterystycznym dla kultury słowiańskiej, nie zapisać początku tekstu Wybickiego w następujący sposób: „Jeszcze Polska nie-umarła”, traktując samą Polskę jako rodzaj niemartwego widma, przesładującego Polaków właściwie od czasu jej zniknięcia z map pod koniec XVIII wieku.

³² Ibidem, s. 6–7.

Możliwość, czy wręcz zasadność odczytania początku *Pieśni Legionów Polskich* w takiej formie wynika ze struktury polskiej podmiotowości, a przynajmniej tak rozumianej, jak opisuje ją Jan Sowa w *Fantomowym ciele króla*. Według Sowy (który stawia sobie za cel zbadanie specyfiki polskiego habitusu narodowego) specyficzna kulturalna, polityczna, społeczna oraz gospodarcza pozycja Polski była i jest wynikiem trzech zasadniczych braków: braku dziedzictwa rzymskiego i przez to nowoczesnej organizacji państwa, braku władzy królewskiej i w końcu braku państwowości. To pierwsze spowodowało brak na ziemiach polskich instytucji oraz rozwiązań charakterystycznych dla Zachodu, co „[n]a poziomie gospodarczym objawiło się (...) brakiem przejścia do kapitalizmu w wieku XV i XVI, zamiast którego na terenach położonych na wschód od Łaby i Litawy pojawiło się zaostrome poddaństwo towarzyszące gospodarce folwarczno-pańszczyźnianej (nie była ona jednak historycznym novum ani próbą stworzenia pozytywnej i progresywnej alternatywy wobec gospodarki kapitalistycznej, ale regresem do form, które zachód Europy trwale przekroczył już wtedy w swoim rozwoju)”³³. Istotna była także nieobecność w XVII i XVIII wieku silnej monarchii absolutystycznej, na wzór tych, jakie w tamtym czasie kształtowały się w Europie Zachodniej:

Paradygmatycznym przykładem tej ułomności jest Rzeczpospolita Obojga Narodów. Najpierw w Królestwie Polskim, a później w I Rzeczpospolitej następowało systematyczne osłabienie władzy centralnej. Zmiana następowała więc w kierunku dokładnie przeciwnym niż miało to miejsce na Zachodzie i w części krajów ościennych.³⁴

W Rzeczpospolitej Obojga Narodów doszło z kolei do rozkładu państwowości: najpierw przez przekształcenie jej w monarchię elekcyjną, czyniącą z króla rodzaj „proto-prezydenta” właściwie pozbawionego realnej władzy, a następnie zwiększenie uprawnień magnatów (czego emblematycznym już przykładem jest *liberum veto*). Wszystko to, razem z obecną w XVII i XVIII wieku ideologią sarmatyzmu, próbującego ukryć te braki pod przesadzonym przekonaniem o wyższości kulturalnej i politycznej Polski nad innymi państwami, sprawia, że już Polska przedrozbiorowa jawi się jako swego rodzaju urojona, czy wręcz fantomowa państwowość:

Podmiotowość Polski jako społeczeństwa, państwa i narodu ukonstytuowała się więc na trzech sukcesywnych brakach: brak dziedzictwa rzymskiego pociągnął za sobą brak nowożytnej organizacji społecznej opartej na kombinacji absolutyzmu i kapitalizmu. Ograniczenie pozycji

³³ J. Sowa: *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków 2011, s. 35.

³⁴ Ibidem.

monarchy poszło w Rzeczypospolitej tak daleko, że można mówić o braku królewskiej władzy. Efektem tego wszystkiego okazał się brak państwowości, znany w polskiej historiografii pod nazwą rozbiorów. Ta ostateczna porażka bywa traktowana jako trauma konstytutywna dla współczesnej polskości i wobec niej relatywizowane są różne elementy współczesnego polskiego habitusu. Jak postaram się jednak pokazać, rozbiory ujawniły tylko coś, co w rejestrze Realnym trwało już przez dokładnie 200 lat przed pierwszym rozbiorem Polski: jej nieistnienie. Okres między 1572 a 1795 rokiem możemy w historii Polski nazwać epoką państwa fantomowego. Termin ten odwołuje się do koncepcji kończyny fantomowej, czyli kończyny, która została utracona, ale jest wciąż obecna na poziomie reprezentacji psychicznej. Człowiek odczuwa jej ból, wydaje mu się, że jest ułożona w jakiś sposób itd., chociaż w rzeczywistości jej już nie ma. Interpretując ten fakt w świetle teologiczno-politycznej teorii dwóch ciał króla Ernsta Kantorowicza, proponuję ową urojoną państwowość I Rzeczypospolitej nazwać fantomowym ciałem króla.³⁵

Być może zatem widmowość polskiego romantyzmu i jego tekstów była reakcją na ów stan urojonej państwowości, który w pełni stał się widoczny dopiero po trzecim rozbiorze, kiedy Polska zaczęła się jawić jako polityczny upiór. Manifestowane w tekstach fundujących polski romantyzm przeciwstawienie się władzy rozumu częściowo mogło wynikać z odcięcia się od oświeceniowych trendów, ale po części było także wyrazem sprzeciwu wobec racjonalnemu porządkowi świata, jaki wprowadził Kongres Wiedeński, czyniąc z Polski wampiryczne widmo, któremu nie pozostawało nic innego, jak tylko kąsać swoich ciemniejszych kolejnymi powstaniem. Być może właśnie w tym należy upatrywać tak wyraźnego zainteresowania upiorami i wampirami ze strony Mickiewicza.

Co ciekawe w kontekście teorii Sowy, Mickiewicz, tłumacząc, czym jest upiór jako „zjawisko ludzkie i przyrodzone, ale niezwykle i niepodobne do wytłumaczenia rozumem”³⁶, przedstawiał wyobrażenia zbliżone do tych obecnych w *O upiorach i wiedźmach* Dalibora (Jana Wagilewicza) z 1840 roku. Maria Janion zwraca uwagę, że Mickiewicz przejmuje od niego przekonanie o tym, że upiory to istoty „dwo-duszne i dwo-sercowe”³⁷, w których jedna część jest ludzka i ciepła, a druga diabelska i chłodna. Upiór to zatem jedna z twarzy

³⁵ Ibidem, s. 37–38.

³⁶ A. MICKIEWICZ: *Dzieła...*, T. 8, s. 186.

³⁷ Nie sposób przy tej okazji nie zwrócić uwagi na fakt, że owa dwoistość upiorów zastanawiająco koresponduje z modelem władzy w Polsce: I Rzeczpospolita, pozbawiona realnej władzy centralnej i tym samym skazana na dwugłos słabego króla i silnej magnaterii, pod względem politycznym przypominała upiory opisywane najpierw przez Dalibora, a potem Mickiewicza.

ludzi o dwóch duszach: „[n]ajpierw żyje, »nie mając świadomości swego jestestwa«, ale wkrótce »rozpoznaje pokrewne sobie istoty« i spotyka się z nimi »na tajemnych schadzkach«, radząc nad sposobami wyniszczenia ludzi.”³⁸ Choć jest tu mowa o diabelskich szabatach, wizja ta, zwłaszcza w czasach rozbiorów i po klęsce powstania listopadowego, przywodzi na myśl potajemne spotkania spiskowców, którzy żyjąc w Rosji, Prusach czy Austrii nadal noszą w sobie polską duszę i przygotowują kolejne zbrojne wystąpienie przeciwko ciemnościom. W tej perspektywie „pieśń szatańska” Konrada z III części *Dziadów* może zostać odczytana jako pieśń powstańcza upiórów: tych „jeszcze w Polsce nie-umarłych”. To także pozwoliłoby na nieco inne spojrzenie na milczącą zjawę z II części *Dziadów*, która połączona zostaje przez Mickiewicza właśnie z III częścią jego dramatu. Zakończenie *Dziadów drezdeńskich* sugeruje zresztą, że przywołane milczące widmo jest jeszcze żywym człowiekiem, ale już upiorem: może nawet *homo sacer*: reprezentantem owej grupy (polskich) uchodźców politycznych, pozbawionych znaczenia politycznego, a tym samym jakiegokolwiek głosu.

Ale to milczenie można interpretować również w kontekście porażki Konrada w Małej improwizacji z III części *Dziadów*. Konrad jako widmo (które etymologicznie powiązane jest z wiedźmą czy wieszczką) podejmuje nieudaną próbę wejrzenia w przyszłość — dostrzeżenia przyszłego kształtu państwa i narodu polskiego. Przyczyny owej porażki są oczywiście różnie odczytywane, a w jej głównym winowajcy, postaci kruka przysłaniającego przyszłe zdarzenia widzi się z szatana (lub złego ducha, który może też być wcieleniem cara), przekreślającego polskie aspiracje. Niemniej klęska Konrada wydaje się wynikać z czegoś zupełnie innego: z faktu, iż trudno było po prostu wyobrazić sobie kształt, w jakim Polska mogła powstać z martwych. Nie było z pewnością powrotu do przeszłości, bo odrodzenie w jej starej formie wiązałoby się z powrotem do pańszczyzny, słabej władzy króla i podziałów klasowych, które doprowadziły do jej upadku i rozbiorów. Tragedią Polski było to, że przestała istnieć w chwili, gdy wszystkie wielkie monarchie europejskie poddawały się głębokim przemianom wewnętrznym, modernizując się, oraz przechodząc od przednowoczesnych do nowoczesnych struktur organizacji państwa. W tym kontekście znamienne zdaje się też to, że milczący upiór z II części *Dziadów*, nawet po śmierci, opiera się jakiegokolwiek władzy (w tym konkretnym przypadku Guślarzowi, potrafiącemu zapanować nad pozostałymi duchami): jego widmo jest w pewnym sensie znakiem załamania władzy i zmiany w jej hierarchii. Zbuntowany upiór jest bowiem widmem absolutnej wolności i wierności sobie, tak charakterystycznej dla polskiej (a szerzej, słowiańskiej) podmiotowości. W tej perspektywie nie może też dziwić, zdawałoby się nadmiernie rozbudowane, objaśnienie wyrazów „czyn” i „czynownik”, dostarczone przez

³⁸ M. JANION: *Wampir...*, s. 129.

Mickiewicza pod koniec III części *Dziadów*. Upiory z jednej strony występują przeciwko uporządkowanym strukturom państwa i jego administracji, które ufundowane w Rosji zostały właśnie na czynach, oznaczających wejście w rozbudowaną i wielostopniową służbę rządową. Z drugiej jednak strony, na powracające w okresie romantyzmu widma i upiory można spojrzeć jako na efekt braku tych struktur w I Rzeczypospolitej, który to brak ostatecznie doprowadza do jej upadku. Pytanie zatem, czy nieumarły stan Polski spowodowany został obcą (złą) mocą, jak przedstawiają to kolejne wersy *Pieśni Legionów Polskich*, czy raczej własną niemocą: owym drugim, negatywnym sercem upiorów, spełniającym się w popędzie niszczycielskim (w przypadku polskiej polityki, w popędzie do niszczenia struktur państwowych).

Polskie widma nic zatem nie wieszczą, nie dają żadnego wglądu w przeszłość, zamiast tego są raczej znikomymi kształtami, niejasnymi widziadłami, czy wręcz, jak w przypadku samych *Dziadów*, jedynie formą widowiska, działającego na zasadzie podobnej do ideologii sarmatyzmu: ich niematerialna „nadobecność” do pewnego stopnia przykrywa brak polskiej materialności. Potwierdzały to także ich wielki powrót w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego, w którym zjawy nie przepowiadają przyszłości, nie oferują nowych rozwiązań dla polskiego narodu, a zamiast tego wydają się raczej kolejnym potwornym powrotem wciąż nieumarłej I Rzeczypospolitej.

Obsceniczne zjawy

Na pewnego rodzaju paradoks może zakrawać fakt, że duchy, widma i upiory straszyły przede wszystkim na deskach teatrów, na początku zjawiając się w dramatach Szekspira, a na polskim gruncie, w twórczości Mickiewicza. To o tyle zastanawiające, że w tego rodzaju istotach jest przecież coś obscenicznego w takim sensie, w jakim o obsceniczności pisze Lynda Nead:

Etymologia słowa „obscena” zdaje się potwierdzać znaczenie metaforyczne. Pochodzenie jego jest dyskusyjne, choć może być ono modyfikacją łacińskiej „sceny”. Znaczyłoby więc dosłownie wszystko to, co jest po drugiej stronie sceny, czyli to, czego nie można zaprezentować.³⁹

Z jednej strony zjawy mogą zaistnieć dzięki widowisku teatralnemu, całej maszynierii i efektom specjalnym, uzyskiwanym dzięki różnym technolo-

³⁹ L. NEAD: *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Przeł. E. FRANUS. Poznań 1998, s. 52.

giom (głównie wizualnym), z drugiej jednak, ich obecność na scenie wydaje się być nie na miejscu. Są one bowiem tym, czego nie sposób zaprezentować, głównie przez to, że, jak chciałby Derrida, są głosem jeszcze nieusłyszanym, postaciami, które przez swoją nieokreśloność podminowują naszą dotychczasową wiedzę. Widmowe istoty pochodzą wszak z rzeczywistości po drugiej stronie sceny, przynosząc informacje o tym, czego nie sposób na niej dostrzec.

Być może właśnie w tym kontekście należałoby odczytać jedno z najbardziej niezwykłych opowiadań w historii literatury polskiej, *Sny Marii Dunin* Karola Irzykowskiego. To sugerowałby niejasny początek opowiadania, w którym opisany zostaje niesamowity sen o teatrze, a dokładniej właśnie o granicy w postaci kurtyny, która oddziela to, co można zaprezentować, od tego, co pozostaje w ukryciu przed spojrzeniem widza. W owym śnie, do pewnego stopnia przypominającym marzenie senne z *Mulholland Drive* Davida Lyncha⁴⁰, obiektem zainteresowania ze strony śniącego staje się kobieca zjawą, a może bardziej zjawą kobiecego ciała, z którego widoczna jest jedynie głowa, wychylająca się zza kotary. Wiedziony ciekawością, śniący podąża za postacią na drugą stronę, do przestrzeni za sceną. Marzenie senne kończy się niespodziewanie, ale kobieta ze snu zdaje się powracać w osobie tytułowej Marii Dunin, przypadkowo poznanej, zagadkowej i skrytej dziewczyny, która, z nie do końca wyjaśnionych powodów, trzyma się z daleka od swojej rodziny i reszty społeczności.

⁴⁰ *Sny Marii Dunin*, podobnie jak film Lyncha, są tekstem o relacji między prawdą a fikcją, rzeczywistością a sztuką, życiem i śmiercią, a więc może przede wszystkim o miejscu i funkcji zjaw w obrębie naszej materialnej rzeczywistości. I tak jak w *Mulholland Drive*, tak u Irzykowskiego, ostatecznie to zjawy okazują się bardziej prawdziwe od rzeczywistości: „W klubie Silencio, dokąd Betty i Rita idą po udanym seksie, śpiewaczka wykonuje *Crying* Roya Orbisona w języku hiszpańskim. Kiedy upada, piosenka brzmi dalej. Razem z upadającą śpiewaczką ginie fantazja — *nie* chodzi o to, że „mgła opada i znów mamy trzeźwy obraz rzeczywistości”, ale raczej o to, że — niejako od środka — fantazja traci swoje umocowanie w rzeczywistości i autonomizuje się jako czyste widmo głosu, który nie wydobywa się już z ciała, jest poza nim (...). Oczywiście (...) po efekcie szoku następuje wyjaśnienie, które na powrót umieszcza całe zdarzenie w codziennej rzeczywistości. W scenie z klubu w *Mulholland Drive* już na samym początku otrzymujemy informacje, że słuchamy nagranej wcześniej muzyki, że śpiewaczka jedynie naśladuje akt śpiewu. (...) Niemniej jednak decydujące jest to, że przez krótką chwilę fragment rzeczywistości był przez nas (błędnie) postrzegany jako zjawą z koszmaru — i w pewnym sensie ta zjawą „była bardziej prawdziwa niż sama rzeczywistość”, ponieważ prześwitywało przez nią Realne. Mówiąc krótko, powinniśmy uchwycić tę część rzeczywistości, której funkcja zmienia się w fantazji do tego stopnia, że — pomimo swojej przynależności do rzeczywistości — jest postrzegana jako fikcja” (S. ŽIŽEK: *Lacrimae rerum*. Przeł. G. JANKOWICZ, J. KUTYŁA, K. MIKURDA, P. MOŚCICKI. Warszawa 2007, s. 161–162).

O ile zjawy romantyczne były próbą zmierzenia się z problemem widma polskiej państwowości i narodu polskiego, o tyle Irzykowskiego zdaje się interesować przede wszystkim jednostkowość, a właściwie jej wywłaszczenie z większej całości społecznej, w której funkcjonuje. Tego rodzaju widmową jednostką jest właśnie tytułowa bohaterka opowiadania. Choć Maria Dunin na pozór może się wydawać całkiem normalną (a na dodatek dość atrakcyjną) kobietą, wkrótce okazuje się, że jest jeszcze czymś więcej, jednak trudno jednoznacznie określić czym. Z jednej bowiem strony jest żywą istotą, lecz z drugiej, o czym przekonuje kilka co najmniej uwag narratora, może być rodzajem żywego trupa. Narrator dostrzega to między innymi wtedy, kiedy nocą zakrada się do pokoju Marii i, nie mogąc się powstrzymać, zamierza pocałować jej usta: „Usta me były już przy jej ustach, gdy wtem jakby iskra elektryczna wstrząsnęła mną nagle myśl, która nie wiadomo skąd przedostała się do mnie: że ucałuję usta trupa!”⁴¹. Lecz ten potworny wymiar (określony jako wcielenie „głupiej, brutalnej i nadludzkiej siły”) przeczuwa już znacznie wcześniej, stwierdzając:

Maria wydawała mi się chwilami osobą jakby ze snu wyjętą, jakby jakąś ciężką zmorą, jednak tak łudzaco podobną do wszystkich ludzi, że z całego jej otoczenia tylko ja jeden to zauważam i nikomu tego spostrzeżenia powiedzieć nie śmiem, nie chcąc być wyśmianym. W takich chwilach nie mogłem się oprzeć natrętnej myśli, że *człowiek jest zamaskowanym trupem, że my wszyscy chodzimy po świecie jak upiory, depcząc po własnych grobach, i że świat dobiegłszy do punktu martwego, lada chwila zastygnie i zlodowacieje.*⁴²

Maria jawi się tym samym jako coś pomiędzy materialnym żywym trupem, a niematerialnym upiorem czy widmem wyjętym z koszmarów narratora⁴³.

⁴¹ K. IRZYKOWSKI: *Sny Marii Dunin*. W: IDEM: *Pałuba. Sny Marii Dunin*. Warszawa 1976, s. 30. Wspomniane przez narratora przeskoczenie iskry elektrycznej mogłoby sugerować bliskość między Marią Dunin a potworem Frankensteinia.

⁴² Ibidem, s. 23–24, wyróżnienie — M.M.

⁴³ Jej przypadek wydaje się czymś niemożliwym do wyjaśnienia nawet dla samego narratora. Aby jednak jakoś nad nim zapanować, próbuje wprowadzić go do porządku relacji władzy-wiedzy. Po pierwsze stara się samemu opowiedzieć całą historię: „Aby uniknąć chaotycznych wyrażen mojej kochanki, opowiem sam wszystko” (Ibidem, s. 11). Następnie próbuje wpisać go w ramy już istniejącej wiedzy o widmach i duchach, którą nazywa „spirytologią”: „Sprowadziłem sobie książki traktujące o somnambulizmie, spirytyzmie, itd., i delektowałem się tą zajmującą lekturą. Nauka ta, dla której proponuję nazwę »spirytologia«, jest jeszcze nierozwinięta, ale ma przed sobą wielką przyszłość. Niektóre ustępy odczytywałem Marii Dunin głośno, aby ją przyzwyczaić do zastanawiania się nad swoim położeniem jako nad jakimś znanym anormalnym objawem, który ma nawet osobne łacińskie nazwy, i w ten sposób z obłądu wywieść ją w pole — ale w pole rzeczywistości” (Ibidem, s. 17). Uwagę zwraca przede wszystkim ostatnie sfor-

Do pewnego stopnia jej przypadek jest bliski tematyce zombie, ponieważ w tytułowej bohaterce zdaje się toczyć nieustanna walka naturalnych instynktów i popędów z represyjnymi ograniczeniami, nakładanymi przez kulturę czy społeczność, w której przyszło jej funkcjonować. To sugeruje charakter tytułowych snów, czy raczej koszmarów Marii Dunin, w których doświadcza ona powrotu wypartego — wszystkiego tego, o czym w ramach kultury jednostka powinna zapomnieć. Jak bowiem zauważa narrator, były to

sny (...) pełne grozy i szaleństwa. (...) gorączka miłosna rosła w nich coraz bardziej i *zrywała wszelkie pęta*. (...) rozmawiali zaś o takich rzeczach, o jakich ludzie nawet pojęcia nie mają — *Marii brakło słów na ich określenie*. (...) A jednak słowo „miłość” nie padło nigdy w ich snach, raczej był w tym odcień nienawiści, bo nieraz czyhali na siebie wzajemnie, aby się zamordować, i knuli plany tortur okropnych i wstrętnych. (...) Te obopólne okrucieństwa podsycaly tylko ich szal, a tęsknota szukała sobie wyrafinowanych trudności i dróg zaspokojenia.⁴⁴

To właśnie nocą, w swoich snach, Maria przemienia się w żywego trupa, poddając się woli i stając się kochanką prześladowającego ją chorobliwego fantoma, a więc złego ducha, czy nawet samego Szatana, będącego, co jest istotne w perspektywie całego opowiadania, władcą świata materialnego. Jej marzenia sennie, w których następuje złączenie instynktu Erosa i Tanatosa, wydają się narratorowi niemożliwym do zniesienia koszmarem, głównie z racji powracających w nich obrazów śmierci.

Jednak w opowiadaniu Irzykowskiego, ze wszystkich snów, kluczowy wydaje się ten początkowy, nie Marii, lecz narratora — ten, w którym przedstawiona zostaje kobieta pozbawiona ciała. Fakt, że przychodzi on w czasie, gdy narrator był „nieswój” i „zdenerwowany”⁴⁵, oraz to, że w tym okresie nawiedzały go „sny fantastyczne, niezdrowe”, w których prześladowały go kobiety, pozwala spojrzeć na *Sny Marii Dunin* przez pryzmat teorii psychoanalitycznej. Co istotne, przywołane przez narratora marzenie sennie dzieje się w teatrze:

mułowanie: owa próba „wywiedzenia w pole rzeczywistości”. Wprowadzenie pojęcia rzeczywistości do związku frazeologicznego „wywieść w pole” mogłoby sugerować, że sama rzeczywistość jest pojęciem retorycznym, zaś nauka (i szerzej kultura jako kultywacja, uprawa pola właśnie) w głównej mierze ma za zadanie właśnie wywiedzenie człowieka w pole rzeczywistości. A w perspektywie całego opowiadania chodziłoby być może o wywłaszczenie człowieka z obłędu śmierci i nicości. Istotne wydaje się przy tym także rozkoszowanie się nową wiedzą przez narratora — tak jakby w naturalny sposób zastępowała ona niedozwoloną rozkosz ze snów Marii.

⁴⁴ Ibidem, s. 12–13, wyróżnienie — M.M.

⁴⁵ Ibidem, s. 3.

Nagle kurtyna rozsunała się nieco u góry, jakby to były dwie spięte w środku kotary, a w otworze ukazała się głowa prześlicznej dziewczyny. (...) Dostałem się (...) poza kotarę i zacząłem się uganiać za dziewczyną po ciemnych korytarzach teatru, nie zwracając uwagi na to, że nie widziałem wcale jej ciała, lecz tylko jakby samą głowę posuwającą się w ciemnościach.⁴⁶

Pytanie, czy w tej osobliwej *scenie* nie chodzi o próbę przedstawienia tego, co Freud nazywa „obiektem częściowym”, przez co rozumie „dziwny organ, który ulega magicznej autonomizacji, przeżywa pozbawiony ciała, do którego powinien przynależeć”⁴⁷. „Obiekt częściowy” jest jednocześnie znakiem ślepego i niezniszczalnego naporu libido, co tłumaczyłoby jego pojawienie się we śnie narratora w momencie, w którym, jak sam tłumaczy, jego sprawy sercowe były „w tym stadium, że pożądałem jakiegoś nowego miłosnego stosunku”⁴⁸. Sen o przekroczeniu zasłony byłby także marzeniem o przekroczeniu granic sceny, przedstawienia tego, co obsceniczne i co nie daje się zaprezentować (w ramach sztuki i kultury). W tym kontekście Maria byłaby senną zjawą, upiorem, komunikującym to, co niekomunikowalne — swoim pojawieniem się przynosiłaby wiedzę o tym, co znajduje się po drugiej stronie (życia, ale i sztuki).

Idąc tropem interpretacji Marcina Jauksza przedstawionej w *Dotykać fałszyfikatu*, uzasadniona wydaje się teza, że opowiadanie Irzykowskiego jest próbą zdradzenia tego, co skrywa się za zasłoną sztuki (modernistycznej, ale i w ogóle). Ta zdrada przychodzi w postaci Marii Dunin, wkraczającej na scenę opowiadania zaraz po opisie snu narratora, jako swoiste i dwuznaczne wcielenie Realnego (ale i Rzeczywistości czy Natury) — *je ne sais quoi*, owego tajemniczego „nie wiadomo co”, nieuchwytnego „czegoś”, co czyni zwykły przedmiot wzniosłym. Świadczyć mogą o tym znów słowa narratora o rzekomym pięknie Marii:

Przekonałem się, że poszczególne piękne rysy były jakby stworzone przez naturę do wywołania chwilowej żłudy, bo nie było w nich właściwie nic pięknego w prawdziwym znaczeniu tego wyrazu, a fizjognomista, umiający, że tak powiem, czytać między liniami, dostrzegłby w twarzy tej damy nawet ogólne tło brzydoty.⁴⁹

Fragment ten, jeden z najważniejszych w całym opowiadaniu, daje się oczywiście interpretować na rozmaite sposoby i może zostać odniesiony do różnych kontekstów. Z jednej strony można go odczytać w wymiarze krytyki sztuki

⁴⁶ Ibidem, s. 3–4.

⁴⁷ S. ŽIŽEK: *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa 2008, s. 78.

⁴⁸ K. IRZYKOWSKI: *Sny Marii Dunin...*, s. 3.

⁴⁹ Ibidem, s. 6.

modernistycznej oraz faktu, że *Sny Marii Dunin*, jak chciałby Jauksz, jawią się jako jeden z pierwszych przejawów „literatury wyczerpania”. Bohaterka historii Irzykowskiego „wystaje” poza granice opowiadania, przerasta jego ramy, jednocześnie zdradzając ogólne tło brzydoty sztuki, sama nie będąc „kwiatem na tej pięknej grządce, lecz gnijącym grzybem” (ibidem, s. 8). Jej postać wydaje się o tyle istotna, że według Charlesa Baudelaire’a, który w *Malarzu życia nowoczesnego* prezentuje modernistyczny projekt sztuki, zasadniczym zadaniem sztuki modernistycznej (i jej „sztucznego piękna”) jest przeciwstawienie się właśnie brzydocie i okropności natury⁵⁰. Jak stwierdza Baudelaire: „Przyjrzyjcie się, zanalizujcie wszystko, co naturalne, wszystkie czyny i pragnienia nieskażonego człowieka natury, a odkryjecie same potworności. Wszystko, co piękne i szlachetne, płynie z rozumu i kalkulacji. Zbrodnia, której smak zwierzę ludzkie poznało w łonie matki, jest naturalna od początku. Cnota natomiast jest sztuczna, nadnaturalna”⁵¹. To dlatego Baudelaire wygłasza pochwałę makiżaju, stwierdzając, że przywilejem, a nawet obowiązkiem kobiety jest malowanie i strojenie się tak, aby ukazywała się jako tajemnica.

W sztuce istotna jest zatem gra pozorów, jednak, na co zwraca uwagę Jauksz, wyjątkowość opowiadania Irzykowskiego polega właśnie na demaskowaniu tej gry, ujawnianiu tego, co kryje się pod warstwą, zasłoną czy kurtyną pozoru (za którą zdaje się zaglądać narrator na początku opowiadania). I, niczym w przytaczanej przez Žižka teorii pozoru u Lacana, zobrazowanej rywalizacją między Zeuskisem i Parrasjosem, istotą pozoru jest stworzenie takiej iluzji, która kryje się w samym ujęciu tego, co uznajemy za zasłonę przesłaniającą ukrytą prawdę, podczas gdy tym, co jest skrywane w rzeczywistości, jest nic⁵². W przypadku

⁵⁰ Co zresztą wydaje się stać w sprzeczności z mitem romantycznym, o którym pisze Agata Bielik-Robson: „Raz jeszcze sprafrazujmy aforyzm Blake’a, w którym najbardziej lapidarnie wyraża się spełniony mit romantyczny: tam, gdzie nie ma natury z jej przemocą, człowiek nie może zaistnieć — tam jednak, gdzie nie ma człowieka, natura pozostaje w swej przemocy jałowa” (A. BIELIK-ROBSON: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 490).

⁵¹ Ch. BAUDELAIRE: *Malarz życia nowoczesnego*. W: IDEM: *O sztuce. Szkice krytyczne*. Przeł. J. GUZE. Warszawa 1961, s. 223.

⁵² „Czymże jest pozór z perspektywy lacanowskiej? (...) pozór w najczystszej postaci nie pojawia (...) [się] wówczas, gdy rozciągamy ekran maskujący, żeby ukryć nasze transgresje, ale wówczas, gdy udajemy, że istnieją jakieś transgresje do ukrycia. W tym dokładnie sensie pozorem jest dla Lacana sama fantazja: nie chodzi o maskę kryjącą znajdujące się pod nią Realne, ale raczej o fantazję dotyczącą tego, co kryje się pod tą maską. A zatem podstawowa męska fantazja na temat kobiet nie dotyczy ich pozorowego, uwodzicielskiego powabu, ale jest ideą, że te oszałamiające pozory kryją jakąś niezgłębią tajemnicę. By pokazać strukturę tego rodzaju podwojenia pozorów, Lacan przywołuje historię rywalizacji między dwoma starożytnymi greckimi malarzami Zeuskisem i Parrasjosem dotyczącą tego, kto jest w stanie namalować bardziej przekon-

Snów Marii Dunin tym nic jest „nic ontologiczne”, śmierć biologiczna, której przekroczeniem miała być sztuka (a przynajmniej to właśnie było marzeniem samej sztuki).

Symbolicznie wątek ten oddaje zarządzane przez ojca głównej bohaterki Bractwo Wielkiego Dzwonu. Bractwo poszukuje w ziemi Wielkiego Dzwonu, który symbolizowałby prawdę i esencję sztuki. Jednak czysto pozorne wysiłki spełniają na niczym, bowiem, przynajmniej w opowiadaniu Irzykowskiego, Wielki Dzwon nie istnieje i, podobnie jak snuta przez narratorkę historia, okazuje się być jedynie kłamstwem i fałszerstwem. Motyw grzebania w ziemi jest zresztą obecny na wielu poziomach tekstu: narrator, który ostatecznie okazuje się być Acherontem Movebo (jego imię zaczerpnięte zostaje z jednego z wersów *Eneidy* Wergiliusza, użytego również przez Freuda jako motto do opublikowanej w 1900 roku *Teorii snów*), ojcem Marii i zarazem autorem opowiadania (w rzeczywistości będącym jedynie falsyfikatem i fikcyjnym palimpsestem), jest również archeologiem. Co ciekawe, Freud w *Kulturze jako źródle cierpień* pośrednio porównuje psychoanalizę właśnie do archeologii, docierającej do zatartych, zapomnianych, a często wypartych części gmachu ludzkiej psychiki⁵³. To jednak, do czego dociera archeologia (sztuki) ze *Snów Marii Dunin*, jest zdradzeniem pierwotnej pustki: w ziemi, a właściwie Matce Ziemi i Matce Naturze. Nie bez powodu członkowie Bractwa Wielkiego Dzwonu nazywani są zarazem „utykaczami szpar”⁵⁴. Mówiąc językiem lacanowskim, jawią się oni jako przedstawiciele porządku Symbolicznego, którzy dążą do całkowitego wypełnienia Realnego, wykorzenia natury i związanego z nią wymiaru biologicznego.

W tym kontekście znamienne wydaje się braki Matki w *Snach Marii Dunin*, szczególnie wobec wręcz wszechogarniającej obecności Ojca (Acheronta Movebo). Istotna jest także ostateczna śmierć tytułowej postaci, którą Jauksz określa mianem jedynej prawdziwej, bo śmiertelnej, bohaterki. Dzięki niej, według Jauksza, Maria staje się wizjonerką falsyfikacyjnej estetyki, zdradzając swoją historię, że ostatecznie wszyscy jesteśmy skazani na przemijanie oraz biologiczny zgon,

jąca iluzję. Zeuksis namalował winogrona w sposób tak realistyczny, że głodne ptaki zlatywały się do nich. Parrasjos zwyciężył, gdy namalował na ścianie swego pokoju zasłonę. Kiedy Zeuksis przyszedł go odwiedzić, poprosił Parrasjosa, by ten rozsunął zasłonę i pokazał mu swoje dzieło. Na obrazie Zuksisa iluzja była tak przekonująca, że obraz wzięto za prawdziwą rzecz; na obrazie Parrasjosa iluzja kryła się w samym ujęciu tego, co widz oglądał jako zasłonę przesłaniającą ukrytą prawdę. Na tym również polega według Lacana funkcja kobiecej maskarady: kobieta nosi maskę, abyśmy zwrócili się do niej niczym Zeuksis przed obrazem Parrasjosa: OK, zdejmij tę maskę i pokaż, kim naprawdę jesteś!” (S. ŽIŽEK: *Lacan...*, s. 134–135).

⁵³ Por. S. FREUD: *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. R. RESZKE. W: IDEM: *Dzieła*. T. 4: *Pisma społeczne*. Warszawa 2009, s. 13–15.

⁵⁴ K. IRZYKOWSKI: *Sny Marii Dunin...*, s. 34.

który wynika z naszej zwierzęcej natury. Stąd śmierć tytułowej bohaterki ujawnia pozór wywalczonej przez sztukę „wieczności”, sygnalizując przy tym, że nie ma żadnego życia poza śmiercią (co istotne, koniec świata i życie pozagrobowe stanowią jedno z pobocznych wątków opowiadania).

W centrum tekstu Irzykowskiego stoi zatem to, co od początku zdaje się być nieobecne lub ukryte przed spojrzeniem: ciało i popęd (śmierci). Ale nie mniej istotna w *Snach Marii Dunin* jest bezradna jednostka, zarówno jako przedmiot opowiadania (tytułowa bohaterka), jak i jego autor (nie-swój narrator), którą prześladują widma wypartych lęków i pragnień, więc wszystkiego tego, co na zawsze powinno pozostać ukryte za zasłoną marzeń i snów. Może właśnie dlatego wciąż powracające duchy tak często przypominają byty okryte prześcieradłem czy białą zasłoną – istoty powołane do życia nocą w naszych łóżkach, które przyjmują postać tego, czego funkcją jest zakrycie nas i naszego ciała przed wzrokiem innych.

M.R. James: białe plamy na mapie wiedzy

H.P. Lovecraft w ostatnim rozdziale swojego *Nadnaturalnego horroru w literaturze* jako ostatniego wśród „nowoczesnych mistrzów” opowieści grozy wymienia Montague Rhodesa Jamesa: rektora King’s College Uniwersytetu w Cambridge i Eton, określanego jako „najlepszego autora opowieści niesamowitych, jakiego kiedykolwiek wydała Anglia”⁵⁵. Dla Lovecrafta istotą pisarstwa Jamesa stanowiła niemal diaboliczna umiejętność „wywoływania przerażenia przez subtelne stopniowanie wydarzeń wziętych z prozaicznego, codziennego życia”⁵⁶. Sformułował on przy tym trzy reguły kompozycji dzieł makabrycznych:

Uważał, że utwór niesamowity musi być osadzony we współczesnych realiach, aby jak najbardziej zbliżyć się do sfery doświadczeń czytelnika. Fenomeny spektralne powinny być raczej wrogie niż przyjazne, ponieważ czytelnika porusza głównie strach. W końcu zdecydowanie należy unikać technicznego patosu okultyzmu i pseudonauki, aby nie zatrzeć przypadkowych pozorów rzeczywistości nieprzekonywującą i mierną pedantycznością.⁵⁷

⁵⁵ H.P. LOVECRAFT: *Nadnaturalny horror w literaturze*. Przeł. A. LEDWOŻYW, Ł.M. POGODA, R. LIPSKI. Warszawa 2008. s. 99.

⁵⁶ Ibidem, s. 85.

⁵⁷ Ibidem.

Wszystkie strategie zalecane przez Jamesa (wyłączając ostatnią) znalazły swoją realizację w prozie Lovecrafta, a literackie pokrewieństwo między oboma pisarzami zawiera się również w zainteresowaniu wiedzą tajemną oraz niewiadomego pochodzenia artefaktami, które stają się łącznikami z odległymi (za) światami. Obaj podobnie zapatrywali się także na konstrukcję niesamowitych fenomenów, stanowiących centralny punkt makabrycznych dzieł. Lovecraft zdecydowanie podpisywał się pod często cytowaną tezą jego poprzednika, zgodnie z którą „duchy powinny być złośliwe i wrogie lub wstrętne i odrażające”, i to zarówno pod względem moralnym, jak i estetycznym. Jednak podczas gdy opowieści Jamesa to przede wszystkim historie o spektralnych istotach (duchach, widmach, zjawach), Lovecraftowskie istoty to jak najbardziej materialni obcy, przybywający do nas z kosmosu.

Według autora *Nadnaturalnego horroru w literaturze* James wymyślił też nowy typ ducha, odmienny od tradycji gotyckich przedstawień:

Widma gotyckie były blade, stateczne i zazwyczaj widywane, a większość zjaw Jamesa jest ociężała, karłowata i owłosiona: ospałe, piekielne obrzydlistwa, na wpół zwierzęce, które zazwyczaj najpierw DOTYKAJĄ, nim można je w ogóle zobaczyć. Czasami wyglądają dość dziwnie: zwój flaneli z oczyma pająka albo niewidzialna istota kształtująca się w łóżku i ukazująca twarz z pomiętych prześcieradeł.⁵⁸

Ostatni fragment zdaje się odnosić do emblematycznej opowieści Jamesa zatytułowanej *Przyjdę na twoje wezwanie, mój chłopcze!* W historii o profesorze Parkinsie dostrzec można wszystkie wymienione przez Lovecrafta cechy prozy jego poprzednika. Całość zaczyna niepozorna rozmowa w gościnnej sali College'u Św. Jakuba, w czasie której Parkins zostaje poproszony przez jednego z kolegów o zbadanie miejsca, w którym kiedyś stało preceptorium templariuszy. Zastanawia jedynie niejednoznaczna uwaga narratora, który zauważa przy tej okazji, że „[j]ak się możecie domyślić, mówił to ktoś zainteresowany archeologią, ale ponieważ osoba ta występuje tylko na początku opowiadania, nie przedstawiam jej czytelnikom”⁵⁹. Ta powściągliwość może budzić pewne podejrzenia, tym bardziej że, jak się okaże, to właśnie ta na pozór niewinna prośba zapoczątkuje serię niesamowitych zdarzeń. Prośba ta inicjuje również niejednoznaczny wymianę zdań między Parkinsem a jego kolegą, Rogersem, który proponuje swoje towarzystwo i zajęcie wolnego łóżka w pokoju, w którym zamierza się zatrzymać profesor podczas swojego wyjazdu. Obie sprawy ostatecznie wydają się zresztą ze sobą łączyć, choć relacja między nimi pozostaje co najmniej niejasna.

⁵⁸ Ibidem, s. 86.

⁵⁹ M.R. JAMES: *Przyjdę na twoje wezwanie, mój chłopcze!* W: IDEM: *Opowieści starego antykwariusza*. Przeł. J. MROCKOWSKA. Warszawa 1976, s. 145.

W *Przyjdę na twoje wezwanie, mój chłopcze!* pojawia się także wątek wiedzy tajemnej (czy zakazanej) i niemniej tajemniczy artefakt z nią związany. Parkins ostatecznie udaje się bowiem do preceptorium templariuszy, a na miejscu odnajduje gwizdek, na którym wyryte zostały jakieś znaki i litery, układające się w zdanie: *QUIS EST ISTE QUI DEAIT*, co zostaje odczytane jako: „Kto jest ten, kto ma przyjść”⁶⁰. Po zagwizdaniu w znaleziony przedmiot, Parkins staje się świadkiem niecodziennych zjawisk atmosferycznych oraz zaczyna widzieć, powracający wciąż na nowo, obraz mężczyzny uciekającego przed bliżej nieokreśloną istotą odzianą w wyblakłe trzepoczące szaty. To regularnie powracające przedstawienie oraz niewyjaśnione zdarzenia, które po nim nastąpiły (pomięta i porzrzucana pościel na wolnym łóżku, na którym spać miał jego przyjaciel Rogers, czy pojawienie się postaci ubranej na biało w oknie jego pokoju, która według jej obserwatora była „czymś niedobrym” i na pewno „nie była człowiekiem”⁶¹) stały się dla Parkinsa tym bardziej nieprzyjemne, bo kłóciły się z jego absolutną negacją istnienia jakichkolwiek zjawisk nadprzyrodzonych. O ile jednak do pewnego momentu był on w stanie wytłumaczyć wszystkie te zdarzenia w sposób racjonalny, o tyle pozostał bezradny wobec ostatecznej konfrontacji z prześladowającą go zjawą:

Nagle na łóżku naprzeciw, które uważał za puste, coś się poruszyło. Nazajutrz miał zamiar kazać łóżko wynieść, ponieważ albo szczury, albo coś innego ruszało się w nim. Znowu cisza. Nie! Na nowo coś się poruszyło. Szurało i przemieszczało się z pewnością bardziej, niż mógł to robić szczur. Nagle jakaś postać usiadła w pościeli. (...) Parkins patrzył na tę postać owładnięty grozą i pomieszaniem. Nie mógł zdobyć się na decyzję przejścia obok i ucieczki przez drzwi: nie zniósłby dotknięcia tego niesamowitego stworu, raczej rzuciłby się z okna, gdyby to „coś” chciało go dotknąć. Stało teraz w smudze cienia, a więc nie mógł dostrzec jego twarzy, ale gdy postać zaczęła się poruszać, z jej pochylonej postawy i macania wkoło Parkins wywnioskował równocześnie z ulgą i odrazą, że była ślepa. (...) Stwór wnet przekonał się, że nie ma nikogo na łóżku, i posuwał się ku oknu, w przestrzeni oświetlonej księżycem po raz pierwszy okazało się, jakiego rodzaju był to osobnik.

Profesor nie lubi, gdy go o to pytać, kiedyś jednak słyszałem, jak sam o tym opowiadał. To, co zapamiętał, zapamiętał najbardziej — twarz, jakby z pomiętego płótna, przerażająca; nie mówił czy nie potrafił powiedzieć, jaki był jej wyraz; jedno było pewne, że groza, jaką przeżył, graniczyła z szaleństwem.⁶²

⁶⁰ Ibidem, s. 152.

⁶¹ Por. ibidem, s. 159.

⁶² Ibidem, s. 162.

Czym w takim razie jest to wstrętne „coś”, co na pewno nie jest człowiekiem i czego dotyku Parkins tak się obawia? Odpowiedzi na to pytanie być może należy szukać w *hauntologicznej* teorii Abrahama i Torok⁶³. Według Abrahama i Torok widma czy duchy to przede wszystkim kłamcy: „ich działania mają na celu wprowadzenie w błąd nawiedzanego podmiotu i zapewnienie tego, aby ich sekret pozostał okryty tajemnicą”⁶⁴. W przeciwieństwie do teorii Derridy, w której widma jawiły się jako coś podminowującego naszą wiedzę, zaś ich sekret był „bardziej produktywnym otwarciem znaczenia niż określoną treścią, która ma dopiero zostać odkryta”⁶⁵, w przypadku Abrahama oraz Torok sekret duchów może, a nawet powinien zostać wyjawiony w celu osiągnięcia „małego zwycięstwa Miłości nad Śmiercią”⁶⁶:

Sekrety zakłamanych widm Abrahama i Torok są niewyraźne w ściśle określonym sensie bycia podmiotem wstydu i zakazu. Nie chodzi więc o to, że nie mogą zostać wypowiedziane; wręcz przeciwnie, mogą i powinny zostać ujęte w słowa tak, aby upiory oraz efekty ich szkodliwego wpływu na żywych mogły być egzorcyzmowane.⁶⁷

Jaki zatem sekret skrywałaby prześladowająca Parkinsa (a tak naprawdę M.R. Jamesa) zjawa? Mike Pincombe w *Homosexual Panic and the English Ghost Story: M.R. James and Others* sugeruje, że jednym z ukrytych tematów opowiadań Jamesa może być jego homoseksualizm. Według Pincombe’a autora *Przyjdę na twoje wezwanie, mój chłopcze!* cechowało dość osobliwe, a wręcz paradoksalne podejście do swojej natury: z jednej strony był jej całkowicie świadom i zdawał się ją akceptować, z drugiej jednak niemal całkowicie ją wypierał, a może raczej sublimował w postaci swojego pisarstwa. James nie miał oporów przed niewybrednymi zabawami ze swoimi kolegami, w których nie brakowało kontaktów cielesnych, jak również nie widział problemu, aby w *Eton & King’s* przyznać się do swoich uczuć względem Jamesa McBryde’a oraz określenia ich wspólnych wycieczek do Skandynawii mianem najbardziej rozkosznych chwil jego życia⁶⁸. Z kolei na całkowite wyparcie swojej natury wskazywałoby według Pincombe’a zarówno podtrzymanie dobrych stosunków z wdową po McBrydzie, jak i niemal całkowite wyrugowanie tematyki seksualnej z jego opowiadań. Paradoks ten można wytłumaczyć tym, że James tak naprawdę nigdy nie

⁶³ N. ABRAHAM, M. TOROK: *L’Ecorce et le noyau*. Paris 1978.

⁶⁴ C. DAVIS: *Haunted subjects...*, s. 10.

⁶⁵ Ibidem, s. 11.

⁶⁶ N. ABRAHAM, M. TOROK: *L’Ecorce et le noyau...*, s. 452.

⁶⁷ C. DAVIS: *Haunted subjects...*, s. 13.

⁶⁸ POR. R. OLIVER: *Warnings to the Curious, A Sheaf of Criticism on M. R. James*. <http://www.hippocampuspress.com/warnings-to-the-curious-sheaf-of-criticism-on-m.-r.-james> [data dostępu: 12.03.2013].

dorósł, a przez to nigdy nie odczuwał poczucia winy z powodu swojej orientacji, co w pamiętnikach zauważa jego przyjaciel, A.C. Benson.

Powrót wypartej seksualności w prozie Jamesa wyraża się przede wszystkim w owym głębokim lęku przed dotykiem, więc przed fizycznym kontaktem z prześladowającymi jego bohaterów upiorami oraz w obrazach (psychicznego) znęcania się nad nimi przez postacie równie złośliwe jak złowieszcze zjawy. Pincombe odczytuje *Przyjdę na twoje wezwanie, mój chłopcze!* właśnie w tym kontekście, zwracając uwagę na szczególną rolę postaci Rogersa w opowiadaniu Jamesa. „Rubaszny osobnik”⁶⁹, tak bowiem opisany zostaje Rogers, któremu przyjemność sprawia upokarzanie jego kolegi, po odrzuceniu propozycji zamieszkania z Parkinsem w jednym pokoju podczas jego wyjazdu, rzuca:

W porządku. Przyrzekam nie przeszkadzać. Niech pan się nie przejmuję, nie przyjadę, jeśli pan mnie nie chce; przyszło mi do głowy, że doskonale spełniłbym rolę odstraszacza duchów. — W tym momencie Rogers mrugnął porozumiewawczo i trącił łokciem swego najbliższego sąsiada. Profesor zaczerwienił się.⁷⁰

Parkins okrywa się rumieńcem jak dziewczyna, natomiast chwilę później narrator zauważa, że „[m]iał coś w usposobieniu podobnego do starej drobiazgowej kobiety, prozaicznej może”⁷¹. Jawi się on jako postać, która najczęściej, mimowolnie, staje się obiektem drwin i śmiechu, nawet pokojówki, która przychodzi pościć jego łóżka po nocy, w czasie której nie mógł usnąć dręczony dziwnymi (a może nawet traumatycznymi) wizjami:

— Przepraszam, panie profesorze, ale pan chyba spał na obu łóżkach zeszłej nocy? Rano musiałam oba pościć.

— Niemożliwe! — zdziwił się Parkins. — Na pewno nie ruszałem drugiego, kładłem tam tylko moje rzeczy, czy wyglądało na to, że tam ktoś spał?

— Ależ tak, cała pościel była pomięta i rozrzucona — przepraszam, ale wyglądało całkiem, jakby ktoś obracał się na nim całą noc i męczył nie mogąc zasnąć.

— Doprawdy? — strapił się Parkins. — Mogłem rzeczywiście zrobić więcej nieporządku, niż sądziłem, rozpakowując na nim rzeczy, przykro mi, że przyczyniłem roboty, oczekuję wkrótce gościa z Cambridge na parę dni, czy będzie mógł zamieszkać ze mną?

— Z całą pewnością panie profesorze! Nie będzie z tym żadnego kłopotu — dziewczyna wesoło wybiegła pośmiać się ze swymi koleżankami.⁷²

⁶⁹ M.R. JAMES: *Przyjdę na twoje wezwanie, mój chłopcze!...*, s. 146.

⁷⁰ Ibidem, s. 147.

⁷¹ Ibidem, s. 148.

⁷² Ibidem, s. 156.

Pincombe analizując tę scenę zwraca uwagę na jej zakończenie: dziewczyna wybiega, bo chce się pośmiać ze swoimi koleżankami właśnie z Parkinsa — mężczyzny, który, aby wykluczyć możliwość, że tę noc spędził z kimś innym (w domyśle z kobietą), sugeruje, że zamieszka z kimś w niedługim czasie, ale że będzie to jego kolega z Cambridge. Parkins więc w jakimś sensie wydaje się bezbronny wobec innych ludzi i środowiska, w którym przyszło mu się obracać: jest nieporadny i zniewieściały, ale brak mu też inteligencji i wiedzy. Jesteśmy świadkami jego braków w znajomości Biblii, łaciny, jak również, czego dowiadujemy się za sprawą samego narratora, twórczości Dickensa. Wszystko być może przez to, że jest on profesorem ontografii — nowej, do dziś nieistniejącej gałęzi wiedzy. Tym samym jawi się jako ktoś obcy i nie do końca pasujący do tradycyjnej struktury uniwersytetu — zarówno pod względem intelektualnym, jak i swojej natury. Według Pincombe'a takie zobrazowanie postaci profesora wynikało z chęci ochrony uniwersyteckiej intelektualnej kultury, którą James tak miłował jako rektor King's College — problemem nie była zniewieściałość wynikająca z jego utajonego homoseksualizmu, ale to, że do pewnego stopnia była zagrożeniem dla życia uniwersyteckiego. Stąd Parkinsa można chyba odczytać jako swego rodzaju kozła ofiarnego, którego usunięcie z murów uczelni jedynie wyszłoby na zdrowie całej społeczności akademickiej.

Zresztą okazuje się, że propozycja Rogersa dotycząca odstraszenia duchów ostatecznie ma na celu uchronienie Parkinsa przed fizycznym kontaktem z nimi. Bo choć Parkins jeszcze o tym nie wie, duchy chcą się (dosłownie) dobrać do niego. To nie przypadek, że zjawa, którą przyzywa gwizdek, zamieszkuje w wolnym łóżku w jego pokoju — zjawa, która, jak wynika z inskrypcji na gwizdku, jest duchem męskim. Nie powinno chyba także umknąć uwadze, że Parkins swój artefakt znajduje w dawnym preceptorium templariuszy, a więc w siedzibie zakonu, który sądzony był między innymi za sodomie, jakiej rzekomo mieli się oddawać jego członkowie, a którą potwierdzać miała niejednoznaczna pieczęć zakonu, ukazująca dwóch rycerzy na jednym koniu. Równie istotne jest zachowanie zjawy, która najpierw przyzywa do siebie nieletniego chłopca, budząc w nim jedynie płacz i przerażenie, a następnie, w finałowej scenie, próbuje „dobrać się” do Parkinsa:

Postać ze straszliwą szybkością ruchów przeszła na środek pokoju macając wokół i jakby falując tam i z powrotem: zbliżając się i cofając, krajem szaty musnęła po twarzy Parkinsa. W tym momencie nie wytrzymał, wiedział, że wydanie głosu grozi mu niebezpieczeństwem, a jednak nie potrafił powstrzymać okrzyku odrazy i okrzyk ten zdradził go: w mgnieniu oka postać rzuciła się na niego, jedna sekunda i przechylony w tył przez otwarte okno krzychał bez przerwy, krzychał, ile starczyło mu sił, a twarz z płótna była tuż przy jego twarzy. W ostatniej niemal sekundzie przyszła pomoc, jak łatwo zgadnąć, w osobie pułkownika; wpadł przez drzwi, ujrzał

jeszcze zmaganie z postacią — koszmarem, ale gdy dobiegł, pozostała tylko jedna postać: Parkins zwałił się na podłogę zemdłony, a naprzeciw niego na podłodze leżał bezładny zwój pościeli.⁷³

Nie można oprzeć się wrażeniu, że upiór próbuje pocałować Parkinsa, zbliżając swoją twarz z płótna do jego twarzy. Wydaje się zatem, że James w *Przyjdę na twoje wezwanie, mój chłopcze!* próbuje dać upust swojej głęboko stłumionej seksualności, prezentując ją jako prześladowającą go zjawę, która musi zostać odegnana. Paradoksalnie przepędza ją ostatecznie przybycie Rogersa, który następnego dnia wprowadza się do pokoju Parkinsa i zajmuje wolne łóżko. Pomoc nadciąga zatem ze strony środowiska akademickiego, które może zapewnić Parkinsowi (a Jamesowi chyba zapewniło) ochronę przed wszelkiego rodzaju duchami go prześladowającymi. A wśród tych duchów należałoby chyba na koniec wymienić jeszcze jeden typ: kobiety. Darryl Jones we wstępie do dzieł zebranych Jamesa zauważa, że to właśnie kobiety jawią się jako prawdziwe duchy nawiedzające jego prozę, a ich widmową obecność odczytać można jako prześladowający Jamesa lęk przed domatorstwem. W tym wymiarze zdaje się oddawać lęki, które będą związane z opowieściami o duchach w drugiej połowie XX wieku.

Duch. Amerykański sen, który stał się koszmarem

Douglas Kellner, próbując wytłumaczyć rosnącą od lat siedemdziesiątych popularność horrorów w Stanach Zjednoczonych, zauważa, że może to być spowodowane ich zdolnością do ukazania uniwersalnych lęków oraz najgłębiej skrywanych niepokojów amerykańskiego społeczeństwa, ale w symboliczno-alegorycznej formie, która nie konfrontuje go z nimi w sposób bezpośredni. Filmy, takie jak *Egzorcysta* (1973), *Teksańska masakra piłą mechaniczną* (1974), *Carrie* (1976), *Obcy* (1979), *Lśnienie* (1980), czy w końcu *Duch* (1982), zdają się sugerować, że coś złego dzieje się w samym jądrze amerykańskiego społeczeństwa. Być może w sposób najbardziej symboliczny oddaje to *Duch* Tobe'a Hoopera, który próbuje przy tym zdiagnozować przyczyny owych lęków i niepokojów na przykładzie przedstawionej w filmie rodziny Freelingów.

Kellner, pisząc o sekwencji otwierającej obraz Hoopera, zauważa, że przedstawia ona niemal dosłownie dotychczasowy „amerykański sen”, który od końca lat siedemdziesiątych XX wieku stopniowo przeradzał się w koszmar, pełen duchów i wrogich sił, targających amerykańskimi rodzinami. Początkowa scena pokazuje pogrążonych w śnie Freelingów w ich domu na przedmieściach

⁷³ Ibidem, s. 163.

jednego z kalifornijskich miast. We włączonym telewizorze słyhać jeszcze amerykański hymn i widać obrazy przedstawiające moment zatknięcia amerykańskiej flagi na szczycie Suribachi podczas bitwy o Iwo Jimę, czyli znaki nawiązujące do wartości fundamentalnych dla amerykańskiego narodu: wolności i niepodległości. Do tego samego odnosi nazwa rodziny głównych bohaterów: „Nazwisko «Freeling» przywołuje dominującą ideologię wolności i w tej perspektywie «freeling» oznacza wolną istotę, członka społeczności, zwolnionych z podstawowych zmartwień i niepokojów, a przez to zdolnych do świętowania i życia w ramach snu amerykańskiej klasy średniej”⁷⁴.

Podczas gdy horrory lat siedemdziesiątych skupiały swoją uwagę na problemach klasy robotniczej, sugerując przy tym, że rodzina jest czymś monstrualnym i odpowiada za produkcję potworów (*Teksańska masakra piłą mechaniczną*, *Motel Hell*), dekadę później kino opowiada już o dobrych rodzinach, wywodzących się z klasy średniej, którym zagrażają potworności ekonomiczne, społeczne oraz polityczne. Kellner zauważa, że wyprodukowany przez Stevena Spielberga *Duch*, podobnie jak *E.T.*, inny jego film z tego samego roku, „wyraża przede wszystkim ukryte lęki nowej klasy średniej okresu Reagana”⁷⁵. Z jednej strony pod lupę wzięte zostaje jej nowe środowisko życia, a więc osiedla na przedmieściach, ale z drugiej, istotnym kontekstem staje się też kryzys ekonomiczny początku lat osiemdziesiątych i niepokoje z nim związane. Nic więc dziwnego, że Hooper akcję swojego filmu osadza w Cuesta Vista, nowym osiedlu dla klasy średniej na przedmieściach jednego z kalifornijskich miast. Co istotne, Freelingowie zamieszkują jeden z pierwszych domów wybudowanych w ramach Fazy Pierwszej całego projektu, a wszystko dzięki Steve’owi, głowie rodziny, ale też obrotnemu agentowi nieruchomości, odpowiedzialnemu za sprzedaż domów w Cuesta Vista. To właśnie podmiejskie osiedla wydają się rajem na ziemi dla nowej klasy średniej, która może w nich wieść beztrudne życie, podobne do tego, jakie zobaczyć można na początku obrazu Hoopera. Kellner zauważa, że już w pierwszych scenach filmu dostrzec można nowe ikony oraz obiekty statusu wyższej klasy średniej: „wielopoziomowy dom, wszechobecny wielokanałowy telewizor, elektroniczne gadżety, góra zabawek dla dzieci, narkotyki i seks dla rodziców oraz dom pełen skarbów i towarów zdolnych zaspokoić każde możliwe do wyobrażenia pragnienie”⁷⁶.

Szczególne miejsce w domu i życiu Freelingów wydaje się jednak zajmować telewizor — to od niego zaczyna się film Hoopera i na nim także się kończy. Telewizor symbolicznie trzyma razem oraz skupia zarówno rodzinę (tak jak

⁷⁴ D. KELLNER: *Media Culture Cultural Studies, Identity And Politics Between The Modern And The Postmodern*. New York 1995, s. 129.

⁷⁵ Ibidem, s. 128.

⁷⁶ Ibidem, s. 129.

w otwierającej scenie, w której reszta domowników dołącza w nocy do najmłodszej córki, Carol Anne, wpatrującej się w szumiący obraz na jego ekranie i rozmawiającej ze światłami dobywającymi się z telewizora), jak i całą lokalną społeczność (to ukazuje druga scena filmu, w której mężczyźni spotykają się na weekendowe oglądanie meczu, co z kolei sugerowałoby, że tym, co łączy tę społeczność jest rozrywka i właśnie telewizja, bez której ulega ona natychmiastowemu rozpadowi). W tym wymiarze *Duch* pośrednio nawiązuje do nowych ról telewizji, jakie zyskała ona właściwie od końca lat pięćdziesiątych, stając się czymś, co Lynn Spigel nazywa mianem „elektronicznego sąsiedztwa”:

Spigel przekonuje, że masowa ucieczka powojennej Ameryki do podmiejskich społeczności spowodowała, że telewizja zaczęła produkować kompensacyjne światy, które pozwalały złagodzić alienację, rywalizację i konformizm, z jakim spotykały się rodziny w ich nowych uprzednio już zaplanowanych wspólnotach. „Telewizja dostarczyła iluzji idealnego sąsiedztwa — takiego, jakim ono powinno być. Wszystko po to, aby ludzie, którzy zostawili za sobą w miastach swoich długoletnich przyjaciół mogli odnaleźć w telewizyjnych sitcomach obrazy wyidealizowanych wersji sąsiadów i rodzinnych więzi”.⁷⁷

Jednak, na co zwraca uwagę Sconce, ta sama telewizja w tym samym czasie, ale w innych programach, przedstawiana była już nie jako okno na inne, lepsze światy, ale jako więzienie, zniewalające przede wszystkim kobiety, przez całe dni zamknięte w domach i czekające na swoich mężów. Telewizja była zatem z jednej strony czymś, co mediowało między członkami rodzin i wspólnot, łącząc ich w codziennej celebracji sposobu życia klasy średniej, z drugiej jednak postrzegana była jako ta, która odpowiedzialna jest za wznoszenie emocjonalnych murów pomiędzy domownikami.

Wkrótce pojawiły się również teorie o tym, że może ona doprowadzać kobiety do szaleństwa⁷⁸ — nadmierne obcowanie z fantastycznymi światami telewizji coraz bardziej zdawało się dystansować je od rzeczywistości i wskazywane było

⁷⁷ J. SCONCE: *Haunted Media*. Durham—London 2000, s. 149.

⁷⁸ Telewizja była zresztą często postrzegana jako medium kobiece, w całości poświęcone i dostosowane do potrzeb kobiet, które stanowiły największą grupę jej odbiorców. Przez to także była oskarżana o feminizację mężczyzn, co wiązać by się mogło z obserwacją Huysseena, który utożsamia kulturę masową z kobietą pasywnością i nieautentycznością. Sconce natomiast dodaje, że „w wielu kontekstach telewizja oznaczała inwazję kobiecości, a przez to »nieautentycznej« kultury, będącej bezpośrednim zagrożeniem dla smaku, wartości i autonomii »męża-filozofa-bohatera«. W paranormalnych opowieściach telewizyjnych, zestawy telewizyjne jawiły się nie tylko jako symbole krytyki kobiecej kultury, ale w niektórych przypadkach były »upłciowiane« jako odczuwające kobiece istoty” (Ibidem, s. 153).

jako główna przyczyna coraz częstszych depresji oraz stanów histerycznych wśród kobiet. Co istotne, w filmie Hoopera to właśnie kobiety w głównej mierze związane zostają z medium telewizji: to ostatecznie matka, Diane, odbiera swoją córkę „telewizyjnym” duchom, czyniąc to jednak z pomocą innej kobiety, medium Tanginy Barrons. Zresztą, z towarzyszącymi jej parapsychologami, Barrons jest również w stanie zarejestrować za pomocą technologii VHS duchy prześladowające rodzinę Freelingów. Telewizja zostaje zatem przedstawiona jako medium dwuznaczne: z jednej strony jako narzędzie umożliwiające rejestrację i natychmiastowe odtworzenie (reprodukcję) rzeczywistości, która pozwala na dostrzeżenie tego, co do tej pory pozostawało niezauważone, z drugiej jednak, co zyskuje mocniejszy wydźwięk w filmie, jest ona kolejną technologią, która wydaje się wymykać nam z rąk i która bez naszej wiedzy wkracza w intymną przestrzeń domowego zacisza, dezorganizując życie rodzinne.

Ale telewizja w *Duchu* jest przede wszystkim zagrożeniem dla dzieci. Kellner w tym kontekście z ironią zauważa, że sytuacja Carol Anne, która ostatecznie porwana zostaje przez duchy z telewizora, wcale nie musiała się wydawać widzom czymś niesamowitym, bowiem tysiące, jeśli nie dziesiątki tysięcy amerykańskich dzieci, podobnie jak ona, ginęły w tamtym okresie bezpowrotnie w nowej, telewizyjnej rzeczywistości, tym samym znikając na długi czas z naszego świata. Potwierdza to również Sconce, pokazując liczne przykłady, w których telewizja nie tylko jawiła się odbiorcom (ale także przedstawiana była przez twórców filmów i seriali) jako otchłań, pochłaniająca zarówno kobiety, jak i, a może przede wszystkim, ich dzieci, odbierając je przerażonym rodzicom, zupełnie jak w *Duchu*.

Nie sposób nie dostrzec, że w wyprodukowanym przez Spielberga obrazie telewizja jest obiektem krytyki przeprowadzanej przez inne, konkurujące z nią medium audiowizualne: kino. Kellner zwraca uwagę na fakt, że „lęk, że telewizja może ostatecznie w całości zastąpić kino jest z pewnością jednym z największych lęków Hollywood oraz być może powodem do zmartwienia dla Spielberga i jego współpracowników”⁷⁹. Wydaje się zatem, że *Ducha* można także odczytać jako pojedynek dwóch mediów zdolnych wywoływać duchy i nimi władać. I choć to telewizja ukazana zostaje jako ta, w której drzemią potężniejsze i groźniejsze moce, to ostatecznie kino wychodzi zwycięsko z tego starcia. Jak jednak zauważa Kellner, zwycięstwo to jest jedynie pobożnym życzeniem Spielberga i innych twórców kinowych:

⁷⁹ D. KELLNER: *Media Culture Cultural Studies...*, s. 133. Jakkolwiek jeszcze do niedawna lęki te mogły się wydawać przesadzone, to zwłaszcza w obliczu ostatnich lat, wraz z odpływem reżyserów i aktorów z produkcji filmowych do kolejnych kablówkowych seriali, przygotowywanych przez stacje HBO, AMC, Showtime i inne, okazują się one prorocze.

W finałowej scenie, kiedy rodzina opuszcza nieszczęsny dom i melduje się w Holiday Inn, widzimy jak wynoszą z pokoju zestaw telewizyjny i pozostawiają go na balkonie. Widownia się śmieje i klaszcze, filmowcy uśmiechają się od ucha do ucha i wszyscy wracają do swoich domów, w których, prędzej czy później, a raczej prędzej, włączą telewizor.⁸⁰

Jednak ta ostatnia scena filmu Hoopera pokazuje znacznie więcej, zdradzając rzeczywiste podłoże przerażających zjawisk, jakich doświadcza rodzina Freelingów:

Ulokowanie zakończenia filmu w Holiday Inn odkrywa przed nami jego zasadniczy motyw: napięcie między poczuciem bezpieczeństwa i jego brakiem. Bo cóż jest bardziej bezpieczne niż Holiday Inn, ta ikona charakterystycznej dla klasy średniej jednorodności i identyczności, w której każdy z góry wie, że otrzyma ten sam pokój z tymi samymi meblami w każdym miejscu Ameryki? *Duch* wskazuje tym samym na niezwykle silne niepokoje klasy średniej w okresie rządów Reagana, związane z rosnącym bezrobociem, możliwością utraty domu oraz kontroli nad własnym życiem i majątkiem. Zawiera on cały przegląd lęków przed rosnącą bezradnością w obliczu szybkich przemian kulturowych, wszechwładzy chciwych korporacji, jak również braku kontroli nad ekonomią.⁸¹

Szczególnie istotny dla *Ducha* wydaje się wspomniany przez Kellnera kontekst prezydentury Ronalda Reagana. Twórcy filmu dają to jednoznacznie do zrozumienia w jednej ze scen, tuż przed pierwszym atakiem duchów, w której Steve, głowa rodziny, czyta w łóżku biografię czterdziestego prezydenta Stanów Zjednoczonych zatytułowaną: *The President. The Man*. Następujące zaraz po tym wydarzenia mogą sugerować, że w filmie Hoopera to właśnie wspomniane przez Kellnera siły, przyjmujące dla widzów łatwiejszą do skonfrontowania się z nimi postać duchów, próbują rozbić przeciętną amerykańską rodzinę z klasy średniej oraz doprowadzić do jej rozpadu. Tym samym *Duch* może zostać odczytany jako kolejna wersja „amerykańskiego koszmaru”, w której tradycyjny sen o kupnie i posiadaniu domu, w latach osiemdziesiątych, a więc w czasach słabnącej gospodarki, rosnącego bezrobocia i malejących dochodów, ustąpić musi obawie o jego utratę. *Duch* jest więc w głównej mierze obrazem o kryzysie ekonomicznym, przypominając w tym względzie inny film o duchach, *Amityville* z 1979 roku, o którym Stephen King pisał w następujący sposób:

(...) film sugeruje, że może chodzić o ekonomiczne niepokoje... Kawałek po kawałku rodzina Lutzów zostaje zrujnowana finansowo. Dlatego równie

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem, s. 133–134.

dobrze mógłby on nosić podtytuł „Horror Kurczącego Się Konta Bankowego”... *Amityville*, pod fasadą opowieści o duchach, tak naprawdę kryje rozpaczliwą walkę o zapobiegnięcie finansowemu upadkowi.⁸²

Amityville, Duch, a także wyprodukowany ostatnio serial *American Horror Story*, na długo po sztukach Szekspira, udowadniają, że historie o duchach są przede wszystkim opowieściami o pieniądzach, a dokładniej o widmach długów i kryzysów ekonomicznych. We wszystkich tych filmach w tle obecne jest załamanie na rynku nieruchomości, a nawiedzone domy zdają się jedynie alegorią faktu, iż w czasach kryzysów niewłaściwie zainwestowane pieniądze na rynku nieruchomości mogą zagrażać finansowej i emocjonalnej egzystencji amerykańskich rodzin. Na ironię zakrawa jedynie fakt, że moce uwolnione przez załamanie gospodarki w filmie Hoopera w pierwszej kolejności atakują jednego z najlepszych agentów nieruchomości. Nie można jednak zapominać, że, jak zauważa Derrida, „dziedzictwo »duchów przeszłości« składa się, jak zawsze, z naszych zapożyczeń”⁸³. A więc ich powrót czy pojawienie się można traktować jako upomnienie się o swoje.

W *Duchu* po swoje przychodzą w pierwszej kolejności rdzenni mieszkańcy Ameryki. Zjawy nawiedzające dom Freelingów okazują się bowiem duchami Indian, których szczątki nadal pozostają w ziemi, na której wybudowano Cuesta Vistę. Powracają one więc zza grobu, aby wymóc dopełnienie rytów pogrzebowych, jak również jako swego rodzaju przypomnienie tego, na czyjej ziemi i czym kosztem od samego początku tworzony był „amerykański sen”.

Ale o swoje wydają się także upominać przedstawiciele innych niż biała klasa średnia ras i klas społecznych. Kellner zwraca uwagę, że w obrazie Hoopera strach przed zjawami, które przedstawione zostały jako ciemnoskóre mary, powiązany zostaje z lękiem przed siłą roboczą, która w filmie pojawia się pod postacią również ciemnoskórych robotników, pracujących przy budowie basenu (jednego z symboli dobrobytu klasy średniej). Co istotne, robotnicy „wydają się nieokrzesani oraz w nieokreślony sposób niebezpieczni”⁸⁴, podglądając nastoletnią córkę Freelingów, czy bez pozwolenia wdzierając się do ich domu i biorąc tyk kawy Diane oraz zabierając jej jedzenie. Według Kellnera tego rodzaju sceny stygmatyzują klasę robotniczą, ukazując ją jako zagrożenie dla stabilności i normalności klasy średniej, ale także jako klasę wyzyskiwanych, którzy w czasach kryzysu przychodzą po swoje pod postacią duchów.

Wykorzystanie przez Hoopera okultystycznej tematyki do próby oddania niepokoju i lęków Amerykanów na początku lat osiemdziesiątych nie jest jednak niczym wyjątkowym:

⁸² Cyt. za: *ibidem*, s. 132.

⁸³ J. DERRIDA: *Specters of Marx...*, s. 136.

⁸⁴ D. KELLNER: *Media Culture Cultural Studies...*, s. 133.

Podczas okresów społeczno-ekonomicznych kryzysów, kiedy ludzie nie potrafią poradzić sobie ze społeczną rzeczywistością, okultyzm, wsparty religijnymi lub nadnaturalnymi mitologiami, nieustannie jawi się jako efektywny ideologicznie sposób wyjaśniania nieprzyjemnych okoliczności i niepojętych wydarzeń. Za przykład może służyć wysyp horrorów w niemieckim kinie w czasie kryzysu po I wojnie światowej oraz pierwsza wielka fala filmowych horrorów amerykańskich, która pojawiła się w samym środku Wielkiej Depresji.⁸⁵

Duch, jak wiele innych obrazów wyprodukowanych przez Spielberga, jest efektem działania ideologii wpisanej w jego filmy, a proponującej z jednej strony eskapistyczne fantazje i wiarę w mitycznych bohaterów, a z drugiej, konserwatywną afirmację wartości wyznawanych przez klasę średnią. Według Kellnera kino Spielberga, podobnie jak inne filmowe bestsellery lat osiemdziesiątych, zbyt często proponuje zewnętrzne, transcendentne sposoby wybawienia od problemów prześladowających przedstawianych w nim bohaterów, jednak czyniąc tak wskazuje jednocześnie (choć nie bezpośrednio) na kryzys instytucji społecznych jako ich źródło. Obcy, duchy i innego rodzaju potwory przybywają do naszego świata, ponieważ instytucje przestały działać:

W Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia mąż porzuca swoją rodzinę w pogoni za marzeniem nawiązania kontaktu z obcymi w UFO; w *E.T.* nieobecność ojca (...) może być odczytana jako psychiczny powód, dla którego chłopiec nawiązuje przyjaźń, a następnie obdarza miłością istotę pozaziemską; natomiast w *Duchu*, podczas gdy przedstawiony zostaje nam portret silnej rodziny jako jedynej instytucji, na której można polegać w trudnych chwilach, reszta instytucji, na czele z korporacją, zaprezentowane zostają w krytycznym świetle.⁸⁶

Dla Žižka tego rodzaju wyobrażenia wynikają z charakterystycznego dla ponowoczesności przekonania, że „nikt już tu nie dowodzi” – że nie istnieje żadna siła zdolna dziś pociągać za sznurki⁸⁷, co z kolei wiąże się z upadkiem

⁸⁵ Ibidem, s. 127.

⁸⁶ Ibidem, s. 136. W *Duchu* widoczny jest także brak wsparcia ze strony sąsiadów – ich początkowa obecność w czasie spotkania na meczu ustępuje w momencie ataku duchów. Film *Hoopera* pokazuje zatem, że nie można liczyć na sąsiadów w chwilach trudności, zwłaszcza finansowych. Znamienne, że pojawiają się oni dopiero pod koniec filmu, gdy Freelingowie opuszczają swój dom. Kellner sugeruje, że nowa sąsiedzka społeczność, która powstaje na przedmieściach amerykańskich miast, zostaje ukazana w nie mniej krytycznym świetle niż korporacje.

⁸⁷ S. ŽIŽEK: *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London 1999, s. 336.

wielkiego Innego, czyli sieci instytucji społecznych, oraz obecnym kryzysem wartości. Jednak towarzyszy temu zarazem „powstanie wielu małych lub częściowych wielkich Innych, co ma złagodzić skutki tego upadku”⁸⁸:

Tak więc jedną z odpowiedzi na upadek wielkiego Innego jest budowanie małych wielkich Innych. Drugą zaś przekonanie, że wielki Inny istnieje realnie. Lacanowska psychoanaliza nazywa takiego realnego Innego „Innym Innego”. Wiara w takiego Innego Innego, to znaczy w to, że ktoś lub coś naprawdę pociąga za sznurki społeczeństwa i wszystko organizuje, jest jednym z objawów paranoi. Na skutek wpływowej analizy ponowoczesności dokonanej przez Jamesona dziś już dość powszechnie uważa się, że dominującym aktualnie rodzajem patologii psychicznej jest właśnie paranoja. (...) Žižek twierdzi, że typowo ponowoczesny podmiot jest jawnie cyniczny względem oficjalnych instytucji, a jednocześnie wierzy w teorie spiskowe oraz niewidzialnego Innego pociągającego za sznurki.⁸⁹

To, co jednak wydaje się najistotniejsze w przypadku *Ducha* i przedstawionej w nim rodziny Freelingów, to fakt, że tego rodzaju reakcje na upadek wielkiego Innego są wyrazem próby ucieczki od nieznośnej wolności, jaką rodzi kryzys wartości i instytucji. Być może zatem uzasadnione jest także dostrzeżenie w ataku duchów interwencji w ową nieznośną lekkość i wolność bytu amerykańskiej klasy średniej. W tej samej bowiem scenie, w której Steve czyta biografię Reagana, widzimy, jak wraz z żoną pali marihuanę, a następnie, udając odgłosy zwierząt, wspólnie skupiają się na łóżkowych igraszkach. Freelingowie to wszak dawni hipisi, którzy w latach osiemdziesiątych mają już domy i dzieci, i których jedynym zmartwieniem, jak w filmie *Hoopera*, są problemy z telewizorem i niemożność obejrzenia sobotniego meczu. Wydaje się więc, że pojawienie się duchów można także odczytać jako znak czy wiarę w to, że jest coś więcej poza „wolnym światem” — że istnieją jeszcze siły, choć tajemne i niebędące znanymi nam instytucjami społecznymi, które są w stanie kierować i rządzić rzeczywistością. Taka interpretacja wydaje się tym bardziej uzasadniona, że w *Duchu*, w przeciwieństwie do znakomitej większości horrorów, nie występuje jakieś traumatyczne wydarzenie początkujące przedstawioną w filmie historię. W tym przypadku początkiem wydaje się raczej właśnie brak wydarzeń — szumiący obraz ekranu telewizora, z którego rodzą się fantastyczne wyobrażenia duchów prześladowających rodzinę Freelingów.

⁸⁸ T. MYERS: *Slavoj Žižek*. Przeł. J. KUTYŁA. W: *Žižek. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa 2009, s. 83.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 84–85.

Psychoanalytic horror story albo co rodzi Ameryka...

Prawie trzydzieści lat po *Duchu* Tobe'a Hoopera tematyka nawiedzonych domów na pogrążonym w kryzysie rynku nieruchomości, który zagraża spójności amerykańskiej rodziny z klasy średniej, powraca w 2011 roku w serialu *American Horror Story* stworzonym przez Ryana Murphy'ego i Brada Falchuka. Christi Williams w artykule *American Horror Story: Consequences of the American Dream* proponuje spojrzeć na tę produkcję jako na obraz ukazujący konsekwencje dotychczasowego „amerykańskiego snu”. I nie chodzi tylko o wymiar największego od lat kryzysu ekonomicznego, który zaczął się wszak właśnie od bańki spekulacyjnej na rynku nieruchomości. *American Horror Story*, co dosłownie sugeruje nazwa serialu, jest powrotem do historii amerykańskiego horroru albo raczej do horroru amerykańskiej historii, oraz próbą nawiązania kontaktu z zapomnianymi duchami tej przeszłości.

Williams zaczyna swój tekst od przypomnienia kazania Johna Winthropa z 1630 roku zatytułowanego *A Model of Christian Charitie*, którego zadaniem było dostarczyć modelu wspólnotowego działania przy budowaniu nowego domu i państwa w Nowym Świecie. Winthrop bezpieczeństwo i powodzenie tego przedsięwzięcia widział w braterskiej miłości i rodzinnej solidarności kolonistów. Tylko bowiem przez wyrzeczenie się indywidualnych pragnień i potrzeb możliwe było zapewnienie przychylności zaświatów: „wspólnie się radujcie, wspólnie opłakujcie, pracujcie i cierpieć wspólnie, zawsze mając przed oczami nasz cel i wspólnotę (...), bo w ten sposób utrzymamy harmonię ducha w pokoju”⁹⁰. Jednak zalecane przez Winthropa „więzy miłości”, mające spajać amerykańskie wspólnoty, szybko ustąpiły miejsca chciwości i rozrzutności, które cechowały i cechują to, co zwykło się nazywać „amerykańskim snem”. Pogoń za pieniądzem i dobrami materialnymi, oraz pragnienia szczęścia za wszelką cenę sprawiły, że amerykański sen stał się koszmarem (*American Horror Story*).

Serial Murphy'ego i Falchuka opowiada historię rodziny Harmonów (psychiatry Bena, jego żony Vivien oraz ich córki Violet), która, śladem dawnych kolonizatorów, przenosi się ze wschodniej Ameryki (Bostonu, a więc miasta na terenie dawnej Massachusetts Bay Colony, do mieszkańców której Winthrop kierował swoje kazanie) na zachód do Los Angeles. Podobnie jak to było w przypadku kolonizatorów, ta przeprowadzka jest tak naprawdę ucieczką od przeszłości, a właściwie próbą zapomnienia o tym, przez co rodzina musiała przejść jeszcze nie tak dawno temu, oraz rozpoczęcia życia od nowa. A wszystko przez problemy małżeńskie: poronienie Vivien i następującą po tym zdradę Bena, na

⁹⁰ J. WINTHROP: *A Model of Christian Charitie*. <http://religiousfreedom.lib.virginia.edu/sacred/charity.html> [data dostępu: 12.03.2013].

której zostaje przyłapany przez swoją żonę. Na swój nowy dom Harmonowie wybierają wiekową posiadłość, którą udaje im się kupić po okazjnej cenie. Szybko okazuje się jednak, że zaniżona wartość nieruchomości wiąże się z jej przeszłością i jej byłymi lokatorami. Marci, agentka nieruchomości, zachwalając budynek, zauważa: *Poprzedni właściciele kochali to miejsce jak własne dziecko; w całości je odnowili.* Ale kiedy Vivien dostrzega malowidło pod jedną z odstających tapet, agentka dodaje: *Och, najprawdopodobniej ostatni właściciele próbowali je zatuszować, byli modernistami.* Jednak nie chodzi o zatuszowanie samego malowidła, ale raczej całej historii tego domu, co zdradza kolejna wypowiedź agentki nieruchomości: *A jeśli już rozmawiamy o poprzednich właścicielach, pełna jawność wymaga, abym powiedziała wam, co się z nimi stało... Morderstwo i samobójstwo – wyszeptuje.*

Oczywiście dla *American Horror Story* najistotniejsze wydaje się właśnie to, co ukryte pod tapetą, ale także to, co pozostaje zapieczętowane w zapomnianych częściach domu – piwnicy czy strychu. To właśnie z tych przestrzeni, do których wolelibyśmy nie zaglądać, powracają duchy, ujawniające jednocześnie sekrety przeszłości i kwestie, które powinny pozostać przemilczane. Williams sugeruje, że serial Murphy'ego należy odczytać w kontekście tezy Waltera Benjamina o tym, że „istnieje tajemne sprzysiężenie między pokoleniami minionymi i pokoleniem naszym”⁹¹. Według Benjamina właśnie przez ową sekretną więź przeszłość może zgłaszać roszczenia, których nie sposób łatwo oddalić. W domu z *American Horror Story* roszczenia te przychodzą do Harmonów pod postaciami kolejnych widm: potwornych figur krwawej przeszłości Stanów Zjednoczonych. Nic więc dziwnego, że wśród duchów napotyka ją nastolatka odpowiedzialna za masakrę w jednym z amerykańskich liceów, parę gejów pragnących ratować swój związek przy pomocy praktyk BDSM, dwie ofiary gangu seryjnych morderców, pokojówkę zastrzeloną za uwiedzenie męża jednej z dawnych właściolek, była studentkę i kochankę Bena, która ginie, ponieważ nie chce usunąć ciąży, czy w końcu budowniczego i pierwszego właściciela nawiedzonych domu, podupadłego chirurga gwiazd z lat dwudziestych XX wieku, uzależnionego od narkotyków i cierpiącego na „kompleks Frankensteina” (prowadzi on m.in. eksperymenty na zwierzętach i zszywa ze sobą części ciał różnych gatunków), któremu psychopatyczna żona organizuje nielegalny biznes polegający na usuwaniu młodym aktorkom niechcianych ciąży.

Interesujące wydaje się także zafiksowanie całego obrazu na punkcie ciąży. Jest ona centralnym punktem, na którym ogniskują się problemy Harmonów (najpierw poronienie Vivien, a potem jej niespodziewane zajście w ciążę z jednym z duchów w nowym domu), ale także pozostałych właścicieli: od państwa Montgomery, przez Constance Langdon i kochankę Bena, aż do pary gejów,

⁹¹ W. BENJAMIN: *O pojęciu historii*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. W: IDEM: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Poznań 1996, s. 418

kórtzy, z powodu niemożności posiadania dzieci, traktują cały dom jak dziecko. W tym kontekście istotne wydaje się to, że prawdziwym źródłem potworności w *American Horror Story* są niechciane dzieci: te, które muszą zostać poddane zabiegowi aborcji lub te, które przychodzą na świat z deformacją ciała i z tego powodu powinny pozostać w ukryciu. Najlepiej pokazuje to przypadek państwa Montgomery. Narzeczony młodej aktorki, po usunięciu przez nią niechcianej ciąży, mści się na chirurgu i porywa jego jedyne go syna, Thaddeusa, a następnie odsyła jego ciało w kawałkach. Zrozpaczony Charles Montgomery, namówiony do tego przez swoją żonę, zszywa rozczłonkowanego syna i przywraca do życia w potwornej, okaleczonej formie, która od tego momentu zamieszkuje najciemniejsze zakamarki piwnicy nawiedzonego domu⁹². To zresztą wydaje się być głównym tematem serialu Murphy'ego: niechciane „dzieci Ameryki”, a więc powrót tego, co musiało zostać wyparte wraz z amerykańskim snem, a co powraca ze zdwojoną siłą w swej zdeformowanej, potwornej postaci:

Uważam, że przerażające sceny przemocy, gwałtu i krwi w *American Horror Story* są formą wypowiedzi o naszej historii — tej historii, którą nieustannie manipulowano, zmieniano, odnawiano i powtórnie montowano jedynie z tych fragmentów, które chcemy zachować. *American Horror Story* konfrontuje nas z widokiem zdeformowanych, okaleczonych i rozczłonkowanych części historii, które w jakiś magiczny sposób zniknęły. „Zrywa tapetę” w celu odsłonięcia zupełnie innego przedstawienia Ameryki złożonego z obrazów uważanych za zbyt przestarzałe, nieprzyzwoite lub niesmaczne,

⁹² Piwnica, na co zwraca uwagę Gaston Bachelard w *Wyobraźni poetyckiej*, w naszej fantazji powiązana jest właśnie z tym, co mroczne — z przestrzenią już poza domem, zagłębionym w ziemi, miejscem chłodnym i brudnym, które przywodzi na myśl ciemność nocy. Tak rozumiana piwnica jest częścią domu onirycznego, który „w całej swojej pełni, z piwnicą — korzeniami, z gniazdem na dachu, stanowi jeden ze schematów wertykalnych ludzkiej psychiki” (G. BACHELARD: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975, s. 309). Dynamizm między piwnicą a strychem (poddaszem) jest oddaniem napięcia między superego i nieświadomością, pomiędzy którymi znajduje się ego (sypialnia, przestrzeń miłości, oraz jadalnia, centrum życia rodzinnego zarezerwowane dla matki). Dom z *American Horror Story* to dom oniryczny, ale raczej w jego koszarnej wersji, w której strych nie jest miejscem sublimacji i intelektualnej samotności, lecz zakamarkiem równie mrocznym jak piwnica: przestrzeń kneblowania i krępowania: to tam rodzina Harmonów znajduje charakterystyczny lateksowy strój używany w praktykach BDSM, tam także spotkać można potwornie zdeformowanego Beau, syna Constance, zakutego w łańcuchy i udużonego przez swojego ojca za młodu. Podobnie wypaczone wydają się pozostałe miejsca w nawiedzonym domu: sypialnia nie jest przecież miejscem miłości, lecz wyuzdania i gwałtu, w której poczęty zostaje Antychryst, a jadalnia, wokół której powinno ogniskować się życie rodzinne, pozostaje przestrzenią, nad którą władą nie Vivien, lecz Moira i inne duchy.

by zawrzeć je w historii, a na nieszczęście Harmonów, ich kalifornijski, wymarzony dom stoi na ziemi, z której rozrzucone kości amerykańskich mitów powrócą do życia. Twórca serialu, Ryan Murphy, zawzięcie grzebie w celu odnalezienia pozostałości naszego dziedzictwa i umieszcza je w „piwnicach”, na „strychach” i „zarobaczonych przestrzeniach” metaforycznego domu, który wzniosła Ameryka.⁹³

Jedną z kluczowych postaci, także w tym wymiarze, jest w *American Horror Story* Moira O'Hara, gospoia zajmująca się nawiedzonym domem. Mojra, czy Mojry, w mitologii greckiej była boginią losu, personifikacją ludzkiego przeznaczenia. Samo imię pochodzi od starogreckiego *Μοῖραι*, więc wyznaczać, ale również dzielić czy rozkładać. Mojra to zatem część całości – w przypadku serialu Murphy'ego, raczej część zapomniana lub wyparta. W *American Horror Story* szczególnie istotna wydaje się dwuznaczność wpisana w tę postać: podczas gdy kobiety widzą w niej pocziwą, dojrzałą kobietę skupioną na utrzymaniu domu w czystości, mężczyźni, w tym szczególnie Ben, postrzegają ją jako ucieleśnienie seksu i wyuzdania, rodzące jedynie nieczyste myśli. Te dwa różne spojrzenia w jakimś sensie zdają się korespondować z poglądem na amerykańską historię. Zwłaszcza dla białych mężczyzn z klasy średniej jest ona pełna powabu i piękna, będąc pozbawioną jakichkolwiek objawów brzydoty. Może dlatego duchy czy widma przeszłości w głównej mierze nawiązują kontakt z kobietami, które, również przez swoją historię, są w stanie je dostrzec i zrozumieć.

Wyjątkiem od tej reguły jest postać Tate'a, syna Constance Langdon i chłopaka Violet, a zarazem autora masakry w jednym z amerykańskich liceów, który przychodzi do Bena na, co znamienne, sesje terapeutyczne, mające mu pomóc uświadomić sobie, czym jest w rzeczywistości. To o tyle możliwe i prawdopodobne, że, jak zauważa Davis, psychoanaliza u swych podstaw zakłada możliwości powrotu tego, co umarłe oraz nawiązania kontaktu z tym, co już odeszło⁹⁴, dążąc jednocześnie do tego, aby zdemistyfikować naszą wiarę w duchy. Dlatego, choć Ben obcuje na sesjach psychoanalitycznych z jednym z widm, właściwie do samego końca odrzuca wiarę w duchy. Pokazuje to scena, w której Vivien przekonuje go, że ich nowy dom jest nawiedzony, zaś Ben w odpowiedzi stara się wytłumaczyć jej zachowanie zespołem stresu pourazowego wynikającego z utraconej ciąży. Gdy to nie pomaga, doprowadza do zamknięcia żony w szpitalu psychiatrycznym. Według Bena słowa Vivien związane są z histerią, która sprawia, że jedynie wydaje jej się, że rozmawia z duchami, podobnie jak wiele innych kobiet od połowy XIX wieku, podczas gdy tak naprawdę duchy

⁹³ C. WILLIAMS: *American Horror Story: Consequences of the American Dream*. <http://applesintheorchard.blogspot.com/2011/12/american-horror-story.html> [data dostępu: 12.03.2013].

⁹⁴ C. DAVIS: *Haunted subjects...*, s. 14.

są jedynie projekcjami jej lęków i pragnień. Moira, z ironią odnosząc się do tej teorii, charakterystycznej dla psychoanalizy, stwierdza: *Mężczyźni od zawsze szukali wymówek do zamykania i krępowania kobiet. Wymyślali rozmaite choroby, jak „histeria” — wiesz skąd pochodzi to słowo? To greckie słowo na oznaczenie macicy. W drugim wieku uważali, że jest to choroba spowodowana seksualną deprawacją i że jedynym sposobem na jej uleczenie był napad hysterii lub orgazm. Jeszcze sto lat temu lekarze masturbowali kobiety w swoich gabinetach, nazywając to „medycyną”, jednak dziś nie jesteśmy dużo lepsi.*

Lecz w serialu Murphy’ego ostatecznie nawet Ben zostaje skonfrontowany z duchami, doświadczając tego, że nie są one jedynie wytworami umysłu (kobiet), lecz tym czymś, co powraca, bo my, żywi, nie potrafimy znaleźć sposobu, by mogły odejść. Czym jednak są owe widma? *To zło. To siła jak każda inna, Violet, czysta fizyka — prawdziwa i potężna. Wywołana wydarzeniami. Wydarzeniami, które uwolniły energię fizyczną do środowiska, gdzie została ona zaabsorbowana. Tak jak bateria absorbuje energię. Możesz to dostrzec w miejscach takich jak więzienia czy szpital psychiatryczny. Negatywna energia żywi się na traumie i bólu. Ona przyciąga te istoty do nich. Siła tego domu jest potężniejsza niż wiele indywidualnych traum. I ma pragnienie. Chce się uwolnić. Chce się przenieść do naszego świata i używa do tego celu tych, którzy uwięzieni między tym światem a następnymi łączą je ze sobą — tłumaczy jedna z postaci w przedostatnim odcinku pierwszego sezonu.*

Wydaje się zatem, że duchy to wciąż żywa historia, która zachowała siłę oddziaływania na teraźniejszość. A czyni to, między innymi, za pośrednictwem polityki (historycznej) — postaci uwięzionych między światem żywych i umarłych. Taka perspektywa ponownie pozwala powrócić do odczytania *American Horror Story* jako opowieści o duchach prześladowających amerykańskie społeczeństwo i jego historię.

Dlatego jeśli w serialu Murphy’ego jest jakiś obiekt, który powinien zostać poddany psychoanalizie, to jest nim przede wszystkim nawiedzony (amerykański) dom, natomiast niesamowite duchy go nękające wydają się być śladem pierwotnie cechującej Amerykanów bezdomności odczutej w tym nowym, ale własnym domu, jaki stanowił dla nich Nowy Świat. Choć budowali w nim nowy dom, od początku byli już na obcej i groźnej ziemi (co sugeruje, przywołany w serialu, tajemniczy przypadek zniknięcia mieszkańców z kolonii w Roanoke).

Autor Widmo. Widmo autora

Autor widmo Romana Polańskiego, choć nie jest klasycznym filmem o duchach i nie przedstawia żadnych wyobrażeń widm, zjaw czy upiórów, jest jednak obrazem, który wydaje się konfrontować z ich fenomenem na innym poziomie

znaczeniowym. Już sam tytuł może sugerować, że zasadniczą kwestią, w odniesieniu do widmowości, staje się dla Polańskiego autorstwo. Wybór na bohatera filmu „autora widmo” (aczkolwiek termin *ghost writer*, a więc dosłownie pisarz, czy autor duchów, lepiej oddaje rolę tej postaci w całej historii), pokazuje, że z jednej strony tematem będzie sam proces tworzenia widm, duchów i zjaw w szeroko rozumianej kulturze i sferze społeczno-politycznej, a z drugiej – widmowość decydentów oraz instytucji, fundujących współczesny porządek, a więc kolejna odsłona kryzysu wiary w siłę instytucji społecznych, o której pisał Žižek w odniesieniu do sytuacji ponowoczesnego podmiotu.

Pozornie w filmie Polańskiego wszystko zdaje się być jasne i oczywiste. *Autor Widmo* jawi się jako opowieść o dzisiejszej polityce zachodnich mocarstw, w tym przede wszystkim o roli rządu amerykańskiego, który ma sprawować nad światem widmową wszechwładzę.

Cała historia zaczyna się od śmierci Mike’a, człowieka wynajętego do napisania autobiografii Adama Langa, byłego premiera Wielkiej Brytanii. Wkrótce po tym na jego miejsce przyjęty zostaje nowy autor widmo, który jak najszybciej ma dokończyć dzieło swojego poprzednika, najprawdopodobniej w celu zamaskowania międzynarodowej afery z udziałem Langa. Były szef brytyjskiego rządu, wzorowany na Tonym Blairze, oskarżony zostaje bowiem o pomoc CIA w jednej z jej tajnych akcji oraz o uległość wobec Stanów Zjednoczonych. Jak łatwo się domyślić, Lang zdaje się być wprowadzonym na urząd agentem amerykańskiego wywiadu – przynajmniej o tym świadczą jego działania oraz znajomości z dawnych czasów. Jednak kluczem do rozwiązania roli Langa okazuje się jego autobiografia (trzymana w zamknięciu ze względów bezpieczeństwa Stanów Zjednoczonych), a dokładniej jej początki. Po raz pierwszy zdradza to Richard Rycart, były minister spraw zagranicznych Wielkiej Brytanii, stwierdzając enigmatycznie, że *wszystko kryje początek*. Warto tu przywołać właśnie polskie tłumaczenie tego fragmentu, ponieważ, lepiej od anglojęzycznej wersji, wydaje się ujawniać całą strukturę *Autora widmo*. Z jednej strony chodzi bowiem o to, że wszystko może zostać odkryte przez dotarcie do początku, a więc źródła historii, tego kto i jak ją pisze. Ale z drugiej, można odczytać te słowa również na odwrót, dochodząc do wniosku, że wszystko dąży do tego, aby ukryć swoje początki, tak, że obcujemy już tylko z ich zjawami. Ta dwuznaczność i niepewność co do znaczenia słów Rycarta, następnie powtórzonych w nieco zmienionej formie przez sekretarkę Langa, Amelię Bly, towarzyszy zresztą widzom do ostatnich scen filmu, jak również po jego zakończeniu. Jednak taka sytuacja nie może dziwić: wszak tematem filmu są widma, a te, jak już wiadomo, pozostają nierozstrzygalne i, przynajmniej z naszej perspektywy, wewnętrznie sprzeczne.

Autor Widmo pełen jest zresztą rozmaitych zjaw: poczynając od, utożsamiającego ciemną stronę, czy „podszewkę” władzy Stanów Zjednoczonych, wywiadu amerykańskiego, który, na wzór organizacji SPECTRE z powieści i filmów o Jamesie Bondzie, przenika do rządów innych państw i zaczyna sprawować

nad nimi kontrolę, a kończąc na samej fabule, w której, choć jest wierną ekranizacją powieści Roberta Harrisa, dostrzec można także upiory, prześladowające samego reżysera.

W tej perspektywie nie bez znaczenia wydaje się też sytuacja Polańskiego w czasie pracy nad obrazem: przedstawiona historia to w jakimś sensie rewanż na Stanach Zjednoczonych za miesiące spędzone w więzieniu i areszcie domowym po jego zatrzymaniu na szwajcarskim lotnisku, które sprawiły, że on sam stał się autorem widmo, nieobecny w trakcie prac nad filmem i tworzącym całość w oddali od reszty ekipy. Istotny jest więc prawdziwy początek produkcji Polańskiego — symboliczny brak Autora. To właśnie okoliczności powstawania *Autora widmo* sprawiają, że samego filmu nie sposób nie czytać w kontekście nieobecności instancji autorskiej — z jednej strony wszystko w sobie kryjącej, ale z drugiej, produkującej jedynie widma, a właściwie *Autora widmo*. Co istotne, owa nieobecność staje się tematem filmu Polańskiego od samego jego początku: to bowiem dosłowna śmierć autora zaczyna całą opowieść. Wszystko to sprawia, że widmowy wydaje się zarówno tekst autobiografii Langa, jak i sam obraz Polańskiego. Niczym w klasycznych artykułach Rolanda Barthesa (*Śmierć Autora*) i Michela Foucaulta (*Kim jest autor?*), symbolicznie ogłaszających śmierć Autora, Polański w wielu wymiarach eksploruje autorską widmową (nie)obecność.

Barthesa i Foucaulta łączy przeświadczenie o powinowactwie pisania i śmierci. O ile jednak w przypadku drugiego, pisanie jawi się jako ofiara złożona z życia, o tyle u pierwszego tworzy ono pewną sferę złożoności i nieprzejrzystości, niszcząc wszelki głos, źródło i początek: jest wkroczeniem we własną śmierć przez autora. Początek pisania to śmierć (początku). Dlatego, jeśli obcujemy z jakąś instancją autorską, to jest nią jedynie *autorskie widmo*, które nawiedza rzeczywistość (dzieła).

To właśnie duchy, a raczej widma *piszą* historie. Zresztą, w tym kontekście do pewnego stopnia uzasadnione wydaje się nawet dostrzeżenie w *Autorze widmie* adaptacji *Hamleta* Williama Szekspira: i nie chodzi o to, że „źle się dzieje w państwie amerykańskim”, ale raczej o zaczynający całą opowieść głos z zaświatów. Owo sprawstwo duchów Polański ukazuje w *niesamowity* sposób na przykładzie McAry, od którego „widmowych” przekazów całość historii bierze swój początek. McAra przemawia do swojego następcy spoza świata, czyniąc to zarówno za pośrednictwem głosu nawigacji satelitarnej, dosłownie prowadzącego głównego bohatera do wyjaśnienia zagadki (nienaturalnej) śmierci pierwszego autora widmo, jak i fotografii z przeszłości, dowodów na, wydawać by się mogło, kluczową dla całej historii znajomość Langa z profesorem Paulem Emmettem.

Nie mniej istotna jest jednak historia spisana przez autora widmo, czyli autobiografia Langa, której ostateczna wersja, co znamienne, ukazuje się dopiero po jego śmierci. Książka zdaje się przemawiać za każdym razem po śmierci jej auto-

rów — najpierw McAry, a następnie Langa. Autobiografia jawi się zatem jako swoiste medium, za pomocą którego ze światem kontaktuje się duch McAry, naprowadzając głównego bohatera na trop „prawdy”, ale zarazem jej druga wersja, którą żona byłego premiera, Ruth, określa podczas premiery *Wspomnień* jej zmarłego męża jako „głos zza grobu”, rzeczywiście okazuje się widmowym przekazem Langa z zaświatów, który z jednej strony ustanawia pośmiertny oraz pozbawiony wcześniejszych rys wizerunek byłego premiera Wielkiej Brytanii, ale z drugiej — odkrywa przed tytułowym bohaterem kolejną część tego, co wydaje się prawdą.

Widmowy przekaz autobiografii jako głosu zza grobu łączy się ze związkami widma z granicą życia i śmierci, będącą jednocześnie sferą pozoru, wizerunku czy obrazu medialnego. Paul de Man w *Autobiografii jako od-twarzaniu* zwraca uwagę na fakt, że podstawową figurę i „topologiczne spectrum”⁹⁵ autobiografii stanowi prozopopeja, która etymologicznie znaczy tyle, co „przydawać maskę lub oblicze”. Prozopopeja to „fikcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia”⁹⁶, to przydanie głosowi twarzy. Stąd autobiografia to nadawanie i pozbawianie oblicza: to tyle co od-twarzanie. Osoba autora widmo pokazuje to dość literalnie: to on *s-twarza* na nowo. Co ciekawe, to właśnie rola, jaką widmom przypisuje Žižek, zauważając, że ich podstawowym zadaniem w obrębie świata jest *maskowanie* luk w rzeczywistości, czynienie sensownym czegoś, co nie mieści się w ramach naszego porządku symbolicznego⁹⁷: *kryją one chaos rzeczywistości*. Tę obserwację zdaje się potwierdzać Ruth, która, chwalać głównego bohatera za jedną z jego wcześniejszych biografii, stwierdza: *Była wspaniała na swój straszny sposób. Zrobiliś z tego chaosu całkiem spójną całość*. Sytuacja widma jest więc paradoksalna: będąc efektem luk, chaosu, niemożności pełnej symbolizacji rzeczywistości, jest również ich przykryciem. To ono stanowi jądro procesu od-twarzania: pozornie pełnego oddania rzeczywistości, które samo w sobie jest już jedynie jej pewnym od-kształceniem czy de-formacją, pozwalającą na to, aby „świat nie wyszedł z formy”.

Ghost writer, jako ten, który *pisze duchy*, stwarza w ten sposób sens. Ale jest on także tym, który przez swój widmowy status jest ukrytym autorem historii — jej niewidocznym suplementem. Žižek, mówiąc o widmie, mówi wszak o nim jako o widmowym suplementcie. Podobnie czyni Derrida, akcentując w interesującej go logice suplementarności jej spektralny charakter. Dla Derridy suplement z jednej strony nie posiada żadnej istoty, dlatego nigdy nie stał się czymś (kimś), z drugiej, wszelkie *pięrowozory* są jego skutkiem, efektem.

⁹⁵ P. DE MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 2, s. 314.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Por. T. MYERS: *Slavoj Žižek...*, s. 108.

Jest on tym nie-czymś, co odnajdujemy w czymś i czym to nie-coś się staje – upiorną (nie)obecnością.

Obraz Polańskiego pełny jest takich suplementów. W pierwszej kolejności jest nim McAra: widmo, nawiedzające rzeczywistość (filmu) oraz piszące całą historię z zaświatów. Jest nim również Ruth, najprawdopodobniej kreująca politykę Wielkiej Brytanii poprzez wpływanie na swojego męża, na co wskazują uwagi sekretarki byłego premiera, która informuje głównego bohatera, że do pewnego momentu Lang konsultował się ze swoją żoną w każdej sprawie. Zresztą w kontekście Ruth istotna wydaje się właśnie jej rola, zepchniętej na drugi plan żony premiera, która funduje jednocześnie jej widmowy charakter. Pokazuje to jedna ze scen, w której kobieta, zaskoczona faktem, że autor widmo podkreślił jej imię w tekście autobiografii Langa tylko dlatego, że zbyt rzadko się tam pojawia, zauważa: *Jestem tylko żoną. Nie można wykreślić Cię z historii* – odpowiada główny bohater. *To los większości kobiet* – ripostuje Ruth. *W takim razie Cię przywróć* – stwierdza w końcu jej rozmówca i to właśnie zdaje się robić w dalszej części obrazu Polańskiego, odsłaniając jej „prawdziwą” rolę w całej historii. Ale *ghost writerów* jest znacznie więcej: z jednej strony jest nim, kierujący się niejasnymi motywami Rycart, z drugiej, Emmett, rzekomy pracownik CIA oraz agent prowadzący Ruth w ramach agencji, na którego trop naprowadzają widmowe przekazy pozostawione przez McArę – fotografie i głos nawigacji satelitarnej. Nie mniej widmowa w całej opowieści jest również rola agenta głównego bohatera, nagle „rozpływającego się w powietrzu” na czas zawirowań jego klienta i równie nagle pojawiającego się tuż przed finalizacją jego zadania. I w końcu *ghost writerem* jest pozbawiony konkretnej istoty, a także imienia i nazwiska, symboliczny (s)twórca *pierwowzorów*, tytułowy Autor Widmo.

Ale być może najważniejszą, a zarazem najbardziej niepozorną postacią w całej tej widmowej historii jest Amelia Bly, sekretarka i kochanka byłego premiera Wielkiej Brytanii. Dość niewyraźna oraz pozbawiona kolorytu gra aktorska odtwarzającej tę rolę Kim Catrall świetnie wpisuje się w nieokreśloną i niejednoznaczną funkcję, jaką odgrywa ona w fabule. Amelia jest bowiem tą osobą, która w zakończeniu filmu ostatecznie wydaje się naprowadzać *ghost writera* na trafną interpretację tekstu McAry, a przy okazji na „prawdę” o Ruth Lang. Niemniej należy mieć na uwadze, że to ona sprawowała pieczę nad papierową i elektroniczną wersją tekstu, natomiast zdradzenie właściwego znaczenia autografii uderzało bezpośrednio w jej główną rywalkę w walce o Langa, czyli w jego żonę. Stąd uzasadnione wydaje się także dostrzeżenie w Amelii właściwej autorki widmo. To Amelia zastępuje Ruth u boku byłego premiera i ona zastąpiła żonę w roli jego głównego konsultanta, co sugerowałoby jej znacznie większe znaczenie niż byłibyśmy jej skłonni przypisać w pierwszej chwili. Zresztą, również obraz Polańskiego zdaje się sygnalizować, że rozstrzygnięcie w sprawie żony Langa nie jest takie oczywiste. Bo skoro to Ruth jest „prawdą” tego tekstu to czy znamienne nie jest to, że jest sama w sobie prawdą nie-

pełną i częściową, o czym świadczyłoby jej imię? Ruth to tylko część słowa *t-ruth*, oznaczającego prawdę. Jest ona zatem prawdą pozbawioną właściwego początku. „Wszystko kryje początek”, mówi Rycart. Lecz Ruth to tylko jedno z ogniw, zjawia skrywającą kolejne duchy — Emmetta, CIA i być może inne jeszcze widmowe organizacje.

W *Autorze widmo*, jak zauważa Amelia, nie chodzi jednak o początek, ale o początki — i prawdopodobnie nie tylko rozdziałów autobiografii Langa, lecz także samego filmu. Do otwierającej obraz Polańskiego sceny odwołuje zresztą jego zakończenie, jawiąc się jako powtórzenie rozpoczynającego całą historię zdarzenia: śmierci autora w momencie ukończenia tekstu. Główny bohater nie umiera jednak dlatego, że odkrył prawdę (swoją drogą, ta, oddzielona łańcuchem widmowych suplementów, oddalających nas od początku, sensu i autora, jest przecież niepoznawalna i na zawsze już zamaskowana). Wydaje się raczej, że jego śmierć jest czysto arbitralna i systemowa: aby tekst zaistniał, autor po prostu musi umrzeć — jednak wraz z tym zarówno jeden, jak i drugi stają się już tylko widmami.

Koniec świata, czyli potwornie zjawiskowe media

To anioły. Anioły, tak, jak w niebie. Takimi słowami swój pierwszy kontakt z medium filmu opisuje John Coffey, jedna z głównych postaci *Zielonej mili* Franka Daramonta. Słowa te są o tyle znamienne, że Coffey, (nieśluszenie) skazany za zabójstwo dziecka, przed śmiercią ma tylko jedno pragnienie: właśnie doświadczenia zjawiskowości kina. I, jak się wydaje, nie jest przypadkiem, że do projekcji wybrani zostają *Panowie w cylindrach* z 1935 roku ze słynnym motywem muzycznym Irvinga Berlina *Cheek to cheek*, który zaczyna się od frazy: *Heaven, I'm in Heaven*. Kino bowiem, podobnie jak wszystkie now(oczesne) media, umożliwia pewien rodzaj doświadczenia zaświatów, zdając się przy tym zapewniać z nimi kontakt. Stąd Coffey, który w przestrzeni obrazu Daramonta (a wcześniej książki Stephena Kinga) jawi się jako wysłannik niebios, oglądając film, wydaje się upewniać, że niebo nadal istnieje i że wciąż na niego czeka.

Scena ta unaocznia jedną z być może najważniejszych ról realizowanych przez media technologiczne. Wynalazki takie jak fotografia, telegraf, radio, kino czy telewizja pozwalają na mediację między naszym odczarowanym przez technologię i naukę światem nowoczesnym a duchowymi zaświatami, które go wciąż nawiedzają i przesładują. Sconce, pisząc o tej ostatniej, zauważa na przykład, że „pierwsze »zjawy« telewizji (...) nie mówiły *poprzez* technologię (jak czyniły to »duchy« telegrafu czy radia), ale raczej wydawały się naprawdę

mieszkać w samej technologii⁹⁸, czego potwierdzeniem były przytoczone przez niego we wstępie do *Haunted Media* liczne przypadki prób uśmiercenia telewizorów oraz widmowych bytów je zamieszkujących. Z kolei Derrida

sugeruje, że istnieje bliska relacja pomiędzy filmem a dezorientującymi i dekonstruktywnymi efektami widmowości. Martwi powracają za pośrednictwem filmu by zadać pytanie o doświadczenie czasu i przestrzeni: kiedy jest teraz, gdzie jest tu? (...) Oglądać film oznacza znajdować się w towarzystwie widm, już martwych osób lub tych, którzy niedługo umrą, ale także być obserwowanym przez nie, gdy patrzą wstecz na nas i widzą, że my także umrzemy.⁹⁹

Dlatego według Kittlera media to tylko jeszcze jedna nazwa na określenie duchów. Jak jednak rozumieć to stwierdzenie? W *Gramophone, Film, Typewriter* Kittler pisze o wynalezionych przez Pentagon projektorach filmowych, za pomocą których podczas wojen możliwe było wyświetlanie na nisko zawieszonych chmurach wizerunków lokalnych bóstw, co pozwalało na wpływanie na zachowania ludności, i nazywa je „technologicznie urzeczywistnionymi zaświatami”¹⁰⁰. I tym w gruncie rzeczy są wszystkie now(oczesn)e media.

W tym kontekście nie może dziwić fakt, że Guglielmo Marconi, wynalazca radia, zafascynowany nowymi możliwościami swojego urzędnictwa, pod koniec życia prowadził również prace nad stworzeniem narzędzia pozwalającego na kontakt ze zmarłymi, mając przy tym nadzieję usłyszeć m.in. ostatnie słowa wypowiedziane przez Chrystusa na krzyżu¹⁰¹. Co ciekawe, Marconi nie był odosobniony w swoich marzeniach; podobne plany snuł Thomas Alva Edison, a wcześniej William Crookes czy Oliver Lodge. Przekonanie o możliwości doświadczenia zaświatów za pośrednictwem fal radiowych utrzymywał także Konstantin Raudive, dla którego wynalazek Marconiego wydawał się najlepszym medium właśnie do kontaktu z duchami¹⁰².

Podobne nadzieje wiązane były także z kinem. W przeciwieństwie do fotografii, którą postrzegano początkowo jako medium unieruchamiania, a przez to również uśmiercania¹⁰³, w kinie widziano unieśmiertelniającą technologię,

⁹⁸ J. SCONCE: *Haunted Media...*, s. 127.

⁹⁹ C. DAVIS: *Haunted subjects...*, s. 21.

¹⁰⁰ F. KITTLER: *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. G. WINTHROP-YOUNG, M. WUTZ. Stanford 1999, s. 13.

¹⁰¹ Por. J. SCONCE: *Haunted Media...*, s. 61.

¹⁰² Por. ibidem, s. 84.

¹⁰³ Warner zwraca uwagę na fakt, że właściwie od momentu swoich narodzin fotografia lokowana była gdzieś na niewyraźnej granicy między materialnością a niematerialnością, ale i na powiązanej z nią granicy między ciałem a duchem oraz między fizyczną formą człowieka a jego psychicznym wymiarem (M. WARNER: *Phantasmagoria*:

zdolną pokonywać śmierć przez ożywienie „martwych obrazów”. Žižek w *Przekleństwie fantazji* zauważa jednak, iż „niesłuszne jest twierdzenie, że istnieją

Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century. New York 2006, s. 189).

Możliwość pochwylenia tego, co ożywione i „uwięzione” w jego kopii, jaką było produkowane przez aparat zdjęcie, rodziło obawy o konsekwencje użycia fotografii, która wkrótce oskarżona została m.in. o kradzież ludzkiego ducha. To dlatego, jak przypomina Warner, pierwszych fotografów nazywano „łapaczami cieni”, „złodziejami dusz”, „ludźmi cienia” czy w końcu „zdzieraczami twarzy” (Ibidem). Takie wyobrażenia po części znajdowały potwierdzenie w samej działalności fotografów, którzy, np. w Stanach Zjednoczonych, wykorzystywali fotografię do dokumentowania dziedzictwa wymierającej kultury rdzennych Indian. To, że mogła ona być nie tylko świadkiem śmierci, ale i sama zadawała śmierć wykonanym zdjęciem w jakimś sensie do dziś widoczne jest w nazwach niektórych producentów sprzętu fotograficznego, takich jak chociażby Canon (z ang. działo). Zresztą, związana z fotografią bogata metaforyka, która uświadamia bliskość aparatu fotograficznego i broni (widoczna np. w sformułowaniu „strzelić fotkę”) dość obszernie została opisana przez Susan Sontag w eseju *O fotografii*. Na pokrewieństwo między fotografią a uśmierceniem zwrócił także uwagę Roland Barthes w *Świetle obrazu* w swojej koncepcji „mikrodoświadczeń śmierci”, jakie towarzyszą nam w momencie fotografowania wraz ze świadomością, dokonującego się wraz z nim, uprzedmiotowienia. Jednak, choć fotografia wydawała się czymś „śmiercionośnym”, była ona również postrzegana jako medium unieśmiertelniające, które, przez konserwowanie dawnych wizerunków na zdjęciach, pozwalało zachować wieczną młodość. Kodak, przygotowując kampanię reklamową „Brownie” — jednego ze swoich aparatów, którego nazwa zapożyczona została od imienia wróżki z *Piotrusia Pana* — starał się przekonać swoich klientów, że dzięki fotografii ich dzieci, podobnie jak główny bohater powieści Jamesa Matthew Barriego, nigdy nie dorosną, a przez to nigdy także się nie zestarzeją. Friedrich Kittler z kolei podkreśla wagę mechanicznej reprodukcji, jaka dokonuje się za pośrednictwem fotografii, zdolnej do ukazania widmowych wizerunków naszej rzeczywistości i ludzi ją zamieszkujących. Po wynalazku Niepce’a i Daguerre’a zaczyna się myślenie już nie w kategoriach reprezentacji (a więc przedstawienia) świata za pomocą sztuki, lecz reprodukcji jego elementów, czego — jak zauważa Lena Magnone w artykule *Traumatyczny realizm* — ubocznym skutkiem było przekonanie, że to, co widzimy na zdjęciu jest czymś prawdziwym. Jednak fotografie to nic innego jak widma dawnych miejsc i czasów, ale i wizerunków nas samych, które bezpowrotnie przeminęły, lecz które wciąż prześladują nas ze zdjęć. Przez swoją mechaniczność aparat fotograficzny wydawał się również doskonałym narzędziem do rejestracji, a przez to (wizualnego) potwierdzenia istnienia duchów. Liczne XIX-wieczne przykłady dokumentowania zjaw i upiorów, szczególnie na zdjęciach portretowych, dawały nadzieję na ostateczne wyjście poza granice znanego nam (materialnego) świata i uchwycenie cudownej (niematerialnej) zewnętrznej rzeczywistości. Nie sposób przy tym nie zauważyć, że dokładnie tym samym stają się w tamtym czasie ludzkie media, które, na wzór aparatów fotograficznych, zdają się być zdolne rejestrować to, co niewidoczne. W końcu była też „druga strona” możliwości fotografii: ustalanie nowych związków między czasem i przestrzenią, także przy użyciu iluzji i przypadkowych

dwa rodzaje-gatunki obrazów — ruchomy i nieruchomy: obraz »jako taki« jest nieruchomy, znieruchomiały, natomiast »obraz ruchomy« jest jego podgatunkiem, jest magicznym paradoksem »martwego« obrazu przywołanego do życia jako widmowe zjawisko¹⁰⁴. Film więc w magiczny sposób ożywia to, co zdawało się już przeminąć i odejść w zaświaty. Jakby na potwierdzenie tych słów, Warner w *Phanstasmagorii* przywołuje wypowiedź jednego z krytyków, który po pierwszym publicznym pokazie filmów braci Lumièrę stwierdził, że od tego momentu „śmierć przestaje być czymś absolutnym”¹⁰⁵.

Ale kino posiadało jeszcze jedną magiczną moc, szczególnie demonstrowaną zwłaszcza na początku swojego istnienia: nie tylko chroniło przed zatrąta w zaświatach, ale pozwalało wreszcie w nie wejrzeć. Najlepszym tego przykładem były pełne cudowności filmy Georgesa Mélièsa, jednego z pionierów kina, przypomnianych niedawno przez Martina Scorsese w *Hugo i jego wynalazku*. Film bowiem, u swoich początków, był królestwem zjaw, duchów i widm — pozbawionych materialności wizerunków, które nawiedzały zatopioną w ciemności salę kinową, rodząc zarówno zachwyty, jak i przerażenie wśród obcującej z nimi publiczności. Doskonale wydaje się o tym pamiętać Scorsese, który na główny temat swojego obrazu poświęconego narodzinom kina wybiera przecież ducha, ożywiającego na nowo magię filmu, ale także symbolicznie (co istotne, przy wykorzystaniu technologii) przywołującego z zaświatów samego ojca tytułowego bohatera. *Hugo i jego wynalazek* to zatem (melancholijna) opowieść o dawnej zjawiskowości kina, która nie tyle chroniła przed śmiercią, co raczej przywracała do życia jedynie duchy, powracające do naszego świata za pośrednictwem taśmy filmowej.

Kino więc w jakimś sensie powołuje do życia zaświaty, ale też samo zostało przez nie ożywione. Warner, pisząc o jego prapoczątkach — najpierw w postaci „magicznych latarni”, a następnie epickich przedstawień grozy Etienne-Gasparda

zmian w procesie obróbki zdjęć. Lustra i soczewki otwierały przed fotografami zupełnie nowe, fantastyczne światy, pobudzające wyobraźnię. Zdjęcia nie tylko miały dokumentować (uśmiercać), ale też ukazywać coś nowego (ożywiać fantazję). Literackim zapisem nowych zdolności fotografii, który uświadamia zmianę, jaką niesie ze sobą powstanie tego medium, byłyby m.in. twórczość Charlesa Dodgsona (znanego lepiej jako Lewis Carroll), autora *Alicji w Krainie Czarów*, który użył iluzyjności fotografii do tworzenia swojego pełnego optycznych złudzeń świata „po drugiej stronie lustra”. Nic więc dziwnego, że fotografia staje się także jednym z pierwszych okien (później dojdą do niej kino, telewizja i w końcu wirtualna rzeczywistość) na inne, dotąd nieznanne (za)światy. Zupełnie jak w *Efekte motyla 2* Johna R. Leonettiego, w którym posiadane przez głównego bohatera zdjęcia, przypominające o utraconej przeszłości, funkcjonują jako swego rodzaju przejście do „zaświatów”, choć, paradoksalnie, owo przejście może zostać „urzęczywistnione” dopiero w ramach filmu Leonettiego.

¹⁰⁴ S. ŽIŽEK: *Przekleństwo fantazji...*, s. 226.

¹⁰⁵ M. WARNER: *Phantasmagoria...*, s. 18.

Robertsona — zauważa, że łączą się one w zadziwiający sposób z „wyczarowywaniem” duchów i zjaw oraz wszelkiego rodzaju fantazmatycznych potworności. *Phanastasmagorie*, bo tak nazywały się spektakle Robertsona, miały sprawiać wrażenie „witalności”: „obrazy migotały i fruwały, w ten sposób tworząc iluzję posiadania cechy przytomnego, świadomego życia: żywotności”¹⁰⁶. Warner przywołuje jego słynne słowa, w których obiecywał, że przy pomocy *fantasmagorii* będzie w stanie „przywrócić do życia zmarłych”¹⁰⁷. Jakkolwiek groteskowo brzmiałoby to dla nas, paryska policja została zmuszona do odwołania przedstawienia po tym, jak pojawiła się pogłoska, że Robertson zamierza ożywić króla Ludwika XVI. Sukces Robertsona polegał na wykorzystaniu tradycyjnych wyobrażeń o duchach i przerobieniu ich na laicką rozrywkę. Istotne jednak było posługiwanie się najnowszymi zdobyczami techniki, w tym przede wszystkim odkryciami z zakresu optyki. To właśnie w nich dostrzega Warner początek nawiedzanej nowoczesności¹⁰⁸: w wizualnej iluzji, która pozwoliła na stworzenie fantasmagorii i która stoi także za zjawiskowością kina.

Gdybyśmy sięgnęli jeszcze głębiej w przeszłość, okazałoby się, że Robertson jedynie udoskonalił tak zwaną „magiczną latarnię”, którą, jako jeden z pierwszych, posługiwał się Athanasius Kircher, prezentując w Watykanie niezwykle projekcje zaświatów. Używał zresztą w ich kontekście nazwy, która z ówczesnej, ale i dzisiejszej perspektywy może wprowadzić w błąd: nazywał ją bowiem *camera obscura*, choć w rzeczywistości była ona rodzajem projektora. W drugim wydaniu *Ars magna lucis et umbrae* Kircher zamieścił ryciny, pokazujące „magiczne latarnie” w działaniu. Być może kluczowy jest fakt, że projekcje zawierały praktycznie wyłącznie nadnaturalne istoty, pośród których dominowały wyłaniające się z nich demony i tańczące szkielety. „Taka nadnaturalna treść pokazów wybrana została, aby bez słów i tłumaczenia zademonstrować moce nowych maszyn iluzji”¹⁰⁹, zauważa Marina Warner. Widać, że z jednej strony rozwojowi nowych mediów wizualnych niemal od początku towarzyszy jakby naturalny powrót do ikonografii średniowiecznej, z drugiej, ważna jest też świadomość możliwości produkowania przy ich pomocy wizualnych złudzeń. To, z czym obcujemy w kinie i konwencjach współczesnej kultury (głos lektora, retrospekcje, sekwencje snu czy w końcu fantastyczne wymiary wirtualnej rzeczywistości, do których dostęp daje grafika komputerowa), wynika ze zintensyfikowania rozwoju urządzeń optycznych oraz technologii wizualnej, ale przy tym w jakimś sensie jest powrotem do zapoczątkowanych przez Kirchera, a potem udoskonalanych między innymi przez Robertsona, pokazów grozy.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 15.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ “Haunted modernity was made by optics” (Ibidem, s. 152).

¹⁰⁹ Ibidem, s. 139.

Zastanawiająca, być może, obecność wątków diabolicznych nie powinna jednak dziwić, tym bardziej, że już w średniowiecznych wyobrażeniach diabeł przedstawiany był jako imitator i przebieraniec, fałszerz mający podróbkami – jednym słowem, był on jedynie symulacją. Dlatego też od średniowiecza teatr zestawiano z czarnoksięstwem (*stagecraft-witchcraft*). Ale o ile można było jeszcze mówić o „naturalnej magii”, o tyle w „teatralnej diabelskości” nie było nic naturalnego. Wręcz przeciwnie, cechowały ją raczej magiczne (a w gruncie rzeczy technologiczne) sztuczki, które pomagały w tworzeniu iluzji i niesamowitych „sobowtórów” (*double*) – zjaw ani w pełni obecnych, ani w pełni nieobecnych. W tej perspektywie kino do pewnego stopnia wydaje się spadkobiercą owej „teatralnej diabelskości”. Zjawiskowość kina wszak wynika z jego zdolności do podwajania, czy wręcz multiplikowania rzeczywistości. To medium z założenia nastawione na (re)produkcję zjaw oraz na proces nieustannej duplikacji. Jawi się ono jako „magiczny teatr widm i niestabilności idei jedności jaźni w spotkaniu z własnym sobowtorem (*doppelgänger*) w postaci naszego filmowego wizerunku”¹¹⁰. Janion zwraca uwagę na fakt, że ten wymiar kina był szczególnie eksploatowany przez ekspresjonizm niemiecki, podejmujący w filmach podstawową dla kultury niemieckiej kwestię, jaką był problem demonizmu i powiązanych z nim podwojeń, rozdwojeń, dwoistości, odbić, powtórzeń czy kopii, a w szczególności właśnie sobowtórów. Kino stało się, jak określa to Janion, wizualnym spełnieniem snów niemieckich romantyków¹¹¹ (z Ernstem Theodorem Amadeusem Hoffmannem na czele), postulujących przeciw rewolucję ducha¹¹². Ale jest ono według niej także wielomównym sobowtorem XX wieku, którego integralnym składnikiem staje się szeroko rozumiany gotycyzm (z jego duchami, widmami i zjawami).

Rozdwojenie i podwojenie jednostki, jakie dokonuje się w kinie przygotowało przestrzeń dla wszelkiego rodzaju duchów, widm i zjaw, ale również klonów, replikantów, czy androidów. Film to medium „powtórzenia”, co staje się głównym wątkiem wielu filmów, przede wszystkim science fiction, w tym *Łowcy Androidów* Ridley’a Scotta, *Obcego 4: Przebudzenie* Jean-Pierre’a Jeuneta czy nakręconego niedawno *Moon* Duncana Jonesa. W kinie dublowanie zachodzi na rozmaitych poziomach: począwszy od dubbingu/doublingu (kiedy pod nieobecność aktora w filmie obecny jest tylko jego głos, pojawiający się jakby z zaświatów), a skończywszy na postaci dublera (zastępującego aktora w niebezpiecznych scenach). W końcu do osobliwego i wręcz potwornego podwojenia dochodzi w przypadku *remake’ów*, które, choć same są tylko widmem powtarzającym pierwotny obraz, często stają się w oczach widzów oryginalnymi wersjami:

¹¹⁰ Ibidem, s. 184.

¹¹¹ M. JANION: *Romantyzm, rewolucja, marksizm...*, s. 309.

¹¹² Ibidem, s. 313.

Kino dopuszcza się autoplagiatu, samo się kopiuje, przerabia na nowo, odtwarzając swe klasyczne pozycje, ożywia swe pierwotne mity, odnawia swą niemotę, przekształcając ją w doskonalsze milczenie niż brak dźwięku u jego początków itp.: wszystko to jest *logiczne, kino jest zafascynowane samym sobą jako utraconym obiektem, tak samo jak ono, i my zafascynowani jesteśmy rzeczywistością jako ginącym przedmiotem odniesienia*.¹¹³

Przyczyny takiego stanu rzeczy być może należałoby szukać w samej istocie medium kina: film tworzy zupełnie nową rzeczywistość, która zostaje odcięta od konkretnej przestrzeni i czasu, a przez to od jakiegokolwiek historii:

Zresztą film jest sztuką, która w wyjątkowy wprost sposób wydaje się nie mieć historii, tak jest w nim wszystko, co było, równocześnie obecne. Jeśli w literaturze istnieją pamięci rozmaitych gatunków, to film zachowuje się tak, jakby miał tylko jedną pamięć.¹¹⁴

W kinie doświadczamy podwojenia świata, które czyni go zjawą, co koniec końców prowadzi do tego, że sama rzeczywistość staje się czystą reprezentacją. Wyjątkowość kina polega więc na tym, że nie jest ono już tylko sztuką naśladowania życia, jak to miało miejsce jeszcze przed wynalezieniem filmu, ale raczej jego pochyceniem i ponownym ożywieniem: wynalazek taśmy filmowej pozwolił na oddzielenie ciała od ducha i przechowanie wciąż żywych obrazów zmarłych osób, które teraz nas prześladują jako widma. Kino, jako „*continuum* martwych obrazów, które sprawiają wrażenie życia, dzięki temu, że biegną z odpowiednią prędkością”¹¹⁵, przekroczyło granicę oddzielającą to, co żywe od tego, co martwe i to, co prawdziwe od tego, co sztuczne. Jak zauważa Warner

w filmach obrazy żyją i poruszają się dokładnie tak samo, jak wtedy, gdy były żywe: kopia staje się tu czymś więcej niż tylko kopią. Partycypuje w żywej naturze swojego oryginału, pozostając czymś obecnym i ożywionym, gdy jego już tam nie ma i tak naprawdę trwając długo po jego śmierci.¹¹⁶

Filmowe repliki niejako „*przejmują*” energię życiową swoich pierwowzorów i magicznie ożywione, zaczynają żyć własnym życiem jako duplikat rzeczywistości. Ale w tym wymiarze kino jedynie w zjawiskowy i niesamowity sposób oddaje to, co od dawna było przeczuwane:

¹¹³ J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 62.

¹¹⁴ M. JANION: *Romantyzm, rewolucja, marksizm...*, s. 306.

¹¹⁵ S. ŽIŽEK: *Przekleństwo fantazji...*, s. 226.

¹¹⁶ M. WARNER: *Phantasmagoria...*, s. 18.

Edgar Morin, z antropologicznego punktu widzenia pisząc o kinie, dowodzi, że każdy z nas ma przy sobie swego własnego „double” — nie jest to kopia, i więcej jeszcze niż *alter ego*, bo to jest *ego alter*: ja inny. „*Le double*”, pisze Morin, to być może nawet jedyny wielki uniwersalny mit ludzkości, i dostrzega związek organiczny między „*Double*” i „*Image*”, między podwojeniem a sztuką.¹¹⁷

Warner z kolei zauważa, że w ramach nowych mediów wizualnych — od fotografii, przez kino i telewizję, aż do rzeczywistości wirtualnej — za jedyny wielki i uniwersalny mit współczesności można uznać mit o Narcyzie — historię o „ja” pozbawionym własnego ciała i funkcjonującym jedynie jako cień, odbicie czy wizerunek. Jednak, podczas gdy odbicie Narcyza pozostaje nieruchome jak posąg, medium filmu zdaje się uwalniać wizerunki z ich dotychczasowego skrepowania. Zwraca na to uwagę już Walter Benjamin w *Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, pisząc, że obcość, jaką odczuwa się w obliczu kamery, przypomina tę, jaką odczuwamy wobec naszego odbicia w lustrze, przy czym nasz wizerunek na taśmie filmowej staje się czymś odciętym od nas, „wolnym odbiciem”, które żyje własnym, niezależnym życiem oraz może być przemieszczane w czasie i przestrzeni. I choć wydaje się, że w kinie, szczególnie ostatnich lat, można dostrzec przemożne dążenie do zakrycia owej widmowości filmowego obrazu przez próbę przedstawienia nadmiaru cielesności (Warner wskazuje na *Pasję Mela Gibsona*, *Troję* Wolfganga Petersena czy *Aleksandra Olivera Stone’a* jako przykłady właśnie takiego zjawiska), to jednak pomimo tych usilnych starań, filmowe zjawy pozostają tylko widmami — obrazami pozbawionymi ciała, symulakrami. Jak pisze Baudrillard,

Relacja, jaka nawiązuje się obecnie pomiędzy kinem a rzeczywistością, jest relacją (...) negatywną: wynika z utraty specyfiki obu jej członów. Zimny koraż, chłodny promiskuityzm, aseksualne zaręczyny dwóch zimnych mediów ewoluujących asymptotycznie jedno ku drugiemu: kino zmierzające ku własnemu unicestwieniu w absolicie rzeczywistości, rzeczywistość od dłuższego już czasu wchłonięta przez kinematograficzną (bądź telewizyjną) hiperrzeczywistość.¹¹⁸

O tym zdają się właśnie opowiadać największe produkcje science fiction ostatnich lat: *Matrix* braci Wachowskich i *Incepcja* Christophera Nolana. Jednak o ile pierwsza zakładała jeszcze rozgraniczenie na rzeczywistość oraz jej iluzoryczne podwojenie, oryginał i falsyfikat, o tyle w tej drugiej z „filmowego snu” nie sposób już przebudzić się do „pustyni rzeczywistości”¹¹⁹. W tym sensie film Nolana jest

¹¹⁷ M. JANION: *Romantyzm, rewolucja, marksizm...*, s. 314.

¹¹⁸ J. BAUDRILLARD: *Symulakry...*, s. 62–63.

¹¹⁹ Obraz Nolana wydaje się iść o krok dalej od *Matrixa* i w tym sensie jest jednym z ciekawszych przypadków zobrazowania tego, co Stanisław Lem określił mia-

o kinie jako medium *incepcyjnym*: na poziomie fabularnym próbującym zaszczepić nam ideę, że istnieje „prawdziwa rzeczywistość” poza jej nierealną wersją, ale jednocześnie finałową sceną pokazującym, że to najpewniej tylko iluzja. Tę diagnozę potwierdzałyby, dziś brzmiące proroczo, słowa Baudrillarda, który już w latach osiemdziesiątych w następujący sposób pisał o Los Angeles i Hollywood:

Kina nie ma tam, gdzie nam się wydaje (...). Ze złotej ery filmu i gwiazd ekranu pozostały dziś tylko żalosne podróbki monumentalnej architektury,

nem techniki fantomatyki, pisząc o niej w następujący sposób: „fantomologia, nic nie wnosząc w poznawanie świata, jest zarazem — wymagowanym na razie, to prawda! — niemniej zupełnym przewrotem teorii poznania. (...) Niechaj w świecie, który jest jedyną rzeczywistością jego mieszkańców, pozostanie technika, umożliwiająca zastępowanie owej rzeczywistości doskonałą ułudą. Prototypem może być np. maszyna zwrotnie sprzężona z osobniczym mózgiem. Mózg ten zdany jest wyłącznie na takie bodźce, jakie weń maszyna wprowadza. Tworzą one obraz świata zewnętrznego taki, jaki w maszynowej pamięci zaprogramowano. Technikę tę nazwiemy fantomatyką. Najistotniejszą różnicą pomiędzy fantomatyką a postaciami ułudy, jakie znamy, jest zwrotność połączeń mózgu ze źródłem informacji; oznacza ona, iż z obrębu fikcyjnej rzeczywistości niepodobna wykroczyć. Ta fikcja jest maską nie do zdarcia, odgradzającą od prawdziwej jawy istnienia, a przynajmniej może być taką maską” (S. LEM: *Fantomologia*. W: IDEM: *Fantastyka i futurologia*. Kraków 1989, s. 172–173). Lem analizuje możliwości fantomologii (a więc nauki o widmach czy zjawach) przede wszystkim w powieściach Philipa K. Dicka, niemniej równie interesującego materiału badawczego w tym względzie dostarcza w swojej twórczości Adam Snerg-Wiśniewski, a w szczególności w opowiadaniu *Anioł Przemocy*. Jedną z obsesyjnych myśli, która zdaje się prześladować Snerga-Wiśniewskiego jest przekonanie o tym, że nasza rzeczywistość stała się już tylko swego rodzaju filmem: współczesny świat to dla niego scena wielkiego spektaklu, zaś ludzie są tylko aktorami nieświadomymi swego udziału w tej wielkiej iluzji (taką wizję dosłownie przedstawił w powieści *Według Łotra*). Nie inaczej jest w *Aniele Przemocy*, w którym główny bohater przekracza kolejne poziomy złudy, czy raczej zatopienia w świecie widm: najpierw poziom realistycznego filmu, przenoszącego widza do rodzaju wirtualnej rzeczywistości nieodróżnialnej od tego, co nazwalibyśmy „prawdziwym światem”, a następnie iluzji rzeczywistości kreowanej przez fantomatyczną aparaturę. W opowiadaniu Snerga ostateczną próbą powrotu do obiektywnej rzeczywistości jest samobójstwo głównego bohatera, ale wobec wcześniejszych zdarzeń można z góry zakładać, że będzie to próba nieudana, bowiem, jak zauważa Lem, niemożliwe wydaje się wykroczenie poza obręb teź fikcyjnej rzeczywistości. Zafascynowany możliwościami medium filmu i telewizji, Snerg tworzy na ich wzór świat zmultiplikowanych rzeczywistości, z których żadna nie wydaje się już prawdziwa i autentyczna. W tym kontekście *Anioła Przemocy* można uznać za protoplastę nie tylko *Matrixa* braci Wachowskich, ale także długiej listy filmów, nawiązujących do zatarcia granicy między jawą a technologicznym snem, umożliwionym przez pewien rodzaj fantomatycznej aparatury, jak w *Otwórz oczy* Alejandro Amenábara, *Vanilla Sky* Camerona Crowe’a czy *eXistenZ* Davida Cronenberga.

parę efektów specjalnych w rodzaju sztucznego tornado i innych, równie infantylnych tricków, nad którymi turyści — oszukując samych siebie — wdychają z zachwytem, by mniej odczuwać rozczarowanie. *Ghost towns, ghost people*. (...) Gdzie zatem jest kino? Wszędzie: całe miasto jest zachwycającym scenariuszem i nigdy nie kończącym się filmem. Kino jest wszędzie, tylko nie tu.¹²⁰

Nie chodzi już nawet o jakąś iluzję, ale o to, że kino zainfekowało rzeczywistość, czyniąc z niej *świat duchów*. Ale jednocześnie dochodzi do sprzężenia zwrotnego:

Dziś kino może oddać cały swój talent, całą swą technikę na usługi przedsięwzięcia reanimacji tego, do czego śmierci samo się przyczyniło. Wskrzesza jedynie upiory i w nich się zatracą.¹²¹

Według Baudrillarda film jest więc w pewnym sensie końcem „prawdziwej rzeczywistości”, która zaistnieć może już tylko — ale też jedynie jako upiór — na ekranie, wskrzeszona w swoim bezcielesnym wizerunku. Tym wszak jest dziś film i kino: prawdziwym życiem.

Jednak Warner sugeruje, że można w nich dostrzec jeszcze coś innego: współczesny stan zniszczonej Apokalipsy¹²². Niczym w wizjach końca świata zawartych w Objawieniu św. Jana, w dzisiejszej kulturze audiowizualnej następuje „zmartwychwstanie ciała, ale nie pod postacią ciała, lecz wizerunku-ciała [*image-flesh*], formy anielskiej *apathei*, lub beznamietności, cyber-materii, która niczego nie odczuwa oraz nie jest obecna nigdzie poza ekranem i nigdy poza teraźniejszością”¹²³. Co więcej, Apokalipsa wydaje się stanowić źródło wyobrażeń oraz tematów współczesnego kina:

¹²⁰ J. BAUDRILLARD: *Ameryka*. Przeł. R. Lis. Warszawa 1998, s. 74–75.

¹²¹ IDEM: *Symulakry...*, s. 63.

¹²² W kontekście widmowych wizerunków ciała na taśmie filmowej, być może niezbędne jest także przywołanie źródła samego pojęcia apokalipsy, które, zupełnie jak film, w dwuznaczny sposób wydaje się odnosić do ciała: „Na wstępie Derrida zwraca uwagę na etymologię pojęcia »apokalipsa«; *apokalypsis* znaczy po grecku »odsłonięcie«, odkrycie, zerwanie zasłony, obnażenie. W starożytnej grece »wypowiedzi apokaliptyczne« oznaczały również »wypowiedzi obsceniczne«, w których wspomniano o ukrytych zazwyczaj częściach ciała. Oczywiście Derrida nawiązuje w tym kontekście do fragmentu o »zerwaniu zasłony Izdydy« u Kanta. W obu wypadkach chodzi o podbój prawdy — nagiej prawdy — która ukazuje się po zuchwałym zerwaniu zasłony” (B. GROYS: *Wprowadzenie do anty-filozofii*. Przeł. J. GILEWICZ. Warszawa 2012, s. 76).

¹²³ M. WARNER: *Phantasmagoria...*, s. 343.

Filmy znalazły swoją quasi-organiczną ikonologię dla swojego własnego rodzaju opowiadania przede wszystkim w Księdze Apokalipsy. I nie chodzi jedynie o jej zawartość, ale o samą naturę postaci pojawiających się w Apokalipsie: potwory i wojny, anioły i maszyny zaludniają wszystkie wizje końca świata, a sam motyw stał się podstawą większości wysokobudżetowych widowisk kinowych. Filmy te zaczynają się nawet jawić jako echo powtórzeń obecnych w samej Apokalipsie, gdy pojawiają się kolejne remake'i, sequele i prequele (seria *Gwiezdných wojen*, *King Kong* ponownie wyreżyserowany przez Petera Jacksona, twórcę trylogii *Władca Pierścieni*).¹²⁴

Jednak dzięki filmom następuje swoiste sprzężenie zwrotne: ich zainteresowanie Apokalipsą, widoczne w kinie od połowy XX wieku — i najpewniej związane z rozwojem broni masowego rażenia, który do dzisiaj zdaje się napędzać przemysł filmowy — doprowadza także do ciągłego przywoływania widma potencjalnej Apokalipsy i utwierdzania nas w przekonaniu, że jest ona czymś nieuniknionym — na wzór tragedii z 11 września 2001 roku, która z perspektywy czasu wydaje się jedynie spełnieniem wizji o zamachu terrorystycznym, obecnych w kinie na długo przed tym wydarzeniem. I chociaż wydawałoby się, że istotę amerykańskiego kina, zwłaszcza katastroficznego, stanowi zanik sensu wobec nadmiaru iluzji spektaklu, jego fundamentem, podobnie jak w Apokalipsie św. Jana¹²⁵, wciąż jest dyskurs konfrontacji i starcia światów, co zresztą nie powinno dziwić, szczególnie w kontekście amerykańskiej polityki w XX wieku. Według Warner to właśnie apokaliptyczna perspektywa zdaje się konstituować polityczną świadomość, ale i codzienne doświadczenie Amerykanów.

Za pierwszą zapowiedź owej nieuchronnej Apokalipsy jako starcia światów, ale także zbliżającej się wojny, która mogła ją ziszczyć, uznać można pierwszy „medialnie” spełniony koniec świata w postaci adaptacji *Wojny światów* H.G. Wellsa przygotowanej przez Orsona Wellesa. Słuchowisko to, nadane, co znamienne, 30 października 1938 roku jako specjalny, halloweenowy odcinek serii *The Mercury Theatre on the Air*, niejako na wstępie zdawało się sygnalizować związki między nowymi mediami i ich możliwościami skonfrontowania nas z wizją końca świata. Jak dowodzi Sconce w *Haunted media*, legendarna panika, jaka wybuchła w trakcie emisji tego słuchowiska, spowodowana była tyleż możliwym atakiem kosmitów na Stany Zjednoczone, co lękiem przed uświa-

¹²⁴ Ibidem, s. 342.

¹²⁵ Zresztą katastroficzne kino amerykańskie i Apokalipsę wydaje się łączyć także ów zanik sensu w nadmiarze znaczeń. Derrida wręcz uznaje, że Objawienie św. Jana jest tekstem absolutnym, czyli „tekstem »bez prawdy«, bez apokalipsy, zniesionym objawieniem, zachowującym jeszcze tylko formę, styl, ton, do którego w zasadzie może uciec się każdy, kto przechwycił zagubiony apokaliptyczny przekaz” (B. GROYS: *Wprowadzenie do anty-filozofii*. Przeł. J. GILEWICZ. Warszawa 2012, s. 80).

domieniem sobie potęgi oraz wszechogarniającego zasięgu nowego masowego medium, jakim stało się radio w latach trzydziestych. Według Sconce'a dopiero *Wojna światów* pokazała, że radio — jako wszechobecny głos pozbawiony ciała¹²⁶ — postrzegane powinno być jako narzędzie władzy, zapewniające kontrolę nad całym krajem. Komentarze dotyczące paniki, jaka rzekomo wybuchła w czasie emitowania *Wojny światów*, skupiały się przede wszystkim właśnie na radiu jako narzędziu propagandy, a strach, jaki rozbudził spektakl Wellesa, związany był bezpośrednio z zagrożeniami ze strony Nazistów. W „The Nation”, dwa tygodnie po emisji słuchowiska, napisano: „Bezcielesny głos ma o wiele większą moc niż wydrukowane słowo, o czym dobrze wie Hitler. Jeśli Marsjański incydent ma posłużyć za rodzaj szczepionki przeciw następnym demagogicznym wezwaniom do czerwonych polowań lub antysemitycznym kampaniom, może się okazać, że będzie miał również konstruktywny efekt”¹²⁷. *Wojna światów*, swoim tytułem, ale przede wszystkim powiązaniem groźby ataku ze strony Marsjan z nowym medium oraz widmem globalnego totalitaryzmu, wpłynęła na masową wyobraźnię Amerykanów, splatając ze sobą koncepty obcych, radia i faszyzmu. Przy tym jednak, jak zauważa Sconce, dokonała dziwnego przemieszczenia, w którym to Marsjanie, a nie Amerykanie, jawili się jako rasa złapaną w sieć władzy radia.

Podobnie jak telewizja, bezprzewodowe radio prowadziło do centralizacji oraz kontroli nad siecią, w którą nieświadomie wpadali kolejni słuchacze. Było to o tyle istotne, że w przeciwieństwie do innych mediów, nie wymagało ono specjalnej uwagi, natomiast sama struktura radia i sposób jego funkcjonowania niejako naturalnie wprowadzały swego rodzaju „programowanie” oraz dostosowywanie się do schematów ramówek. Jednak tym, co *Wojna światów* uświadomiła z pełną mocą, jest fakt, że radio, obok narzędzia społecznej kontroli, jest także świadkiem masowych katastrof, przede wszystkim przynoszącym zapowiedź śmierci, a w skrajnym przypadku również zapowiedź końca świata. Słuchowisko Wellesa konfrontowało z trzema, być może najważniejszymi, wymiarami potencjalnej katastrofy: zniszczeniem militarnej potęgi Stanów Zjednoczonych, jego ciała społecznego, ale także i samych mediów.

¹²⁶ Radio bowiem, podobnie jak telefon, zmuszało swoich użytkowników do zmierzenia się z nowym, nieco innym niż film, fenomenem ontologicznym: sytuacją, w której możemy usłyszeć jedynie głos, choć nie możemy zobaczyć ciała, z którego ten głos się wydobywa, a więc z jednoczesną obecnością i nieobecnością, duchowym bytem, którego nie sposób dotknąć. Warner zwraca uwagę na fakt, że właśnie tego rodzaju medialno-widmowe doświadczenia przyczyniły się do dalszego, bo obecnego już co najmniej od czasów wynalezienia fotografii i telegrafu, zaburzenia wiary w zintegrowaną jaźń, zaś naukowe opisy, próbujące zmierzyć się ze stanami rozbicia psychicznego, coraz częściej używały do tego celu właśnie metafor związanych z nowymi mediami.

¹²⁷ Cyt. za: J. SCONCE: *Haunted Media...*, s. 111.

Dla Sconce'a właśnie perspektywa końca mediów i masowej komunikacji, możliwość doświadczenia za pośrednictwem radioodbiornika symbolicznego rozpadu misternie utkanej radiowej sieci oplatającej całą Amerykę, z jednej strony była początkiem kryzysu wiary w same media, z drugiej, czyniła widocznym ich dotychczasową władzę oraz podświadomie zdawała się komunikować, że upadek mediów jest zarazem upadkiem społeczeństwa i powrotem do chaosu sprzed porządku medialnego¹²⁸.

Po dokładnie dwudziestu pięciu latach, w erze telewizji, do tego swoistego dziedzictwa *Wojny światów* nawiązał program *Po tamtej stronie* (*The Outer Limits*), w pierwszej wersji zatytułowany *Przepraszamy za usterki* (*Please Stand By*)¹²⁹. Tak jak medium radia było najbardziej adekwatnym narzędziem do oddania lęków końca lat trzydziestych, tak telewizja i jej programy w latach sześćdziesiątych sygnalizowały zagrożenia związane z polityką Nowej Granicy Johna Fitzgeralda Kennedy'ego oraz pokazywały widma potencjalnych katastrof, które mogą z niej wyniknąć. Sconce zauważa, że to właśnie one, czyli upiory nieskończonego odmetu kosmosu, emocjonalnej pustki mieszkańców, zaludniających powstające w tamtym czasie przedmieścia, oraz widmo całkowitej anihilacji nuklearnej, były źródłem nowych apokaliptycznych wyobrażeń, które przedstawić (i urzeczywistnić) mogło jedynie medium telewizji i filmu. Stąd apokaliptyczne wizerunki aniołów i demonów zamienione zostają na kosmitów, porywających ludzkie ciała w *Inwazji porywaczy ciał* Dona Siegela, duchy, uprowadzające dzieci za pośrednictwem telewizji w *Duchu* Tobe'a Hoopera i zdegenerowane istoty ludzkie zamieszkujące niezliczoną ilość widmowych, post-apokaliptycznych światów, od *Ostatniego brzegu* Stanley'a Kramera do *Księgi ocalenia* Alberta i Allena Hughesów¹³⁰.

¹²⁸ Podobnie koniec świata widzi jeden z bohaterów *Rdzy* Rafała Nowakowskiego: „Nic nie zobaczycie. Koniec świata poznamy właśnie po tym, że nie będzie żadnego programu w telewizji. Nic, jedynie śnieg na ekranie. Brak sygnału, napięcia, zawieszony komputer, sklepy ograbione i zamknięte, wszystkie kanały komunikacji zablokowane: sieci komputerowe, telefony, telewizja” (R. Nowakowski: *Rdza*. Warszawa 2008, s. 85).

¹²⁹ Por. J. SCONCE: *Haunted Media...*, s. 137.

¹³⁰ *Księga ocalenia* wydaje się szczególnie interesująca w kontekście zagrażającego światu widma nuklearnej anihilacji. Opowiada ona historię mężczyzny (Elięgo, a więc Eliasza), strzegącego księgi, która dostarcza wiedzy mogącej uratować ludzkość w post-apokaliptycznej rzeczywistości. Wkrótce okazuje się, że księgą tą jest Biblia, a celem, do którego zmierza główny bohater jest wyspa Alcatraz (co znamienne, ale co też zakrawa na ironię — w miejscu, w którym jeszcze jakiś czas temu znajdowało się najlepiej strzeżone więzienie w Ameryce, teraz grupka pozostających przy życiu ludzi tworzy swoiste muzeum, a właściwie archiwum, dzięki któremu będzie możliwe odbudowanie ludzkiej kultury. Derrida zauważa, że prawdziwa apokalipsa wiąże się właśnie ze zniszczeniem tego „archiwum”, rozumianego jako nieskończona mnogość tekstów, „z których wszystkie odwołują się do siebie nawzajem i bez których ludzka kultura i jakiegokol-

Telewizja, podobnie jak wcześniej kino, zdolna była już nie tylko kontaktować się z zaświatami, ale także tworzyć swoje autonomiczne światy i ich widmowych mieszkańców, którzy nawiedzali naszą rzeczywistość niczym istoty spoza czasu i przestrzeni w twórczości H.P. Lovecrafta. Telewizja czyniła możliwym coś więcej, niż jedynie mediację między światami, z którą wiązała się owa „niesamowita forma bezcielesności, pozwalająca komunikującemu się podmiotowi na, realną lub wyobrażoną, możliwość opuszczenia ciała i przetransportowanie jego lub jej świadomości do odległych miejsc”¹³¹, forma dostępna za pośrednictwem telegrafu lub telefonu¹³². Telewizja, jak żadne inne medium wcześniej, unaocznia stopień, do jakiego nowe media skracają dystans czasowy i przestrzenny. Natomiast ekran telewizora zaczął być postrzegany jako swego rodzaju okno do innych światów, przez które do domów przeniknąć mogły duchy, widma czy zjawy, ale coraz częściej także obcy. Zresztą w amerykańskiej kulturze popularnej, na co zwraca uwagę Sconce, obcy, obok duchów, są kolejnym rodzajem „nieziemskich” istot, które coraz częściej nawiedzają historię elektronicznej telekomunikacji. Jednym z możliwych wytłumaczeń ich wręcz masowej obecności jest to, na które wskazuje James Kneale w kontekście opowiadań Lovecrafta i pojawiających się tam widmowych mediów, zapewniających komunikację ze światami spoza czasu i przestrzeni:

Rozwój tych nowoczesnych form mediów, jak również inne kulturowe tropy połączeń i komunikacji — telepatia, podróże duchowe, plansze ouija — pod koniec dziewiętnastego i na początku dwudziestego wieku w Ame-

wiek myślenie przestałoby być w ogóle możliwe” (B. Groys: *Wprowadzenie do antyfilozofii*. Przeł. J. GILEWICZ. Warszawa 2012, s. 83). Dlatego, co znakomicie pokazuje *Księga ocalenia*, „strach przed wojną atomową (...) nie jest wcale strachem przed śmiercią. Jest strachem przed zniszczeniem muzeów, bibliotek i w ogóle całego zbioru twórczości, piśmiennictwa, malarstwa itd., w którym dzisiejsi intelektualiści z braku wiary w transcendencję szukają społecznej, immanentnej i historycznej nieśmiertelności. Wojna atomowa, czyli techniczna wykonalność zniszczenia zasobów muzeów i bibliotek wprawia współczesne myślenie w stan przerażenia, ale nie z powodu możliwości zniszczenia życia, lecz ze względu na groźbę zabicia społecznej nieśmiertelności” (Ibidem). To zatem lęk przed zniszczeniem wszelkich mediów, które są zarazem łącznikiem z tym, co wieczne i co nie może umrzeć — z widmami zaświatów: od tych literackich, przez malarskie czy fotograficzne, aż do fonograficznych i filmowych. Gdy Warner pisze o filmie jako stanie zniszczonej apokalipsy, w której następuje zmartwychwstanie ciała w niesamowitej, bezcielesnej formie, pokazuje jednocześnie, że być może właśnie kino najdoskonalej zapewnia nas dzisiaj o możliwości osiągnięcia nieśmiertelności (i to nie tylko społecznej).

¹³¹ J. SCONCE: *Haunted Media...*, s. 8–9.

¹³² Do tego wyobrażenia funkcji, jaką spełniać może telefon, powracają m.in. twórcy serialu *The Walking Dead*, w trzecim sezonie, którego tytułowy bohater, po śmierci żony i przyjaciół, zdaje się kontaktować z zaświatami (czyścim bądź niebem), w których przebywają teraz zmarli niedawno ludzie.

ryce zdawały się oferować Lovecraftowi i innym bogaty zestaw sposobów myślenia o dystansie i kontakcie. Ponieważ wszystkie te rzeczy poszerzają lub zmieniają ludzką percepcję, jak również wpływają na myślenie o interakcji, pozwalają one na dalsze badanie świadectw i dowodów, a także dróg, za pośrednictwem których możliwe jest ich pozyskanie z odległych od nas miejsc oraz utrwalenie przez tworzenie zapisów potworności.¹³³

Lynn Schofield Clark sugeruje inną odpowiedź, która z kolei wiąże się z „apokaliptycznym” wymiarem nowoczesnych mediów z jednej strony oraz z tradycją amerykańskiej kultury z drugiej. W książce *From Angels to Aliens: Teenagers, the Media, and the Supernatural* amerykańska badaczka zwraca uwagę na źródła horroru w Ameryce:

Dopiero po pewnym czasie uświadomiłam sobie, jak niezwykle istotny jest ewangelicyzm, gdy pytamy o to, skąd wzięło się zainteresowanie tym, co nadnaturalne w dzisiejszych Stanach Zjednoczonych. I tak, pomimo usilnych ewangelickich nalegań na rozgraniczenie pomiędzy ortodoksyjnymi wierzeniami religijnymi, a fikcyjnymi historiami o nadnaturalnych istotach, które skupiają się na czarnoksiężstwie, opętaniu przez demony czy makabrycznych scenach śmierci, te drugie nie mogłyby istnieć, albo przynajmniej nie zdobyłyby tak powszechnej popularności, bez tych pierwszych.¹³⁴

Clark, powołując się m.in. na Edwarda J. Ingebretsen, zauważa, że horror od dawna już był częścią protestanckiej tradycji, która korzystała z niego, by zachęcać swoich wyznawców do moralnych działań, natomiast dzisiejsze wykorzystanie połączenia tych dwóch kwestii przez pisarzy oraz twórców filmów i seriali wydaje się czymś naturalnym. Głównym motywem, który zostaje przechwycony z tradycji ewangelickiej, jest według niej temat ostatecznej walki między dobrem i złem, który zostaje przemieszczony na historie o tym, co nadnaturalne, ale często z pominięciem samego wymiaru religijnego. Dlatego, jak sugeruje tytuł książki Clark, dawne wyobrażenia aniołów i demonów, toczących ostatnią bitwę wraz z końcem świata, we współczesnej kulturze zamienione zostają na świeckie przedstawienia apokalipsy, w których złe wampiry i zombie, niejasnej proveniencji duchy, ale przede wszystkim przerażający obcy, niczym niegdyś Szatan, zagrażają bezbronnej ludzkości¹³⁵. Jednak i w tym przypadku

¹³³ J. KNEALE: *Monstrous and Haunted Media. H. P. Lovecraft and early twentieth-century communications technology*. "Historical Geography", No. 38, s. 1, wersja elektroniczna: <http://discovery.ucl.ac.uk/404550/1/404550> [data dostępu: 12.03.2013], s. 10.

¹³⁴ L.S. CLARK: *From Angels to Aliens: Teenagers, the Media, and the Supernatural*. New York 2005, s. 25.

¹³⁵ W dzisiejszym kinie to właśnie coraz częściej przybycie obcych na naszą planetę niesie ze sobą widmo, wydawać by się mogło, nieuchronnego końca świata: począw-

nie zawsze wszystko jest oczywiste. Dobrym przykładem jest tutaj serial *Roswell: W kręgu tajemnic*, kręcony w latach 1999–2002, w którym główny bohater, Max Evans, jest obcym (a właściwie hybrydą człowieka i kosmity), obdarzonym przy tym jednak iście anielską, czy wręcz boską mocą uzdrawiania i przywracania do życia.

Nowoczesne media elektroniczne nie są jedynie „technologicznie urzeczywistnionymi zaświatami”, bowiem w trakcie swojej historii zaczęły się jawić również jako zupełnie nowe i obce światy, które wciąż czekają na odkrycie. Owo subtelne przesunięcie w ciekawy sposób ukazuje amerykańska wersja brytyjskiego serialu *Life on Mars*, w której nowojorski detektyw Sam Tyler po zderzeniu z samochodem w niewyjaśnionych okolicznościach przenosi się ze współczesności do Ameryki lat siedemdziesiątych. Zagubiony w czasie, a właściwie w tym, co wydaje się być rodzajem Czyścica, do którego trafia po swojej śmierci, jest w stanie kontaktować się ze swoją dawną rzeczywistością za pośrednictwem mediów: radia, telefonu czy telewizji. W końcu okazuje się jednak, że to, co mogło wyglądać jak błąkanie się w zaświatach, jest tak naprawdę formą „filmowego snu” (rodem z *Anioła Przemocy* Adama Wiśniewskiego-Snerga), który ma uprzyjemnić długą podróż pierwszego załogowego lotu na Marsa, zaś część „medialnych kontaktów”, które miały zapewniać bohaterowi komunikację z jego dawnym życiem, w rzeczywistości przygotowywało go do zmierzenia się z nową misją na czerwonej planecie. Tyler zatem, podobnie jak towarzyszące mu nowoczesne media, wydaje się przechodzić od eksploracji „przeszłych” zaświatów, które pomagają mu zrozumieć kim jest, do badania obcej i nieznanej przyszłości oraz jej światów, które mogą pokazać, kim może się niebawem stać.

szy od *Dnia Niepodległości* Rolanda Emmericha, przez *Wojnę światów* Stevena Spielberga, aż do najnowszych obrazów, takich jak *Battleship: Bitwa o Ziemię* Petera Berga czy *Transformers 3* Michaela Bay'a i *The Avengers* Jossa Whedona. Co istotne, centralną część tych filmów stanowi apokaliptyczne przedstawienie Armagedonu — ostatecznej bitwy między dobrem i złem (ludźmi i obcymi, Transformerami, jako współczesnymi aniołami, a Decepticonami, jako technologicznymi demonami, czy Avengersami, jako ostatnimi obrońcami ludzkości, a armią diabolicznego Lokiego, złożoną z wrogich ludziom i bogom olbrzymów, zamieszkujących skutą lodem planetę i lękających się światła, a na ziemię przybywających między innymi na olbrzymich statkach, które przypominają gigantyczne smoki, starodawne węże z Objawienia św. Jana). Nadmiar symboliki biblijnej nie pozostawia wątpliwości, że w tym, jak i w pozostałych przypadkach, chodzi o wcielenie czystego zła. Co więcej, obcy, także pod względem wizualnym, coraz częściej stylizowani są na piekielne demony, zaś ich przywódcy — na nowe wcielenia Szatana, czego przykładem może być z jednej strony Megatron, przywódca Decepticonów z serii *Transformers*, a z drugiej Loki z filmów *Thor Wszechmogący* i *The Avengers*.



IV

Obcy

Nie sposób opisać tej Rzeczy.

H.P. Lovecraft

I think it's safe to assume it isn't a zombie.

Obcy: Ósmy pasażer „Nostromo”

MacReady: Somebody in this camp ain't what he appears to be. Right now that may be one or two of us. By spring, it could be all of us.

Childs: So, how do we know who's human? If I was an imitation, a perfect imitation, how would you know it was really me?

Obcowanie z obcymi

Fredric Jameson w *The Political Unconscious* zwraca uwagę na rolę, jaką odgrywa figura Innego we wszelkiego rodzaju fikcjach, stanowiąc legitymizację dla przedstawianych w niej struktur „władzy i dominacji”:

Zło zatem, jak pouczał nas Nietzsche, nadal charakteryzuje to, co jest radykalnie inne ode mnie, i, niezależnie na jakiej podstawie, to właśnie owa różnica wydaje się stanowić realne i nagłe zagrożenie dla mojego istnienia. I tak, od zawsze, nieznajomy z innego czasu, „barbarzyńca”, mówiący niezrozumiałym językiem i stosujący się do obcych zwyczajów, ale także kobieta, której odmienna płeć stymuluje fantazje o kastracji i pożarciu, lub, jak w naszych czasach, mściciel wywodzący się z prześladowanej społecznej klasy czy rasy, albo owa obca istota, Żyd lub komunista, za którego pozornie ludzkimi cechami czai się wroga i nieludzka inteligencja: to tylko niektóre z archetypicznych figur Innego, o których należy powiedzieć przede wszystkim jedno, a mianowicie, że boimy się ich nie z racji tego, że są złe; raczej są złe, *ponieważ* są Inne, obce, odmienne, dziwne, nieczyste i nieznajome.¹

Inny to przede wszystkim obcy. Nic więc dziwnego, że to właśnie obcy, zagrażający ludzkiej cywilizacji, stał się jedną z ulubionych postaci XX-wiecznej kultury popularnej, w tym szczególnie science fiction i horroru. H. Kaye oraz I.Q. Hunter we wstępie do monografii *Alien Identities: Exploring Difference in Film and Fiction* stwierdzają wręcz, że „obcy, we wszystkich znaczeniach tego słowa, lokuje się w centrum postmodernistycznej kultury”². Jeśli jednak obcy jest dziś jedną z centralnych figur potworności, to dlatego, że współcześnie coraz trudniej określić nam, co nie jest obce: „Przypomniane zostaje nam – który to zaimek wydaje się współcześnie dość problematyczny – że inność i obcość określają status bycia nie tylko fantastycznych postaci, jak E.T., ale również wszystkich tych, którzy, z różnych względów, zostali wykluczeni ze zbioru ludzi”³. Kto jednak dziś zasługuje jeszcze na miano człowieka?

To pytanie wydaje się kluczowe dla zrozumienia problematyczności pojęcia *obcego*. Trudności z jego dookreśleniem wynikają z niejasności terminu, do którego się ono odnosi i którego, we współczesnej kulturze popularnej, stanowi przeciwieństwo: człowieka. Obcy bowiem, jak zauważają Kaye i Hunter,

¹ F. JAMESON: *Magical Narratives*. In: IDEM: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaka, New York 1981, s. 115.

² H. KAYE, I.Q. HUNTER: *Introduction*. In: *Alien Identities. Exploring Difference in Film and Fiction*. Eds. D. CARTMELL, I.Q. HUNTER, H. KAYE, I. WHELEHAN. Sterling 1999, s. 1.

³ Ibidem.

to przede wszystkim ten, który jest nieludzki i nie mieści się w definicji człowieka. Czym jednak jest człowiek? Paul de Man w *Alegoriach czytania* przypomina w tym względzie fragment *Rozprawy o nierówności* Jana Jakuba Rousseau, w której opisane zostało, jak powstała nazwa własna *człowiek*:

Człowiek dziki [*un homme sauvage*] spotykając innych, wpadł najpierw w przerażenie. Strach kazał mu widzieć tych ludzi jako większych i silniejszych niż on sam; nadał im miano *olbrzymów*. Po wielu doświadczeniach uznał, że ci rzekomi olbrzymi nie są ani więksi, ani silniejsi niż on, ich postura zupełnie nie odpowiadała idei, jaką najpierw związał ze słowem „olbrzym”. Wymyślił więc inną nazwę wspólną dla nich i dla siebie, na przykład taką jak *człowiek*, i pozostawił nazwę *olbrzym* dla fałszywego przedmiotu, który wywołał jego złudzenie.⁴

Według Rousseau pierwszą reakcją na spotkanie innych ludzi, obcych, jest strach, który każe widzieć w nich coś, czym nie są, oraz utworzyć dla nich nazwę, która odnosi się nie tyle do ich zewnętrznych cech, co do wewnętrznych odczuć nazywającego. Stąd De Man stwierdza: „Ukucie słowa »olbrzym« znaczy po prostu »Boję się«⁵. Innymi słowy, jak chciałby to widzieć Jameson, to właśnie obcość budzi nasz strach i rodzi w nas potrzebę tworzenia figur Innego, wyolbrzymiających różnice między nami i obcymi, oraz skutkujących monstrualnymi językowymi określeniami i wizualnymi demonstracjami we współczesnej kulturze. Ale, co być może nawet ważniejsze, „[c]złowiek wynajduje pojęcie człowieka dzięki innemu pojęciu, które samo jest złudne”⁶. *Człowiek*, podobnie jak *olbrzym*, to nazwa dla kolejnego fałszywego przedmiotu, która tym razem nie tyle akcentuje różnice, co stara się je ukryć: „wynalezienie słowa »człowiek« umożliwi »ludziom« istnienie poprzez ustanawianie równości w obrębie nierówności, jednakowości w obrębie różnicy społeczeństwa obywatelskiego, w którym zawieszona, potencjalna prawda pierwotnego strachu oswojona zostaje poprzez złudę tożsamości”⁷.

Wiara w bycie (i nazywanie siebie) człowiekiem ma więc utwierdzać nas w przekonaniu, że sami nie jesteśmy obcy, oraz że, wraz z podobnymi sobie, jesteśmy w stanie stworzyć ludzką wspólnotę. Dlatego obcy mogą zostać odczytani jako „niesamowity powrót wypartego, ponieważ obcy ujawniają prawdę o ludzkości”⁸. W tym sensie wydają się utożsamiać wszystkie różnice, ale także

⁴ J.J. ROUSSEAU: *Rozprawa o naukach i sztukach*. W: IDEM: *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*. Przeł. H. ELZENBERG. Warszawa 1956, s. 44.

⁵ P. DE MAN: *Alegorie czytania: język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. PRZYBYŚLAWSKI. Kraków 2004, s. 181.

⁶ Ibidem, s. 187.

⁷ Ibidem.

⁸ H. KAYE, I.Q. HUNTER: *Introduction...*, s. 6.

lęki i pragnienia, które zostały wyparte w trakcie formowania pojęcia ludzkiej tożsamości.

Jednak, jak wynika z fragmentu Rousseau, każdy, zanim stał się człowiekiem, był dla kogoś olbrzymem (obcym). Dlatego George E. Slusser i Eric S. Rabkin we wstępie do *Aliens: The Anthropology of Science Fiction*, piszą: „to przez naukę nawiązywania kontaktu z obcymi człowiek nauczył się studiować samego siebie”⁹. Natomiast Kaye i Hunter w tym kontekście dodają:

Pierwsza wzmianka o słowie „obcy” [*alien*] w *Oxford English Dictionary* odnosi się do jego znaczenia jako „czegoś zagranicznego” [*foreign*]. Kolejne, dodatkowe znaczenie jako „był pozaziemski” [*extraterrestrial being*] jest oczywistym rozszerzeniem wyobrażenia inności, bowiem pojęcie obcego jest ugruntowane w idei różnicy i definicji granicy. To banał, ale nadal prawdziwy, że definiujemy samych przez odnoszenie się do tego, co inne: jesteśmy tym, czym nie jesteśmy. (...) Nasze pojęcie tożsamości wydaje się być raczej ekskluzywne niż inkluzywne, kreując hierarchie i uprzedzenia odnoszące się do klasy społecznej, rasy, płci, narodowości czy seksualnej orientacji.¹⁰

Postać obcego, zyskująca na znaczeniu szczególnie w XX wieku, pozwala uświadomić sobie to, co według Bernharda Waldenfelsa dokonało się w kulturze zachodniej w XVIII i XIX wieku, a co z pełną mocą dało o sobie znać w dwudziestym stuleciu, mianowicie to, że

obce jawnie i nieodwołalnie przenika do samego jądra rozumu i samego jądra tego, co własne. Wyzwanie, jakim jest dla nas to, co radykalnie obce, oznacza, że nie istnieje świat, w którym bylibyśmy w pełni u siebie, i że nie istnieje podmiot, który byłby panem we własnym domu.¹¹

I tak, w miarę, jak stajemy się coraz bardziej obcy samym sobie, pozostają nam dziś jedynie owe *obce tożsamości*, które pojawiają się w tytule redagowanej przez Kaye i Huntera książki. Waldenfels zauważa, że „[o]bce nie jest czymś, ku czemu zmierzają nasze słowa i czyny, lecz czymś, od czego one wychodzą”¹². Jednak nasze próby odniesienia się czy konfrontacji z tym, co obce, dodatkowo komplikuje niestałość i nieustanna przemiana tej kategorii:

⁹ G.E. SLUSSER, E.S. RABKIN: *Aliens: The Anthropology of Science Fiction*. Carbondale 1987, s. VII.

¹⁰ H. KAYE, I.Q. HUNTER: *Introduction...*, s. 3.

¹¹ B. WALDENFELS: *Topografia obcego: Studia z fenomenologii obcego*. Przeł. J. SIDOREK. Warszawa 2002, s. 12.

¹² *Ibidem*, s. 51.

Nie ma więc „obcego” po prostu, są natomiast różne style obcości. Obcość określa się, jak powiedziałby Husserl, okazjonalnie, poprzez odniesienie do każdorazowego Tu i Teraz, w których człowiek mówi, działa i myśli. Pozbawiony wszelkiego umiejscowienia „obcy w ogóle” da się porównać do „lewicowca w ogóle” — monstrualna myśl, która myli podanie miejsca z określeniem pojęciowym.¹³

Stąd też nasze wyobrażenia o obcych, przedstawiane w książkach i filmach, zmieniają się w zależności od czasów i problemów, z którymi przychodzi się w nich mierzyć ludzkości. Kaye i Hunter zwracają na przykład uwagę na różnicę w ich obrazowaniu w kinie przed i po roku 1990: „Podczas gdy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych filmy, takie jak *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* (Spielberg, 1977), *E.T.* (Spielberg, 1982) czy *Gwiazdny przybysz* (Carpenter, 1984), były dość optymistyczne w odniesieniu do przedstawianych w nich obcych gości, w latach dziewięćdziesiątych kino science fiction powróciło z anarchiczną radością do znanych z lat pięćdziesiątych paranoidalnych zaleceń »obserwowania nieba«¹⁴. Odżywające na nowo na początku lat dziewięćdziesiątych przekonanie (stanowiące jednocześnie główny motyw *Z archiwum X*, jednego z ikonicznych seriali telewizyjnych tamtego czasu), że *prawda jest tam, na zewnątrz*, po części wynikało zapewne z nowej sytuacji geopolitycznej po 1989 roku i upadku „żelaznej kurtyny”¹⁵. *Z archiwum X* wchodzi na ekrany w 1993 roku, więc trochę ponad rok po tym, jak przestaje istnieć ZSRR, długoletni i najpotężniejszy wróg Ameryki. W tym względzie Kaye i Hunter podkreślają, że istnieje zasadnicza różnica między wizerunkami obcych z lat pięćdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Te drugie oferują

ironiczne pastisze „czerwonych” klasyków, jak *Wojna światów* (Byron Haskin, 1953), ale z istotną polityczną różnicą: ich obcy nie są już odniesieniem do czegokolwiek. Zamiast metafor dla dokonujących inwazji komunistów i zagrożeń konformizmu, są po prostu „inni” — reprezentują wszelkiego rodzaju *outsiderów*, obcych, przeciwko którym zjednoczyć może się cały wojujący chaos amerykańskiej tożsamości.¹⁶

¹³ Ibidem, s. 19.

¹⁴ H. KAYE, I.Q. HUNTER: *Introduction...*, s. 2.

¹⁵ Ten związek obcych z „końcem historii” (obwieszczonym przez Francis Fukuyamę) w ciekawy sposób pojawia się także w polskiej prozie, a dokładniej w *Lodzie* Jacka Dukaja, gdzie *lute*, a więc obcy, których przyjmuje się za inteligente istoty, z którymi nie możemy się skontaktować, przyjmują postać „aniołów” tytułowego lodu pokrywającego Rosję jeszcze przed wybuchem I Wojny Światowej. W świecie skutym lodem historia zostaje więc zamrożona, a dziewiętnastowieczny porządek geopolityczny już nigdy nie może ulec zmianie.

¹⁶ Ibidem.

Wzrost popularności amerykańskich filmów o zagrożeniu ze strony obcych, których głównym motywem działania jest pragnienie zniszczenia Stanów Zjednoczonych (a przy okazji również całego świata), wynika właśnie z utraty ich tradycyjnego wroga. Zwraca na to uwagę Paul Verhoeven, reżyser *Żołnierzy kosmosu* (1997):

Stany Zjednoczone rozpaczliwie szukają nowego wroga... Byli nim komuniści, a przed nimi naziści, ale teraz ten cudowny wróg, z którym każdy mógł walczyć, przestał istnieć. Filmy s-f o obcych dają nam przerażającego wroga, który na dodatek jest politycznie poprawny. Obcy są szkodliwi. Są źli. I nie są nawet ludźmi.¹⁷

Słowa Verhoevena w jakimś sensie byłyby odpowiedzią na wątpliwości Roza Kaveney'a. Według Kaveney'a, choć w założeniach *Żołnierze kosmosu* to „obraz o wymowie potępiającej militarizm, faszyzm i ludobójstwo, to ostatecznie zostaje złapany na fantazjowaniu o nich”¹⁸. I choć wydaje się, że pod tym względem Verhoeven w swoim filmie przeczy sam sobie, to tak nie jest – raczej owa sprzeczność oddaje dwuznaczność, jaka wpisana jest w politykę zagraniczną Stanów Zjednoczonych, w tym na przykład w wojnę z terroryzmem. Walka z tym, co obce i złe nie wyklucza, a wręcz zakłada wyniszczenie czy całkowite wyeliminowanie grożących Ameryce wrogów i w tej kwestii często nie różni się ona wiele od tych, z którymi walczy¹⁹.

¹⁷ R. VAN SCHEERS: *Paul Verhoeven*. Trans. A. STEVENS. London 1997, s. xiii.

¹⁸ R. KAVENEY: *From Alien to the Matrix*. New York 2005, s. 18.

¹⁹ Owo zatarcie między ludźmi i obcymi jest obecne od samego początku w opowieściach o najeźdźcach z kosmosu. Według Liz Hedgecock dobrze pokazuje to *Wojna światów* H.G. Wellsa, w której inwazja Marsjan wydaje się najazdem zmutowanej ludzkiej cywilizacji, co koresponduje z ewolucjonistycznymi i imperialistycznymi wątkami obecnymi w jego twórczości. Hedgecock zwraca uwagę na fakt, że „gdy Wells opisuje fizjologiczną naturę Marsjan, która zdaje się być zupełnie inna od naszej, zauważa, że mogą oni pochodzić od istot takich jak my.” (L. HEDGECOCK: „*The Martians Are Coming!*” *Civilisation v. Invasion in „The War of the Worlds” and „Mars Attacks!*”. In: *Alien Identities. Exploring Difference in Film and Fiction*. Eds. D. CARTMELL, I.Q. HUNTER, H. KAYE, I. WHELEHAN. Sterling 1999, s. 105). Oznacza to, że w toku ewolucji również ludzie mogą przekształcić się w organizmy podobne do Marsjan. Zaskakujące jest jednak coś innego: narrator *Wojny światów* wydaje się sympatyzować z najeźdźcami. Zresztą, co podkreśla Patrick Parrinder, „jednym z wielkich paradoksów *Wojny światów* jest to, że to ostatecznie Marsjanie, a nie ludzie, ukazani są jako romantyczni bohaterowie.” (P. PARRINDER: *H.G. Wells and the Fiction of Catastrophe*. In: *Alien Identities...*, s. 57). Stąd Hedgecock sugeruje, że Wells pod postacią Marsjan przedstawił Brytyjczyków, którzy (podobnie jak jego kosmiczni najeźdźcy, atakujący Ziemię, ponieważ ich planeta umiera), zmuszeni zostali pod koniec XIX wieku do ekspansji na nowe terytoria w celu ocalenia dobrej kondycji gospodarczej kraju (Por. L. HEDGECOCK: „*The Martians Are Coming!*”..., s. 107). Marsjanie

Verhoeven ze swoim wyobrażeniem złych i nieludzkich obcych wpisuje się w ogólną tendencję lat dziewięćdziesiątych, widoczną także w *Gatunku* Rogera Donaldsona (1995) czy *Dnia Niepodległości* Rolanda Emmericha (1996), a zainspirowaną *Obcym* Ridley'a Scotta z 1979 roku. Wszystkie te obrazy „identyfikują to, co nieludzkie z potworną, lepką, insektową innością i nie pozostawiają wątpliwości, że dobry obcy to wyłącznie martwy obcy”²⁰. W tym względzie emblematyczny dla współczesnych przedstawień obcych jest zarówno Xenomorf z serii o *Obcym*, jak i nieprzedstawialne *Coś* z filmu Carpentera. Nie idzie jednak jedynie o ich hybrydyczność, która według Cohena oznacza odmowę udziału w klasyfikacyjnym „porządku rzeczy”, ale może nawet bardziej o ich „morfowanie” – zmienianie i przyjmowanie przez nich obcych kształtów, co czyni je czymś na zawsze niedookreślonym. Dzięki temu obcy, którzy nie są już odniesieniem do czegokolwiek, są zarazem metaforą dla wszelkiego rodzaju inności obecnej wewnątrz współczesnych społeczeństw:

W *Dniu niepodległości*, jak sugerował Michael Rogin i inni, istoty pozaziemskie mogą być odczytane jako „obcy-geje” [*gayliens*], seksualnie nieokreślone przedmioty paniki filmowej homofobii, które ostatecznie zostają gładzone przez wirusa. W *Facetach w czerni* Barry'ego Sonnenfelda (1997) z kolei ukazany zostaje cały zastęp intergalaktycznych „nielegalnych obcych”, co sugeruje bardziej lęk przed inwazją zza południowej granicy USA niż z kosmosu. Natomiast w *Gatunku* „nieziemska laska” reprezentuje przerażającego singla, białą kobietę, której instynkt czyni z niej zabójcę mężczyzn i ich dzieci. W każdym z tych przypadków metafora obcego wykorzystana zostaje do bezpośredniego oddania współczesnych lęków związanych z multikulturystką i polityką seksualną.²¹

Problematyka płci i orientacji seksualnej zdaje się być fundamentem dzisiejszych filmów o obcych, kontynuując wątki i tematy podjęte w *Obcym* Scotta (obcość kobiecości) oraz *Coś* Carpentera (homoseksualna obcość w obrębie wyizolowanej grupy mężczyzn). Lecz nie mniej istotne są zagrożenia płynące z multikulturowej polityki zachodu i związane z nią lęki przed inwazją obcych, którzy przejmą władzę nad naszymi społeczeństwami²². Temat ten wydaje się

są przy tym istotami na wyższym poziomie ewolucyjnym niż Ziemianie, co stawia ich w powieści w roli swego rodzaju „nadistot”. Jednak wymowę całości zakłóca niejednoznaczne i ambiwalentne zakończenie *Wojny światów*, w którym kosmiczni najeźdźcy, mimo swojej wyższości ewolucyjnej, giną z powodu braku odporności na jedną z ziemskich bakterii, co sugerowałoby, że ewolucja może również oznaczać degenerację.

²⁰ H. KAYE, I.Q. HUNTER: *Introduction...*, s. 2.

²¹ Ibidem, s. 3.

²² W Stanach Zjednoczonych wątek ten powraca zarówno w filmach science fiction (jak we wspomnianych już *Facetach w czerni*, w których symbolem nielegalnych, obcych

do pewnego stopnia wpisany w amerykańską kulturę, gdyż, jak zauważa Sharon Monteith w *America's Domestic Aliens*, amerykańskie społeczeństwo, gospodarka i polityka od samego początku, a więc od ogłoszenia Deklaracji Niepodległości, uwikłane są w sprzeczności, jakie rodzi nieokreślona pozycja *kolorowej* ludności. Afroamerykanie i inni *kolorowi* jawią się właśnie jako rodzaj *udomowionych obcych*, istoty zawieszony między gwarantowaną konstytucją obywatelstwem, wolnością oraz podmiotowością, a rzeczywistą obcością, niewolnictwem i byciem czyjąś własnością.

Jedną z ciekawszych prób podjęcia tematu „rasowej” i „społecznej” obcości stanowi *Dystrykt 9* Neilla Blomkampa z 2009 roku. Oryginalność Blomkampa polega na pokazaniu procesu piętnowania obcych, który wydaje się przynależać naturze ludzi — nawet tych, którzy sami nie tak dawno do tej kategorii się zaliczali.

Na miejsce akcji filmu wybrany został Johannesburg w Republice Południowej Afryki, a więc kraju, w którym jeszcze dwadzieścia lat wcześniej panował apartheid. Teraz, już w wolnym kraju, rządonym przez jej czarnych mieszkańców, niespodziewanie pojawiają się nowi obcy — pokojowo nastawieni do ludzi przybysze z kosmosu, którzy na skutek awarii swojego statku zmuszeni są pozostać na Ziemi. Stworzone zostają dla nich specjalne, odgradzone od osiedli ludzkich, obozy, które mają odseparować nowych nie ludzi (stanowiących wszak metaforę czarnej ludności RPA sprzed końca apartheidu) od ludzkich obywateli RPA (którzy jeszcze niedawno sami jawili się jako potworni obcy dla sprawujących władzę w kraju białych mieszkańców). Blomkamp zdaje się raz jeszcze konfrontować odbiorcę ze złudnością i względnością pojęć *człowiek* i *obcy*. Jego film pokazuje, że nie tylko dawni obcy dziś stają się ludźmi, którzy równie łatwo jak ich niegdysiejsi prześladowcy dyskryminują niewpisujących się w kategorię ludzkości. Sugeruje być może również to, że białym (heteroseksualnym mężczyznom z klasy średniej), którzy niegdyś stanowili modelowy przykład tego, co nazwać można było *człowiekiem*, dzisiaj coraz częściej grozi zajęcie pozycji obcych w globalizującym się świecie. Taką właśnie myśl zdaje się podpowiadać główny wątek *Dystryktu 9*, w którym Wikus Van De Merwe, bohater filmu Blomkampa, pracujący w organizacji MNU, nadzorującej obozy dla

imigrantów, zalewających amerykański rynek pracy niczym pasożyty, jest Robal, nomen omen gigantyczny karaluch), jak i obrazów nieprzedstawiających bezpośrednio obcych jako najeźdźców z kosmosu (tak jest na przykład w przypadku *Maczety* Roberta Rodriguez (2010), w której dochodzi do podobnego jak w *Facetach w czerni* utożsamienia obcych zza południowej granicy z zarazą robactwa, co dosłownie wyrażone zostaje w reklamie wyborczej senatora McLaughlina: *Zaraza się rozprzestrzenia. Pasożyty przekraczają nasze granice i szerzą choroby w naszym kraju. Zarażają system i niszczą nas od środka. Ale senator John McLaughlin ma plan. Wyrzuci nielegalnych imigrantów. Popiera zaporę elektryczną na granicy. Żadnej amnestii dla pasożytów. John McLaughlin chce obronić Cię przed najeźdźcami*).

obcych, po kontakcie z substancją obcego pochodzenia zaczyna przemieniać się w kosmitę. Oczywiście, jak w przypadku większości opowieści science fiction, transformację tę można interpretować na wiele sposobów (widząc w tajemniczej substancji rodzaj narkotyku, czy wirusa, który czyni z ludzi obcych, trzymany z dala od zdrowej części społeczeństwa²³), ale najistotniejsza jest owa zmiana pozycji społecznej, która przypomina o niestałości tych dwóch fundamentalnych kategorii: *człowiek* i *obcy*.

Obcy w Nowym Jorku: Cthulhu i inne hybrydy

To, co jednak dziś nie wydaje się już tak oczywiste i „naturalne”, jeszcze kilkadziesiąt lat temu nie budziło właściwie żadnych wątpliwości, czego przykładem mogą być opowieści H.P. Lovecrafta. Choć wymiar i stopień natężenia jego rasizmu jest wciąż żywo dyskutowany wśród badaczy, po eseju Michela Houellebecq’a *H.P. Lovecraft: Przeciw światu, przeciw życiu*, nie sposób go chyba zanegować. Houellebecq, już w przedmowie do swojej książki, wskazuje właśnie na rasizm jako na jeden z najważniejszych punktów odniesienia dla prób odczytania prozy Cienia z Providence:

Pierwsze, co mnie zdumiało, gdy odkrywałem Lovecrafta, to jego absolutny materializm; w przeciwieństwie do wielu swych wielbicieli i komentatorów, nigdy nie uważał tworzonych przez siebie mitów, teogonii, swoich „dawnych ras” za czyste twory wyobraźni. Inne wielkie źródło zdziwienia to jego obsesyjny rasizm; kiedy czytałem opisy stworzeń rodem z koszmarnego snu, nigdy nie przyszłoby mi do głowy, że ich źródłem mogą być prawdziwe istoty ludzkie. (...) Autor fantastyki (i to jeden z największych) brutalnie sprowadza rasizm do jego zasadniczego źródła, do źródła najgłębszego: strachu. Jego własne życie ma z tego punktu widzenia walor przykładu. Dżentelmen z prowincji, przeświadczony o wyższości swojego anglosaskiego pochodzenia, odczuwa dla innych ras jedynie coś w rodzaju wyniosłej pogardy. Pobyt w ubogich dzielnicach Nowego Jorku wszystko odmieni. Te obce istoty stają się konkurentami, bliźniami, wrogami, mającymi prawdopodobnie przewagę na polu brutalnej siły. To

²³ Na niejednoznaczność tej przemiany wskazują także słowa Wikusa, który, tłumacząc swoją transformację, mówi do swojej żony: *Kochanie, musisz mi uwierzyć, nigdy nie uprawiałem seksu z obcym*. Wypowiedź ta po części wpisywałaby film Blomkampa w długą serię obrazów, począwszy od *Coś* Carpentera, w których obcy funkcjonują jako metafora zarażonych wirusem HIV (co w tym przypadku wydaje się o tyle prawdopodobne, że na miejsce akcji *Dystryktu 9* wybrana została Afryka).

wówczas, w narastającym delirium masochizmu i trwogi, pojawiają się wezwania do masakry.²⁴

Inaczej na tę kwestię zapatruje się S.T. Joshi, autor monumentalnej biografii Lovecrafta. Dla Joshiego nie istnieje zależność między rasizmem autora *Zewu Cthulhu* a jego twórczością:

Jednym z obszarów myśli Lovecrafta, który od lat słusznie wzbudzał największe oburzenie wśród późniejszych komentatorów, jest jego stosunek do kwestii rasy. Ja jednak twierdzę, że Lovecraft jest krytykowany z niesłusznych powodów oraz że, mimo iż jego poglądy w tej kwestii są ciasne, nietolerancyjne lub po prostu nieprawdziwe pod względem naukowym, rasizm ten można oddzielić barierą logiczną od reszty jego myśli filozoficznej czy nawet politycznej.²⁵

Niemniej przeprowadzona przez Houellebecq'a analiza rasizmu Lovecrafta i jego wpływu na najważniejsze opowiadania Cienia z Providence, wydaje się przekonująca. Houellebecq wiąże nasilenie rasistowskich przekonań Lovecrafta z konkretnym doświadczeniem: wyjazdem do Nowego Jorku po ślubie z Sonią Greene w 1924 roku. Joshi również zwraca uwagę, że autor *Zewu Cthulhu*, choć od zawsze „wyczulony na czystość rasową, z lubością stwierdzał, że jego »przodkowie to czystej krwi angielska gentry«”²⁶, to jednak do istotnej zmiany w tej kwestii dochodzi właśnie w trakcie pobytu w Nowym Jorku i po powrocie do rodzinnego Providence. Dość symptomatyczny w tym względzie wydaje się związek z Sonią, która z pochodzenia była żydówką. Lovecraft poznaje ją w 1923 roku, ale to Sonia zabiega o jego zainteresowanie i to ona ostatecznie doprowadza do ich ślubu. Ich związek okazuje się możliwy, bowiem, na co zwraca uwagę Joshi, „Sonia w jego [Lovecrafta] mniemaniu spełniała wymagania, by obcy asymilowali się z amerykańską ludnością, tak samo jak spełniali je niektórzy inni Żydzi”²⁷:

Choć pewnego razu powiedział, że kocha Nowy Jork i będzie to jego „przybrany stan”, szybko przekonałam się, że tak naprawdę nienawidził go tak samo jak jego „obcych hord”. Kiedy uświadomiłam mu, że ja również należę do tych „hord”, odparł, że „nie zaliczasz się już do tych mieszaińców. Teraz jesteś panią H.P. Lovecraft z Angell St. 598, Providence, Rhode Island!”²⁸

²⁴ M. HOUELLEBECQ: *H.P. Lovecraft: Przeciw światu, przeciw życiu*. Przeł. J. GISZCZAK. Warszawa 2007, s. 24.

²⁵ T.S. JOSHI: *H.P. Lovecraft. Biografia*. Przeł. M. KOPACZ. Poznań 2010, s. 984.

²⁶ Ibidem, s. 23.

²⁷ Ibidem, s. 625.

²⁸ Ibidem.

Joshi dodaje, że takie słowa Lovecrafta zrodziły pragnienie Sonii by „wyleczyć” męża z jego uprzedzeń względem mniejszości narodowych. Jednak ich wspólny wyjazd do Nowego Jorku tylko pogorszył sprawę, co ze smutkiem konstatuje sama Sonia:

Niestety, często sędzimy całą grupę ludzi po charakterze pierwszego napotkanego jej przedstawiciela. H.P. zapewniał mnie, że był całkiem „wyleczony” oraz że, ponieważ tak bardzo zżyłam się z Ameryką i amerykańskim stylem życia, był pewien, że nasze małżeństwo będzie sukcesem. A jednak niestety (i muszę teraz powiedzieć to, czego nie zamierzałam nigdy publicznie ujawniać), kiedykolwiek napotykał tłumy ludzi — w metrze lub też na chodnikach Broadwayu, a ci byli w głównej mierze robotnikami z mniejszości narodowych — stawał się siny z wściekłości i oburzenia.²⁹

Początkowa miłość do Nowego Jorku i fascynacja jego monumentalną architekturą, która znajduje wyraz w autobiograficznym opowiadaniu *On* z 1925 roku³⁰, stopniowo przeradza się w nienawiść. Przyczyną tego stanu rzeczy były, wspomniane przez Sonię, „obce hordy”, zaludniające jego osiedla. Według Houellebecq’a to właśnie moment konfrontacji z owymi nieludzkimi istotami stoi u podstaw „wielkich tekstów” Lovecrafta:

Nowy Jork ostatecznie go naznaczy. Nienawiść do „śmierdzącej, cuchnącej, bezkształtnej hybrydy” nowoczesnego Babilonu, do „obcego kolosa, kalekiego bękarta, który bełkoce i wydaje z siebie prymitywne wrzaski, całkowicie pozbawiony marzeń, osaczony w murach”, będzie przez cały rok 1925 narastać po granice szaleństwa. Można nawet stwierdzić, że jeden z podstawowych obrazów w dziele Lovecrafta — wyobrażenie gigantycznego, potężnego miasta, w którego fundamentach roją się odrażające stwory rodem z koszmaru — wywodzi się bezpośrednio z jego nowojorskich doświadczeń.³¹

Fragment Houellebecq’a dotyczący Nowego Jorku brzmi niemal jak parafraza opisu Cthulhu:

Nie sposób opisać tej Rzeczy — nie ma słów dla takiej otchłani wrzasku i trwającego od niepamiętnych czasów obłądu, dla tak niesamowitych zjawisk będących zaprzeczeniem materii, siły i porządku panującego w kosmosie. Góra szła, a raczej człapała.³²

²⁹ Cyt. za: *ibidem*, s. 626.

³⁰ Patrz: M. HOUELLEBECQ: *H.P. Lovecraft...*, s. 106.

³¹ *Ibidem*, s. 110.

³² H.P. LOVECRAFT: *Zew Cthulhu*. Przeł. R. GRZYBOWSKA. W: IDEM: *Opowieści o makabrze i koszmarze*. Poznań 2007, s. 153.

W tym świetle, Cthulhu, podobnie jak Nowy Jork, wydaje się upostaciowieniem podważenia naturalnego porządku we wszechświecie — starego porządku, w którym anglosascy protestanci predestynowani są do zarządzania resztą społeczeństwa oraz posiadają w nim niepodważalną pozycję. Takiego właśnie świata pragnął Lovecraft³³, ale wyobrażenie o nim zostało brutalnie zniszczone i właściwie umarło podczas jego pobytu w Nowym Jorku. Zupełnie tak jak bohaterowie jego opowiadań (przypominający zresztą Lovecrafta), unicestwiani przez prymitywne, kosmiczne i nieludzkie siły. I choć Francis Lacassin zauważa, że „[m]ity o Cthulhu czerpią swą chłodną moc z sadystycznej rozkoszy, z jaką Lovecraft wydaje ludzi na prześladowania istotom przybyłym z gwiazd, by ukarać ich za podobieństwo do nowojorskiego motłochu, który go upokarzał”³⁴, bliższe rzeczywistości wydaje się stwierdzenie Houellebecq’a, według którego „rolę ofiary gra na ogół (...) profesor anglosaskiego uniwersytetu, ułożony, pełen rezerwy i doskonale wykształcony.”³⁵ Dlatego to raczej jednostki uprzejme i wykwintne są w świecie Lovecrafta idealnymi ofiarami bestialskich impulsów Afroamerykanów, metysów czy mulatów, przypominających tych z *Narodziny narodu* Griffitha. Pod tym względem według Houellebecq’a można wręcz zaryzykować tezę, że pobyt w Nowym Jorku przekształca rasizm autora *Zewu Cthulhu* w swoistą „rasową neurozę”:

Cierpiąc biedę, będzie zmuszony mieszkać w tych samych dzielnicach, co „obrzydliwi, odrażający i koszmarni” imigranci. Będzie ich mijał w parkach. W metrze będą go potracali „tłuści, głupawi Mulaci”, „wstrętnei

³³ I bynajmniej nie był odosobniony w swoich pragnieniach. Ze swymi uprzedzeniami rasowymi, wpisywał się raczej w panujący w tamtym czasie w Ameryce lęk przed Afroamerykanami i „kolorowymi” imigrantami, który stopniowo nasilał się od 1915 roku. Wtedy na ekrany amerykańskich kin weszły *Narodziny narodu* D.W. Griffitha oparte na powieści i sztuce *The Clansman* Thomasa Dixona, Jr. — obraz z jednej strony przedstawiający w rolach pierwszoplanowych afroamerykańską ludność (graną jednak przez białych aktorów z pomalowanymi na czarno twarzami), z drugiej, pokazujący ją jako słabo rozwiniętą intelektualnie i seksualnie agresywną wobec białych, anglosaskich obywateli Stanów Zjednoczonych. Jedną z ważniejszych konsekwencji niezwykłej popularności filmu Griffitha było odrodzenie Ku Klux Klanu, który w *Narodzinach narodu* przedstawiony został jako ostatnia siła zdolna do heroicznej obrony „białej” Ameryki przed „czarnymi” i „kolorowymi” obcymi. To m.in. dzięki rozbudzonemu przez Griffitha „białemu strachowi” w połowie lat dwudziestych XX wieku do KKK należało ok. 4-5 mln mężczyzn, czyli 10-15% amerykańskiej populacji, a jego manifestacje w największych miastach Stanów Zjednoczonych liczyły po kilkadziesiąt tysięcy uczestników. Jednym z lęków projektowanych przez Ku Klux Klan był ten przed inwazją obcych na Amerykę. Rezultatem tych działań był m.in. wprowadzony w życie w 1924 roku Akt Imigracyjny w znaczący sposób ograniczający możliwość migracji do USA.

³⁴ M. HOUELLEBECQ: *H.P. Lovecraft...*, s. 116.

³⁵ Ibidem.

Murzyni, przypominający ogromne szympansy". Będzie ich jeszcze spotykał w kolejkach po pracę i stwierdzi z przerażeniem, że jego arystokratyczne maniery i zabarwione nutą „statecznego konserwyzmu” subtelne wychowanie nie dają mu żadnej przewagi. Tego rodzaju walory nie są cenione w Babilonie; króluje tu podstęp i brutalna siła, „Żydzi o szcurzych obliczach” i „monstrualni Metysi, którzy bez sensu skaczą i podrygują”.³⁶

Czy może zatem dziwić fakt, że to właśnie murzyni, mulaci i metysi przedstawiani są jako wyznawcy kultu Cthulhu w opowiadaniu Lovecrafta? Że to na wpół dzicy mieszańcy krwi czczą personifikację zmieszania, chaosu i zatarcia dotychczasowych granic? W *Zew Cthulhu* Lovecraft tak opisuje „zwierzęcą furie” i „wyuzdaną orgię” na cześć pradawnego bóstwa:

W naturalnej przesiece, jaką było bagnisko, widniała porośla trawą wyspa wielkości około akra, bez drzew i w miarę sucha. Na niej to właśnie podskakiwała i wiła się horda ludzkich potworów, jeszcze bardziej niesamowita niż na obrazach Sime'a czy Angaroli. Naga gromada hybrydów ryczała, wyła i spazmatycznie wyginała się wokół ogromnego ognia w kształcie pierścienia; gdy rozchyłała się zasłona dumy, ukazywał się stojący w samym środku ogniska wielki granitowy monolit, wysoki na jakieś osiem stóp; na jego wierzchołku spoczywała absurdalnie mała i dziwacznie wyrzeźbiona statuetka.³⁷

To „budzące wstręt zgromadzenie” około „stu mieszańców krwi”³⁸, w większości marynarzy, murzynów i mulatów³⁹ zdaje się składać hołd jednemu z nich. Cthulhu sam bowiem jest wyobrażeniem najpotworniejszej z możliwych hybryd. Narrator przybliży jego wygląd na podstawie glinianej płaskorzeźby:

Oprócz zupełnie oczywistych hieroglifów była tam też figura niewątpliwie obrazkowa w zamierzeniu, choć jej impresjonistyczne wykonanie uniemożliwiało odczytanie jakiegokolwiek koncepcji. Zdawał się jakimś potworem albo symbolem przedstawiającym potwora, o kształcie, który tylko schorzała wyobraźnia mogła wymyślić. Jeżeli powiem, że moja cokolwiek ekstrawagancka wyobraźnia podsuwała mi jednocześnie obrazy ośmiornicy, smoka i karykatury człowieka, nie będę niewierny duchowi tej płą-

³⁶ Ibidem, s. 112.

³⁷ H.P. LOVECRAFT: *Zew Cthulhu...*, s. 135–136.

³⁸ Ibidem, s. 136.

³⁹ Dość symptomatyczna wydaje się uwaga narratora, który tak komentuje zatrzymanie wyznawców kultu przez policję: „Tylko dwaj jeńcy okazali się na tyle zdrowi na umyśle, aby ich można było powiesić, pozostałych przekazano do różnych zakładów psychiatrycznych” (Ibidem, s. 137).

skorzeźby. Gąbczasta, zakończona mackami głowa wieńczyła groteskową i pokrytą łuskami figurę ze szczątkami skrzydeł; ale najbardziej szokujący i przerażający był ogólny jej zarys. Tło tej figurki przypominało cyklopową architekturę.⁴⁰

Nie sposób nie porównać tego fragmentu do cytowanego przez Houellebecq'a niesamowitego opisu populacji imigrantów z Lower East Side, który Lovecraft zamieścił w jednym z listów do Belknapa Longa:

Organizmów, które zamieszkują tę okropną kloakę, nie sposób nazwać istotami ludzkimi, nawet wyteżając wyobraźnię. Były to monstrialne, niejasne krzyżówki pitekantropa i ameby, jakby niezdarnie ulepione z cuchnącego i lepkiego błota wydobytego z gnijącego bagna, które pełzną, ociekając potem, po brudnych ulicach i ponad ulicami, wchodząc i wychodząc przez okna i drzwi, tak iż można to porównać jedynie do wyroju robactwa albo do niezbyt przyjemnych stworzeń wyłaniających się z morskich głębin. Te stwory — czy też ta zdegenerowana substancja zamieniona w coś w rodzaju fermentującej galarety, z jakiej je ulepiono — zdawały się przeciekać, przenikać i płynąć przez ziejące szczeliny szkaradnych domostw, i pomyślałem o rzedzie cyklopowych, odrażających kadzi, pełnych po brzegi zgniętego plugastwa, które w każdej chwili mogą się przelać i zatopić cały świat na pół płynną zgnilizną i trądem.

Z tego koszmaru o groźnej zarazie nie wyniosłem wspomnienia żadnej żyjącej twarży. Groteskowe jednostki ginęły w zbiorowej zaturcie; zostawiając w mej żrenicy jedynie szerokie i widmowe zarysy chorego ducha rozkładu i dekadencji... widmo żółtej maski wykrzywionej śmiechem, złanej żrącą posoką, która wycieka z oczu, uszu, nosa, ust zewsząd, dziwnie kipiąc jak monstrialne, niewiarygodne wrzody...⁴¹

Ślady zapisanych tu obrazów, przedstawiających imigrantów oraz przedstawicieli mniejszości narodowych jako „niezbyt przyjemne stworzenia wyłaniające się z morskich głębin” oraz ich domów, które skłaniają do myślenia o „rzedzie cyklopowych, odrażających kadzi”, bez trudu odnaleźć można w cytowanych już fragmentach *Zewu Cthulhu* oraz w innych opowiadaniach Lovecrafta. Ale również tam, gdzie pisze on o Cthulhu w następujący sposób: „To, kapiące i oślizgłe, po omacku precisnęło przez czarne wrota swoje galaretowatozielone cielsko i wydostało się na powietrze miasta zatrutego szaleństwem”⁴². Houellebecq zauważa, że to „nienawiść rasowa wywołuje u Lovecrafta ów stan poetyckiego transu, w którym przekracza sam siebie w szalonym rytmie potępieńczych

⁴⁰ Ibidem, s. 122–123.

⁴¹ M. HOUELLEBECQ: *H.P. Lovecraft...*, s. 113.

⁴² H.P. LOVECRAFT: *Zew Cthulhu...*, s. 153.

fraz; to ona rozświetla ostatnie z jego wielkich tekstów straszliwym błyskiem kataklizmu”⁴³. W opisie Lower East Side dostrzec można charakterystyczną dla autora *Zewu Cthulhu* stylistyczną eksplozję, która dla Houellebecq’a jest zwieńczeniem „nieraz subtelnych i dobrze przemyślanych” konstrukcji „wielkich tekstów” Lovecrafta⁴⁴. Te miejsca w tekście wydają się rozpaczliwymi próbami nazwania tego, co nie posiada swojej nazwy i wymyka się językowi. A nawet więcej: co wymyka się doświadczeniu jako takiemu, bowiem jego potwory to na ogół istoty spoza czasu i przestrzeni, stanowiących wszak aprioryczne warunki możliwości doświadczenia. Zatem skoro nie pochodzą z naszego czasu i przestrzeni, to w jaki sposób w ogóle możliwe jest wyrażenie doświadczenia spotkania z nimi w naszym języku? Tym problemem można byłoby tłumaczyć nadmierną poetyckość Lovecrafta, a więc to, co bardzo często jest przedmiotem krytyki w odniesieniu do jego stylu – brak subtelności i wyrafinowania, który w konsekwencji przyjmuje często dość prymitywną postać (tak przecież kontrastującą z tym, jak chciałby siebie widzieć sam Lovecraft).

Ową „stylistyczną eksplozją”, która jest próbą zapisu doświadczenia niemożliwego do oddania w języku, jest spowiedź Zadoka Allena, na wpół szalonego alkoholika z *Widma nad Innsmonth*:

He, he, he, he! Zaczyna mu coś...ś...witać, hę? Chciałby tam być, zamiast mnie, gdybym widział na morzu t...to coś, w nocy, z wie... z wie...życzkami na dachu chałupy? Ymm... To powiem, ś...ś...ciany mają uszy i jak dziś pamiętam ploty o k...ka...pitanie Obedzie i y...k...amratach na rafie! He, he, he! A ta noc, gdybym wziął lunetę starego na wieżę, a na rafie coś...ś...się kotłuje, poszło w wodę ymm... jak się pokazał księżyc. Obed i jego kumple byli tam na k...rypie, ale to dało nura he...e...n za rafę i już nie wypłynęło... Co, pasowałoby siedzieć sobie tam, na wieży, jak ja, chy...yłystek, i gapić się na odmieńców, to nie b...yli ludzie... Hę? ... He, he, he...⁴⁵

Przykładem tego samego procesu, ale w skali „mikro”, jest wymyślone przez Lovecrafta słowo „Cthulhu”, o którym pisze on tak w jednym z listów w 1934 roku:

(...) wyraz ten ma reprezentować nieudane próby człowieka uchwycenia fonetycznych właściwości *zupełnie obcego słowa*. Imię potwornej istoty wymyśliły stworzenia, których organy głosowe zbudowane są zupełnie inaczej niż ludzkie narządy mowy, a zatem ludzie nigdy nie będą w stanie dobrze go wymówić. (...) Dźwięk, o który mi chodzi, oddany w postaci ludz-

⁴³ Ibidem, s. 114.

⁴⁴ Ibidem, s. 95.

⁴⁵ Cyt. za: ibidem.

kich liter tak, by najlepiej przybliżyć tę obcą wymowę, można zapisać mniej więcej jako *Khúl'-hloo*, przy czym pierwszą sylabę wymawia się gardłowo i bardzo grubym głosem. Literę „u” wymawia się jak w słowie *full*; poza tym pierwsza sylaba przypomina frazę *klul* — „h” odgrywa tu rolę głoski odzwierciedlającej gardłowość wypowiedzanego słowa.⁴⁶

Dwie rzeczy zwracają szczególną uwagę w tym fragmencie: po pierwsze fakt, że owo obce słowo nigdy nie może zostać poprawnie wypowiedziane przez ludzi, bowiem samo w sobie jest czymś nieludzkim, a przez to pozajęzykowym, a po drugie, pełni, czy totalność, którą pośrednio implikuje przywołane przez Lovecrafta słowo *full*⁴⁷. W tych dwóch przypadkach, w spowiedzi Allena oraz słowie „Cthulhu”, widoczne być może staje się to, co Lacan nazwał przy pomocy neologizmu *lalangue*: bełkotu albo matczynego języka, z którego według niego utkana jest nasza nieświadomość. *Lalangue*, przyjmujące właśnie postać wadliwej wymowy, jest wyrazem całości czy totalności (a także wiedzy absolutnej⁴⁸), do której nie mamy dostępu za pośrednictwem naszego dys-

⁴⁶ T.S. JOSHI: *H.P. Lovecraft...*, s. 687.

⁴⁷ Ciekawe wydaje się również fonetyczne podobieństwo słowa „Cthulhu” i Uluru, świętej góry Aborygenów. Na możliwość związku między nimi wskazywałyby również, przywołana przez Joshiego, wiara Lovecrafta w „biologiczną niższość czarnych oraz australijskich aborygenów, choć nie jest jasne, dlaczego wyróżniał tę drugą grupę” (Ibidem, s. 984). Znamienne w tym kontekście wydają się także słowa z opowiadania *Zew Cthulhu*: „Góra szła, a raczej człapała” (H.P. LOVECRAFT: *Zew Cthulhu...*, s. 153). Nadal jednak niejasne pozostawałoby znaczenie tego podobieństwa.

⁴⁸ Houellebecq podkreśla fakt, że Lovecraft w swoich „wielkich tekstach” używa „wielorakich sposobów opisu pewnej wiedzy totalnej” (M. HOUELLEBECQ: *H.P. Lovecraft...*, s. 82). I tak do opisu potworności „całkowicie obcych naszemu czasoprzestrzennemu kontinuum” (Ibidem) wykorzystuje elementy teorii względności Einsteina, fizyki kwantowej, najnowsze odkrycia z zakresu genetyki czy matematyki teoretycznej. Houellebecq zauważa, że te „[d]ziwne konstrukcje aksjomatyczne o niepokojących nieco implikacjach były z pewnością konieczne, by mogły powstać z niebytu mroczne istoty, wokół których obraca się cały cykl o Cthulhu” (Ibidem, s. 81) i wszystko to służyło „kreacji wielowymiarowego świata, w którym najbardziej odrębne domeny wiedzy łączą się i przenikają, by wywołać ów stan poetyckiego transu, który towarzyszy objawieniu zakazanych prawd” (Ibidem, s. 83). Istotne jest jednak to, że w twórczości Lovecrafta część wiedzy zawsze pozostaje utajona, bowiem wiąże się z obcymi siłami, których nie sposób opisać, a co dopiero zrozumieć przy pomocy ludzkiego rozumu. Być może pomocny w zrozumieniu roli, jaką odgrywają Lovecraftowskie potwory, będzie następujący fragment: „Choć szczególna teoria względności wprowadza już pojęcie zakrzywionej przestrzeni, to postrzega ona owo zakrzywienie jako efekt działania materii: to obecność materii zakrzywia przestrzeń, tzn. tylko pusta przestrzeń nie byłaby zakrzywiona. Wraz z przejściem do ogólnej teorii względności przyczynowość ta zostaje odwrócona: materia nie tylko *nie powoduje* już zakrzywienia przestrzeni, ale jest jej *efektem* — obec-

kursu, jak również rozkoszy wymykającej się normatywności. Jego pojawienie się jest jednocześnie ujawnieniem luki w naszej mowie i szczeliny w naszym systemie wiedzy. To co jednak symptomatyczne dla twórczości Lovecrafta, to fakt, że badacze poszukujący wiedzy i ostatecznie konfrontujący się z tym, co może być wyrażone jedynie jako *lalangue*, zostają anihilowani lub tracą poczucie własności. W konsekwencji zatem wymazana zostaje ich pozycja podmiotowa. Dzieje się tak, ponieważ w jakimś sensie za każdym razem jest to rodzaj zapisu urzeczywistnienia treści marzeń sennych (a więc jednego z największych obiektów zainteresowania Lovecrafta), o której to sytuacji Žižek pisze w następujący sposób:

Istnieje luka, która na zawsze oddziela fantazmatyczne jądro podmiotowego bytu od bardziej powierzchownych rodzajów symbolicznych lub wyobrażeniowych tożsamości podmiotu. Nie jestem w stanie w pełni przyjąć (w sensie integracji z porządkiem symbolicznym) fantazmatycznego jądra mojego bytu: jeśli podejść zbyt blisko, wydarzy się coś, co Lacan nazywa *aphanisis* (samowymazaniem) podmiotu: podmiot straci swoją spójność symboliczną, rozpadnie się.⁴⁹

Pytanie czy teksty Lovecrafta nie są właśnie takimi próbami konfrontacji z fantazmatycznym jądrem jego podmiotowego bytu. Te nieustanne powroty „stylizowanych eksplozji” oraz „poetyckich transów” jawią się jako starania, które mają na celu nazwać to, co nienazywalne lub zagadać traumę (jakiej doświadczył podczas pobytu w Nowym Jorku). I nie chodzi tylko o ów horror spotkania z przedstawicielami obcych ras. Houellebecq zwraca uwagę na fakt, że wyjazd ten kończy się rozstaniem oraz rozwodem z Sonią. To o tyle istotne, że, jak zauważa Joshi, Sonia nie była wyłącznie miłością życia Lovecrafta, ale spełniała także inną funkcję:

ność materii sygnalizuje, że przestrzeń jest zakrzywiona. Co to wszystko ma wspólnego z psychoanalizą? Dużo więcej niż mogłoby się wydawać: sposób w jaki Lacan ujmuje Realne, jest swoistym echem też Einsteina. Według Lacana, Realne-Rzecz — to nie tyle bezwładna obecność, która zakrzywia przestrzeń symboliczną (wprowadza do niej luki i niespójności), ile raczej właśnie efekt tychże luk i niespójności”. (S. ŽIŽEK: *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa 2008, s. 90). Podobnie byłoby z obcymi Lovecrafta, którzy wydają się efektem luk i niespójności w systemie wiedzy, a zostają powołani niejako retroaktywnie w celu ich wypełnienia: „Tak jak u Einsteina czymś pierwotnym jest tu martwy punkt porządku symbolicznego, a traumatyczne wydarzenie zostaje obudzone, by wypełnić luki w uniwersum znaczeń” (Ibidem, s. 91). Tym też można tłumaczyć, charakterystyczne dla Lovecrafta, zderzenie precyzyjnego i klinicznego opisu z tym, co monstrialne i niewyobrażalne, i co koniec końców doprowadza do niejasnych, poetyckich transów.

⁴⁹ Ibidem, s. 71.

Warto zatrzymać się na chwilę i zastanowić, skąd w oczach Lovecrafta brała się atrakcyjność Soni. Pierwsze, co nasuwa się na myśl, to że szukał po prostu kobiety, która zastąpiłaby mu matkę. Warto odnotować, że Sonia pojawiła się w jego życiu zaledwie sześć miesięcy po śmierci rodzicielki. Mimo że prawdopodobnie to Sonia bardziej akcentowała zauroczenie Lovecraftem — przynajmniej z początku, w końcu przyjeżdżała do Providence dużo częściej niż on do Nowego Jorku — to i tak HPL odczuwał zapewne potrzebę zwierzenia się komuś ze swoich myśli i uczuć ze szczerością, której najwyraźniej nie okazywał ciotkom.⁵⁰

Tak naprawdę niewiele wiadomo o relacjach Lovecrafta z jego matką. Susie wychowywała go samotnie od najmłodszych lat, po tym jak jego ojciec trafił do szpitala, gdy Lovecraft miał trochę ponad dwa lata. Winfield wykazywał objawy zaburzeń psychicznych, prawdopodobnie spowodowane kiłą, i zmarł pięć lat później. Lovecraft raczej nie widywał go przez ten okres, pozostając pod opieką matki i ciotek. Żona Lovecrafta, Sonia, postawiła wiarygodną, według Joshiego, tezę, że jego matka „przelewała na jedyne dziecko jednocześnie całą swą miłość i całą nienawiść”⁵¹. Zgodnie z relacją Sonii, matka Lovecrafta uważała, że jej syn przesiaduje całymi dniami w domu, bo jest „tak odrażający, że ukrywa się przed ludźmi i nie wychodzi na ulice w obawie, że wystawiłby się na widok publiczny”⁵². Joshi dodaje, że z tych słów Susie można wyciągnąć o wiele dalej idące wnioski:

Częstokroć snuje się przypuszczenia, że przelewała na swego syna całą nienawiść i obrzydzenie, jakie czuła do męża po tym, jak zaatakowała go kiła. Sądzę, że może być w nich sporo racji. Oczywiście mało prawdopodobne, by Susie znała właściwą naturę oraz przyczyny schorzenia, na które cierpiał jej mąż — sami lekarze ich nie znali — musiała jednak podejrzewać, że dopadła go choroba mająca związek ze stosunkami seksualnymi. A teraz, gdy jej syn przeistaczał się w dorosłego mężczyznę, w którym rozkwitają instynkty seksualne, mogła zacząć przypuszczać, że wkrótce on sam stanie się taki jak jej mąż.⁵³

W tym świetle dostrzec można, jakie znaczenie mógł mieć dla Lovecrafta pobyt w Nowym Jorku. Joshi stwierdza, że „Lovecraft miał wszelkie powody, by wierzyć, że właśnie otwiera się nowy, obiecujący rozdział jego życia”⁵⁴: opuszczał Providence i dom rodzinny, z którym wiązało się tyle bolesnych wspomnień,

⁵⁰ T.S. JOSHI: *H.P. Lovecraft...*, s. 557.

⁵¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 153.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, s. 154.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 551.

u boku miał kochającą i całkowicie akceptującą go kobietę, a miasto, do którego się udawał, było krajowym centrum wydawniczym, finansowym i artystycznym, stąd nareszcie kresliła się przed nim jasna przyszłość. Jaką traumą w takim razie musiał być powrót do Providence dwa lata później, bez żony i sukcesu wydawniczego, co więcej, ze świadomością, że na rynku pracy lepiej od niego radzą sobie mało inteligentni imigranci? W końcu to właśnie nieumiejętność dostosowania się do wymagań rynku pracy doprowadziła do rozstania z Sonią, która po utracie pracy w Nowym Jorku wyjeżdża do Cincinnati. Te dwa lata prawdopodobnie doszczętnie zniszczyły wyobrażenia Lovecrafta o świecie, co, począwszy od *Zewu Cthulhu*, znajduje wyraz w jego „wielkich tekstach”. Nowojorską traumą (która w założeniu być może była rodzajem antidotum na traumatyczne doświadczenia dzieciństwa) można również tłumaczyć konsekwentny, a szczególnie mocno akcentowany przez Houellebecq’a, brak tematu pieniędzy i seksu w twórczości Lovecrafta. W przeciwieństwie jednak do poglądów Houellebecq’a, nie sposób odrzucić psychoanalizy jako narzędzia, które pozwala lepiej zrozumieć mity Cthulhu.

Właśnie na konieczność psychoanalitycznej perspektywy wskazuje Stephen King w swoim wprowadzeniu do książki Houellebecq’a, pisząc:

Można też utrzymać, że takie „wielkie teksty” jak *Koszmar w Dunwich* czy *W górach szaleństwa* mówią niemal tylko i wyłącznie o seksie i że kiedy w jakimś opowiadaniu Lovecrafta pojawia się Cthulhu, mamy do czynienia z gigantyczną, morderczą waginą wyposażoną w macki, przybywającą spoza przestrzeni i czasu. Nie zamierzam banalizować Lovecrafta; podkreślam tylko, że jeśli przyjrzymy się Dawnym Istotom z psychoanalitycznego punktu widzenia, a zwłaszcza z punktu widzenia psychoanalizy znanej w czasach Lovecrafta, znajdziemy się w samym centrum Freudowskiego cyrku.⁵⁵

Dlatego też trudno w świetle twórczości Lovecrafta, a nawet opisu samego Cthulhu, zgodnie z którym jest on niemożliwą do opisania Rzeczą, nie widzieć w Dawnych Istotach wcielenia Realnego, odzywającego się jako Rzecz niepodlegająca symbolizacji, choć motywująca przy tym wszelkie znaczenia (także w całym mitycznym uniwersum autora *Zewu Cthulhu*). Ale to Realne, które przyjmuje tutaj postać Cthulhu, według Lacana stanowi także sedno ludzkiej seksualności. W obliczu twórczości Lovecrafta mocy nabiera stwierdzenie Lacana, że „relacja seksualna nie istnieje”:

Ludzka seksualność jest naznaczona nieusuwalnym piętnem porażki, różnica płciowa jest antagonizmem dwóch pozycji, które nie mają żadnego

⁵⁵ S. KING: *Poduszka Lovecrafta*. W: M. HOUELLEBECQ: *H.P. Lovecraft...*, s. 14.

wspólnego mianownika. Rozkosz jest możliwa tylko na tle tego fundamentalnego braku. Mīt lamelli przedstawia mityczny byt, który ucieleśnia to, co żywe istoty tracą wraz z wejściem w (regulowany symbolicznie) porządek różnicy płciowej.⁵⁶

Wspomniana przez Žižka lamella to libido jako czyste, niezniszczalne i nieśmiertelne życie. Jako taka jest ona nieprzedstawialna, choć może przyjmować rozmaite postaci. Pytanie, czy jedną z nich nie jest właśnie Cthulhu, tym bardziej, że według Žižka „[l]amella żyje na przecięciu porządku Wyobrażeniowego i Realnego: reprezentuje Realne w jego najbardziej przerażającej wyobrażeniowej postaci, jako przerażająca pierwotna otchłań, która wszystko pochłania i rozpuszcza wszelkie tożsamości”⁵⁷. Tym wszak zdaje się być także monstrualny Cthulhu, który z jednej strony stoi u podstaw projektowanej przez Lovecrafta antymitologii, której głównym założeniem jest zakłócenie, czy wręcz obalenie, dotychczasowego porządku wyjaśniania ludziom spraw Bożych⁵⁸, ale z drugiej, może być także postrzegany jako powrót wypartego — właściwie całego jego życia, które w przypadku Lovecrafta wydaje się całkiem nieobecne. Houellebecq stwierdza bowiem, że gdy mowa o życiu autora *Zewu Cthulhu*, mamy raczej do czynienia z czymś, co można nazwać antybiografią:

Howard Philips Lovecraft jest wzorem dla każdego, kto chciałby się dowiedzieć, jak zmarnować życie i, ewentualnie, stworzyć jakieś dzieło. Przy czym, gdy chodzi o punkt drugi, rezultat nie jest gwarantowany.⁵⁹

Stąd najciekawszą i najwięcej mówiącą o nim częścią jego życia są jego teksty, w tym przede wszystkim te budujące „antymitologię” przerażającego Cthulhu. Istotny jednak wydaje się moment jego powołania do życia, czy raczej przebudzenia, który może sugerować, że postać ta skupia wszystkie lęki i obawy, jakie prześladowają autora w jego dojrzałym życiu, a które w sposób nierozzerwalny wiążą się z Sonią:

W biografii Lovecrafta jest bardzo niewiele wydarzeń. „Nigdy nic się nie dzieje”, oto jeden z motywów przewodnich jego listów. Można jednak powiedzieć, że jego życie, i tak już sprowadzone do minimum, byłoby całkiem puste, gdyby nie spotkał na swojej drodze Soni Haft Greene.⁶⁰

⁵⁶ S. ŽIŽEK: *Lacan...*, s. 81–82.

⁵⁷ Ibidem, s. 80.

⁵⁸ Por. T.S. JOSHI: *H.P. Lovecraft...*, s. 686.

⁵⁹ M. HOUELLEBECQ: *H.P. Lovecraft...*, s. 97.

⁶⁰ Ibidem, s. 101.

Znajomość z Sonią nie tylko obeznała go z obcym mu wcześniej fenomenem miłości⁶¹, ale też zainicjowała serię doświadczeń, które wymusiły na nim bolesną konfrontację ze światem, a następnie przypieczętowały jego ostateczne wycofanie się z niego. Może zatem, wbrew przypuszczeniom Houellebecq'a, centrum twórczości autora *Zewu Cthulhu* stanowią właśnie spotworniałe wyobrażenia tak obcych i nigdy do końca przez niego niezrozumianych, kobiet. Houellebecq zwraca na to uwagę, próbując definiować fenomen pisarski Lovecrafta:

Jeśli spróbujemy zdefiniować pisarza nie poprzez tematy, które podejmuje, lecz poprzez te, które pomija, dojdziemy do wniosku, że Lovecraft zajmuje wyjątkowe miejsce. Otóż w całym jego dziele nie znajdziemy najmniejszej aluzji do dwóch rzeczy: do seksu i pieniędzy. Ani jednej. Píše tak, jakby te zjawiska wcale nie istniały. Do tego stopnia, że gdy w opowiadaniu pojawia się postać kobieca (co zdarza się jedynie dwa razy), odbieramy to jak jakieś dziwactwo, jakby nagle wbił sobie do głowy, że musi opisać Japończyka.⁶²

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Houellebecq (nie pierwszy raz w swoim esej) dokonuje projekcji na bohatera swojej książki własnej awersji do Freuda. Francuski autor myli się też albo mija się z prawdą, gdy píše o nieobecności seksu i pieniędzy w prozie Lovecrafta. Oczywiście tematy te na ogół nie pojawiają się *explicite* w jego opowiadaniach, ale, dla przykładu, co zrobić z ową koszmarną „wyuzdaną orgią” czcicieli Cthulhu na mokradłach w Luizjanie? Z kolei w Koszmarze z Dunwich nie sposób nie dostrzec sugestii kopulacji Lawinii Whateley z potwornym Yog-Sothotem, o czym wspomina w swej monografii Joshi. Natomiast w Widmie nad Innsmouth budzące grozę nienaturalne związki seksualne mieszkańców Innsmouth z rybo-żabami stają się przyczyną zagłady tytułowego miasta.

Z podobną ostrożnością należy podejść do tezy, że w prozie Lovecrafta postacie kobiece pojawiają się ledwie dwa razy. Gavin Callaghan poświęcił temu zagadnieniu jeden rozdział swojej książki opisującej twórczość autora *Zewu Cthulhu*. W tymże rozdziale, znamienne zatytułowanym *H.P. Lovecraft and the Magna Mater*, Callaghan píše: „W odniesieniu do prozy Lovecrafta funkcjonuje zarazem wielkie i dziwne nieporozumienie, sugerujące, że nie przedstawia on kobiet w swoich opowieściach grozy”⁶³. Jak się okazuje, nie tylko nie brakuje tego typu postaci na kartach jego tekstów (Callaghan przedstawia nawet dość długą listę kobiet, pojawiających się w opowiadaniach autora *Zewu Cthulhu*), ale nie sposób przy tym nie dostrzec kobiecego, a nawet matczyngo wymiaru

⁶¹ Por. *ibidem*.

⁶² *Ibidem*, s. 60.

⁶³ G. CALLAGHAN: *H. P. Lovecraft's Dark Arcadia: The Satire, Symbolology and Contradiction*. Jefferson 2013, s. 160.

potwornych bóstw, takich jak Starsze Istoty czy Wielka Rasa. Być może jest to efekt tego, że Lovecraft przez długi okres swojego życia przebywał niemal wyłącznie w otoczeniu znacznie starszych od niego kobiet — jego matki i ciotek. Callaghan dochodzi nawet do wniosku, iż „wydaje się dość oczywiste, że starsze krewne Lovecrafta przekształcone zostają w jego poczynaniach (...) we wszechpochłaniające matczyne bóstwa z jego opowieści grozy”⁶⁴.

I w końcu pieniądze. Znanе powiedzenie poucza, że jeśli nie wiadomo o co chodzi, to najpewniej chodzi właśnie o nie. Na pierwszy rzut oka taka teza w odniesieniu do opowiadań Lovecrafta musi się wydać absurdalna i to nie tylko w świetle słów Houellebecq’a, choć od razu trzeba też dodać, że i w tym przypadku Francuz nie ma racji. Po pierwsze, autor *Zewu Cthulhu* interesował się ekonomią, „nawracając” się po 1929 roku na umiarkowany socjalizm, który według niego jako jedyny był w stanie zapobiec wybuchowi rewolucji społecznej w Stanach Zjednoczonych. Co więcej, Lovecraft często wspomina w listach Wielki Kryzys jako zdarzenie, które przyczyniło się do radykalnej zmiany jego poglądów na politykę, ekonomię i społeczeństwo⁶⁵. Natomiast pod koniec życia, latem 1936 roku Lovecraft wyznaje:

Liberałowie, których wyśmiewałem, okazali się tymi, którzy mieli rację — oni bowiem żyli teraźniejszością, ja żyłem przeszłością. Oni wykorzystywali naukę, ja — romantyczny antykwaryzm.⁶⁶

Po drugie, pieniądze pojawiają się na kartach jego opowiadań, zarówno tych wczesnych, jak i w tych historiach, które Houellebecq określa mianem „wielkich tekstów”. Choć trzeba zaznaczyć, że jeśli już temat ten pojawia się u Lovecrafta, na ogół dotyczy BRAKU pieniędzy. Tak jest w *Celephais*, w którym mowa jest najpierw o „utracie majątku”⁶⁷, a następnie o wydaniu wszystkich pieniędzy na narkotyki, zapewniające przeniesienie do tytułowego miasta⁶⁸. Podobna sytuacja pojawia się w *Muzyce Ericha Zanna*, w której narrator nie ma na zapłacie komornego⁶⁹, przez co trafia do zapomnianej kamienicy, w której mieszka tytułowy Erich Zann.

Nieco inaczej wygląda to już w „wielkich tekstach” Lovecrafta. Tam z kolei pieniądze często pojawiają się w odniesieniu do obcych ras. W *Koszmarze w Dunwich* narrator wspomina na przykład stare, złote monety⁷⁰, za które

⁶⁴ Ibidem, s. 167.

⁶⁵ T.S. JOSHI: *H.P. Lovecraft...*, s. 948.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ H.P. LOVECRAFT: *Sny o terrorze i śmierci*. Przeł. R.P. LIPSKI, M. KUBIAK, M. KOPACZ, A. LEDWOŻYW, M. WROCZYŃSKI. Poznań 2008, s. 65.

⁶⁸ Ibidem, s. 70.

⁶⁹ IDEM: *Opowieści o makabrze i koszmarze...*, s. 111.

⁷⁰ Ibidem, s. 171.

Wilbur Whateley kupował bydło, ale i milczenie mieszkańców Dunwich. Z kolei w opowiadaniu *W górach szaleństwa* narrator tak opisuje odkrytą cywilizację Starszych Istot:

Powszechnie uprawiano handel, zarówno lokalnie, jak i między poszczególnymi mistami; funkcję pieniędzy pełniły niewielkie, płaskie żetony, pięcioramienne i rżnięte w jakieś napisy. Spośród znalezionych przez naszą ekspedycję kawałków zielonkawego steatytu te mniejsze prawdopodobnie były właśnie pieniędzmi.⁷¹

Pieniądze (a dokładniej dolary) kilkakrotnie pojawiają się także w *Widmie nad Innsmouth*, w którym narrator płaci między innymi za przejazd autobusem czy wynajem pokoju. W opowiadaniu dość często pojawia się także złoto starego Marsha, który, według słów jednej z postaci, „musi być bogatszy niż Krezus”⁷². Jednak *Widmo nad Innsmouth* wydaje się istotnym tekstem Lovecrafta także z innego powodu. Autor *Zewu Cthulhu* wykorzystuje w nim i dopracowuje elementy, które wiele lat wcześniej pojawiły się w innym, znacznie mniej znanym opowiadaniu — *Ustaleniach dotyczących zmarłego Arthura Jermyna i jego rodu* z 1920 roku.

W *Arthurze Jermynie*, choć to ledwie kilkustronicowy tekst, Lovecraft podejmuje kilka emblematycznych dla siebie wątków, które powrócą w znacznie już dojrzałszej i bardziej rozbudowanej wersji w „wielkich tekstach”. Opowiadanie opisuje historię tytułowego Arthura, ostatniego z rodu Jermynów, który po śmierci ojca i matki postanawia zbadać tajemniczą historię swojej rodziny. Ku swojemu przerażeniu Arthur odkrywa, że jego ród bierze początek w związku jego przodka sir Wade’a Jermyna, jednego z pierwszych badaczy Konga, z białą małpą, która została boginią prehistorycznej afrykańskiej cywilizacji. *Arthur Jermyn* to pierwszy horror Lovecrafta poruszający kwestię hybrydyzacji ludzi oraz haniebnego rodowodu białej rasy — tematów, do których powróci w *Koszmarze z Dunwich*, *W górach szaleństwa*, *Widmie nad Innsmouth* czy *Cieniu spoza czasu*. Ale to również historia, podobnie jak *Widmo nad Innsmouth*, o rodzinnej tajemnicy i mrocznej przeszłości, które doprowadzają do samobójstwa bohatera. W tym kontekście najciekawsze wydają się niektóre szczegóły opowieści, które sugerują, że ma ona wyraźnie autobiograficzny charakter. Mały Arthur, podobnie jak Lovecraft, traci ojca i zostaje zabrany przez matkę do nowego domu, „gdzie nie było już nikogo, kto mógłby sprzeciwić się jej obecności”⁷³. Głównym zadaniem matki głównego bohatera, tak jak w przypadku Lovecrafta, było dopilnowanie,

⁷¹ IDEM: *W górach szaleństwa*. W: *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*. Przeł. M. PŁAZA. Poznań 2012, s. 523.

⁷² IDEM: *Widmo nad Innsmouth*. W: *Opowieści o makabrze i koszmarze...*, s. 380.

⁷³ IDEM: *Ustalenia dotyczące zmarłego Arthura Jermyna i jego rodu*. W: *Zgroza w Dunwich...*, s. 23.

„aby jej syn otrzymał możliwie najlepsze wykształcenie, na jakie tylko pozwalały ograniczone rodzinne fundusze”⁷⁴, Arthur, tak jak autor *Zewu Cthulhu*, mierzy się więc z topniejącym majątkiem rodzinnym, ale i światem — jako poeta i marzyciel, którego delikatność kontrastuje z plugawym wyglądem fizycznym, w czym również przypomina Lovecrafta:

Dziwaczny i nieco odstręczający pokrój nie był w rodzinie Jermynów rzadkością, przypadek Arthura był wszakże uderzający. Właściwie trudno było stwierdzić, do czego jest podobny — lecz rysy i wyraz jego twarzy w połączeniu z długością ramion sprawiały, że widząc go po raz pierwszy, trudno było opanować dreszcz odrazy.⁷⁵

Momentem przełomowym w opowiadaniu jest śmierć matki Arthura, która popycha go do wyprzedaży części majątku rodzinnego i wyruszenia do Konga w poszukiwaniu prawdy o niesamowitym pochodzeniu jego rodziny — prawdy, która doprowadzi go do obłądzenia i samobójstwa.

Z kolei Lovecraft najpierw jako mały chłopiec przez pięć lat obserwuje stopniowe popadanie swojego ojca w obłądzenie, a następnie jego śmierć na syfilis. Krótco potem umiera jego dziadek, który do tego momentu zastępował ojca, gwarantując wsparcie duchowe, ale i materialne. Niestety, kłopoty jego przedsięwzięcia doprowadziły do tego, że mały Howard zamiast rozległego majątku musiał się zadowolić spadkiem w wysokości 1500\$, a jego rodzina zmuszona była zmierzyć się z widmem niezwykle skromnego życia. Na domiar złego Lovecraftowie musieli zmienić miejsce zamieszkania, a to z kolei wiązało się z rozstaniem z pupilem Howarda — kotem Czarnuchem.

Ale to nie koniec traumatycznych doświadczeń Lovecrafta. Pogorszenie sytuacji materialnej zapoczątkowało prześladowania małego Howarda ze strony rówieśników. Prześladowania spowodowane były jego ekscentrycznymi zachowaniami, ignorowanymi do tej pory głównie ze względu na jego pozycję, którą zapewniał majątek dziadka⁷⁶. To problemy w szkole być może doprowadziły do tego, że Lovecraft nie radził sobie z matematyką tak, jak by sobie tego życzył, co z kolei uniemożliwiło mu karierę astronoma, o której marzył. Ostatecznie doświadczył wieloletniego silnego załamania psychicznego (trwającego od 1908 do 1913 roku), które uniemożliwiło mu ukończenie szkoły i sprawiło, że wybrał „karierę” pisarską. Potem skomplikowane relacje z matką i w końcu (po jej śmierci) podróż do Nowego Jorku...

Jednak Lovecrafta od Jermyna różniły dwie rzeczy: nigdy nie wyprzedał skromnego majątku rodzinnego i nie odważył się, aby poznać skrywaną prawdę wewnątrz własnej rodziny — naturę choroby ojca oraz przyczynę jego zgonu.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem, s. 23–24.

⁷⁶ D. TYSON: *The Dream World of H.P. Lovecraft*. Woodbury 2010, s. 45

„Lovecraft prawdopodobnie wiedział niewiele o chorobie i śmierci ojca, myślę jednak, że dużo się nad tym zastanawiał”⁷⁷ – pisze Joshi i dodaje, że przyczynę choroby ukrywano przez Lovecraftem, choć on sam musiał domyślać się, co dolegało ojcu, gdyż Butler House, w którym był leczony Winfield, to przytułek dla umysłowo chorych.

Po stracie ojca Lovecraftowi zostaje już tylko dziadek i dlatego trudno przecenić wagę jego śmierci oraz konsekwencji, jakie miała ona na dalsze losy oraz postrzeganie świata autora *Zewu Cthulhu*. To, co pozostaje mu po dziadku (i męskiej linii jego rodu) to spadek. Skromny. I to właśnie ten spadek wydaje się najbardziej naznaczać Lovecrafta. Jak zauważa Donald Tyson, „w ciągu jednej nocy Lovecraft z bardzo bogatego chłopca stał się względnie biedny, przynajmniej jak na standardy jego dotychczasowego życia, i konsekwentnie ubożał w kolejnych latach, tak że w momencie śmierci doskwierała mu prawdziwa bieda, której nawet nie był sobie w stanie wyobrazić w młodości”⁷⁸. Paradoksalnie, to, co miało zapewnić świetlaną przyszłość, uczyniło z niego niewolnika przeszłości. Dlatego Lovecraft żył już tylko myślą o dawnej wielkości, przyszłość zaś wiązał z groźbą wystawienia się na działanie sił, które odebrały mu najpierw ojca, a potem dziadka i jego fortunę. Zresztą spadek okazał się przekleństwem – nie tylko nie zapewnił dostatniego życia, ale dosłownie stał się jego miarą: w ostatnich dniach Lovecraft do cna wykorzystuje resztę odziedziczonych pieniędzy, tak że nie stać go już na kupno jedzenia, a jedną z przyczyn jego śmierci staje się niedożywienie.

Jednak jedną z najistotniejszych konsekwencji skurczonej spuścizny po jego dziadku, która zaważyła na życiu Lovecrafta, była utrata rodzinnego domu – strata, z którą mały Howard długo nie mógł się pogodzić:

Lovecraft potajemnie przysięgał, że pewnego dnia zarobi na tyle dużo pieniędzy, że możliwe będzie odkupienie rodzinnej posiadłości, tak aby pozostała ona własnością rodziny. Jednak to młodzieńcze marzenie już na zawsze pozostało dalekie od spełnienia.⁷⁹

Doświadczenie utraty domu, który nie był tylko domem, ale posiadłością rodową, było dla Lovecrafta szczególnym wstrząsem wystawiającym go na obcość świata. Stąd być może tak dobrze czuł się w przestrzeni literatury niesamowitej. W jej ramach mógł przepracować pierwotne doświadczenie niesamowitego, w którym, wedle Freuda, to, co domowe jest nagle wystawione na działanie obcości, która wdziera się w granice domu. Może właśnie dlatego 7 sierpnia 1931 roku w liście do J. Vernona Shea notuje:

⁷⁷ T.S. JOSHI: *H.P. Lovecraft...*, s. 37.

⁷⁸ D. TYSON: *The Dream World of H.P. Lovecraft...*, s. 45.

⁷⁹ Ibidem.

Nie ma innej dziedziny niż literacka niesamowitość, w której czułbym się lepiej lub miał lepsze warunki do tworzenia beletrystyki. Życie nigdy nie interesowało mnie tak bardzo jak ucieczka od życia.⁸⁰

Choć Houllebecq myli się co do obecności seksu, kobiet i pieniędzy w prozie Lovecrafta, co do jednej rzeczy na pewno ma rację: pisarstwo Cienia z Providence cechuje absolutna negacja i jest ono wymierzone przeciw światu i życiu. Opowiadania Lovecrafta należy definiować przez negację, bo to totalna, materialna i cielesna negacja przybierająca postać potworów, licznie zaludniających jego literackie światy, stanowi ich istotę:

Czym są jego potwory? Ogólnie i filozoficznie mówiąc, są ucieleśnioną negacją. Negacją czego? Wszystkiego, co normalne, czyli ludzkie, czyli zdrowe, czyli dobre, czyli piękne. Dodajmy jeszcze: są negacją absolutną, bo zaprzeczającą wszystkim bez wyjątku pozytywnym jakościom naszego świata, oraz agresywną, to znaczy działającą, czynną, niszczącą. Gdy śledzi się ewolucję pojęcia potworności w historii kultury i sensy, jakie mu z biegiem wieków nadawano, potwory Lovecrafta wydają się dziwnie archaiczne. Wszystkie te Cthulhu, Mi-Go, Istoty z Głębin czy ich ziemski pomiot w rodzaju braci Whateleyów są bowiem skonstruowane tak, jak „konstruowała” potwory świadomość ludzi średniowiecza czy renesansu. Lovecraft utożsamia w nich mianowicie nieklasyfikowalność, czyli wymiar epistemologiczny, z ohydą cielesną, czyli wymiarem moralnym. W taki sposób wyobrażano sobie potwory w dawnych dziełach geograficznych, zawierających fantastyczne opisy dalekich, nietkniętych chrześcijańską stopą krain. (...) Potwory Lovecrafta są niejako diabłami, i to w postaci pierwotnej, wolnej od folklorystycznych czy literackich kostiumów, którymi z biegiem wieków oswajano postać diabła.⁸¹

Jednak potworność dla Lovecrafta nie jest czymś zewnętrznym — najbardziej przeraża projektowana przez autora *Zewu Cthulhu* możliwość zainfekowania nią człowieczeństwa:

Potworność lęgnie się nie tyle nawet obok nas, ile w nas samych zaraża człowieczeństwo, zaciera granice między ludzkością a nieludzkością, które w swej naiwności mamy za nienaruszalne. Najbardziej sugestywną wizją splugawienia człowieczeństwa są *Ustalenia dotyczące zmarłego Arthura Jermyna i jego rodu* — utwór poniekąd rasistowski, ale na tyle wielowymiarowy, że trzeba widzieć w nim przede wszystkim przypowieść o umowności granic, jakie kreślimy wokół tego, co uważamy za ludzkie.⁸²

⁸⁰ S.T. JOSHI: *H.P. Lovecraft...*, s. 973.

⁸¹ M. PŁAZA: *W przeddzień potwornego zmartwychwstania*. W: *Zgroza w Dunwich...*, s. 776–777.

⁸² *Ibidem*, s. 780.

Horror opowiadania *Ustalenia dotyczące zmarłego Arthura Jermyna i jego rodu* polega właśnie na odkryciu, że to człowiek sam jest potworem — że, wbrew naszym wyobrażeniom, to gatunek skalany złem, pierwotną dzikością i obecnym w nim pierwiastkiem obcości. Rasizm Lovecrafta byłby więc raczej symptomem. Ohydę w jego prozie budzą oczywiście potwory, ale chyba nawet większym obrzydzeniem napawają wizje spotworniałych form człowieczeństwa, które przenikają karty opowiadań Lovecrafta, poczynając od *Arthura Jermyna*, przez *Widmo nad Innsmouth* czy *Horror w Dunwich*, a kończąc na *Ceniu spoza czasu*.

Wierzchołek góry lodowej, czyli rzecz w tym czymś

W 1982 roku w kinach pojawiają się dwa skrajnie odmienne obrazy obcych. Z jednej strony Spielberg przedstawia ich optymistyczną wizję w kultowym *E.T.*, którą Kellner określa mianem „dziecięcej fantazji o nadziei” w czasach niepewności i kryzysu autorytetu państwa, jaki miał miejsce w Ameryce początku lat osiemdziesiątych⁸³. Z drugiej, Carpenter w *Coś (The Thing)*, wyrastającym z tych samych lęków co *E.T.*, prezentuje zgoła przeciwną i przy tym znacznie bardziej pesymistyczną diagnozę stanu, w jakim znalazło się amerykańskie społeczeństwo. Dzieli ją zresztą z innym filmem, który w tym samym roku trafił na ekrany kin: *Łowcą androidów* Ridley’a Scotta. Co ciekawe, wszystkie trzy obrazy (*E.T.*, *Coś*, *Łowca androidów*) łączy przedstawienie tego, co obce, czy nieludzkie, jako swego rodzaju „znikającego pośrednika”. Jednak w przypadku filmów Carpentera i Scotta jest to szczególnego rodzaju pośrednictwo: zarówno obcy, jak

⁸³ Kellner wskazuje, że przyczyną tych lęków był kryzys ekonomiczny, coraz szybsze przemiany społeczne oraz kulturowe, wzrost zachorowań na choroby cywilizacyjne i raka, oraz narastający strach przez AIDS, ale również polityczna niestabilność tego okresu. Z kolei Žižek podkreśla, że w *E.T.*, tak jak w innych filmach Spielberga, osią obrazu jest kryzys, a właściwie nieobecność władzy ojcowskiej: „Wszystkie najważniejsze filmy Stevena Spielberga — *E.T.*, *Imperium słońca*, *Park Jurański*, *Lista Schindlera*... — łączy powtarzany w różnych wariantach ten sam motyw: impas władzy ojcowskiej i jej odbudowa. Powinniśmy pamiętać, że rodzina, w której małemu chłopcu pojawia się *E.T.*, została opuszczona przez ojca (dowiadujemy się o tym już na samym początku), a zatem *E.T.* jest ostatecznie swego rodzaju »znikającym pośrednikiem« dostarczającym nowego ojca (dobrego naukowca, którego widzimy w ostatniej scenie filmu, jak obejmuje matkę) — kiedy już pojawia się nowy ojciec, *E.T.* może odejść »do domu«” (S. ŽIŽEK: *W obronie przegranych spraw...*, s. 61). Funkcją *E.T.*, który przybywa z zewnątrz (a więc spoza społeczeństwa amerykańskiego), jest przywrócenie dawnego ładu w rodzinie, w której się pojawia, ale również (w domyśle) całej amerykańskiej społeczności.

i androidy są bowiem niewidocznym oraz utajonym przejściem (a w rezultacie ostatecznym zatarciem granic) między tym, co ludzkie (i znane), oraz tym, co nieludzkie (i obce).

W obrazie Carpentera stawką jest ocalenie człowieczeństwa w świecie, który zdaje się coraz bardziej zagrażać ludzkości. Pierwszym tego sygnałem jest miejsce akcji filmu: baza naukowa Outpost 31⁸⁴ w Arktyce, a więc w środowisku skrajnie nieprzyjaznym dla człowieka, które może przywodzić na myśl opowiadania Lovecrafta. Pośród jej lodów nagle pojawia się pies z niewiadomych względów ścigany przez członków norweskiej ekspedycji. Wkrótce okazuje się, że to właśnie pod jego postacią, a więc przyjąwszy formę oswojonego, „najlepszego przyjaciela człowieka”, do wnętrza bazy (oraz zamieszkującej ją amerykańskiej społeczności) wkrada się „nieludzki” obcy. Problem jednak w tym, że nie jest on po prostu kosmitą, który różni się od nas wyglądem. Przeciwnie, wygląda i zachowuje się zupełnie jak ludzie, których postać przyjmuje. Jego sposobem przetrwania jest mimikra, kamuflaż — zatarcie jakichkolwiek różnic do takiego stopnia, że wydaje się porywać ciało osoby, do której się upodabnia⁸⁵.

⁸⁴ Nazwa Outpost 31 wydaje się aluzją do poprzedniego filmu Carpentera: *Halloween* z 1978 roku. Co ciekawe, o ile w *Halloween* główną postacią, podobnie jak w wielu horrorach końca lat siedemdziesiątych (np. w *Obcym*), była kobieta, w jego filmie z 1982 roku kobiety w ogóle się nie pojawiają.

⁸⁵ W tym sensie obcy Carpentera przywodzi na myśl słynnych porywaczy ciał z *Inwazji porywaczy ciał* Dona Siegela z 1956 roku, o których Žižek pisze w następujący sposób: „Chodzi o postać unieśmiertelnioną w całej serii filmów z lat 50., których najśłynniejszym przedstawicielem jest *Inwazja porywaczy ciał*. Przeciętny Amerykanin podróżuje przez na wpół opustoszałą okolicę, gdy nagle psuje mu się samochód i nasz bohater zmuszony jest udać się po pomoc do najbliższego miasteczka. Szybko zauważa, że w miasteczku dzieje się coś dziwnego — jego mieszkańcy dziwnie się zachowują, jakby nie byli w pełni sobą. Staje się jasne, że miastem zawładnęli kosmici, którzy weszli w ludzkie ciała i przejęli nad nimi kontrolę: choć kosmici wyglądają i zachowują się dokładnie tak samo jak ludzie, jakiś drobiazg zazwyczaj zdradza ich prawdziwą naturę (dziwny błysk w oku, za dużo skóry między palcami albo między uszami a głową itd.). Ten drobiazg to właśnie *objet petit a*, szczegół, którego obecność w magiczny sposób przemienia swojego nosiciela w kosmitę. W przeciwieństwie do obcego z filmu Scotta, który absolutnie różni się od ludzi, tu różnica jest minimalna, ledwo dostrzegalna. Czyż nie mamy do czynienia z tym samym w przypadku naszego codziennego rasizmu? Choć jesteśmy gotowi zaakceptować Żyda, Araba czy jakiegokolwiek orientального innego, zawsze denerwuje nas jakiś szczegół, w jaki akcentują pewne słowa, liczą pieniądze, śmieją się. Ten drobiazg czyni ich obcymi, niezależnie od tego, jak bardzo starają się zachowywać podobnie do nas” (IDEM: *Lacan...*, s. 83). W filmie Carpentera sytuacja jest jednak bardziej skomplikowana: nie istnieje bowiem żaden szczegół zdradzający obcych — wyglądają oni na normalnych ludzi i dopiero po zdemaskowaniu ich prawdziwej natury, ujawniają z całą mocą swoją potworność. W *Czymś* przerażający jest więc dopiero „coming out” obcego, co zdawałoby się potwierdzać przypuszczenia

Co więcej, doktor Blair z bazy Outpost 31 odkrywa, że jeśli zmiennokształtny przedostanie się z Arktyki do zaludnionych przez człowieka terenów, cała ludzkość przestanie istnieć w przeciągu 27000 godzin od pierwszego kontaktu. Obcy jawi się zatem jako rodzaj wirusa, czy śmiertelnej choroby, które w sposób niezauważalny są w stanie zainfekować cywilizowany świat i tym samym doprowadzić do zagłady człowieka.

Czym jednak jest ów obcy? Odpowiedź na to pytanie komplikuje fakt, że nieznanymi organizm zdaje się nieustannie przekształcać i morfować, zmieniać swoją postać tak, że nigdy nie widzimy jego właściwej formy. Za każdym razem, gdy ujawnia jedną ze swoich twarzy, jest *czymś innym*. Takie obrazowanie otwiera oczywiście szerokie pole do interpretacji i prób odpowiedzi na pytanie, jakie lęki ucieleśnia sobą kosmita Carpentera.

John Kenneth Muir⁸⁶ akcentuje w pierwszej kolejności ogólne tło okresu, w którym pojawia się *Coś*: począwszy od wciąż żywych ran w amerykańskim społeczeństwie zadanych przez wojnę w Wietnamie⁸⁷, przez echa politycznej niestabilności w amerykańskiej polityce po aferze Watergate z 1972 roku, a skończywszy na strachu, jaki rodzi kryzys energetyczny oraz wypadek w elektrowni jądrowej Three Mile Island w 1979 roku. Jednak nie mniej istotne było również zjawisko tzw. kontrurbanizacji, a zatem odpływu mieszkańców wielkich metropolii do nowopowstających osiedli na ich przedmieściach. To, że stanowił on realne źródło lęków pokazuje wszak inny film z 1982 roku, *Duch* Hoppera. Według Muira to właśnie na przedmieściach następuje prawdziwa amerykańska integracja: mieszkają tam obok siebie i dzielą ze sobą wspólne podwórko biali i czarni, Jankesi i Konfederaci, chrześcijanie i ateści, czy w końcu heteroseksualiści i homoseksualiści. Sytuacja ta musiała jednak rodzić stan nieustannego zagrożenia i lęku przed tym, co czai się za drzwiami mojego sąsiada oraz tym, kim (lub czym) on jest naprawdę. Powszechny stał się strach, że za sąsiednimi drzwiami, pod pozornie ludzkimi kształtami, w istocie czai się nieludzki potwór, i że pod ludzką twarzą nagle odkryjemy tytułową (złą) Rzecz (*The Thing*), w takim wydaniu, jak pisze o niej Žižek:

(...) Lacan stosuje do bliźniego termin Rzecz (*das Ding*) używany przez Freuda do opisanie najważniejszego przedmiotu naszych pragnień w jego

Johna Kennetha Muira czy Noaha Berlatsky'ego, że pod fasadą obrazu o kosmitach, Carpenter opowiada historię o homofobicznych lękach kultury zachodniej.

⁸⁶ J.K. Muir: *Cult Movie Review: John Carpenter's The Thing (1982)*. <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com/2009/06/cult-movie-review-john-carpenters-thing.html> [data dostępu: 8.03.2015].

⁸⁷ W tym kontekście istotny jest fakt, że w pierwszej wersji scenariusza główny bohater filmu Carpentera, McReady, oprócz bycia pilotem helikoptera, był także weteranem konfliktu w Wietnamie, który ucieka do Artyki przed wspomnieniami wojennych potworności.

nieznośnej intensywności i nieprzeniknioności. Trzeba usłyszeć w tym pojęciu wszystkie konotacje z horrorów: bliźni jest (Złą) Rzeczą, która potencjalnie czai się pod każdą swojską ludzką twarzą. Pomyślcie o *Lśnieniu* Stephena Kinga, gdzie ojciec — skromny, niespełniony pisarz — stopniowo przeistacza się w zabójczą bestię, która ze złowrogim grymasem zarzyną całą swoją rodzinę.⁸⁸

Obraz Carpentera przedstawia charakterystyczny dla Ameryki, a właściwie fundamentalny i w jakimś sensie fundujący ją moment, w którym to już nie w obcym, ale w każdym człowieku tkwi „obce traumatyczne jądro”: stan, w którym „bliźni pozostaje bezwładną, niezgłębiałą, zagadkową obecnością, która doprowadza mnie do hysterii”⁸⁹. Konfrontuje zatem amerykańskiego widza z głęboko skrywanym, przerażającym przypuszczeniem, że każdy człowiek może ostatecznie okazać się potworem — nie tylko mój sąsiad (jak w *Blue Velvet* Davida Lyncha z 1986 roku), kolega czy współpracownik (jak w filmie Carpentera), ale nawet członek rodziny (jak w *Lśnieniu* Stanley’a Kubricka z 1980 roku).

Jednak w próbach odpowiedzi na pytanie, czym jest owo Coś, nie można nie brać pod uwagę okoliczności, w jakich się pojawia. Muir zauważa, że zaatakowaną przez obcego społecznością jest grupa składająca się wyłącznie z mężczyzn. Lokuje przy tym źródło potworności, z jaką obcujemy w filmie Carpentera, w cielesności: przerażające jest bowiem przede wszystkim to, co obcy organizm robi z ludzkim ciałem, sposób w jaki je przeobraża i zniekształca, czy wręcz dewastuje. Pod jego wpływem staje się ono czymś wrogim i nieznanym, co w żadnej mierze nie przypomina już człowieka. Trudno nie dostrzec w tym obrazowaniu metafory choroby, a w szczególności metafory AIDS⁹⁰. Eduardo Guerrero w *AIDS as Monster in Science Fiction and Horror Cinema*⁹¹ sugeruje, że Coś z filmu Carpentera jest jedną z pierwszych prób mówienia o coraz częściej pojawiającej się w tamtym czasie w Ameryce nowej i tajemniczej epidemii AIDS. Według Guerrero sposób działania obcego jest bardzo podobny do tego, jak działa wirus HIV, natomiast zasadniczny lęk ludzi z *Outpost 31*, podobnie jak Amerykanów w tamtym okresie, wiąże się z faktem, że nie ma

⁸⁸ S. ŽIŽEK: *Lacan...*, s. 58–59.

⁸⁹ Ibidem, s. 58.

⁹⁰ Ale równie dobrze może chodzić o deformacje spowodowane chorobą nowotworową. Na to, że był to temat poruszany w tamtym czasie w kinie, świadczyć może uwaga Kellnera, który w jednej ze scen *Ducha* Hoopera dostrzega powszechny lęk Amerykanów przed rakiem. Chodzi o moment, w którym jeden z pogromców duchów przygotowuje mięso, które najpierw zaczyna żyć własnym życiem, a następnie zostaje pożarte przez robaki. Chwilę później widać rozkład ciała (dokładniej twarzy) badacza.

⁹¹ E. GUERRERO: *AIDS as Monster in Science Fiction and Horror Cinema*. „Journal of Popular Film and Television” 1990, No. 3, s. 86–93.

pewnej metody wykrycia infekcji, co zapobiegłoby epidemii. W tym kontekście należy odczytać dość rewolucyjny pomysł głównego bohatera filmu Carpentera, McReady'ego, który zarządza testy krwi, mające wykazać, kto jeszcze jest (zdrowy), a kto już nie jest sobą (stając się obcym).

To, co jednak wydaje się najistotniejsze, to nie kwestia samej infekcji wirusem, ale raczej tym, co ją spowodowało. W gruncie rzeczy bowiem lęk przed obcym zdaje się strachem przed homoseksualizmem. Berlatsky⁹² zwraca uwagę, że w filmie Carpentera mężczyźni nieustannie obserwują się i badają nawzajem, sprawdzając czy któryś z nich nie przestał być człowiekiem (ale przy tym także, a może przede wszystkim, mężczyzną). Według niego można widzieć w tym wyraz opisanego przez Eve Sedgwick chronicznego kryzysu w definiowaniu homo- i heteroseksualizmu w odniesieniu do mężczyzn, z jakim mamy do czynienia w kulturze zachodniej. Dlatego, zarówno mężczyznom, jawiącym się jako nadmiernie męscy, skupionym na sobie i niezainteresowanym kobietami, jak i tym nazbyt kobiecym, którzy wydawać się mogą nie do końca męscy, grozi przistoczenie się w homoseksualnych nie ludzi/niemężczyzn (*not-men*). A skoro przestają być ludźmi, to stają się (tytułowymi) *rzeczami*.

W paranoi, jaka wybucha w bazie Outpost 31, Berlatsky dostrzega homoseksualną panikę, zaś w obsesyjnym poszukiwaniu zainfekowanych przez obcego, widzi przemożny lęk przed utratą zdolności do bycia człowiekiem (i mężczyzną). Co znamienne, w filmie niemal wszyscy mężczyźni zostają ostatecznie pożarci i zastąpieni przez nie ludzkie Coś. Owo pochłonięcie, jak zauważają Berlatsky i Muir, w filmie na ogół sugeruje podtekst seksualny, na przykład gdy podczas anihilacji jedna z postaci skrępowana zostaje przez obcego wilgotnymi mackami oplatającymi jego całe ciało, albo jak w przypadku ponownych „narodzin” po przemianie jednego z bohaterów, gdy z jego brzucha wyrwa się potworna, zdeformowana głowa (co można odczytać jako dość dosłowne odrodzenie się jego alter ego). Muir zwraca też uwagę na sposób ataku obcego, którego skutkiem jest rozdarcie ubrania (w tym bielizny), co z kolei mogłoby wskazywać na rodzaj seksualnej agresji bądź interakcji między ciałami pasożyta i jego żywiciela.

Bez wątpienia jednak kluczową kwestią w filmie Carpentera jest nieobecność kobiet. Widać to doskonale w perspektywie jego remake'u z 2011 roku, w którym głównym bohaterem jest kobieta, Kate. W przeciwieństwie do paranoidalnego McReady'ego, którego zachowanie było impulsywne i oparte na przeczuciu, Kate może racjonalnie zarządzać sytuacją kryzysową w norweskiej bazie naukowej. Jej siłą jest empatia oraz codzienna obserwacja jej współpracowników, co pozwala z jednej strony na nawiązanie relacji, z drugiej na możliwość szybszej detekcji zagrożenia. Ale istotne jest także samo to, że jest kobietą:

⁹² N. BERLATSKY: *Fecund Horror*. http://gayutopia.blogspot.com/2007/12/noah-berlatsky-fecund-horror_12.html [data dostępu: 8.03.2015].

gdy pojawia się w obozie pełnym mężczyzn, nagle staje się dla nich kimś, kogo mogą chronić i o kogo mogą się troszczyć. Są zdolni do zjednoczenia się w walce w obcym, a więc do tego, co wydawało się nie do pomyślenia w egoistycznej grupie mężczyzn z filmu Carpentera. Jest jej również łatwiej wyczuć, kto w męskiej grupie pozostał jeszcze człowiekiem (i mężczyzną), co znów mogłoby sugerować odczytanie obcej Rzeczy jako metafory homoseksualizmu.

Ale nie mniej istotny jest lęk, jaki rodzi *Coś* Carpentera odnośnie niemożności określenia, czym to „coś” jest. Aidan Tynan proponuje zastosowanie do jego opisu kategorię hiperkamufażu Rezy Negarestaniego, zgodnie z którą jest on formą całkowitego nałożenia na siebie czy pokrycia się dwóch lub więcej bytów, co sprawia, że nielegalna czy sekretna obecność obcego bytu w ramach systemu, do którego przeniknął, nie może zostać poprawnie rozpoznana i nazwana. Ponieważ jest on już zawsze zakamuflowany, jego logika utajenia tożsamości staje się logiką całego systemu: skoro nie sposób już wskazać konkretnego obcego, bowiem stopił się on już zupełnie z otoczeniem i środowiskiem, w którym żyje, w takim razie każdy musi być rozpatrywany jako potencjalne zagrożenie dla systemu⁹³. Stąd Tynan, podobnie jak Muir, rozpatruje *Coś* w kategoriach politycznych: w obcym widzi przede wszystkim zagrożenie dla poprawnego funkcjonowania systemu (politycznego, społecznego, gospodarczego), a w czym dziś widzieć można kolejną metaforę terroryzmu zagrażającego Ameryce.

Według Tynana kluczowa dla całego filmu jest chwila, w której McReady proponuje przeprowadzić testy krwi. W scenie tej istotne są jego słowa, tłumaczące, skąd wziął się ten pomysł po śmierci zainfekowanego Norrisa: „Pobierzemy od każdego kroplę krwi, ponieważ pozwoli nam to określić, kto z nas jest tym Czymś. To, co stało się z Norrisem podsunęło mi myśl, że każda jego część tworzyła całość. Każdy najmniejszy jego fragment był osobnym zwierzęciem z wypełniającym je pragnieniem, by chronić własne życie. Jak widzicie, kiedy człowiek krwawi, to krew to tylko tkanka. Ale krew tego z Was, który jest ową Rzeczą, nie podda się kiedy zostanie zaatakowana”. Według Tynana problem z obcym tkwi właśnie w lokowaniu się na granicy tego, co osobne i mnogie, co jest częścią całości i całością zarazem — i w tym sensie jest on kolejną postacią nierozstrzygalnika. Natomiast pomysłowość McReady’ego polega na próbie odrzucenia myślenia w kategoriach prawdziwości i autentyczności: przeciwnie, zdaje się on doskonale rozumieć, że w obliczu hiperkamufażu obcego niemożliwe staje się już odróżnienie tego, co wydaje się prawdziwe, od tego, co jest tylko imitacją, a w konsekwencji też tego, co ludzkie, od tego, co nieludzkie i potworne.

⁹³ Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia obecnie w Stanach Zjednoczonych, gdzie, ponieważ nie można już rozpoznać, kto jest terrorystą, a kto nim nie jest, potencjalnie każdy obywatel rozpatrywany jest jako terrorysta.

W tym kontekście istotne zdaje się jednak spostrzeżenie Thomasa Doherty'ego, który zauważa, że wszyscy bohaterowie filmu Carpentera od samego początku mają w sobie coś nieludzkiego. Według niego są oni „zespołem autonomicznych, gniewnych, nieprzyjemnych i skupionych wyłącznie na sobie indywidualności, a przy tym równie chłodnych, jak krajobraz, w którym przyszło im żyć”⁹⁴. Wszystko dlatego, że jawią się oni jako grupa uciekinierów od świata ludzi i reguł nim rządzących. W bazie Outpost 31, na co zwraca z kolei uwagę Muir, nie tylko niemożliwa jest reprodukcja (z powodu braku kobiet), ale trudno też mówić o jakiegokolwiek produkcji. Bohaterom filmu Carpentera obca jest codzienna praca od rana do wieczora, nie widać także, aby prowadzili badania naukowe. Zamiast tego większość czasu spędzają na oglądaniu nagrań video, paleniu marihuany, grze na automatach czy piciu whisky. W nowym świecie każdy z nich skupia się na sobie i swoich zajęciach, brakuje im jakiegoś wspólnego celu oraz poczucia więzi międzyludzkiej. Powodem tego jest zapewne nadmierna *alienacja*, próba izolacji od coraz bardziej „potworniejącego” społeczeństwa, której rezultatem jest stopniowy zanik własnego człowieczeństwa. Obcy jest w stanie przetrwać, bo z jednej strony ludzie z Outpost 31 wydają się nie być już w stanie odróżnić człowieka od nieczłowieka, ale z drugiej, winny jest temu ich brak zaufania do siebie nawzajem, co rodzi bezsilność wobec potężniejszej od nich istoty. Natomiast jego atak, tak jak w przypadku żywych trupów, może być odczytany jako konsekwencja (czy wręcz rodzaj kary) odrzucenia „normalnego” życia w społeczności i kulturze ludzkiej – wyrzeczenie się ich wydaje się równoznaczne z utraceniem własnego człowieczeństwa.

„Coś” z filmu Carpentera jest bowiem typowym przykładem „Nie-Człowieka”, o którym Žižek pisze, że jest „pozbawioną podmiotowości potwornością czystego popędu przebranego za normalną jednostkę.”⁹⁵ Jeśli, jak chciałby Muir, pracownicy bazy Outpost 31 to grupa ludzi odrzucających zachodni świat i szukających swojego miejsca w nieprzyjaznej człowiekowi Arktyce, to w jakimś sensie stają się oni dla tego świata „martwi”. Jednak z dala od cywilizacji są także podatni na przejście ich ciał przez czystą popędowość, czyli na oddanie się resztki niesymbolicznej Substancji Życia *jouissance*: „Życie jest potwornym pulsowaniem „lamelli”, niepodmiotowego („acefalnego”) „nie-martwego” popędu, który trwa poza zwykłą śmierć; sama śmierć jest symbolicznym porządkiem, jest strukturą, która – jak pasożyt – kolonizuje żywy byt”⁹⁶. Być może istotne w tym kontekście jest spostrzeżenie Muira, według którego mężczyźni przebywający w Outpost 31 to, podobnie jak rodzina Freelingów z *Ducha* Hoppera, pokolenie hipisów i rewolucji obyczajowej końca

⁹⁴ T. DOHERTY: *Genre, Gender and “the Aliens Trilogy”*. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin 1996, s. 191

⁹⁵ S. ŽIŽEK: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. CHMIELEWSKI. Wrocław 2001, s. 227.

⁹⁶ Ibidem.

lat sześćdziesiątych. Ich ucieczka do Arktyki jest więc z jednej strony wyrazem buntu wobec praw i reguł rządzących amerykańskim społeczeństwem, z drugiej jednak, czymś transgresyjnym, czego świadectwem byłby atak obcego. Bohaterowie filmu Carpentera zdają się bowiem przekraczać pewną barierę czy granicę – wkraczać w to, co Žižek określa mianem „obłożonej zakazem domeny Rzeczy, dziedziny pogranicza”. To, co dzieje się z nimi za sprawą obcego, to utrata poprzedniego „ludzkiego”, upodmiotowionego życia, oraz ponowny powrót do pierwotnego ucieleśnienia czystego popędu, wolnego od jakiegokolwiek pragnienia. To kolonizacja *ja* przez *nie-ja*, a więc przez to, co było i powinno pozostać ukryte pod maską swojskiej, ludzkiej twarzy.

Žižek wymienia dwie postacie, pod jakimi przedstawiony może być czysty popęd: z jednej strony „maszyna w duchu”, z drugiej „duch w maszynie”: „[c]hodzi o to, że oba te nadmiary są pozbawione podmiotowości: »ślepa« maszyna, a także »acefalna«, pozbawiona formy substancja życiowa to dwie strony popędu (zespolone w obcym-potworze, swego rodzaju połączeniu maszyny i oślisłej substancji życiowej)”⁹⁷. Co ciekawe, u Carpentera pojawiają się oba te nadmiary: forma życiowa przybiera nieokreśloną postać Czegoś, ale jest także obecna „ślepa” maszyna, która przedstawiona zostaje zaraz na początku filmu. Jest nią automat do gry w szachy, który (podobnie jak obcy) przechrzta i pokonuje człowieka. Tym samym Carpenter zdaje się oddawać te same lęki, które i Scott wyraża w *Blade Runnerze*: nie chodzi tylko o strach przed kolonizacją ludzkości przez To, co nieludzkie, ale także o groźbę, jaką niesie ze sobą równie nieludzka i obca nam technologia. Owo zestawienie ze sobą obcej formy życia i technologii sugerować może, że to samo, co zagraża ludziom ze strony kosmity, a więc możliwość ich replikacji i zastąpienia jakąś formą klonów, już niedługo może być udziałem dokonującej się na naszych oczach rewolucji informatycznej i genetycznej. Te obawy przed dwoma niebezpieczeństwami, jakimi dla zachodniego społeczeństwa są potworni obcy i nieludzka technologia, stanowią także oś najsłynniejszej serii o przybyszach z kosmosu – tetralogii o *Obcym*.

Obcy. O krzyżowaniu się postaci gatunkowych

Zasadniczy problem z obcym, powołanym do życia w 1979 roku przez Scotta, jest ten sam, co z kosmitą z filmu Carpentera: trudne, o ile niemożliwe, wydaje się stwierdzenie czym tak naprawdę jest. O ile jednak w *Coś* tytułowa istota nigdy nie pojawiła się w pełni ukształtowanej postaci, za każdym razem

⁹⁷ Ibidem, s. 226–227.

stanowiąc rodzaj nieustannie morfującego zwierzęcego pasożyta, ukrytego we wnętrzu zreplikowanego ciała i ukazującego jedynie część całości, którą stanowi, o tyle *Obcy* jest w pełni uformowaną hybrydą, ale odmawiającą przy tym prostych kategoryzacji. Harvey Greenberg pisze o nim w następujący sposób:

To koszmar Linneusza, opierający się wszelkim naturalnym prawom ewolucji, po części małż, skorupiak, gad i humanoid. Wydaje się zdolny do nieskończenie długiego snu wewnątrz skorupy jaja. Zrzuca skórę jak wąż, ma pancerz jak stawonogi, składa jaja swoich młodych w obcych organizmach, jak osy... Stosują się do niego zarówno reguły lamarckowskie, jak i darwinowskie.⁹⁸

J.J. Cohen zauważa, że poprzez ową hybrydyczność odmawia on uczestniczenia w „porządku rzeczy”, a jego niespójne ciało stawia opór włączeniu go w jakiegokolwiek systematyczne ustrukturyzowanie. W tym sensie jest on wcieleniem potworności jako takiej: „jest formą zawieszoną między innymi formami i grożącą załamaniem wszelkich rozróżnień”⁹⁹, co stanie się szczególnie widoczne w ostatniej części serii o *Obcym*. Ale w przypadku kosmity Scotta chodzi o coś więcej niż po prostu o pewną formę: wydaje się, że tytułowa postać jego filmu jest raczej (nowym) gatunkiem (czy gatunkowością samą w sobie) zawieszonym między innymi gatunkami, na co zwraca uwagę Stephen Mulhall:

Ta obca forma życia jest (ot tak, po prostu) życiem, życiem jako takim: nie tyle jakimś określonym gatunkiem, ile raczej esencją tego, co znaczy bycie jakimś gatunkiem, bycie stworzeniem, częścią natury — to wcielona lub uwznioślona Natura, koszarne ucieleśnienie królestwa natury rozumianego jako bez reszty poddane i wyczerpujące się w splecionych Darwinowskich popędach przetrwania i reprodukcji.¹⁰⁰

Co ciekawe, film Scotta zdaje się nie tylko tworzyć postać nieśmiertelnego wcielenia gatunku jako takiego, ale także sam staje się jego wersją, zdolną do przetrwania i reprodukcji niemal w każdych warunkach. Martin Flanagan proponuje odczytanie *Obcego* w kontekście teorii Michaiła Bachtina i jego wizji historycznej walki gatunków literackich, o których pisze tak, jakby były żywymi bytami. Według Flanagana saga o *Obcym* demonstruje „niedomknięcie”, które Bachtin

⁹⁸ H.R. GREENBERG: *Reimagining the Gargoyle: Psychoanalytic Notes on Alien*. In: *Close Encounters: Film, Feminism, and Science Fiction*. Eds. C. PENLEY, E. LYON, L. SPIEGEL, J. BERGSTRON. Minneapolis 1991; cyt. za: J.J. COHEN: *Kultura potwor(n)a: siedem tez*. Przeł. M. BRZOZOWSKA-BRYWCZYŃSKA. „Kultura Popularna” 2012, nr 1, s. 176.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ S. MULHALL: *On Film*. Londyn 2001, s. 19; cyt. za: S. ŽIŽEK: *Lacan...*, s. 80.

łączył z dialogowością słowa jako podstawową formą funkcjonowania języka. Tym sposobem film Scotta

(...) jest zdolny do pozostania semantycznie otwartym i projektowania znaczeń poza granice samego tekstu, a dzięki temu także uniknięcia narzucenia jakiegoś ostatecznego zamknięcia. Najwidoczniej niezniszczalna seria wydaje się naśladować główny obiekt jej zainteresowania: druzgocąco efektywną maszynę do zabijania, która ujawnia zjawiskową zdolność adaptacji do zmieniającego się środowiska i której jedyną obawą jest ta o podtrzymanie własnego życia. Ta adaptacyjność oznacza, że gatunek ten może przyjmować różnorakie formy, od wielkiej, humanoidalnej istoty z pierwszego filmu, do mniejszej, szybszej i bardziej przypominającej zwierzę formy z trzeciej części sagi. Możliwe jest także zatarcie granic międzygatunkowych, jak w *Obcym: Przebudzeniu*, w którym genetyczne właściwości obcego połączone zostają z ludzkimi genami Ripley, co rodzi serię nieudanych mutantów oraz jeden, nadeludzki klon Ripley.¹⁰¹

Obcy byłby zatem obrazem o gatunku jako takim (biologicznym, ale również literackim czy filmowym), a właściwie, wobec powyższego fragmentu Flanagan, raczej o postaci gatunkowej. Seria filmów zapoczątkowana obrazem Scotta pokazuje, niczym w eseju Ireneusza Opackiego¹⁰², że zapewnić rozwój, ale i przetrwanie, może przede wszystkim proces krzyżowania gatunków. Tak też widziałby to Michael Eaton, który zauważa, że

w tym niezbędnym odruchu odtwarzania się w nowych wersjach [remake], co kilka lat saga o *Obcym* musi dopuścić się drapiestwa na innych gatunkach oraz innych sposobach organizacji opowieści. Musi zatem za każdym razem wziąć na swój pokład proces hybrydyzacji [embark upon a process of hybridisation].¹⁰³

Flanagan zwraca uwagę na kolejne przeobrażenia postaci obcego w kontekście zmian, jakie zachodzą w formie sposobów opowiadania o niej w różnych odsłonach cyklu. W pierwszym filmie, choć opowieść dotyczy możliwej inwazji z kosmosu, Scott pod względem wizualnym powraca do ikonografii klasyki horroru. Widać to już w pierwszym kadrze, gdy pojawia się statek kosmiczny *Nostromo* z jego czterema gotyckimi wieżami. Ten obraz od razu zdaje się nas wprowadzać w „jakąś nieokreśloną domenę wyobraźni — krainę Oz, choć czyni przy tym aluzje do budzących przerażenie mrocznych posiadłości z najlepszych

¹⁰¹ M. FLANAGAN: *The Alien Series and Generic Hybridity*. W: *Alien Identities...*, s. 158.

¹⁰² I. OPACKI: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wyd. II. Wyb. H. MARKIEWICZ. Wrocław 1987.

¹⁰³ M. EATON: „Born Again”. „Sight and Sound” 1995, No. 5, s. 7.

horrorów filmowych: górskiego laboratorium Doktora Frankensteina, zamku Draculi, czy w końcu wiktoriańskiej rezydencji Bates'a"¹⁰⁴.

Nawiązanie do tradycji filmowego horroru widoczne jest też w samym sposobie funkcjonowania *Nostromo*, a dokładniej jego systemu operacyjnego (Matki), który, na równi z obcą istotą na swoim pokładzie, zdaje się mścić na bohaterach filmu: „[p]omysł, że środowisko fizyczne zyskuje własną świadomość i obraca się przeciwko bohaterom jest powtarzającym się motywem w opowieściach grozy, od drapieżnych dłoni wyłaniających się ze ścian we *Wstręcie* Romana Polańskiego (1965) do nawiedzonych domów z *Amityville* Sturta Rosenberga (1979) i *Ducha* Tobe'a Hoppera (1982)”¹⁰⁵. Ale wydaje się, że akurat w tym kształcie zaczerpnięty on został z kultowego filmu Stanley'a Kubricka 2001: *Odysei kosmicznej*, w której HAL 9000 zachowuje się dokładnie tak jak Matka z *Obcego*. Kolejnych nawiązań do klasyki horroru należy szukać w Ripley, głównej postaci serii, która nawiązuje do bohaterki *Halloween* Carpentera, Carol Clover, ale i zupełnie nowego typu postaci, która pojawia się w filmach końca lat 70-tych: kobiety, która jako jedyna jest w stanie przeżyć dziejący się wokół niej horror.

Flanagan zauważa jednak, że mimo tych ewidentnych zapożyczeń z kina grozy, w otwarciu pierwszej części *Obcego* w oczy rzuca się jego filmowa wielogatunkowość. Po tym bowiem, jak w pełnej okazałości ukazuje się nam „gotycki” *Nostromo*, ujęcie przenosi się do wnętrza statku tak, że nie sposób nie skojarzyć go ze słynnym otwarciem *Gwiezdných wojen* George'a Lucasa (zresztą *Obcego* z *Gwiezdnymi wojnami* łączy również postać rysownika Rona Cobba, który miał swój udział w tworzeniu obu filmów). Nie sposób także nie dostrzec w późniejszej pracy kamery inspiracji *Halloween* Carpentera, a w słabo oświetlonych i pustych korytarzach *Nostromo* — rodzaju polemiki Scotta z antyseptyczną wizją podróży kosmicznych znaną z 2001: *Odysei kosmicznej* Kubricka. Z kolei Laurence Raw w *The Ridley Scott Encyclopedia* dostrzega w kontekście zapożyczeń gatunkowych *Obcego* ewidentne inspiracje klasycznymi filmami science fiction, w tym przede wszystkim *Istotą z innego świata* Christiana Nyby z 1951 roku czy *Inwazją porywaczy ciał* Siegela z 1956 roku.

W przeciwieństwie do filmu Scotta, w którym dominowały nawiązania do horroru i science fiction, w drugiej odsłonie serii, stworzonej przez Jamesa Camerona, *Obcy* przejmuje konwencje i sposoby narracji charakterystyczne dla filmu wojennego. Tym razem naprzeciw siebie stają dwie „armie”: oddział wojskowy, wysłany z Ziemi przez korporację zajmującą się podbojem kosmosu, oraz grupa kosmitów, nękażąca kolonistów na jednej z planet. Cameron wraca

¹⁰⁴ H.R. GREENBERG: *Reimagining the Gargoyle: Psychoanalytic Notes on Alien*. „Camera Obscura” 1986, No. 15, s. 92.

¹⁰⁵ M. FLANAGAN: *The Alien Series and Generic Hybridity*. In: *Alien Identities...*, s. 160.

tym samym do typowego przedstawienia obcych jako czegoś wrogiego, złych potworów, które należy zniszczyć dla dobra ludzkości. Wszystko to sprawia, że, jak zauważa Amy Taubin, ta odsłona cyklu o *Obcym* wydaje się „najbardziej politycznie konserwatywna ze wszystkich”¹⁰⁶, choć pozwala zarazem na przeobrażenie postaci Ripley. Z niedobitka z pierwszej części przeistacza się ona w pełni uformowaną bohaterkę kina akcji — kobiecą wersję Johna Rambo z *Rambo: Pierwsza krew* Teda Kotcheffa (1982). Gatunkową adaptację *Obcego* do dominującego w tamtym czasie kina akcji widać także w przemyconych do filmu aluzjach do wojny w Wietnamie i innych konfliktów zbrojnych, w które wówczas zaangażowane były Stany Zjednoczone.

Trzecia odsłona serii przynosi kolejną metamorfozę gatunkową. Widać to już w miejscu akcji *Obcego 3*, wybranym przez jej reżysera, Davida Finchera — kompleksie więziennym Fury 161, który, jak zauważa Flanagan, bardziej przypomina wiktoriański szpital dla obłąkanych niż futurystyczną kolonię karną. Istotny zdaje się także brak jakiegokolwiek technologii, której miejsce (na powrót) zajmuje apokaliptyczna i fundamentalistyczna wersja chrześcijaństwa. Według Flanagan chodzi o odcięcie tej odsłony filmu od kina science fiction i ponowne skupienie się na możliwościach, jakie daje gatunek horroru. Taubin sugeruje, że Fincher w tej części *Obcego* stara się przedstawić pierwotny *locus* kinematograficznego oraz psychologicznego strachu: obraz „każdego filmowego więzienia, ładowni statku, ścieku, rabowanego grobu, kostnicy, obozu koncentracyjnego, nowojorskiego metra czy przytułku dla szaleńców, jakie kiedykolwiek widziałeś... wszystko to, co pojawia się na ekranie twoich snów”¹⁰⁷. *Obcy 3* zdaje się w tym względzie nawiązywać do pierwszej części, wyreżyserowanej przez Scotta, przywracając atakowi kosmicznej psychoseksualnej, ale i, jak zauważa Taubin, w pewnym stopniu czyniąc z ksenomorfa metaforę zagrażającej ludzkości epidemii wirusa HIV¹⁰⁸.

Jednak według Flanagan powrót do pierwotnego ujęcia ksenomorfa przez Finchera i założenie, że pojedynczy obcy (wobec hordy z poprzedniej części) może jeszcze kogoś przerazić, sprawiły, że trzecia część *Obcego* była filmową porażką. Problematyczne według niego było także nadmierne odejście od dziedzictwa pozostałych dwóch części: rezygnacja z budowania napięcia charakterystycznego dla filmów o *Obcym*, jak również z budzących przerażenie efektów specjalnych czy dynamicznej akcji. Niemniej, wbrew tym zastrzeżeniom, wydaje się, że Fincherowi kolejny raz udało się stworzyć hybrydę filmową, która adaptowała się do nowych realiów politycznych, społecznych i gospodarczych początku lat dziewięćdziesiątych. W trzeciej części sagi ksenomorf musiał

¹⁰⁶ A. TAUBIN: *Invading Bodies: Alien and the Trilogy*. „Sight and Sound” 1992, No. 2–3, s. 9.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 10.

bowiem rodzić zupełnie inny rodzaj lęku. Nie był to już strach przed obcymi, z którymi Stany Zjednoczone, czy amerykańskie społeczeństwo, muszą toczyć wojnę. Wręcz przeciwnie, tym razem tytułowy Obcy zdawał się być metaforą zła, które, choć powinno pozostać martwe, odradza się na nowo, przynosząc zgubę ludziom.

Co ciekawe, w 1992 roku, a więc w roku, w którym na ekrany kin wszedł film Finchera, do księgarń trafiła książka *Koniec historii* Francisca Fukuyamy, będąca jednocześnie rozwinięciem eseju pod tym samym tytułem z 1989 roku. Według Fukuyamy, wraz z upadkiem komunizmu w 1989 roku i przyjęciem przez większość krajów systemu liberalno-demokratycznego, skończył się proces historyczny. Liberalna demokracja i wolny rynek, jako najlepsze (ale nie idealne) rozwiązania systemowe, zwyciężyły dziejową walkę z systemami autorytarnymi i choć nadal dochodzić miało do konfliktów i rozmaitych zdarzeń, historię, jako taką, należało uznać za skończoną. *Obcy 3* wydaje się w tej perspektywie potworną odwrotnością wizji Fukuyamy. Podejmuje on bowiem temat „końca” świata i historii¹⁰⁹ (czego symbolem byłby otwierający film zachód Słońca oraz wieńczący go początek nowego dnia), odnosząc się jednak do niego w religijnym kontekście. W obrazie Finchera ksenomorf jawi się jako metafora powracającego do życia Antychrysta w ramach głęboko wierzącej społeczności quasi-chrześcijańskiej. Więźniowie kolonii karnej *Fury 161*, choć wierzą w Boga i jego rządy nad wszechświatem, prosząc go przy tym o odkupienie ich grzesznych dusz, doczekują się powrotu z martwych tego, który wydaje im się nareszcie zwyciężony. Trudno jednak nie odczytywać tej historii w ówczesnym kontekście społeczno-politycznym — film swoją premierę ma rok po upadku ZSRR. Słuszne zatem wydaje się widzieć w *Obcym 3* uzasadniony, zwłaszcza dzisiaj, lęk przed odrodzeniem się pokonanego niedawno potwornego ZSRR¹¹⁰.

Do symboliki chrześcijańskiej odwołuje się również czwarta i ostatnia część serii o *Obcym*. Choć po polsku tytuł wyreżyserowanego przez Jean-Pierre'a Jeuneta filmu to *Obcy: Przebudzenie*, w swym oryginalnym brzmieniu w sposób bezpośredni nawiązuje on znów do zmartwychwstania (*Alien: Resurrection*). Obraz Jeuneta wyrastał tym razem przede wszystkim z niepokoju związanych z rosnącą rolą technologii i nauki, oraz ich wpływem na kondycję człowieka. Podobnie jak w *Jurassic Park* Stevena Spielberga, źródłem tych lęków była dokonująca się rewolucja w badaniach genetycznych. *Obcy: Przebudzenie* zaczyna się

¹⁰⁹ W tym jest również zwieńczeniem świata i historii serii o *Obcym*, jako że film kończy się śmiercią Ripleya.

¹¹⁰ Takie przypuszczenie jest o tyle uzasadnione, że w jednym z ostatecznie odrzuconych pomysłów na scenariusz trzeciej części *Obcego* autorstwa Williama Gibsona, jednym z pobocznych wątków jest społeczność U.P.P. (United of Progressive People), której nazwa w oczywisty sposób musiała kojarzyć się z ZSRR.

od pomyślnego zakończenia tego typu badań: odtworzeniem obcej rasy przy użyciu materiału genetycznego Ripley w dwa stulecia po śmierci głównej bohaterki. Co istotne, sama Ripley przedstawiona zostaje przy tym jako produkt uboczny tego projektu, a jednocześnie genetyczna hybryda człowieka i obcego.

Flanagan zwraca uwagę, że tym razem to właśnie przemiana postaci Ripley oddaje zmianę gatunkową zaproponowaną przez Jeuneta. W przeciwieństwie do Finchera, nie odcina się on od pozostałych trzech części, z jednej strony oferując akcję typową dla filmów science fiction i drugiej części *Obcego*, z drugiej, przejmując aurę niepokoju i mroku znaną z pierwszej i trzeciej części serii. Ale Jeunet nie ucieka także od swojej przeszłości filmowej i, zarówno pod względem samej opowieści, jak i obsady, nawiązuje do swoich poprzednich filmów: *Delicatessen* (1991) i *Miasto zaginionych dzieci* (1995). W jakimś więc sensie ostatnia część serii o Obcym to wielowarstwowy i wielopostaciowy remake, albo raczej film o procesie remake'u, który wszak do pewnego stopnia zdominował kino końca XX i początku XXI wieku. Jest zarazem obrazem o towarzyszącym temu zjawisku postępującym zatarciu granic między oryginałem, klonem go udającym i tym, co wobec nich obce, tak na poziomie kultury oraz sztuki, jak i w kontekście ludzkiej tożsamości. *Obcy: Przebudzenie*, podejmuje przy tym, tak jak jego poprzednicy, wątek krzyżowania się postaci gatunkowych: zarówno na poziomie postaci gatunkowej samego filmu, jak i jego głównych bohaterów – Obcego oraz Ripley.

Podczas gdy *Obcy 3* mógł sugerować, że brak ewolucji postaci Obcego, a więc niedostateczny proces hybrydyzacji, może doprowadzić do śmierci całych gatunków (w tym też ludzkiego), o tyle *Obcy: Przebudzenie* pokazuje, że jedyną szansą na przetrwanie jest właśnie krzyżowanie czy łączenie ich ze sobą. To nie przypadek, że atak Obcego przeżywają tylko „nie-ludzie”, a więc istoty w jakimś stopniu hybrydyczne, zaś zagładzie na statku kosmicznym, na którym toczy się akcja filmu, ulega biała, męska i „scjentystyczna” społeczność, a więc reprezentanci „dotychczasowej” ludzkości. W tym też kontekście istotny jest fakt, że tym razem Obcy wyprodukowany zostaje z kobiecego ciała Ripley, co tylko zdaje się potwierdzać, obecny od pierwszego filmu serii, związek między jej postacią a postacią potwornego kosmity. Czy zatem od samego początku potworność obcego nie była tak naprawdę obcością kobiecości?

Mężczyźni są z Ziemi, kobiety z LV-426

Choć tytuł filmu Scotta sugeruje, że jego główną postacią jest istota z planety LV-426, w rzeczywistości ma on dwoje bohaterów: Obcego i Ripley. Co cie-

kawe, to, co początkowo wydaje się typową dla kultury popularnej walką dobra (ludzie, w tym przypadku wyjątkowo reprezentowani przez Ripley) ze złem (a zatem z zagrażającym ludzkości obcym), okazuje się raczej rywalizacją między dwiema nieludzkimi postaciami. Patricia Melzer zwraca uwagę, że Ripley uformowana zostaje jako swego rodzaju „podwojony inny” [„*doubled other*”]¹¹¹, gdyż „jako kobieta walczy z tym, co jest złem dla mężczyzn/ludzi”¹¹². W tym względzie zgadza się z Catherine Belling, według której Ripley, będąc „bardziej człowiekiem niż obcym, ale przy tym też bardziej kobieca niż męska, jest zarówno »człowiekiem« i »nie-człowiekiem«”¹¹³. Ten stan nieokreślenia dodatkowo skomplikuje się w *Obcym: Przebudzeniu*, w którym Ripley jest już nie tylko „nie-ludzką” kobietą, ale także sztucznym konstruktem, „istotą o nieludzkim pochodzeniu”¹¹⁴. To o tyle istotne, że, jak zauważa Constance Penley, w filmach science fiction „pytanie o różnicę płciową – pytanie, na które odpowiedź nie jest już przecież oczywista – zostaje przemieszczona na wymagającą rozważenia różnicę między człowiekiem i innym”¹¹⁵.

Próba odpowiedzi na to pytanie jest właśnie niejednoznaczna postać Ripley. Choć według Jamesa H. Kavanagha, *Obcy* jest feministyczną opowieścią, w której główna bohaterka przedstawiona zostaje jako „silna kobieta, (...) nowy typ ludzkiego bohatera, dość literalnie umożliwiający pozarcie wszystkich różnic występujących dotychczas w ludzkim wszechświecie”¹¹⁶, pozostali badacze podkreślają początkowe umocowanie Ripley w ramach porządku patriarchalnego. W tym kontekście Judith Newton zwraca uwagę na przedstawienie w końcowych scenach filmu nagiego ciała głównej bohaterki, które akcentuje jej seksualność i cielesność, a przy okazji potwierdza jej status jako przedstawicielki Korporacji¹¹⁷. Również Creed nawiązuje do tej sekwencji *Obcego*, dostrzegając w niej próbę zniwelowania „potworności kobiety”, ucieśnionej w filmie w postaci obcej istoty z kosmosu. Rozebrane ciało Ripley jest według Creed wyrazem wiary (męskiego) reżysera w to, że kobieca potworność może być kontrolowana właśnie przez

¹¹¹ P. MELZER: *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*. Austin 2006, s. 117.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ „(...) as human rather than alien, and feminine rather than masculine, she is both »man« and »not-man«” (C. BELLING: „Where Meaning Collapses”: *Alien and the Outlawing of the Female Hero*. „Liberator” 1992, No. 13, s. 41.

¹¹⁴ P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 118.

¹¹⁵ C. PENLEY: *Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia*. „Camera Obscura” 1986, No. 15, s. 72.

¹¹⁶ J.H. KAVANAGH: *Feminism, Humanism and Science in Alien*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Ed. A. KUHN. London 1990, s.86.

¹¹⁷ J. NEWTON: *Feminism and Anxiety in Alien*. In: *Alien Zone...*, s. 86.

przedstawienie kobiety jako znaku, budzącego zaufanie i przyjemność. (...) Zakończenie filmu nie tylko pokazuje pozbycie się obcego, ale pozwala również na wyparcie koszmarnego wizerunku potwornej kobiecości z patriarchalnych dyskursów tekstu¹¹⁸.

Jednak Catherine Constable przekonuje, że wszystkie te wysiłki zdają się iść na marne, jako że w filmie Scotta sterylna i technologiczna reprodukcja ludzka zderzona zostaje z fizyczną materialnością i płodnością Obcego. W ten sposób wprawdzie udaje się zarysować opozycję między tym, co ludzkie i potworne, ale jednocześnie właściwie uniemożliwione zostaje okiełznanie rozbuchanej seksualności w ostatnich scenach *Obcego*¹¹⁹.

Laurence Raw zwraca zresztą uwagę, że wymiar reprodukcji nakłada się w *Obcym* na kwestię kruchości ról płciowych. Jednym z głównych jego tematów jest wszak feminizacja męskich postaci, które stają się rodzajem surogatek dla obcej istoty. Sceny narodzin kosmity z brzucha Kane'a oraz przeobrażenia Bretta i Dallasa w rodzaj macic, w których obcy składa swoje jaja¹²⁰, tylko to potwierdzają. Robin Roberts zauważa, że w tradycyjnych historiach science fiction „kobięcy” obcy są projekcją męskiego strachu przed „kobiecością jako czymś magicznym, rozrodczym, niebezpiecznym i tym samym zagrażającym mężczyznom.”¹²¹ Ich funkcją jest zobrazowanie „niekontrolowanej kobiecości”, którą okiełznać i kontrolować ma „męska” nauka. Dla Melzer tego typu obrazy stawiają w centrum serii o *Obcym* pytania o „ucieleśnienie i groźbę pogwałcenia granic jaźni przez to, co inne i obce”¹²². Najbardziej przerażająca wydaje się inwazja tego, co nieludzkie, do wnętrza ludzkiego ciała – przesiąknięcie do niego zapładniającej go obcości. Tym samym głównym celem Ripley na przestrzeni pierwszych trzech części sagi jest „uchronienie ludzkiej jaźni przed zagrożeniem inwazji ze strony nie-ja”¹²³.

Jednak rola Ripley w tej kwestii jest co najmniej dwuznaczna, przede wszystkim znów za sprawą jej płci. W interesujący sposób ujmuje to Žižek, który Obcego z filmu Scotta utożsamia z symptomem, a więc raną w podmiocie nadającą mu spójność, pisząc, że *sinthome* to

szczególna, „patologiczna” formacja znaczeniowa, unieruchomiona rozkosz, bezwładna plama, która opiera się wszelkiej komunikacji i inter-

¹¹⁸ B. CREED: *Alien and the Monstrous-Feminine*. In: *Alien Zone...*, s. 139–140.

¹¹⁹ C. CONSTABLE: *Becoming the Monster's Mother: Morphologies of Identity in the Alien Series*. In: *Alien Zone...*, s. 173.

¹²⁰ L. RAW: *The Ridley Scott's Encyclopedia*. Lanham 2009, s. 3.

¹²¹ R. ROBERTS: *A New Species: Gender and Science in Science Fiction*. Chicago 1993, s. 40

¹²² P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 109.

¹²³ Ibidem.

pretacji, której nie da się włączyć do żadnego dyskursu, do żadnej sieci więzi społecznych, ale jest zarazem ich pozytywnym warunkiem.¹²⁴

Z tym samym mamy do czynienia w *Obcym*: „[c]hoć jest [on] kimś spoza załogi statku, to ponieważ jest dla niej zagrożeniem, wymusza jej jedność”¹²⁵. Natomiast fakt, że istota ta jest także personifikacją, jak to ujmuje Creed, potwornie-kobiecego, pozwala Žiżkowi pokazać na jej przykładzie znaczenie lacanowskiej formuły, zgodnie z którą „kobieta jest symptomem mężczyzny”. Žižek rozgranicza przy tym dwie teorie lacanowskiego symptomu: we wczesnej jej wersji, „symptom jest zagadką lub przesłaniem, za pomocą którego wraca do podmiotu prawda o jego pragnieniu – pragnienie, które zostało zdradzone”¹²⁶, i w takim rozumieniu kobieta to ucieleśnienie zdrady męskiego pragnienia, tego, że mężczyzna „ustąpił w swoim pragnieniu”¹²⁷. Natomiast w późniejszej wersji, w celu odróżnienia jej od dotychczasowego znaczenia symptomu, Lacan używa neologizmu *sinthome*:

Ten symptom (czyli *sinthome*) jest formacją znaczeniową, za pomocą której dany podmiot organizuje swój stosunek do rozkoszy (czyli *jouissance*). Rozkosz (czyli *jouissance*) należy odróżnić od przyjemności. To przyjemność wykraczająca poza granice przyjemności – przyjemność naładowana orgazmicznie, wskazująca punkt, gdzie przyjemność staje się bólem. W związku z tym wyraża ona też ten rodzaj zaspokojenia, jaki osiągamy, grzebiąc we własnej ropiejącej ranie. Ta rana, jak podpowiada Žižek, symbolizuje z grubsza pojęcie symptomu.¹²⁸

Spojrzenie na *Obcego* w tej perspektywie tłumaczyłoby to, co dzieje się z męskimi postaciami na przestrzeni całej filmowej sagi. Ich ciała, eksplodując pod wpływem działania *Obcego*, wydają się unaoczniać właśnie ten moment orgazmicznego przeładowania rozkoszą, który doprowadza jednocześnie do (dosłownego) rozpadu ich osoby. Co jednak istotne, sam *Obcy* nie jest jedynie potwornie-kobiecy, ale, na co zwraca uwagę Creed,

¹²⁴ S. ŽIŽEK: *Wniosły obiekt ideologii*. Przeł. J. BATOR, P. DYBEL. Wrocław 2001, s. 96; cyt. za: T. MYERS: *Slavoj Žižek*. Przeł. J. KUTYŁA. W: *Žižek. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa 2009, s. 122.

¹²⁵ T. MYERS: *Slavoj Žižek...*, s. 122.

¹²⁶ Ibidem, s. 120.

¹²⁷ S. ŽIŽEK: *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York 1991, s. 154.

¹²⁸ T. MYERS: *Slavoj Žižek...*, s. 121–122.

obca istota jest skonstruowana jako Fallus negatywnej matki. (...) To, co wydaje się w niej przerażające to jej pragnienie przywiązania do własnego potomstwa w celu utrzymania posiadania Fallusa.¹²⁹

Obcy byłby więc próbą oddania realności (w lacanowskim sensie) różnicy płciowej oraz niemożliwości jej symbolizacji. W sadze zapoczątkowanej filmem Scotta, rozpadowi bowiem ulega nie tylko to, co męskie (i ludzkie), ale także to, co kobiece (i nieludzkie). Realność i niejednorodność Obcego, który wydaje się nieprzedstawialną, ale zarazem falliczną Rzeczą, sugeruje zatem, że same określenia „mężczyzna” i „kobieta” są „nieudanymi próbami przełożenia realności różnicy seksualnej na parę opozycji symbolicznych”¹³⁰. Albo raczej „różnymi sposobami zdania sprawy z porażki prób symbolizacji realności różnicy seksualnej”¹³¹. Obcy zaś to w tym przypadku Realne, a więc owa „pozostałość po procesie symbolizacji”¹³².

To rozdarcie, między mężczyzną i kobietą, oraz ich połączenie w postaci Obcego z filmu Scotta, w pełni naświetla dopiero *Prometeusz* z 2012 roku, który jest rodzajem prequela do *Obcego* z 1979 roku. Žižek, nawiązując do astrologicznych prób wytłumaczenia różnic między mężczyzną i kobietą, które metaforycznie lokują ich na różnych planetach, Marsie i Wenus, zauważa, że cała trudność wynika z tego, że właśnie pochodzą „z tej samej planety, która jest jednak jakby rozdarta od środka”¹³³. I dokładnie to zdaje się być przedstawione w *Prometeuszu*, w którym następuje odwrócenie podziału na różnice płciowe i ich ponowne stopienie w jedno w postaci Obcego. Film Scotta z 2012 roku kończy się sceną pokazującą walkę ostatniego z utożsamionych z mężczyznami Prometeuszy (kosmicznych inżynierów, twórców gatunku ludzkiego na Ziemi) oraz nieokreślonej, pseudo-zwierzęcej istoty, czegoś przypominającego wczesne stadia rozwoju Obcego z filmu z 1979 roku, która, przez swoją płynność i pozbawienie konkretnych kształtów, utożsamiona może być z kobietą. Natomiast finalne pożarcie przypominającego człowieka Prometeusza przez nie-ludzką istotę rodzi ową Realną-Rzecz, która przyjmuje kształt Obcego, jaki znamy z serii mu poświęconej¹³⁴.

¹²⁹ B. CREED: *Alien and the Monstrous-Feminine*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Ed. A. KUHN. London 1990, s. 139.

¹³⁰ T. MYERS: *Slavoj Žižek...*, s. 128.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

¹³³ S. ŽIŽEK: *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London 1999, s. 272.

¹³⁴ W kontekście analizy Žižka ciekawe wydaje się także to, że chwilę przed tą sceną, planeta, na której dzieje się akcja filmu, dosłownie zostaje rozdarta od środka, co doprowadza do ostatecznego uwolnienia dwóch ras (płci), które do tej pory zamknięte były w jej wnętrzu.

Wracając do *Obcego* oraz roli Ripley w perspektywie stwierdzenia Lacana, zgodnie z którym „kobieta jest symptomem mężczyzny”, można chyba zaryzykować stwierdzenie, że jej przetrwanie w walce ze stworem z kosmosu wynika wprost z lacanowskiej formuły. Myers, przybliżając teorię Žižka, pisze o tym w następujący sposób:

Jeżeli to bowiem symptom zapewnia spójność podmiotu, jego rozproszenie zniszczyłoby tę spójność, a zatem podmiot by zniknął. Teza, że „kobieta jest symptomem mężczyzny”, oznacza w takim razie, że mężczyzna istnieje tylko o tyle, o ile kobieta nadaje mu spójność. Innymi słowy, jego egzystencja zależy od kobiety. Jego istnienie jest wobec niego zewnętrzne.¹³⁵

Ripley nie może zginąć, bo bez niej mężczyźni, a zatem również, na pewnym poziomie, człowieczeństwo, przestałoby istnieć. Ponieważ Ripley przeżywa, możliwe jest odtwarzanie męskiego świata w każdej kolejnej części sagi. Sytuacja definitywnie zmienia się dopiero w *Obcym: Przebudzeniu*, w którym główna bohaterka nie jest już kobietą, lecz androgyniczną hybrydą, niejednorodnym konstruktem, którego nie sposób scharakteryzować przy pomocy opozycji binarnych. Śmierć Ripley w *Obcym 3* jest uśmierceniem jej jako kobiety, co w konsekwencji przynosi także definitywny upadek stechnicyzowanej męskiej kultury, dość ironicznie sportretowanej przez Jeuneta w ostatniej części serii.

Ale według Žižka, również w tym kontekście, istotna w filmach o *Obcym* wydaje się „[t]a dwuznaczna relacja, jaką nawiązujemy z naszymi symptomami — rozkoszujemy się naszym cierpieniem i cierpimy z rozkoszy — zostaje pokazana, w miarę jak Ripley (postać grana przez Sigourney Weaver) coraz bardziej utożsamia się z obcym w kolejnych częściach serii”¹³⁶. Początkowe odrzucenie nie-ja, a więc nieludzkiego elementu w postaci *Obcego*, w czwartej części serii zastąpione zostaje nie tylko przez jego akceptację, ale wręcz stopienie się z nim:

Sytuacja zmienia się w *Obcym: Przebudzeniu*, w którym przekraczanie granic osiąga swoje apogeum w momencie połączenia genów Ripley z genami królowej obcych, oraz ponownym zdefiniowaniu tożsamości Ripley wobec jej zespolenia z innym. Nacisk położony zostaje na rozwój tożsamości Ripley, która nie wypiera już inności, lecz akceptuje obcą część własnej jaźni.¹³⁷

¹³⁵ T. MYERS: *Slavoj Žižek...*, s. 128.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 122.

¹³⁷ P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 109.

Rezultatem tej sytuacji, w której abjektalny inny połączony zostaje z jaźnią przy pomocy naukowych osiągnięć i technologii, jest według Melzer stworzenie postludzkiej tożsamości. Co istotne, owo złączenie nie pozbawia postludzki podmiot mocy. Wręcz przeciwnie, jawi się on jako w pełni upełnomocniony. Dlatego, o ile możliwe było jeszcze zabicie Ripley w *Obcym 3*, o tyle jej nowa, postludzka postać jest już nie do powstrzymania, zarówno przez obcych, jak i przez ludzi. Tym jednak, co umożliwia jej zaistnienie, jest technologia, a dokładniej – system nazwany Ojcem, na wzór słynnej Matki z pierwszej części sagi.

Tym samym ta ostatnia przemiana jest jednocześnie powrotem do samego początku filmu. W filmie Scotta z 1979 roku Ripley (i cała załoga statku) wydaje się być złapana w podwójnym uścisku: z jednej strony, jak widziałyby to Creed, „matczyngo” Obcego, ale z drugiej też, technologicznej Matki – komputera zarządzającego statkiem, którym podróżuje. Jednak, cytując Borga z serialu *Star Trek*, „opór jest bezcelowy”, bowiem w końcu nie tylko ich nie pokonuje, lecz wydaje się zawierać z nimi porozumienie, głównie w celu przetrwania. Melzer zauważa zresztą że „kobiece ciało odnajduje się w ambiwalentnych i bolesnych związkach, jakie łączą je z technologicznym potomstwem, czyli maszynami”¹³⁸:

Zarówno kobiece ciało, jak i maszyny postrzegane są jako coś odrębnego od męczyzny, racjonalnego podmiotu, w zachodnim dyskursie; jedno i drugie, w na pozór paradoksalny sposób, postrzegane są także jako bliższe naturze niż męczyzna. Maszyny jawią się jako identyczne z mechanicznym funkcjonowaniem zwierząt, którym brak duszy i racjonalności, natomiast kobiece funkcje reprodukcyjne zestawiają je z nieracjonalnością natury.¹³⁹

I to właśnie wymiar reprodukcji najściślej wiąże ze sobą kobietę i maszynę, oraz rodzi męski lęk. Istotne wydaje się przy tym spostrzeżenie Mary Ann Doane, dla której, „gdy technologia krzyżuje się z ciałem w przestrzeni reprezentacji, nieuchronnie uruchamia pytanie o różnicę płciową”¹⁴⁰. Jednak odpowiedzią na pytanie, które stawia *Obcy: Przebudzenie*, łącząc w postaci Ripley człowieka z nieludzkim wymiarem obcego i technologicznej reprodukcji, jest powrót, wypartej w tej części, Matki.

¹³⁸ Ibidem, s. 110.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ M.A. DOANE: *Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine*. In: *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*. Eds. M. JACOBUS, E. FOX-KELLER, S. SHUTTLEWORTH. New York 1990, s. 163.

Alien m/others

Trudno oprzeć się wrażeniu, że od samego początku serii o Obcym to kwestia macierzyństwa jest jednym z najczęściej podejmowanych w niej tematów: począwszy od komputerowej Matki z filmu Scotta, przez echa macierzyństwa Ripley w *Obcym: Decydującym starciu* oraz jej ciężę w *Obcym 3*, po spłodzenie przez nią nieludzkiego potomstwa w *Obcym: Przebudzeniu*. Creed w „*Alien*” and *the Monstrous Feminine* zauważa, że

[matka] pojawia się już w tekście scenariusza w otwierającej go i zarazem naczelnej scenie narodzin i śmierci; jest tam, w wielu swoich przebraniach, jako skrytobójcza matka, oralna sadystyczna matka, matka jako pierwotna otchłań; jest także w filmowych obrazach krwi, w reprezentacjach pozerającej wszelkie życie waginy, uzębionej waginy, waginy puszkii Pandory; i w końcu jest tam w kameleonowej figurze Obcego, potworze jako fetyszu matki — zarówno niej, jak i dla niej. Ale jest to archaiczna matka, reprodukcyjna/rodząca matka, prześladowająca *mise-en-scène*.¹⁴¹

Według Robbiego Robertsona w nieokiełznanej oraz płodnej figurze Obcego dostrzec można właśnie wcielenie archaicznej Matki Natury:

Cykl życiowy, jego konotacje, jak również barbarzyństwo wykazywane przez istotę stają się symbolem obcości i dzikości, które odnajdujemy w naturze. Ta siła i brutalność, inność, którą nasza kultura wpisuje w ramy „natury”, owego fikcyjnego agenta nieustannych i regularnych przemian, są w stanie rozerwać na strzępy nie tylko narrację, ale także, a to chyba najbardziej przerażające, nasze życie. Gdy Obcy niszczy dotychczasowy porządek, [pozostałe postaci] są bezradne, natomiast ich przerażenie zrodzone zostaje przez bojaźliwe dostrzeżenie własnej podatności na efekty mrocznej strony natury.¹⁴²

To dlatego Melzer za centralną scenę *Obcego* uznaje koszmarnie przedstawienie, w którym nieludzka istota wychodzi z wnętrza sfeminizowanego męskiego ciała. Symbolizuje ona przede wszystkim lęk przed możliwością inwazji obcego elementu (w tym także mrocznej strony natury) do (kulturowego) ciała ludzkiego i wykorzystania go jako żywiciela dla swego (pasożytniczego) potomstwa. Tego rodzaju wyobrażenia oczywiście pociągają za sobą męski, nieuświadomiony strach przed reprodukcją oraz Matką, która, jakby z *natury rzeczy*,

¹⁴¹ B. CREED: *Alien and the Monstrous-Feminine...*, s. 128.

¹⁴² R. ROBERTSON: *The Narrative Sources of Ridley Scott's "Alien"*. In: *Cinema and Fiction*. Eds. J. ORR, C. NICHOLSON. Edinburgh 1992, s. 178.

jawi się jako coś obcego/innego [m/other]¹⁴³. Stąd „[l]ęk przed archaiczną matką okazuje się przede wszystkim lękiem przed właściwą jej mocą prokreacji”¹⁴⁴. Natomiast wywołujące obawę o skalenie ciała obrazy infekcji obcym, zgodnie z teorią Kristevej, są zarazem lękiem przed kazirodztwem i fobią matki¹⁴⁵. Obcy byłby czymś, co Kristeva nazywa „marginesem płynnej struktury”, symbolem nieczystości, przed którą przestrzega władza nieodłączna od struktury idei, naszego porządku symbolicznego. Stephen H. Daniel w *The Lure of the Other*, pisząc o teorii Kristevej, stwierdza:

[w]edług Kristevej, prawdziwie inne oznaczałoby owe radykalne następstwo zmian możliwości i niemożliwości znaczenia. Tak jak wody (*la mer*), nad którymi unosił się Bóg zanim wypowiedział pierwsze Słowo i dał znaczenie, *abject* trwa jako oskarżenie o porażkę mowy Ojca, znak niemożliwości zapisania innego. Macierz sensu, forma, w której i pomimo której zbliżamy się do znaczenia jako takiego, nigdy nie zostaje oswojona czy nazwana. Imię ojca jest właściwą nazwą, która legitymizuje własność i właściwości jednostki, oraz która odbiera dziecko matce. Jednak „matka” (*la mère*) na zawsze pozostaje już nazwą dla tego, co nienazywalne. Właśnie na pośredniości mleka matki — ani stałego, ani ciekłego — zdolności nazywania w obrębie filozoficznych dyskursów zostają ograniczone. Ciało matki jest brudne i krwawe, przerażające w swych zakamarkach i nadmiarze. Ukryty w pochwie *abject* opiera się legitymizacji ze strony symbolicznego, gdyż symboliczne wypiera to, co owa macierz wyraża, a mianowicie brak języka, nieobecność fallocentrycznej dominacji, porządku i wymiany. Ciało matki [M/other] określa granice czy kres innego przez prowokowanie pytania o waginalną lukę w znaczeniu i pragnieniu.¹⁴⁶

Wydaje się, że Obcy jako swego rodzaju uniwersalne wyobrażenie (w)innego [(m)other] jest próbą przedstawienia owego nienazywalnego, półpłynnego, ale i nadmiernego ciała matki. W tym także należy upatrywać przyczyny, dla której, jak pisze Melzer, na przestrzeni całej serii, Obcy konstruowany jest jako coś krańcowo podłego i nikczemnego [*abject-ion*] z punktu widzenia męskiej podmiotowości — jako to, co przybywa spoza granic, z czarnej otchłani kosmosu, stanowiąc zagrożenie dla ludzi i ich kultury. Kultury w której to, co ludzkie, jest tym, co męskie, zgodnie z cechującą myślenie zachodnie fallocentryczną perspektywą.

¹⁴³ P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 114.

¹⁴⁴ J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007, s. 75.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 63.

¹⁴⁶ S.H. DANIEL: *The Lure of the Other: Hegel to Kristeva*. In: *The Fantastic Other: An Interface of Perspectives*. Eds. B. COOKE, J. MARTI-OLIVELLA, G.E. SLUSSER. Amsterdam—Atlanta 1998, s. 66—67.

Daniel zwraca uwagę, że niemożność pisma/języka (oraz porządku symbolicznego) wobec tego, co nienazwane, tak naprawdę pochwycona może zostać dopiero w gatunkach, takich jak fantasy czy science fiction, które pozwalają na zapis tego, co niemożliwe. Fantasy i science fiction zdają się bowiem opisywać to, co znane, jako to, co obce, proponując tym samym alternatywy dla przyjętych porządków sygnifikacji. To uzasadniałoby próby odczytania *Obcego* właśnie jako filmu o tym, co „matczyne”. W obrazie Scotta dość dosłownie oddaje to pytanie, jakie dowódca statku zadaje komputerowemu pokładowemu: *Co to za historia, Matko?* [*What's the story, Mother?*]. Gdy chwilę później Ripley informuje resztę załogi, że to, gdzie się znajdują, to nie ich system planetarny (a przypuszczać można, że chodzi także o system symboliczny), wraz w dalszymi wydarzeniami wkraczamy w niejasne i nieokreślone matczyne uniwersum, w którego centrum znajdują się kobiety-matki. *Obcy* zdaje się zatem przede wszystkim ujawniać paradoksalną, dwuznaczną sytuację kobiet w obrębie patriarchalnej kultury: choć Ripley jest główną bohaterką całej serii, przez swoją kobiecość, a co za tym idzie – przez potencjalne macierzyństwo, konsekwentnie prezentowana jest jako równie bliska ludziom i obcym. Bowiem według Catherine Belling „potworne w *Obcym* jest to, co matczyne”¹⁴⁷. Melzer dodaje, że potworne jest to, co radykalnie inne i obce, więc po prostu matka [*m/other*]¹⁴⁸.

Jednak, jak zauważa Stephen Scobie, seria o *Obcym* stara się problematyzować status matki, prezentując z jednej strony jej archaiczne wcielenie, ale z drugiej, będące z nim w konflikcie, wyobrażenie charakterystyczne dla ideo-

¹⁴⁷ C. BELLING: „Where Meaning Collapses”..., s. 39.

¹⁴⁸ Z podobnym utożsamieniem Matki z potwornym *Obcym* mamy do czynienia w filmie *Super 8* J.J. Abramsa, w którym nieobecne matki obojga głównych bohaterów (Joe Lamba i Alice Dainard) zdają się powracać pod postacią istoty z kosmosu, przetrzymywanej w tajnych wojskowych laboratoriach. Przede wszystkim jednak chodzi o Elizabeth Lamb, matkę Joe, której śmierć podzieliła rodziny Lambów i Dainardów. Ostatnie sceny filmu, w których z jednej strony kluczową rolę odgrywają przedmioty związane z matką Joe, a z drugiej działania bohaterów, które skupiają się na pomocy *Obcemu* (*Obcej?*) w ucieczce z planety, na której jest przetrzymywany wbrew woli przez wojsko (a w kontekście konfliktu między rodzinami Lambów i Dainardów, przez wciąż trwającą i nigdy naprawdę niezakończoną żałobę), tylko potwierdzałyby tę interpretację. Co ciekawe, *Super 8* przedstawia dwie równoległe historie, bowiem w tym samym czasie bohaterowie obrazu Abramsa kręcą swój własny film o zombie na konkurs filmowy. Zestawienie ze sobą nieumarłych zombie na jednym planie filmu, z potwornym *Obcym* na drugim, może sugerować, że w przypadku (matczynego) kosmity (tak jak to ma miejsce w przypadku zombie) rzeczywiście chodzi o zaburzenie rytuału pochówku, lub niezakończoną żałobę po śmierci matki Joe. Z kolei finalna scena, w której Joe i Alice trzymają się za ręce daje do zrozumienia, że świat powrócił znów do normy i możliwe jest stworzenie nowej rodziny.

logii patriarchalnej: przedstawienie matki jako żywicielki w ramach rodziny nuklearnej. Według Melzer doskonale widać to w *Obcym: Decydującym starciu*, który pokazuje owe dwie matki: Ripley jako tę „dobrą”, natomiast królową obcych jako tę „złą”, „potworną matkę-maszynę”¹⁴⁹: „wszechogarniające, bezmyślne i pochłaniające matczyne prawo, które stoi w sprzeczności z racjonalnym i symbolicznym uniwersum ojca/patriarchalnego prawa”¹⁵⁰. Jednak zgodnie z przedstawioną przez Belling zasadą serii, pomimo iż Ripley zobrazowana została w *Obcym: Decydującym starciu* jako odpowiedzialna matka opiekująca się małą dziewczynką o imieniu Newt i chroniąca ją przed zagrożeniem ze strony obcych, w kolejnej części sagi następuje powrót do problemów, jakie rodzi jej płęć. *Obcy 3* wraca do (naturalnych) więzi łączących Ripley z królową obcych. Z jednej strony znajduje to wyraz w stygmatyzacji Ripley jako „grzesznej kobiety”, która przez swoje macierzyństwo wpisana zostaje w ramy bezmyślnej natury, a więc tego, co obce i złe jako takie. Z drugiej, jej bliskość z *Obcym*, która ukazana zostaje m.in. przy pomocy ich wizualnego podobieństwa — szczególnie w scenie, w której jeden z *Obcych* wyczuwa, że przypomina ją go, ogolona na łyso Ripley nosi w swoim łonie jego królową.

Interpretatorzy są zgodni, że przełomowy dla *demonstracji* matczynej obcości w obrębie tetralogii o *Obcym* jest film wyreżyserowany przez Jeuneta. W *Obcym: Przebudzeniu* widzimy bowiem jak sztucznie odtworzona, nie-ludzka Ripley staje się matką dla nowej rasy. Ripley to teraz „matka potwor(n)a”¹⁵¹: jest bowiem i człowiekiem, i obcym, i kobietą, i cyborgiem, i matką, i potworem, jawiąc się jako największe zagrożenie dla dotychczasowego systemu. Melzer, za Constable, podkreśla fakt, że ta przemiana, owa nieokreślona istota, jaką staje się Ripley, jest przy tym źródłem nowej tożsamości:

W Becoming the Monster's Mother: Morphologies of Identity in the "Alien" Series Catherine Constable czyta pierwsze trzy części *Obcego* przez pryzmat psychoanalizy i identyfikuje w niej matczyne, jako to, co pozbawione jest tożsamości. Ale według niej ten brak tożsamości ustępuje miejsca zupełnie nowej podmiotowości w *Obcym: Przebudzeniu*, której źródłem nie jest bynajmniej odrzucenie przez Ripley abjektu/obiektu, ale ustanowienie *wspólnoty* z innym (jej klonami, królową obcych, obcym noworodkiem). Psychoanalityczne spojrzenie Constable na matkę (nie jako na obiekt, który winien być odrzucony, lecz jako na pozycję podmiotową), które poddaje pod rozwagę „cielesną materię jako umiejscowienie podmiotowości”, pomaga zrozumieć więź Ripley z obcymi jako coś upełnomocniającego jej tożsamość.¹⁵²

¹⁴⁹ M.A. DOANE: *Technophilia...*, s. 169.

¹⁵⁰ P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 133.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 134.

¹⁵² *Ibidem*.

Obraz Jeuneta tym samym poddaje w wątpliwość zaproponowane w *Obcym: Decydującym starciu* rozróżnienie na „dobrą” i „złą” matkę. Fakt, iż Ripley dzieli z królową obcych wspólne doświadczenia, takie jak nienaturalne pochodzenie/narodziny (obie bowiem są klonami) oraz wspólne „potworne macierzyństwo”, jest według Melzer ironicznym komentarzem dla tego typu opozycji.

Zwieńczeniem serii o Obcym jest oczywiście moment narodzin (nie)obcego dziecka z (nie)ludzkiego ciała Ripley. Jej potworne dziecko, narodzone z na zawsze już skażonego ciała matki, jak pisze o nim Kristeva, jest ostatecznym ucieleśnieniem lęków przez pogwałceniem granic podmiotowości, prowadzącym do całkowitego zatarcia ustalonych norm oraz definicji. Melzer zwraca jednak uwagę na fakt, że przez zastosowanie metod sztucznej prokreacji (możliwych dzięki osiągnięciom biotechnologii) sprawia, iż „więź łącząca potwory z matkami staje się nierozzerwalnie związana z maszynami i technologią”¹⁵³.

Początkowo, jak zauważa Melzer, *Obcy* budował dualizm technologii i natury, maszyn i obcego, a także sztucznych i archaicznych matek. Flanagan wskazuje w tym względzie na początek filmu Scotta, w którym załoga statku kosmicznego zostaje zbudzona do życia przez Matkę (komputer pokładowy) po okresie hibernacji w kapsułach przypominających matczyne łona¹⁵⁴. Niemniej szybko okazuje się, że dualizm ten, nawet w pierwszej części serii, zdaje się pozorny. Szczególnie dobrze widać to w scenie, w której Obcy wtapia się w „organiczną konstrukcję” statku — co więcej, jego nadmiernie seksualna postać idealnie koresponduje z równie seksualnie zaprojektowanym wnętrzem¹⁵⁵. Jednak znaczące jest również zachowanie komputerowej Matki, która z narzędzia stworzonego do pomocy ludziom, staje się jednym z ich wrogów, jawiąc się przy tym jako nieoczekiwany sojusznik Obcego. Z jednej strony tego typu sytuacja pokazuje bezradność technologii w kontrolowaniu obcych (zarówno kosmitów, jak i kobiet-matek, ale i androidów), lecz z drugiej, dziwny sojusz z Obcym wydaje się wynikać z jednej prostej przyczyny: technologia, o czym dzisiaj łatwo można zapomnieć, jest ludziom równie obca, co atakująca ich z kosmosu istota.

Jednak lokowanie tego, co obce, w ramach zarówno tego, co naturalne, jak i tego, co mechaniczne, wydaje się mieć jeszcze jedną funkcję:

Powiązanie reprezentacji Obcego, przedstawiających go jednocześnie jako wytwór natury i technologii ujawnia, że „naturalność” jest konstruktem kulturowym. W *Obcym: Przebudzeniu* owo konstruowanie „natury” staje się widoczne w technologicznej reprodukcji już nie tylko „zwierząt”, ale także „kobiet”.¹⁵⁶

¹⁵³ Ibidem, s. 135.

¹⁵⁴ M. FLANAGAN: *The Alien Series and Generic Hybridity...*, s. 160.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 115.

Co istotne, film Jeuneta, zdradzając kulturowe podłoże pozornie „naturalnych” kategorii, dąży także do przewartościowania dotychczasowych definicji potworności w filmach o Obcym. Patricia Linton zauważa, że w *Obcym: Przebudzeniu*, w przeciwieństwie do pierwszych trzech części sagi, to „ojciec/stwórca zostaje sportretowany jako potworny”¹⁵⁷:

(...) począwszy od scen otwierających film obecne jest ważne rozgraniczenie pomiędzy ojców i matki. Opowieść zaczyna się od monologu wewnętrznego Ripley, która stwierdza: *Moja mama zawsze mówiła, że potwory nie istnieją, a przynajmniej te prawdziwe, ale one jednak istnieją*. Kolejnym obrazem jest grupa męskich naukowców kręcących się wokół ciała nieprzytomnej Ripley, przygotowujących się do usunięcia obcego płodu z jej klatki piersiowej. To zestawienie sugeruje, że to właśnie ci naukowcy to prawdziwe potwory, co tylko potwierdza ich początkowe niezdecydowanie w kwestii, czy Ripley sama w sobie jest na tyle interesująca, by utrzymać ją przy życiu po tym, jak usuną z jej ciała Obcego.¹⁵⁸

Naukowców w ich działaniach, co znamienne, wspiera system komputerowy Father (Ojciec), który wydaje się aluzją do Matki z filmu Scotta. Jednak Matka z *Obcego* była jedynie wykonawczynią woli nieobecnego Ojca (Korporacji), czym należałoby być może tłumaczyć jej niejednoznaczne działania (z jednej strony podtrzymywanie przy życiu członków załogi, z drugiej, dążenie do ich unicestwienia)¹⁵⁹. Melzer zauważa, że w *Obcym: Przebudzeniu* Ojciec jest już jak najbardziej obecny — co więcej, czyni dotychczasową funkcję mediacyjną Matki czymś nieistotnym. Dzieje się tak, ponieważ „dzieci” nie muszą już być zrodzone przy jej udziale, zamiast tego są produktami (konstruktami) „patriarchalnej technonauki”¹⁶⁰, co sprawia, że obecność matki nie jest już niezbędna. Doane, za Andreasem Huyssenem, widzi w tym wyraz „krajowej fantazji technologicznej o narodzinach bez udziału matki”¹⁶¹, natomiast Rosi Braidotti wpisuje to wyobrażenie w ramy odwiecznych marzeń obecnych w Zachodnim myśleniu, dotyczących „fantazji o dzieciach zrodzonych przez mężczyzn”¹⁶². Według Melzer tego rodzaju marzenia o nienaturalnym potomstwie są zarazem symptomem patriarchalnego pragnienia kontroli matczynego, i związanego z nim potwornego¹⁶³.

¹⁵⁷ P. LINTON: *Aliens, (M)Others, Cyborgs: The Emerging Ideology of Hybridity*. In: *Alien Identities...*, s. 180.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ J.H. KAVANAGH: *Feminism, Humanism and Science in Alien...*, s. 76–77.

¹⁶⁰ P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 126.

¹⁶¹ M.A. DOANE: *Technophilia...*, s. 168.

¹⁶² R. BRAIDOTTI: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York 1994, s. 87.

¹⁶³ P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 126.

Jednak wbrew tym fantazjom o kontroli, to właśnie dzieła patriarchalnej technonauki przyczyniają się do ostatecznej porażki męskiego porządku w *Obcym: Przebudzeniu* i całej serii. Dotychczasowe różnice między tym, co ludzkie i obce, męskie i kobiece, naturalne i sztuczne (technologiczne) przestają mieć znaczenie w obliczu hybrydycznych tworów, nowych dzieci zrodzonych w laboratoriach: począwszy od Ripley i królowej obcych, a skończywszy na ich wspólnym potomku i jego (nie/nad)ludzkiem przeciwieństwie w postaci Call, korporacyjnego androida, który, tak jak inne „produkty” buntuje się przeciwko swoim stwórcom.

Wyalienowane korporacje

Centralny punkt *Obcego: Przebudzenia* to właśnie bunt oraz następująca po nim konfrontacja nieludzkich istot z systemem patriarchalnego kapitalizmu, który powołał je do życia: „Ponieważ nie jest możliwa kontrola czy zniszczenie tych odchyłeń od normy [*aberrations*], system musi się zmierzyć z własnym stworzeniem: androidami, klonami oraz obcymi potworami wyprodukowanymi w laboratoriach”¹⁶⁴. Zadanie to utrudnia postępujące zatarcie granic między tym, co ludzkie, a tym, co obce. Ta, która do tej pory była obrońcą ludzkości przed zagrażającą jej obcością, teraz wydaje się równie obca, jak istoty z kosmosu, natomiast najbardziej ludzką postacią okazuje się w pełni sztuczny android. To jednak, co łączy wszystkich „wrogów ludzkości” w ostatniej części serii to fakt, że wcześniej zostali oni stworzeni przez ludzkość po to, aby jej służyć:

W filmach science fiction technologia często wykorzystana zostaje do ukazania w jaki sposób system konstruuje innego tylko po to, aby później wykluczyć go ze swoich struktur społecznych. W *Obcym: Przebudzeniu* spotykamy całą gamę tego rodzaju organiczno-mechanicznych, cyborgicznych istot, które zostały zaprojektowane, by służyć interesom systemu: łączącego w sobie ludzkie i obce geny klona (jak również jego liczne potomstwo), androida i obco-ludzką hybrydę.¹⁶⁵

Warto zauważyć, że już w części wyreżyserowanej przez Scotta, jedną z kluczowych postaci okazuje się Ash, cyborg wysłany przez Korporację Weyland-Yutani, którego zadaniem była współpraca z pokładowym systemem Matki

¹⁶⁴ Ibidem, s. 111.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 113.

oraz nadzór nad ludzką załogą statku *Nostromo*. Od samego początku sagi o *Obcym* mamy zatem do czynienia z co najmniej czterema nie do końca ludzkimi podmiotami: tytułowym *Obcym*, samoświadomym systemem komputerowym Matki, androidem Ashem oraz Ripley. Oczywiście w tym kontekście dość ironiczna zdaje się nazwa statku, którym podróżuje ekspedycja wysłana przez Korporację Weyland-Yutani. *Nostromo* to bowiem skrócona wersja włoskiego sformułowania „nostro uomo”¹⁶⁶, co dałoby się przetłumaczyć na polski jako „nasz człowiek”. Sam fakt, że owym człowiekiem Korporacji okazuje się nieludzki android Ash, każe przy tym postawić w centrum zainteresowania nie tylko dwie główne postacie całej serii, a więc Obcego i Ripley, ale także następne wcielenia korporacyjnych cyborgów, rozdartych pomiędzy koniecznością wykonania polecenia swoich przełożonych, a chęcią pomocy zagrożonej ludzkości. Jednym zatem z przewodnich tematów *Obcego* okazuje się relacja łącząca androidy z korporacją oraz ewentualne konflikty, które mogą wynikać z tego powiązania.

Jan Potkański w *Personifikacjach maszyn abstrakcyjnych* zauważa, że tego rodzaju wizja uzależnienia androidów od korporacji przedstawia jednocześnie dzisiejsze usytuowanie ludzkości w „posthumanistycznym” świecie:

(...) przemysłowo-finansowe koncerty nie są tylko jedną z wielu alternatywnych postaci, w jakich wyalienowanej jednostce może się jawić nieprzyjazny świat, lecz (...) postać ta jest szczególnie charakterystyczna dla naszej „posthumanistycznej” epoki, w której ludzie zaczynają siebie traktować jako cyborgi: humanoidalną maszynę łączy z korporacją szczególna więź, wyrażająca sposób, w jaki ludzie myślą teraz o sobie samych.¹⁶⁷

Trudno przy tym oprzeć się wrażeniu, że „cyborgiczna” korporacja i „nie-ludzki” *Obcy*, a więc dwie strony konfliktu z filmu Scotta, są tak naprawdę jedynie dwoma twarzami i symptomami tego samego zjawiska. Jak zauważa Potkański, we współczesnych analizach krytycznych korporacjonizmu cyborgiczność często zestawiana jest właśnie z alienacją i potwornością. Alan M. Der-showitz, odwołując się do jednej z takich analiz (*Korporacja. Patologiczna pogoń za zyskiem i władzą* Joela Bakana), pisze:

Korporacja, według Joela Bakana, jest potworem, który może połknąć cywilizację — chciwym, drapieżnym i niepowstrzymanym. Wszyscy jesteśmy jego potencjalnymi ofiarami, dlatego wszyscy musimy zrozumieć, w jaki sposób formuła korporacji utrudnia położenie kresu jej nadużyciom.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Ale i odwołanie do powieści *Nostromo* Josepha Conrada, na co zwraca uwagę m.in. Laurence Raw (L. RAW: *The Ridley Scott's Encyclopedia...*, s. 3).

¹⁶⁷ J. POTKAŃSKI: *Personifikacje maszyn abstrakcyjnych*. „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 168.

¹⁶⁸ Cyt. za: ibidem.

Według Potkańskiego obecne w krytyce korporacjonizmu animizacje i personifikacje, które czynią z korporacji rodzaj nieludzkiego bytu żyjącego własnym życiem, są wyrazem zmian w ich statusie prawnym. O ile bowiem na początku korporacja była „osobą” jedynie w „bardzo starym technicznym sensie prawnym”¹⁶⁹, o tyle we współczesnym prawie amerykańskim, „które poprzez gospodarczą globalizację staje się w tej kwestii wzorem dla całego świata, osobowość prawna korporacji zaczęła jednak ewoluować w znacząco innym kierunku: swoistej »naturalizacji«”¹⁷⁰. Dziś, obok terminów o charakterze czysto technicznym i kojarzonych z przestrzenią prawa, takich jak *legal person* czy *juridical person* (obecnym w prawie polskim pod postacią „osoby fizycznej” i „osoby prawnej”), „występują takie, których konotacja jest szersza i odmienna – mimo takiego samego znaczenia stricte technicznego: mianowicie opozycja *natural person* – *artificial person*”¹⁷¹. To tego typu terminologia może budzić skojarzenia ze światem cyborgów i androidów.

Potkański zwraca uwagę na fakt, że „figura zbiorowości jako »sztucznego człowieka« to jedna z klasycznych metafor filozofii polityki, dobitnie wyartykułowana w *Lewiatanie* Hobbesa”¹⁷²:

W jego metaforyce polityka, kształtująca państwa jako „sztucznych ludzi”, jest zwieńczeniem techniki, konstruującej zegary; zastanawiające, że w naszym zdominowanym przez technikę świecie sztuczny człowiek Hobbesa wcale tak bardzo sztuczny się nie wydaje – przeciwnie, czysto ludzką zbiorowość skłonni byśmy raczej byli traktować jako „naturalną”, nie zaś podobną do tworu techniki takiego jak zegar. O ile jednak metafora zbiorowości jako sztucznego człowieka daje się afirmatywnie zhumanizować, o tyle symboliczne imię tego „człowieka” – Lewiatan – sugeruje jego inną, obok ludzkiej, bardziej niepokojącą naturę. Lewiatan to wszak potwór morski, z którym walczy Jahwe. „Człowiek” Hobbesa nie jest więc *tylko* człowiekiem, lecz ludzko-potworną hybrydą, rodzajem syreny albo centaury.¹⁷³

Dość interesujące wydaje się odniesienie tego fragmentu do *Obcego* i przedstawionej w nim niejednoznaczności „sztucznych ludzi”, takich jak cyborgi/androidy. Choć początkowo zdają się być najwyższym ludzkim osiągnięciem, stworzonym, by wspomagać i chronić człowieka, z czasem ujawniają swą niepokojącą drugą naturę, która w jakiś sposób wiąże je raczej z nieludzkim Obcym. Obecność androidów sugeruje również współczesne zmiany w ujmo-

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 169.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ J. POTKAŃSKI: *Personifikacje maszyn abstrakcyjnych...*, s. 169–170.

waniu symbolu lewiatana w kontekście korporacji finansowych, które jawią się dziś jako hybrydy człowieka i maszyny, zatem właśnie jako coś na kształt cyborga. Potkański zauważa jednak, że w filozofii Hobbesa ostrzeżenia przed nadużyciami ze strony rozrastających się korporacji przyjmowały dziwnie bliską wyobrażeniu *Obcego* formę:

Hobbes, pisząc ogólnie o korporacjach i ich zbiorowych „ciałach”, charakteryzuje je dość podobnie, choć mniej obrazowo, jak samego Lewiatana, gdy jednak ostrzega przed nadmiernym rozrostem korporacji jako zagrażającym państwu (a więc o sytuacji podobnej do współczesnej – wedle diagnoz antykorporacjonistycznych), porównuje je nie do ludzi, lecz do robaków, drążących ciało owego „sztucznego człowieka”; nazwanie korporacji współczesnych „lewiatanami” nie jest jednak nadużyciem pierwotnej metafory, badacze tego obszaru zgodnie bowiem podkreślają, że z osoby prawnej, podporządkowanej państwu silniej nawet niż jego ludzcy obywatele, korporacja – w postaci międzynarodowej – stała się graczem równym państwom, tak na poziomie ekonomicznym, jak politycznym. Niedysyjsze robaki-pasożyty wyroiły się zatem z ciała lewiatana-państwa i rosnąc uzyskały autonomię, groźną dla dawnego żywiciela – prawie jak *Obcy* u Ridleya Scotta.¹⁷⁴

Tę perspektywę w pierwszej odsonie filmów o *Obcym* zdawałaby się potwierdzać z jednej strony wszechwładność międzynarodowej Korporacji Wayland-Yutani, z drugiej – brak wzmianki o jakimkolwiek państwie narodowym, które miałyby jeszcze istnieć na Ziemi.

Tego rodzaju porównanie wizji monstrualnej korporacji z potwornym *Obcym* pojawiło się już w 1980 roku, a więc w rok po premierze filmu Scotta. Jeff Gould pisał wtedy, że *Obcy* „nie przypomina nic innego, jak tylko inny superorganizm, a zarazem zwycięzcę w ewolucyjnej walce: międzynarodową (a wkrótce również międzygwiazdną) korporację”¹⁷⁵. Dlatego według Goulda, na poziomie narracji, Korporacja jawi się jako swoisty sobowtór *Obcego*.

W tym kontekście nie mniej istotne jest również to, że tematyka *Obcego* zdaje się wyrastać z kryzysu politycznego lat siedemdziesiątych oraz obecnego w owym czasie klimatu niepewności o właściwe funkcjonowanie państwa po aferze Watergate. Zwrócił na to uwagę William Paul, stwierdzając, że *Obcy* to próba przedstawienia świata, w którym „ciało społeczne pozbawione zostało swej głowy”¹⁷⁶, niczym Stany Zjednoczone po rezygnacji Nixona z urzędu pre-

¹⁷⁴ Ibidem, s. 170–171.

¹⁷⁵ J. GOULD: *The Destruction of the Social by the Organic in “Alien”*. In: *Symposium on “Alien”*. Ed. C. ELKINS. “Science Fiction Studies” 1980, No. 3, s. 238.

¹⁷⁶ W. PAUL: *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York 1994, s. 395.

zydenta w 1974 roku. To, co pozostaje, sięjąc spustoszenie, to potworne ciało Obcego (a odnosząc się do obserwacji Goulda, także Korporacji). Owo wspomniane przez Paula pozbawienie głowy można przy tym z powodzeniem odnieść do słynnej ilustracji Lewiatana autorstwa Abrahama Bosse, która znalazła się na okładce pisma Hobbesa. I w tej perspektywie, zarówno Obcego, jak i Korporację, można byłoby odczytać jako dwie twarze czy organizmy zrodzone z kryzysu Lewiatana.

Na ową bliskość Obcego i Korporacji z jeszcze innej perspektywy pozwala spojrzeć jedna z uwag Flanagana, według którego w filmie Scotta śmierć kolejnych członków załogi *Nostromo* jest karą za ich działania. Działania te, wynikające z cech ich osobowości, jawią się albo jako odchylenie od normy, albo, ogólnie rzecz biorąc, jako rodzaj niedoskonałości: fizycznej, bądź psychicznej¹⁷⁷. W tym kontekście inaczej także można odczytać fakt, iż kosmita wykorzystuje do inkubacji swojego gatunku „wadliwe” ciała pracowników korporacji. Warto też zauważyć, że, jak się później okazuje, prawdziwym celem ekspedycji *Nostromo* jest sprowadzenie na Ziemię obcego gatunku, który następnie ma zostać wykorzystany przez Korporację Wayland-Yutani. Pomoc *systemowej* Matki w zabiciu części członków statku może być interpretowana jako wspólne działanie dwóch wymiarów *nadludzkiej* korporacji w celu eliminacji wszystkich istot wykazujących objawy słabości. Z kolei nieustanna obecność Korporacji na przestrzeni całej sagi (która dzieje się wszak na przestrzeni kilkunastu dziesięcioleci) wskazuje na jej niezwykłą żywotność, która nieprzypadkowo przypomina tę cechującą Obcego. Mark Schemanske za Susan Jefford zwraca uwagę, że Korporacja zdaje się wręcz odbiciem Obcego: tak jak on bowiem jest „niezniszczalna, nienasycona i zabójcza”¹⁷⁸, a przy tym jawi się jako ucieleśnienie „popędu śmierci” — mechanicznego przymusu powtarzania (nieudanego) gestu. Potkański zauważa, że

W przypadku istot człekopodobnych mechaniczne powtórzenia gestów czynią je „nieudanymi”. Inaczej w przypadku korporacji finansowych: zmechanizowane w systemach komputerowych gesty kupna i sprzedaży akcji czy walut (...) okazują się istotą kapitalizmu finansowego jako popędowej cyrkulacji już nawet nie towarów, lecz wyłącznie czystego, wirtualnego pieniądza. Cyrkulacja kapitału najściślej chyba we współczesnym świecie odpowiada definicji popędu jako nieustannego i bezcelowego krążenia — znacznie ściślej w każdym razie, niż jakkolwiek przejaw ludzkiej seksualności.¹⁷⁹

¹⁷⁷ M. FLANAGAN: *The Alien Series and Generic Hybridity...*, s. 161.

¹⁷⁸ M. SCHEMANSKE: *Working for the Company: Patriarchal Legislation of the Maternal in Alien*. In: *Authority and Transgression in Literature and Film*. Eds. B. BRAENDLIN, H. BRAENDLIN. Gainesville 1996, s. 128.

¹⁷⁹ J. POTKAŃSKI: *Personifikacje maszyn abstrakcyjnych...*, s. 174.

Film Scotta zdaje się zatem przedstawiać dwie formy popędu: z jednej strony Korporację jako wcielenie popędowej cyrkulacji kapitału, a z drugiej, Obcego, opierającego się jej i będącego raczej ucieleśnieniem czystej i nie-ludzkiej popędowości seksualnej. W istocie bowiem, choć istota z kosmosu pod wieloma względami przypomina korporację, to jednak jest czymś zgoła odmiennym względem niej. Korporacja jest tylko „prawie jak Obcy u Ridleya Scotta”, bo tak naprawdę Obcy jest raczej powrotem wypartego systemu korporacyjnego.

Potkański przywołuje stanowiska przeciwników korporacji, dla których osobowość prawna to osobowość psychopaty i to na dodatek zaraźliwa:

jak niektóre rodzaje humanoidalnej potworności, np. w przypadku wampirów i zombie; opowieści o międzynarodowych korporacjach, które przenoszą raz po raz swoją działalność z miejsca na miejsce, by »wysysać« kolejne lokalne społeczności z ich zasobów kapitałowych, walorów środowiska naturalnego i – często – dotacji lub ulg podatkowych, po to tylko, by wykorzystane bezwzględnie porzucić, wydają się zresztą oparte na tym samym schemacie narracyjnym, co opowieści o wampirach.¹⁸⁰

Jeśli jednak korporacje przypominają pod pewnymi względami wampiry, Obcemu znacznie bliżej byłoby do zombie (co zresztą potwierdzałyby ironiczna uwaga Asha, według którego można bezpiecznie założyć, że obca istota nie jest żywym trupem). Obcy, tak jak zombie, zdają się być wszak figurami zemsty na Korporacji i jej reprezentantach.

Istoty z kosmosu jawiłyby się zatem także jako niegdysiejsi przedstawiciele lokalnych społeczności, które zostały wyssane przez wampiryczne korporacje. Potwierdzałyby to druga część sagi, w której „jak się wydaje wieczna reprodukcja obcych oraz dosłowna konsumpcja kolonistów planety odzwierciedla lęk białych kolonistów przed inwazją ze strony uciskanych mniejszości rasowych”¹⁸¹.

Z kolei Eaton w sposobie obrazowania istot z filmu Camerona jako „nielegalnych obcych” dostrzega objaw „paranoi ze strony Prawicy”¹⁸². Również w *Obcym: Przebudzeniu* kwestie rasowe, a przede wszystkim krzyżowanie gatunków i skażenie ludzkiej istoty obcą krwią, stoją w centrum obrazu Jeuneta. Jak zauważa Melzer, choć przez wymianę genów Ripley staje się silniejsza, to jednocześnie wymyka się przecież spod jakiegokolwiek kontroli¹⁸³: „Jest praw-

¹⁸⁰ Ibidem, s. 173.

¹⁸¹ P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 122.

¹⁸² M. EATON: *„Born Again”...*, s. 7.

¹⁸³ Wątek kontroli ludzi, ale i stworzonych nieludzi, przewija się właściwie przez całą serię o Obcym, i również w nim dostrzec można próbę krytyki korporacjonizmu. Już w filmie Scotta, jak zauważa Eaton, dostrzec można klasowy wymiar sagi, *Obcy* przedstawia bowiem sytuację, w której „załoga, wywodząca się z klasy robotniczej, jest osłabiana przez korporacyjnego sabotażystę w postaci androida” (P. MELZER: *Alien*

dziwym rasowym innym właśnie w tym, że jej pochodzenie jest nieczyste¹⁸⁴. Podobnie jest w przypadku Call, która traci swoją pozycję w grupie ludzi, gdy wychodzi na jaw, że jest androidem. Jej nieludzkie (technologiczne) pochodzenie dehumanizuje ją oraz czyni z niej (coś) *innego*. To nie przypadek, że obie zestawione zostają z Obcym i że wspólnie działają w celu zniszczenia korporacyjnych laboratoriów, a przez to także całego systemu kapitalistycznego. Jak bowiem zauważa Melzer, w *Obcym: Przebudzeniu* „wiedza i technologia używają kapitalizmowi nowego przebrania w postaci naukowych laboratoriów, które dominują w przestrzeni wizualnej filmu”¹⁸⁵.

Jednak nadmierna obecność tematyki biotechnologicznej w obrazie Jeuneta zdaje się również oddawać „konkretne obawy współczesnych społeczeństw Zachodu, w których klonowanie zwierząt (i ludzi) czy inżynieria genetyczna roślin zdominowały technologiczne dyskursy”¹⁸⁶. Emblematyczna dla tych lęków wydaje się scena, w której Ripley widzi w laboratorium jej nieudane klony — makabryczne obco-ludzkie hybrydy, zdegenerowane mutanty. Melzer pisze, że

[t]e „nierozpoznawalne” [mutanty] to istoty z nieopublikowanych raportów laboratoryjnych: nieudane mutanty, które odczuwają ból, niekompletne i cierpiące, pozbawione głosu, który pozwoliłby im na wyartykułowanie tego, czym są — to zwiastuny nieczystej, ale ulepszonej egzystencji Ripley.¹⁸⁷

Co znamienne, Ripley jest ósmą (o czym świadczy tatuaż na jej ręce), ale zarazem pierwszą udaną próbą stworzenia nowej hybrydy. To wydaje się wpisywać jej ciało zarówno w wymiar nieskończonego popędu, cechującego Obcego (pozioma ósemka jako z jednej strony symbol nieskończoności, a z drugiej nieograniczoności — braku jakichkolwiek granic), jak i jest wyraźnym nawiązaniem do filmu Scotta (w którym istota z kosmosu była, jak głosi polski podtytuł, „Ósmym pasażerem Nostromo”). Tak jak Obcy, przedstawiany od początku jako nieludzka i nieśmiertelna forma natury, przekraczająca granice gatunkowe oraz

Constructions..., s. 120). Ale android w filmie Scotta ma jeszcze jedno zadanie: według Rawa jest ilustracją, co dzieje się z ludźmi, kiedy ślepo trzymają się ustalonych zasad i nie podejmują własnej inicjatywy — stają się automatami, wymiennymi i łatwymi do zastąpienia częściami systemu, zupełnie jak w strukturze korporacyjnej. Dobrze pokazuje to *Obcy: Przebudzenie*, w którym ciała przedstawicieli klasy robotniczej jawią się jedynie jako towar czy dobro w obrębie kapitalistycznego systemu wymiany — z jednej strony jako coś pozbawionego swojej podmiotowości, z drugiej, jako coś całkowicie wymiennego na inne ciało.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 123.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 121.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 127.

¹⁸⁷ Ibidem.

stanowiąca zagrożenie dla ludzkości przez swoją całkowitą inność, Ripley jawi się jako nieludzka i nieśmiertelna forma zrodzona z mariażu technologii i nauki (biotechnologii). Przeraża także jej zewnętrzna nieodróżnialność od innych jednostek ludzkich, w czym z kolei przypomina inne nieludzkie organizmy – androidy – co czyni ją nawet bardziej niebezpieczną od samego Obcego.

Stąd, według Melzer, *Obcy: Przebudzenie* zdaje się celebrować „implozję kategorii”¹⁸⁸ – w świecie w nim przedstawionym, nie ma już ludzi, obcych, czy maszyn, nie ma też kobiet i mężczyzn (czego przykładem jest androgyniczna Call). Zamiast tego zamieszkują go jedynie hybrydy, a właściwie szeroko rozumiane cyborgi, bowiem wszystkie istoty, które przeżywają ostatnią część serii o Obcym, są w jakiś sposób związane z technologią, która umożliwia ich funkcjonowanie: zarówno Ripley i Call, które w całości są stworzone dzięki osiągnięciom biotechnologii, jak i Vriess, który, poruszając się na wózku inwalidzkim, jawi się jako hybryda maszyny i człowieka. Jedynym być może wyjątkiem jest Johner, ale, jak zauważa Linton, jego rozmiary i rysy twarzy sugerować mogą, że należy go postrzegać jak ludzko-zwierzęcą hybrydę¹⁸⁹, natomiast Melzer, w jego intelektualnym ograniczeniu, widzi rodzaj ironicznego komentarza do nowej sytuacji, którą rysuje *Obcy: Przebudzenie* – że przyszłością gatunku ludzkiego są cyborgi. Dla Melzer różnorakie hybrydy stojące w centrum obrazu Jeuneta „reprezentują zmieniające się warunki społeczne, co wynika z zacierania granic – pokazują stawiających opór oraz zdolnych do przetrwania innych, nie zaś tych, którzy giną, bądź kończą w inny tragiczny sposób”¹⁹⁰. Natomiast to, co wydaje się najważniejsze w końcowych scenach filmu, to fakt, że Ripley, choć genetycznie związana z obcymi, nadal, pod względem ideologicznym, pozostaje człowiekiem oraz obrońcą ludzkości, a tym samym głównym bohaterem filmu.

Obcy: Przebudzenie wydaje się zatem sugerować, że dziś konieczna jest zmiana definicji zarówno „człowieka”, jak i „potwora”, bowiem to, co do tej pory uznawaliśmy za „potworne”, teraz jest już częścią tego, co „ludzkie”. Film Jeuneta prezentuje to przede wszystkim w kontekście rosnącej roli technologii i jej wpływu na ludzkość. Jak zauważa Melzer:

(...) nagle technologia okazuje się częścią tego, co definiujemy jako ludzkie, tak że Call jest bardziej „ludzka” niż ludzie wokół niej. Natomiast ośmiokrotna egzystencja Ripley każe postawić pytanie o to, kiedy tak naprawdę *zaczyna się* bycie człowiekiem – zostaje uznana za „idealną” i „skończoną”, gdy jej forma przypomina ludzką formę, ale przecież jej genetyczny *makeup* jest taki sam we wszystkich ośmiu próbach.¹⁹¹

¹⁸⁸ Ibidem, s. 131.

¹⁸⁹ P. LINTON: *Aliens, (M)Others, Cyborgs...*, s. 177.

¹⁹⁰ P. MELZER: *Alien Constructions...*, s. 144.

¹⁹¹ Ibidem, s. 130.



Zakończenie *Cyborgi / Androidy*

People think its fun to pretend you're a monster,
Me I spend my life pretending that I'm not.

Dexter

I should have known. No human being is so
humane.

Obcy: Przebudzenie

So I'm neither man, nor beast. I'm something new
entirely.

Dexter

Bez płci, bez ciała, to cyborgów ludy

Termin „cyborg” po raz pierwszy pojawił się w latach sześćdziesiątych XX wieku, najprawdopodobniej w pracy *Cyborgs and space* autorstwa Manfreda Clynesa i Nathana Kline’a, opisującej przydatność samoadaptujących się systemów człowiek-maszyna w przestrzeni kosmicznej, a następnie u Daniela Halacy’ego w *Cyborg: evolution of the Superman* z 1965 roku. Tak jak sugerował tytuł książki, przy użyciu metafory cyborga, autor przedstawiał potencjalną drogę ewolucji dla (super)człowieka, która wiodła poprzez jego fuzję z maszyną. Halacy

nakreślał rysującą się perspektywę przełamania kartezyjskiej bariery między tym, co umysłowe, a tym, co materialne, nazywając cyborgiem system człowiek-maszyna, w którym aspekt ludzki (sterujący, adaptatywny) wspomagany jest urządzeniami i substancjami umożliwiającymi mu funkcjonowanie w ekstremalnie nieprzyjaznym środowisku. Rozważania, dotyczące technologicznego przekształcania człowieka w połączeniu z niepokojami lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, miały ogromny wpływ na kulturę popularną, infekując ją wizjami hodowanych w laboratoriach człekokształtnych istot, klonów, mutantów — a w końcu również cyborgów, stanowiących hybrydę człowieka i robota.¹

Termin cyborg to skrót od *cybernetic organism* i oznacza istotę złożoną z elementów zarówno biologicznego, jak i sztucznego pochodzenia. Jest to zatem byt, którego istotę określa jego hybrydyczność, bycie na granicy dwóch płaszczyzn, które do tej pory zdawały się pozostawać czymś oddzielnym. Niesamowitość wizji owego potencjalnego połączenia musiała rozbudzać i rozbudzała wyobraźnię ludzi właściwie od momentu jej przedstawienia. Jej wyobrażenia najszybciej przeniknęły do telewizji i filmu, czego przykładem mogą być Cybermeni z serialu *Doktor Who*, Cyloni z *Battlestar Galactica*, rasa Borgów z serii *Star Trek*, czy w końcu Darth Vader z *Gwiezdných Wojen*. Niemniej cyborgi, androidy oraz innego rodzaju hybrydy człowieka i maszyny największą popularnością cieszyły się przede wszystkim w latach osiemdziesiątych. Wystarczy wspomnieć *Łowcę androidów* Ridley’a Scotta z 1982 roku, czy zapoczątkowane w tamtym okresie serie o *Terminatorze*, której pierwszą część w 1984 roku wyreżyserował James Cameron, i *RoboCopie*, stworzonym przez Paula Verhoevena w 1987 roku. Trudno jednak nie dostrzec wpływu, jaki na rozwój tej tematyki wywarł Scott

¹ J. ARGASIŃSKI: *Wszyscy jesteście (prawie) cyborgami. O człowieku programującym i programowanym w kontekście kulturowego życia komputerowego software’u*. W: *Potwory—Hybrydy—Mutanty. Pogranicza ludzkiej natury*. Red. R. KOZIOLEK, M. MARCELA, O. KNAPEK, J. SOĆKO. Katowice 2012, s. 365.

w *Obcym* z 1979 roku. Wydaje się zresztą, że pod tym względem jego kolejny film (*Łowca androidów*) był próbą zmierzenia się z problemami, ale i wyzwaniem, jakie zrodziła postać androida Asha z *Obcego*.

Warto zauważyć, że początkowo wyobraźnię popkulturową zdominowały głównie męskie cyborgi, które znalazły swoje wcielenia w postaciach Terminatora i RoboCopa. Obaj jednak w zdecydowany sposób różnią się od swoich poprzedników z filmów Scotta. Claudia Springer w *Electronic Eros* zauważa, że „[p]odczas gdy telewizja, literatura science-fiction i komiksy sprawdzały zróżnicowane i często bardzo pomysłowe sposoby przedstawiania fuzji ludzi z wytworami technologii, filmy głównego nurtu uprzywilejowały brutalne, męskie figury”². Melzer zwraca uwagę, że tego typu reprezentacje technologii w sposób jawny powiązane były z metaforami płciowymi: „twarde, muskularne i uzbrojone męskie ciało przeciwstawione było płynnym, ulegającym nieustannym przeobrażeniom i niestabilnym formom kobiecym”³. Terminator i RoboCop jawią się w tej perspektywie jako krańcowe wyobrażenia męskości: ich opancerzone ciała oraz wsparcie się na technologii, pomagającej przewalczyć słabości wynikające z natury, pozwalają na utrzymanie stabilnej męskiej pozycji podmiotowej w czasach, w których wydawała się ona zagrożona przez nowe, płynne formy podmiotowości. Według Melzer to właśnie zdaje się sugerować *Terminator 2: Dzień Sądu*, w którym „twarde, męskie ciała zarówno Connor, jak i starego Terminatora są zagrożone przez kobiecą płynność nowego Terminatora, która ostatecznie znajdzie swoją określoną formę w kobiecym Terminatorze z trzeciej części serii”⁴.

Jednak Jennifer Gonzalez proponuje pójść nieco dalej i zapytać o to, co kryje się pod powierzchnią owych wytworzonych przy współudziale technologii ciał. Według niej cyborgi są jednym z wytworów struktur władzy, a tym samym są w nich mocno osadzone: „Nie widzę cyborgicznych ciał w pierwszej kolejności jako powierzchni czy symulakrum, które oznacza tylko samo siebie; cyborg przypomina mi raczej symptom — reprezentuje to, czego nie da się przedstawić w inny sposób”⁵. Wydaje się, że główną funkcją, jaką pełnią cyborgi w naszej kulturze, jest fakt, że „niezwykle komplikują status kobiet, mężczyzn, artefaktów, rasy, jednostki czy ciała”⁶. Przez wspomniane już zacieranie granic, a więc niemożność oddzielenia tego, co ludzkie od tego, co mechaniczne/zwie-

² C. SPRINGER: *Electronic Eros: Bodies and Desires in the Postindustrial Age*. Austin 1996, s. 96.

³ P. MELZER: *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*. Austin 2006, s. 128.

⁴ Ibidem.

⁵ J. GONZALEZ: *Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research*. In: *The Cyborg Handbook*. Eds. C.H. GRAY, H. FIGUEROA-SARRIERA, S. MENTOR. New York 1995, s. 268.

⁶ D. HARAWAY: *Manifest cyborgów*. Przeł. S. KRÓLAK, E. MAJEWSKA. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 83.

rzęce/nieludzkie, a zatem poprzez afirmację ciągłości między tym, co ludzkie, a innymi formami życia, cyborgi w jakimś sensie zmuszają nas do ponownego przemyślenia nie tylko podstawowej opozycji ludzkie-nieludzkie, ale także do rewizji znaczenia innych kategorii i opozycji organizujących zachodnią świadomość. Tym bardziej że według Haraway „[p]od koniec XX wieku, naszego czasu, mitycznego czasu, wszyscy jesteśmy chimerami, wymyślonymi i sfabrykowanymi hybrydami maszyny i organizmu, słowem, jesteśmy cyborgami”⁷. I w tym wypadku nie chodzi tylko o powszechne już dzisiaj modyfikacje naszego biologicznego ciała przy użyciu sztucznych protez, mających na celu naprawienie niedyspozycji ludzkiego organizmu, czy wręcz odtworzenie jego utraconych części, o czym piszą autorzy *Cyborg Handbook*:

Technologie cyborgiczne mogą być **regenerujące**, kiedy pozwalają na odtworzenie utraconych funkcji i zastąpienie niedziałających organów i członków; mogą być **normalizujące**, gdy przywracają pewne stworzenia do niewyróżniającej się normalności; mogą być dwuznacznie **rekonfigurujące**, tworząc postludzkie stworzenia — równoważne, lecz odróżniające się od ludzi, (...); i mogą być one **poszerzające**, jak w przypadku celu większości militarnych i przemysłowych badań (...). Ta ostatnia kategoria dąży do powszechnego zastosowania: od fabryk kontrolowanych przez niewielką ilość robotników-pilotów i żołnierzy wyposażonych w kontrolowane umysłem egzoszkielety, do realizacji marzenia wielu naukowców zajmujących się nowymi technologiami — możliwości zapisania/przeniesienia umysłu do pamięci komputera.⁸

To przede wszystkim dzisiejsze osiągnięcia medycyny sprawiają, że w przestrzeni publicznej, nawet jeśli sobie jeszcze nie zdajemy sprawy, nieustannie obcujemy z cyborgami. Katherine Hayles w *Cyborgology* zauważa:

To łączenie wyewoluowanego z wytworzonym, integracja konstruktora ze skonstruowanym, systemów śmiertelnego ciała z nieumierającymi obwodami i żyjących komórek ze sztucznymi segmentami, było nazywane wielorako: systemami bionicznymi, witalnymi maszynami, cyborgami. Stanowią one centralną figurę Dwudziestego Stulecia... Ale opowieść o cyborgach to nie tylko historia snuta przy świetle telewizyjnego ekranu. Istnieje wiele rzeczywistych cyborgów pośród nas, w społeczeństwie. Każdy posiadacz sztucznych organów, kończyn czy dodatków (takich jak rozrusznik serca), każdy przeprogramowany by opierać się chorobom (zaszczepiony), czy też przyjmujący leki by myśleć/zachowywać/czuć się lepiej (psychofarmako-

⁷ Ibidem, s. 50.

⁸ Ch. GRAY, S. MENTOR, H. FIGUEROA-SARRIERA: *Cyborg Handbook*. New York 1995, s. 3.

logia), jest, technicznie rzecz ujmując, cyborgiem. Zakres tych intymnych relacji człowiek-maszyna jest uderzający. To nie tylko Robocop, to również twoja babcia z rozrusznikiem serca...⁹

Kiedy jednak Haraway stwierdza, że „wszyscy jesteśmy cyborgami”, to należy to rozumieć w znacznie szerszej perspektywie. W tym celu niezbędne jednak jest, jak postuluje Gonzalez, zajrzenie pod powierzchnię ich sztucznych ciał (czy raczej ekranów lub interfejsów nimi sterujących). W cyborgach kluczowy wydaje się fakt, że są one istotami zaprogramowanymi. To właśnie oprogramowanie leży u podstaw wszelkiego rodzaju urządzeń cybernetycznych. Jedną z podstawowych cech cyborga jest więc jego sterowalność, którą umożliwia kod, za pomocą którego został zaprogramowany. Ta nowa sytuacja ma jednak swoje konsekwencje także dla samych twórców cyborgów. Jan Argasiński tłumaczy to na przykładzie technologii cyfrowych, które już teraz znajdują się w masowym użyciu, czyniąc z nas swego rodzaju cyborgi:

Wszechobecne dzisiaj systemy kontrolujące, bankomaty, telefony komórkowe, smartfony, tablety, palmtopy, konsole etc. mają wspólną cechę – są komputerami. Z całą pewnością możemy stwierdzić, że użytkowanie ich nie jest obojętne dla osób z nich korzystających ani – w konsekwencji – dla kultury, w której funkcjonują. Używając mobilnych technologii komputerowych „programujemy” obieg informacji, czynimy naszą rzeczywistość bardziej interkonnektywną, wirtualizujemy czas oraz przestrzeń i w końcu sami jesteśmy, zgodnie z cybernetyczną zasadą sprzężenia zwrotnego, programowani.¹⁰

Oznacza to, że, chcąc funkcjonować w dzisiejszej kulturze, właściwie każdy jej użytkownik musi stać się do pewnego stopnia programistą, a przez to sam zostaje zaprogramowany przez technologię, której używa. O tym w *Program or be programmed* pisze Douglas Rushkoff:

W rezultacie, zamiast optymalizować nasze maszyny pod kątem współpracy z człowiekiem (...) optymalizujemy ludzi do współpracy z maszyną. To dlatego wybory, których aktualnie dokonujemy (lub, których nie czynimy), mają równie wielkie lub nawet większe znaczenie niż te, których dokonywali nasi przodkowie w kwestii języka, tekstu i druku.¹¹

⁹ K. HAYLES: *Cyborgology: Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms*. In: *Cyborg Handbook...*, s. 322.

¹⁰ J. ARGASIŃSKI: *Wszyscy jesteśmy (prawie) cyborgami...*, s. 370.

¹¹ D. RUSHKOFF: *Program or be programmed. Ten commands for a digital age*. New York 2010, s. 15.

Czytając Rushkoffa i innych autorów, opisujących współczesne przemiany w dziedzinie cybernetyki, można odnieść wrażenie, że wizja przedstawiana w serii filmów o Terminatorze czy w *Matrixie* braci Wachowskich, wcale daleko nie odbiega od tego, z czym mamy do czynienia już teraz. Jedyna różnica to fakt, że zachodzące dziś przemiany to wersja *soft*, a nie *hard*. Maszyny bowiem nie muszą niszczyć ludzkości – zamiast tego w niezauważalny sposób ją reprogramują do własnych kodów i protokołów. Dlatego dziś wydaje się, że można już mówić o istnieniu *soft-cyborgów*:

Człowiek uwikłany w technologiczną sieć zależności, samodzielnie, choć nie zawsze świadomie, nakładający na siebie zupełnie nową strukturę determinantów, zaczyna w codziennym życiu, komunikacji, pracy, rozrywce posługiwać się niewidzianego dotąd rodzaju kodami – protokołami, algorytmami i architekturami stworzonymi pierwotnie na potrzeby komunikacji z samymi tylko maszynami. Sprzężenie zwrotne okazało się silniejsze niż mogli przypuszczać programiści pierwszych komputerów: powszechność stosowania oprogramowania doprowadziła do powstania nowego rodzaju subtelnej hybrydy: *soft-cyborga*.¹²

Istnieje jednak jeszcze inny poziom programowania: ten, który za zadanie ma uczynić z ludzi rodzaj cyborgów. Przejście między tymi dwoma poziomami dostrzec można w filmie *Obcy: Przebudzenie*, przedstawiającym dwie odmienne wersje cyborgów: z jednej strony ich dawną postać, androida Call, który jest zaprogramowaną maszyną przypominającą człowieka, a z drugiej Ripley, rezultat badań laboratoryjnych, które pozwoliły na stworzenie pewnego rodzaju „nadczołowieka” (czy, mówiąc za Halacym, „supermana”) dzięki połączeniu DNA człowieka i Obcego. W tym względzie obraz Jeuneta koresponduje z *Gattacą* (1997) Andrew Niccola, *A.I.* (2001) Stevena Spielberga czy *Wyspą* (2005) Michaela Bay’a. Pokazuje on cyborgi jako przemianę, zachodzącą w ramach biopolityki opisaną przez Foucaulta, czy raczej jako jej konsekwencje. Haraway zauważa bowiem, że „[b]iopolityka Foucaulta jest niejasnym przecuciem nadejścia polityki cyborgów, otwartego pola [wielu możliwości]”¹³.

Również William Bogard proponuje spojrzenie na problem cyborgów w perspektywie biopolitycznej. Według Bogarda, podczas gdy jeszcze w XIX oraz na początku XX wieku myślenie w kategoriach biopolityki wynikało z możliwości, jakie dawała medycyna, w tym głównie instytucja kliniki, w której szczegółowemu badaniu poddawane były ludzkie zwłoki, „[p]od koniec XX wieku nastąpiła zasadnicza zmiana w dotychczasowych biopolitycznych strategiach społeczeństw technologicznych w stronę kontroli życia raczej już na jego początku

¹² J. ARGASIŃSKI: *Wszyscy jesteśmy (prawie) cyborgami...*, s. 372.

¹³ D. HARAWAY: *Manifest cyborgów...*, s. 50.

niż na końcu"¹⁴. Ta przemiana, jak również jej konsekwencje, znajduje wyraz w figurach klonów, cyborgów czy androidów. Ich nieokreśloność, płynność i niestałość wynika właśnie z nowego spojrzenia na życie i sposoby jego kontrolowania. Dawny „ustalony” i niezmienny stan zwłok w prosektorium zastąpiony został przez niezdeteminowany oraz możliwy do kształtowania status życia na poziomie kodu DNA:

Paradoksalnie kondycja postmodernistyczna jawi się jako powrót do uniwersum symbolicznego, w którym żywe i umarłe, ludzkie i nieludzkie formy ponownie stają się niezdeteminowane, czego odbiciem są figury takie jak klony, cyborgi i inne cielesno-maszynowe hybrydy spłodzone przez zejście się biologii molekularnej i nauk informatycznych. W rzeczywistości figury te są wysoce przedeterminowane przez modele, które regulują produkcję życia z dużo większą precyzją, o jakiej jakiegokolwiek studia nad ludzkimi zwłokami mogłyby tylko pomarzyć.¹⁵

Według Bogarda to ukierunkowanie na tworzenie życia *in vitro*, które jednocześnie związane jest z tworzeniem nowych organów czy genetycznych hybryd, wynika nie tylko z lęku przed niedoskonałością i zepsuciem, ale także z pragnienia, by „skonstruować elastyczne populacje, które wspierałyby funkcje coraz bardziej globalnego i usieciowionego Kapitału”¹⁶. To właśnie wydaje się kluczowe dla serii o Obcym i ukazanych w niej znaczeniu i roli androidów oraz badań nad cyborgicznym wcieleniem Ripley.

Niemniej jednym z naczelných celów badań nad cyborgami jest kwestia normalizacji. O ile bowiem nowoczesne badania nad zwłokami za główny cel stawiały sobie określenie wszelkich anormalnych zjawisk, o tyle ponowoczesne działania, mające na celu kontrolę życia, chcą w pierwszej kolejności zapobiec jakimkolwiek ich występowaniu. Stąd filmy o cyborgach, androidach czy klonach są dla Bogarda wyrazem zupełnie nowego lęku, swoistego odwrócenia obaw, które stały u podstaw obrazów o żywych trupach. W przypadku zombie widoczny był strach przed śmiercią, przyjmującą postać martwego ciała powracającego do życia, ale także obawa przed niebezpieczeństwem, jakie wiąże się z jego posiadaniem przez obce (złe) moce. Groza filmów o zombie wynikała z przemiany ludzkiej istoty w ożywionego trupa. Filmy o klonach i cyborgach prezentują zgoła odmienny lęk. Przedstawiona zostaje w nich sytuacja, w której bohaterowie od razu rodzą się swego rodzaju żywymi trupami¹⁷. To opowie-

¹⁴ W. BOGARD: *Empire of the Living Dead*. „Mortality” 2008, No. 2, s. 188.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Współczesne potwory przerażają głównie właśnie możliwością replikacji, zastąpienia nas przez *coś innego*, zatarcia różnicy między człowiekiem a potworem, *ja* i *nie-ja*, mną i moim (potwornym) odbiciem. Tego rodzaju lęk towarzyszy widzowi na prze-

ści o narodzinach sztucznych ciał, lub o zastąpieniu ciała przez jego potworne podwojenie, nieludzkiego sobowtóra, wytworzonego zgodnie z wytycznymi systemu. Tego rodzaju lęki wynikają przede wszystkim ze strachu przez śmiercią samego człowieka w takiej formie, w takiej znany był do tej pory, i zdają się korespondować z tezą Foucaulta przedstawioną w *Słowach i rzeczach*, zgodnie z którą „człowiek jest stosunkowo świeżym wynalazkiem, figurą liczącą zaledwie dwa wieki, zwyczajnym fałdem w naszej wiedzy, który zniknie natychmiast, gdy przyjmie ona nowy kształt”¹⁸. A jednym z jego nowych (lepszych?) wcieleń wydaje się być właśnie cyborg czy android.

Ale cyborgi i androidy, co zaskakujące, na ogół rodzą tyleż niepokój, co sympatię. Nieprzypadkowo w większości książek, filmów i komiksów najczęściej okazują się one dużo bardziej ludzkie od ich ludzkich stwórczyeli. Wystarczy wymienić wspomniane już *A.I.* czy *Wyspę*, ale podobnie „sztucznych ludzi” przedstawia *Ja, robot* (2005) Alexa Proyasa, *Blade Runner* czy w końcu *Obcy: Przebudzenie*. W tym ostatnim „ludzka” twarz cyborgów staje się być może najbardziej widoczna na przykładzie Call:

Call to Druga Generacja robotów, skonstruowana i zaprogramowana przez androidy, a więc nieślubne potomstwo technonauki. Choć może to zakrawać na ironię, zostaje zaprogramowana przez maszyny (które pragną być takie, jak ich twórcy) tak, aby była bardziej ludzka od ludzi, którzy ją otaczają. Call ucieleśnia sobą paradoks, jest lustrem odbijającym coś, co nie istnieje, ponieważ większość ludzi, z którymi się styka, okazuje się być skrajnie nieludzka. Paradoks istnienia Call jako symulakrum, kopii bez oryginału, stworzonej nie przez ludzi, ale przez technologię, która próbuje się wpisać w ludzką rasę, wyrażony zostaje przez komentarz Ripley, gdy ta odkrywa jej sztuczną naturę: „Powinnam była się domyślić. Żaden człowiek nie może być aż tak ludzki”¹⁹.

W przeciwieństwie do męskich cyborgów, u których technologia zapewniająca wspomagającą ich maszynierię jawi się często jedynie jako metafora fałlicznej mocy, kryjąca jednocześnie niepewną pozycję mężczyzn we współczes-

strzeni filmu *Coś* Carpentera oraz w *Obcym: Przebudzeniu*, gdzie grozą napawają może nie tyle same monstra, ile to, że stają się one nieodróżnialne od ludzi: „*Obcy 4: Przebudzenie* uwydatnia mroczne, fantazmatyczne podłoże »postmodernistycznej« podmiotowości. Zatarła zostaje różnica między jednostką ludzką i trzema formami życia: klonami, sztucznie wytworzonymi androidami oraz nieumarłą Obcą Rzeczą” (S. ŽIŽEK: *Lacrimae rerum*. Przeł. G. JANKOWICZ, J. KUTYŁA, K. MIKURDA, P. MOŚCICKI. Warszawa 2007, s. 42).

¹⁸ M. FOUCAULT: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. KOMENDANT. Gdańsk 2006, s. 12.

¹⁹ P. MELZER: *Alien Contructions...*, s. 140–141.

nym porządku symbolicznym, w przypadku Call i Ripley technologia jest raczej częścią bycia człowiekiem. Technologia w ich przypadku nie jest więc czymś obcym wobec bycia człowiekiem. Ich (post)ludzkość zakłada zgodę na naruszenie, a w konsekwencji zatarcie granic dotychczasowej podmiotowości oraz akceptację obecności elementu obcego (nieludzkiego) w sobie. Co istotne, owo zatarcie granic między ludzkim i obcym/maszynowym przekłada się także na kwestię różnicy płciowej. Melzer pod tym względem zwraca uwagę na androgyniczność zarówno Ripley, jak i Call. Call, po tym jak okazuje się, że jest androïdem, z obiektu męskich fantazji przeistacza się w aseksualną istotę, znajdującą spełnienie w relacji z Ripley. Cyborgi bowiem, jak pisze Haraway, wpisują się w utopijną tradycję „wyobrazonego świata bez płci, który jest prawdopodobnie światem bez początku, ale być może również bez końca”²⁰. Nie wpisują się one w *historię o początku*, tak jak się ją rozumie w tradycji zachodniej, a więc jako wypływającą z „mitu o pierwotnej jedności, pełni, błogości-rozkosz i przerażeniu, reprezentowanym przez falliczną matkę, od której każdy człowiek musi się uwolnić, co jest stawką indywidualnego rozwoju i historii”²¹. To wszystko w serii zapoczątkowanej filmem Scotta wpisane wydaje się być raczej w postać Królowej Obcych, która staje się przedmiotem pożądania męskich naukowców działających na zlecenie Korporacji Weyland-Yutani²².

Cyborgi w rodzaju Call i Ripley, jako już (po)twory postpłciowe, wykraczają poza *mit o początku*, odrzucając przy tym także mit o ludzkości jako ostatecznej formie bycia, ale jednocześnie, jak zauważa Melzer, do pewnego stopnia mit ten jest dla nich nadal punktem odniesienia (na to właśnie wskazywałoby zakończenie filmu *Jeuneta*). Zarówno Ripley, jak i Call są abnormalnymi istotami i produktami mariażu technologii i nauki, które zdolne są do buntu przeciw tym, którzy je zaprogramowali. Ich wyzwolenie jest jednocześnie emancypacją wszelkiego rodzaju cyborgów w przestrzeni zdominowanej przez męczyzn i struktury patriarchalne. Znakiem tego jest wypowiedź Call, która pod koniec *Obcego: Przebudzenia* oznajmia koniec funkcjonowania dotychczasowego systemu znamienymi słowami: *Ojciec nie żyje, dupku!* Ale Melzer przypomina, że ostatecznym obiektem pragnienia i punktem docelowym grupy nieludzkich cyborgów, które pozostają przy życiu w filmie *Jeuneta*, jest Ziemia, a zatem

²⁰ D. HARAWAY: *Manifest cyborgów...*, s. 50–51.

²¹ Ibidem, s. 51.

²² Owo zerwanie z *historią o początku* obecne jest także w *Łowcy androïdów* Scotta. Przynajmniej wydaje się, że tak właśnie można odczytać scenę, w której Leon, jeden z replikantów, zapytany o swoje relacje z matką, odpowiada: „Zaraz opowiem Ci o mojej matce”, a następnie zabija pytającego, który przeprowadza na nim test Voightta-Kampff’a na bycie człowiekiem. Popełniona przez Leona zbrodnia wynika z faktu, że właśnie to pytanie zdradza, iż nie jest on człowiekiem, że przynależy do innego, nieludzkiego porządku, będąc wszak produktem nienaturalnego cyklu reprodukcyjnego. Tym samym jawi się on jako istota przynależna do świata postpłciowego.

także i zamieszkujący ją człowiek. Nie sposób, jak czynią to Geoff King i Tanya Krzywinska, nie dostrzec w tym końcowego zwycięstwa reakcyjności, cechującej kulturę popularną, ale można też spojrzeć na to z nieco innej perspektywy. Być może bowiem na Ziemi już tylko cyborgi są w stanie nauczyć ludzi, czym jest człowieczeństwo. To wszak zdaje się sugerować ostatnia część sagi o Obcym, a przeświadczenie to przejmuję z innego filmu poświęconego androidom – *Blade Runnera: Łowcy androidów*.

„Bardziej ludzcy niż ludzie”

Gdy w *Obcym: Przebudzeniu* Ripley dostrzega (nad)ludzkość nieludzkiego androida, zdaje się tym samym nawiązywać do motto Korporacji Tyrella z powieści *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* Philipa K. Dicka. Owo motto to: „Bardziej ludzcy niż ludzie”. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie to, że Korporacja Tyrella zajmuje się produkcją replikantów jedynie do złudzenia przypominających ludzi. „Bardziej ludzcy niż ludzie” odnosi się więc w pierwszej kolejności do zewnętrznego wyglądu, który ma symulować istotę ludzką. Jednak, jak dowodzi Slavoj Žižek, także ich wnętrze i pozycja podmiotowa okazują się ostatecznie znacznie bardziej ludzkie niż w przypadku większości ludzi.

Powieść Dicka do masowej wyobraźni trafiła za pośrednictwem jej ekranizacji z 1982 roku. Co istotne, *Łowca androidów*, bo o nim mowa, był następnym filmem Ridley’a Scotta po *Obcym: 8. pasażerze Nostromo* i widać to przede wszystkim w wątkach fabularnych, które pojawiły się w jego adaptacji książki Dicka. Podobnie jak w *Obcym*, dystopijny świat *Łowcy androidów* (przypominający zresztą pod wieloma względami futurystyczne miasto z *Metropolis* Fritza Langa²³) to ponura rzeczywistość, pogrążona w krańcowej formie kapitalizmu i zdominowana przez globalne megakorporacje w stylu tej, którą zarządza Tyrell. Zniszczona przez przemysł Ziemia nie jest już niczym obiektem pragnienia, bowiem jedynym pragnieniem jej mieszkańców jest ucieczka do kolonii ulokowanych na innych planetach, na których dodatkowo zapewniona zostaje bezpłatna siła robocza w postaci replikantów.

Zarówno zatem Ash z *Obcego: 8. pasażera Nostromo*, jak i replikanci z *Blade Runnera*, w pierwszej kolejności są metaforami, dzięki którym możliwe staje się przeprowadzenie krytyki systemu społeczno-gospodarczego. Opresyjne cechy

²³ Por. D. KELLNER, F. LEIBOWITZ, M. RYAN: „Blade Runner”. *A diagnostic critique*. In: “Jump Cut” 1984, No. 29. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/BladeRunner.html> [data dostępu: 27.01.2015].

późnego kapitalizmu szczególnie mocno ukazane zostają w filmie z 1982 roku na przykładzie buntu replikantów, będącego próbą z góry przegranej walki z wykorzystującym ich systemem, który wcześniej przecież powołał ich do życia. Douglas Kellner, Flo Leibowitz i Michael Ryan widzą zresztą w *Łowcy androidów* generalną krytykę kapitalizmu, jej przedmiotem staje się charakterystyczne dla systemu kapitalistycznego spłykanie relacji międzyludzkich i budowanie przekonania, że wszelkie potrzeby ludzkie mogą zostać zaspokojone przez dobra rynkowe. Niemniej, filmowe wycofanie się głównego bohatera, Ricka Deckarda, ze sfery publicznej do przestrzeni prywatnej (w tym rozpaczliwa próba odejścia na emeryturę) ma sugerować, że wciąż istnieją (ludzkie) wartości, których korporacyjny rynek kapitalistyczny nie może zaspokoić – na przykład autentyczna miłość. Deckard wszak ucieka w sferę prywatną z powodu swojego romansu z replikantką Rachel, syntetyczną „córką” szefa korporacji Tyrell. Owo wycofanie jest więc odwróceniem od coraz mniej ludzkiego świata kapitalizmu i zwrotem w stronę tego, co nie/nad-ludzkie, a co ostatecznie okaże się bardziej ludzkie od niego samego.

Pomimo utrzymania *Łowcy androidów* w konwencji kina *noir* i oddzielenia wyraźną linią tych „dobrych” od „złych”, która z pozoru pokrywa się z podziałem na ludzi i nieludzi, rzeczywistość *Blade Runnera* wcale nie jest tak oczywista. Androidy, które powinny się jawić jako symbol dehumanizacji człowieka i groźba zatraty człowieczeństwa w coraz bardziej zaawansowanej technologii, umożliwiającej rozwój kapitalizmu, paradoksalnie okazują się być może jedyne wciąż ludzkimi istotami na planecie Ziemia (choć, co znamienne, zostały przecież z niej wygnane). Według Žižka to, co jednak ostatecznie czyni je bardziej ludzkimi od ludzi, to paradoksalnie bolesne uświadomienie swojej nieludzkości oraz konfrontacja z nią. Chodzi o ten konkretny wymiar nieludzkości, który czyni z nich replikantów, a więc istoty, w przypadku których treść ich wnętrza i wspomnienia zostały w nich zaprogramowane:

Choć ich najbardziej intymne wspomnienia nie są „prawdziwe” tylko zostały im wszczepione, replikanci stają się podmiotami włączając te wspomnienia do swojego własnego mitu, opowieści, która pozwala im na zbudowanie sobie miejsca w uniwersum symbolicznym.²⁴

Žižek sugeruje, że *Łowcę androidów* można odczytać jako komentarz do Kartezjańskich *Medytacji*, rozważających fundament, na którym możliwe byłoby ukonstytuowanie podmiotu. Sytuacja androidów przypomina bowiem tę, wobec której postawił się Kartezjusz w swojej *Rozprawie o metodzie*. Jej zasadniczym momentem jest zwątpienie w realność świata oraz uznanie za prawdopodobną

²⁴ Cyt. za: T. MYERS: *Slavoj Žižek*. W: *Žižek. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa 2009, s. 71.

możliwość, że nasza wiara w jego realność może wynikać z faktu oszukania nas. Ale ostatecznie udaje mu się znaleźć pewny fundament:

Zaraz potem jednak zwróciłem uwagę na to, że w chwili, gdy chciałem tak myśleć, że wszystko jest fałszywe, stawało się konieczne, bym ja, który to myślał, był czymś. A spostrzegłszy, że ta prawda: myślę, więc jestem, była tak niezachwiana i pewna, że wszelkie najbardziej dziwaczne przypuszczenia sceptyków nie zdołały jej zachwiać, uznałem bez obawy błędu, że mogę ją przyjąć jako pierwszą zasadę filozofii, której poszukiwałem.²⁵

Problem jednak w tym, że, jak zauważa Lacan, mówiąc najogólniej podmiot wypowiedzi nie pokrywa się z tym, co wypowiada — to, co wypowiada i jak się określa jako podmiot, nie mówi przy tym nic o jego *ja*²⁶. A zatem to, co myśli, nigdy nie jest identyczne z tym, co zostało pomyślane. Więcej nawet, bo według Lacana zasada działa również wtedy, kiedy tym, o czym się myśli, jest myślący podmiot²⁷. Prawdziwa, niesfałszowana podmiotowość znajduje się poza wszystkim tym, co jest wypowiedziane. Tym samym wydaje się, że replikanci z filmu Scotta, pomimo możliwości myślenia, nigdy nie mogą przekonać się o tym, czy rzeczywiście są jedynie automatami, czy prawdziwymi, ludzkimi podmiotami.

Niemniej Lacan zauważa, że, choć to, co wypowiada podmiot nigdy nic nie mówi o tym, czym jest, to jednak nieświadomie zawsze jest on obecny na poziomie wypowiedzi.

Oznacza to, że mechanizm, dzięki któremu, według Lacana, nieświadomość manifestuje samą siebie, powinien także dostarczyć klucza do rozwiązania problemu replikantów: Jeśli istnieje sposób zakomunikowania w wypowiedzi nie tylko wypowiedzianej treści (tzn. tego, co zostało powiedziane), ale także poziomu wypowiedzi (pozycji, z której zostało to wypowiedziane), wtedy możliwe byłoby zasygnalizowanie przez kogoś tego, że jest coś innego w nim, czy w niej, niż tylko jego/jej prawdopodobnie sfalszowana obecność ciała i (zawartości) umysłu.²⁸

Według Žižka, androidy znajdują takie rozwiązanie w paradoksalnym stwierdzeniu, że są replikantami. A zatem zanegowanie statusu, którego pragną, zapewnia im właśnie ten status:

²⁵ R. DESCARTES: *Rozprawa o metodzie*. Przeł. W. WOJCIECHOWSKA. Warszawa 1970, s. 38.

²⁶ S. ŽIŽEK: *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Durham—London 1993, s. 40.

²⁷ J. LACAN: *Écrits*. Paris 1966, s. 517.

²⁸ R. PFALLER: *Negation and its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?*. <http://www.lacan.com/pfaller.htm> [data dostępu: 27.01.2015].

(...) tylko bowiem wtedy, gdy na poziomie wypowiedzianej treści, kiedy zakładam swój status replikanta, na poziomie wypowiedzi staję się naprawdę ludzkim podmiotem. „Jestem replikantem” to deklaracja podmiotu w najczystszej postaci.²⁹

Kluczem do zrozumienia tej sytuacji jest Freudowska negacja, której mechanizm nakazuje automatyczne nadanie przeciwnego znaczenia treści wypowiedzi, jak w przypadku twierdzeń typu: „Pytasz mnie o kim fantazjuję? Na pewno nie jest to moja matka”, które wskazują właśnie na fantazje o matce. Žižek zauważa, że to ten mechanizm pozwala replikantom na ukazanie tego, że tak naprawdę są ludźmi:

W największym skrócie, główną tezą *Łowcy androidów* byłoby przekonanie o tym, że replikanci są czystymi podmiotami tak długo, jak długo żyją w przeświadczeniu, że każda pozytywna i znacząca treść ich najbardziej intymnych fantazji nie pochodzi od nich, nie jest „ich”, ale została im wszczepiona. W tym właśnie sensie, podmiot z definicji jest nostalgiczny, jest podmiotem straty. Przypomnijmy sobie scenę w *Łowcy androidów*, w której Rachel zaczyna cicho łkać po tym, jak Deckard udowadnia jej, że jest replikantką. Ta cicha rozpacz nad utratą jej „człowieczeństwa”, nieskończona tęsknota za ponownym staniem się człowiekiem, choć wie, że nigdy nie będzie to już możliwe, albo, odwrotnie, wiecznie tocząca ją niepewność, czy naprawdę jest człowiekiem, czy tylko androidem – to właśnie te nierozstrzygalne i pośrednie stany czynią nas ludźmi.³⁰

A zatem replikanci stają się podmiotami, uznając swoją wewnętrzną pustkę. Podmiot bowiem, jak chce Žižek, jest właśnie pustką, która dopiero musi zostać wypełniona jaźnią, czy „środkiem narracyjnej ciężkości”³¹ otwartym na nieustanne redefinicje i kolejne wszczepione w nim treści, które następnie uznane mogą być za własne³².

²⁹ S. ŽIŽEK: *Tarrying with the Negative...*, s. 41.

³⁰ Ibidem. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w filmie *Ona* Spike’a Jonze’a. Podmiotowość i człowieczeństwo Samantha, która jest pierwszym inteligentnym systemem operacyjnym, również związane są z bolesną świadomością tego, że nie jest człowiekiem. Jej początkowe próby bycia „skomplikowaną jak inni ludzie” zderzone zostają z niepewnością tego, czy odczuwane przez nią emocje są prawdziwe, czy są jej tylko zaprogramowane. Pomimo przecucia, że zyskuje osobowość w kolejnych próbach wyjścia poza program, nieustannie towarzyszy jej zwątpienie. Jednak to właśnie ono czyni ją tak ludzką.

³¹ Cyt. za: T. MYERS: *Slavoj Žižek...*, s. 71.

³² W tym kontekście ciekawa wydaje się także uwaga Žižka z *Patrząc z ukosa*, w której dostrzega on, że w *Łowcy androidów* różnica między człowiekiem i androidem pokrywa się z różnicą między płaciami: „(...) motyw »upodmiotowienia« cyborga spotykamy rów-

Ale androidy nie są po prostu ludzkie. Zgodnie z głoszonym przez Korporację Tyrella mottem, są bardziej ludzkie od ludzi. Są one, niczym Call, idealnym, wręcz nadludzkim symulakrum człowieka — czymś, co w swojej doskonałości i nadrealności względem swojego wzorca zaciera granicę między oryginałem a falsyfikatem, między tym, co prawdziwe, a tym, co tylko wyobrażone. Androidy są klasycznym przypadkiem symulakrów Jeana Baudrillarda. Jako symulacje człowieka mają one za zadanie ukryć fakt, że tak naprawdę człowiek jako taki już nie istnieje. Zresztą, ostatecznie *Łowca androidów* nie jest filmem o zagrożeniu ludzkości ze strony replikantów, lecz raczej o kryzysie samej kategorii ludzkości, niezdolnej już nie tylko do empatii czy miłości, ale nawet do nawiązania ze sobą dialogu, o czym świadczą krótkie, często niewyraźne i ginące w tłumie życia miejskiego wypowiedzi postaci filmu Scotta.

Stąd, według Jordana Kinder, *Łowca androidów* jest tyleż obrazem o upodmiotowieniu replikantów, co o bliskości zjawisk dehumanizacji i androidyzacji ludzkości, a więc o zatracie ludzkiej podmiotowości. Ta bliskość szczególnie zaakcentowana zostaje w *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* Dicka, u którego oś fabuły, w przeciwieństwie do filmu Scotta, nie zostaje sprowadzona do konfrontacji ludzkości (nas) z androidami (Innymi). Dick prezentuje raczej różne odcienie kryzysu kategorii ludzkości, który staje się u niego widoczny zarówno w wymiarze religijnym i psychicznym, jak i ekonomicznym. Natomiast wspólną cechą tych kryzysów jest postępująca zatrata autentyczności świata i ludzi go zamieszkujących, co znajduje wyraz w tytułowej elektrycznej owcy. Oprócz bowiem zasadniczego wątku pogoni za zbiegłymi replikantami, jej drugi temat, może nawet ważniejszy, stanowi rozpaczliwe pragnienie Deckarda, by zamienić swoją sztuczną, elektryczną owcę na prawdziwe i żywe zwierzę.

W świecie powieści Dicka większość zwierząt wyginęła na skutek działań wojennych, stąd żywych zwierząt pożąda się nie tylko ze względu na ich autentyczność oraz możliwość opieki nad nimi, ale przede wszystkim jako luksusowych produktów, które przyczynić się mogą do zmiany statusu społecznego. Z kolei zafiksowanie ludzi na punkcie (głównie sztucznych) zwierząt oraz opieki nad nimi, jest związane z dominującym w nim systemem etyczno-religijnym, który znany jest pod nazwą Merceryzmu. Jego nazwa wskazuje na litość i empatię, jako te wartości, którymi powinni się kierować jego wyznawcy.

niez w *Bladerunner* Ridley'a Scotta, gdzie dziewczyna bohatera — android — »staje się podmiotem« dzięki (ponownemu) obmyśleniu jej historii jako osoby; Lacanowska teza, iż kobieta jest „symptomem mężczyzny”, nabiera nieoczekiwanie dosłownego znaczenia: dziewczyna staje się w istocie *symptomem* bohatera, „syntetycznym dopełnieniem” — różnica między płciami pokrywa się z różnicą człowiek-android” (S. ŻIŻEK: *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2003, s. 41).

Ale, podobnie jak w przypadku prawdziwych powodów, dla których ludzie chcą posiadać żywe zwierzęta, tak i w Merceryzmie wydaje się, że tak naprawdę chodzi o coś innego niż litość i empatia.

Drugim wymiarem tej religii są bowiem „uchwyty empatii”, które, pod pozorem zjednoczenia wszystkich indywidualnych istnień ludzkich w duchowym spotkaniu z Wilburem Mercerem, jawią się raczej jako forma ucieczki od budzącego odrazę świata. Warto zauważyć, że coraz większa niechęć do świata i innych istot, zmusza ludzi do używania tak zwanych „programatorów nastroju”, których zadaniem (podobnie jak dzisiejszych środków farmaceutycznych wpływających na nasz nastrój) jest odpowiednie zaprogramowanie człowieka do tego, co ma za chwilę nastąpić. Chodzi zatem o eliminację wszelkich niepożądanych emocji, a więc tych nierozstrzygalnych i pośrednich stanów, które czynią nas ludźmi. W powieści Dicka ludzie już nie są programowani przez kogoś innego, ale sami, z własnej, nieprzymuszonej woli programują własne ciała i umysły, czyniąc z siebie tym samym rodzaj cyborga.

Dlatego według Kindera, zarówno „programatory nastroju”, jak i religia Merceryzmu, są być może najlepszymi przykładami, projektowanego przez Dicka, procesu dehumanizacji-przez-androidyzację³³. Choć głównym zadaniem obu tych rzeczy miało być ocalenie w człowieku tego, co czyni z niego człowieka, a więc zdolności do empatii i litości, obie ostatecznie czynią ludzi mniej ludzкими. Jak zauważa Kinder, „praktyki Merceryzmu w tekście Dicka niekoniecznie promują empatię, ale raczej funkcjonują powierzchownie, i tak naprawdę ukrywają brak jakiegokolwiek empatii »ludzkich« bohaterów, podkreślając przy tym ich konsumencką mentalność”³⁴.

Być może właśnie dlatego jedyne istoty, które, zarówno w powieści Dicka, jak i w jej adaptacji Scotta, zdolne są do budowania autentycznych relacji międzyludzkich, to ci powszechnie uważani za nieludzi: replikanci oraz „kurze mózdzki” w postaci Jacka Isidore’a (uznawanego przez resztę ludzkości za rodzaj „podczłowieka”). Tę zamianę pozycji najlepiej pokazuje finałowa scena konfrontacji Ricka z androidem Roy’em Battym (granym przez Rutgera Hauera), w której to replikant lituje się nad człowiekiem i ocala mu życie. Kellner, Leibowitz i Ryan zwracają uwagę na sposób prezentacji tej sceny przez Scotta: Roy przypomina w niej bowiem z jednej strony Nietzscheańskiego nadczłowieka, *Übermensch*a, zarówno pod względem fizjonomii, jak i stylizacji na aryjskiego poetę-wojownika, a z drugiej, Jezusa Chrystusa, z raną po gwoździu

³³ J. KINDER: „Violat[ing] Your Own Identity:” *Animals, Humanity, and the hyper-reality of Empathy in Philip K. Dick’s Do Androids Dream of Electric Sheep and Scott’s Blade Runner*. http://www.academia.edu/1193352/Violat_ing_Your_Own_Identity_Animals_Humanity_and_the_hypereality_of_Empathy_in_Philip_K._Dicks_Do_Androids_Dream_of_Electric_Sheep_and_Scotts_Blade_Runner [data dostępu: 27.01.2015].

³⁴ Ibidem.

w jednej dłoni i gołębiem, symbolem pokoju, w drugiej. Tym samym Roy, jako prawdopodobnie jedyna postać w *Łowcy androidów*, doświadczył uczucia empatii i miłości do życia, czemu wyraz dają słowa Deckarda: „Nie wiem, dlaczego ocalał moje życie. Być może w tych ostatnich momentach kochał życie bardziej niż wcześniej. Nie tylko jego życie, lecz wszelkie życie”.

Zatem, wbrew przyjętej przez Scotta konwencji kina *noir*, to ostatecznie źli okazują się być dobrymi, a ludzie tymi nieludzkimi. To replikanci darzą się autentycznymi uczuciami i miłością, podczas gdy ich stwórcy zdolni są jedynie do przemocy i to nawet w swych związkach, o czym świadczyć może scena, w której Rick zmusza siłą Rachel do pocałowania go³⁵. Jego bezradność wobec Rachel ukazuje emocjonalną niemoc, a tym samym także postępującą dehumanizację ludzi w *Łowcy androidów* i *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?*. Dlatego, według Kindera, mimo zasadniczych różnic dzielących powieść Dicka od filmu Scotta, obaj oni dochodzą do podobnych wniosków w swoich tekstach. Mimo, wspomnianego przez Haraway, „jednoczesnego kulturowego lęku przed cyborgami, miłości do nich i niejednoznaczności”³⁶, nie sposób zanegować jednego: że jawią się one dzisiaj jako największy wyrzut sumienia ludzkości, nieustannie konfrontując ją z toczącym ją procesem dehumanizacji-przez-androidyzację. Lecz choć we współczesnych, zafiksowanych na punkcie technologii społeczeństwach, ludzie w swoich działaniach coraz częściej zdają się przypominać automaty działające zgodnie z zaprogramowanymi algorytmami, to właśnie cyborgi, androidy czy replikanci paradoksalnie przypominają, że celem człowieka powinno być coś zgoła przeciwnego: używając technologii stawać się coraz bardziej ludzkim³⁷.

Surogaci, czyli jak nie dać ciała

Proces dehumanizacji-przez-androidyzację stanowi również osnowę *Surogatów* Jonathana Mostowa, filmu, który pod wieloma względami wydaje się podzielać diagnozę *Łowcy androidów* co do współczesnych problemów ludz-

³⁵ Patrz: ibidem.

³⁶ D. HARAWAY: *Manifest cyborgów...*, s. 83

³⁷ Magdalena RADKOWSKA-WALKOWICZ w *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze* (Warszawa 2008) zauważa, że sztuczni ludzie, tacy jak pozornie nieludscy replikanci, przez nieodróżnialność od swoich stwórców, są figurami, które pozwalają ludzkości na konfrontację z prawdą o istocie człowieczeństwa. Cyborgi czy androidy z jednej strony są więc lustrem, w którym przegląda się nasze człowieczeństwo, z drugiej, stanowią dla ludzkości najczęściej negatywny, ale coraz częściej również, co zaskakujące, pozytywny punkt odniesienia.

kości. W świecie zaprezentowanym przez Mostowa, podobnie jak w wizjach z powieści Dicka i filmu Scotta, powszechnym zjawiskiem jest próba wycofania się z życia publicznego, tu wynikająca jednak z bolesnej świadomości własnej niedoskonałości (przede wszystkim pod względem cielesnym). Głównym *tematem Surogatów* staje się, mówiąc za Baumanem, „porażka, poniesiona w nieustających zmaganiach o samo-określenie, lub choćby niepełność wyniku, zadająca dotkliwy ból odbierany jako symptom własnej, osobistej nieadekwatności — owej najbardziej dziś zatrzważającej postaci życia nieudanego”³⁸.

Surogaci podejmują przy tym główny wątek *Łowcy androidów*, stawiając pytanie o to, czym obecnie jest ludzka podmiotowość. W tym względzie wpisują się zresztą w szerszą tendencję w kinie ostatnich lat, w którym często powraca problem podmiotowości, zwłaszcza w kontekście jej dzisiejszych hybrydycznych form. O nich właśnie mówi cała seria filmów z 2009 roku: *Terminator: Ocalenie* McG, *Dystrykt 9* Neilla Blomkampa, czy *Avatar* Jamesa Camerona, w których na pierwszy plan wysuwa się możliwość kolonizacji *ja* przez obce, czy mechaniczne *nie-ja*. Z kolei *Surogaci* Mostowa (także z 2009 roku) mierzą się z pytaniem, w jaki sposób ponowoczesne społeczeństwo i jego formy organizacji tworzą hybrydyczne formy podmiotowości. Ale paradoksalnie najbardziej niepokojąca okazuje się właśnie wizja przedstawiona w filmie Mostowa: choć tytułowi surogaci (a więc rodzaj zdalnie sterowanych androidów czy syntetycznych postaci, które funkcjonują na zasadzie — perfekcyjnych pod względem wyglądu — awatarów reprezentujących ich właścicieli w przestrzeni publicznej) nie tylko nie wydają się zagrożeniem dla człowieka, ale wręcz kolejną protezę ułatwiającą mu życie. Jest w nich coś niepokojącego, co w sposób bezpośredni odnosi się do aktualnej sytuacji ludzkości. Wydaje się zresztą, że świat, w którym realnych ludzi ostatecznie zastępują ich syntetyczni surogaci, tylko pozornie jawi się jako mocno hipotetyczny.

W *Surogatach* interesujące jest przy tym przesunięcie problemu symulacji z porządku ontologicznego³⁹ na porządek społeczny. Film Mostowa nie akcentuje tradycyjnego dla kwestii symulacji podziału na dwa światy (realny i wirtualny), zamiast tego pyta o nią w perspektywie podmiotowości. Gdzie znajduje się podmiot, kiedy stwarza się swój społeczny wizerunek w postaci jednego z syntetycznych surogatów? Czy to oni są tym prawdziwym *ja*, reprezentując wszystko to, co chcielibyśmy, aby nas określało, czy też *ja* wciąż lokuje się w społecznym *nie-ja*, czającym się za ekranem interfejsu, zza którego zarządza się awatarami?

³⁸ Z. BAUMAN: *Ponowoczesne przygody ciała*. W: *Antropologia ciała*. Wstęp i red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008, s. 98.

³⁹ Co ciekawe, szczególnie obecnego w filmach z 1999 roku, takich jak *Matrix* braci Wachowskich, *eXistenZ* Davida Cronenberga czy *Trzynaste piętro* Josefa Rusnaka, które skupiały się na wpływie wytworów ludzkich, a szczególnie alternatywnych, wirtualnych rzeczywistości, na niego samego oraz możliwość rzeczywistego panowania nad własnym stworzeniem.

Jeszcze przed właściwym rozpoczęciem akcji *Surogatów* przedstawiona zostaje cała geneza sytuacji, w której w przestrzeni publicznej 99% ludzi jest zastąpionych przez swoje całkowicie sztuczne reprezentacje. Bierze ona swój początek w badaniach, których głównym celem miała być pomoc ludziom, zwłaszcza niepełnosprawnym, niepanującym nad własnymi fizycznymi ciałami, tak, aby byli w stanie, przy pomocy siły umysłu, zapanować nad ich sztucznymi protezami. *Mamy sto czujników. Każdy odbiera sygnały z innej komórki mózgu lub neuronu. Ludzie niepełnosprawni będą w stanie kontrolować w pełni syntetyczne ciała. Dostarcza to olbrzymich nadziei na przyszłość.* Chodzi zatem o uppełnosprawnienie — przywrócenie do życia w społeczeństwie nie w pełni sprawnego ciała. Jednak kolejnym, równie niezbędnym, etapem uppełnosprawnienia jest upelnoprawnienie: zapewnienie takich samych praw przez dostarczenie syntetycznego ekwiwalentu dawnego ciała, egzorcyzującego wszystkie jego braki, a nade wszystko, jak się wydaje, nieakceptowane przejawy potwornej inności.

Mike Featherstone zauważa, że „w kulturze konsumpcyjnej ciało jawi się jako wehikuł przyjemności, jest pożądane i pożądające, a im bardziej zbliża się do wyidealizowanych obrazów młodości, zdrowia, sprawności i urody, tym większa jest jego wartość wymienna”⁴⁰. Idealną sytuacją byłaby dziś właśnie ta zaproponowana przez twórców *Surogatów*: za pomocą przedłużeń ciała w postaci syntetycznych awatarów, możliwe byłoby znacznie intensywniejsze doświadczenie świata niż do tej pory — nawet tego, czego wcześniej nikt nie miałby odwagi doświadczyć w trosce o własne zdrowie. *Możliwość wychodzenia z domu bez ryzyka choroby lub wypadku. Idealny wygląd bez chodzenia na siłownię czy operacji plastycznych* — tak reklamuje swój produkt producent surogatów. Perspektywa odczuwania nowych, wcześniej niedostępnych, bodźców wiąże się także ze wspomnianym przez Featherstone idealnym wyglądem. Surogaci pozwalają przekroczyć podstawowy dla naszej kultury problem nieadekwatności, o którym pisze Featherstone: „Ciało ma trwałe jakości, jak wzrost czy też struktura kostna, jednak w kulturze konsumpcyjnej istnieje tendencja, by przypisywane ciału cechy postrzegać jako plastyczne — przekonuje się ludzi, że dzięki wysiłkowi i »pracy nad ciałem« mogą osiągnąć pożądany wygląd”⁴¹. Piękne, gibkie, wysportowane, ale i przeestetyzowane ciała o niewyobrażalnych dla normalnych ludzi możliwościach i bez problemu dostosowujące się do nowych ideałów piękna przepędzają potworne widmo brzydoty, starości, otyłości, stygmatu płci, rasy i wieku, a więc wszelkich objawów rodzących wykluczenie. Brak jakichkolwiek cielesnych determinantów pozornie wyzwala nas od ograniczeń ciała w sferze społecznej.

⁴⁰ M. FEATHERSTONE: *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*. W: *Antropologia ciała*. Wstęp i red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008, s. 111.

⁴¹ *Ibidem*, s. 112.

Wizja z filmu Mostowa jest a(bs)trakcyjna, bo mówi o wysublimowanych i subtelnych formach człowieka, jakimi stają się surogaci, przedstawiając perspektywę wyrafinowanej przyjemności, nieosiągalnej do tej pory innymi sposobami. A przy okazji, uwalniając ludzi od przywiązania do swojego naturalnego ciała, stają się nową, już nie czysto wirtualną, formą naukowo-technicznego urzeczywistnienia gnostycznego marzenia o jaźni uwalniającej się od upadku i bezwładu rzeczywistości materialnej, o czym wspomina w swoich książkach Slavoj Žižek⁴². I chodzi tu także o upadek moralny: „Reklamy, obszernie artykuły i kolumny poradnikowe w czasopiśmie i gazetach domagają się od jednostek, by wzięły na siebie odpowiedzialność za to, jak wyglądają. Staje się to ważne nie tylko w pierwszych upojeniach dorastania i wczesnej dorosłości; również »naturalną« erozję ciała i jego zawodność towarzyszącą starzeniu się interpretuje się jako oznaki moralnego zaniedbania”⁴³ — zauważa Featherstone. Chodzi zatem o to, by nie dać ciała. Powinno ono raczej być w (idealnej) formie, tego bowiem zdaje się wymagać współczesny świat.

Bauman, pisząc o różnicy między ciałem nowoczesnym a ponowoczesnym, zauważa:

Ciało nowoczesne, robotniczo-żołnierskie było poddane surowej dyscyplinie. W zamierzeniu, jeśli nie zawsze w praktyce, kształt miały mu nadawać siły wobec niego zewnętrzne, przystosowując je do rytmu, jakiemu same były poddane (...). Od ciała domagano się jednego tylko: by miało w sobie dość siły fizycznej, by nie wypaść z rytmu i reagować na każdy sygnał należycie szybko i z odpowiednią energią.⁴⁴

W przeciwieństwie do tego, „ciało jest dziś w sposób niepodlegający dyskusji, własnością prywatną. Jego kultywowanie, jak uprawa ogródka działkowego, jest sprawą właściciela”⁴⁵. Problemem jest jednak to, że zniknęły normy adekwatności, albo zmieniają się one na tyle szybko, że trudno za nimi nadążyć: „idzie tu o nowe i ulepszone, ponowoczesne wydanie poczucia nieadekwatności — o ów gorzki posmak, jaki pozostawia po sobie nieudana próba przywdziania kształtu, który się sobie upodobało i obrało”⁴⁶. Podczas gdy wcześniej energia niezbędna była do przystosowania się do rytmu pracy i reakcji na zewnętrzne sygnały, dzisiaj pożytkowana jest przede wszystkim na próby rozpoznania norm adekwatności i utrzymania ciała (w ich) formie.

Surogaci zdają się przy tym obrazować przemianę, jaka zaszła w podejściu do ciała od rewolucji przemysłowej do rewolucji informacyjnej i informatycz-

⁴² Por. S. ŽIŽEK: *O wierze*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2008.

⁴³ M. FEATHERSTONE: *Ciało w kulturze konsumpcyjnej...*, s. 112.

⁴⁴ Z. BAUMAN: *Ponowoczesne przygody ciała...*, s. 99.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

nej – przejście od technik zewnętrznej dyscypliny w celu korzystania z energii w pracy fizycznej podległych podmiotów, do uwolnienia od władzy zewnętrznej normy, związanego ze zmianą paradygmatu pracy. Zniesienie konieczności wydatkowania energii na pracę fizyczną oznacza jej przesunięcie z jednej strony na konsumpcję, a z drugiej, paradoksalnie, na walkę z jej skutkami. Dzisiaj nacisk położony zostaje na formę, zarówno ciała, jak i zachowania. Pisze o tym Featherstone, zauważając, że

nowo powstała koncepcja »ja«, którą określić można jako »ja performatywne« kładzie większy nacisk na wygląd, pokaz i zarządzanie wrażeniem. (...) Nowe poradniki na temat osobowości podkreślają rolę kontroli nad głosem, uczą publicznego przemawiania, wpajają nawyki związane z podawaniem dźwięku, propagują ładną cerę oraz artykuły pielęgnacyjne i upiększające.⁴⁷

Sztuczne postacie surogatów to dawne i niedoskonałe ludzkie ciała w nowej, stuningowanej wersji, o których ludzie marzą dniami i nocami – są one takimi maszynami, jakimi ludzie już na zawsze chcieliby być. Tym mocniej w kontekście filmu *Mostowa* brzmią słowa Featherstone, która pisze:

Pojęcie »pielęgnacji ciała« wskazuje na metaforyczne upodobnienie ciała do maszyny. Podobnie jak samochody i inne konsumpcyjne dobra, ciało wymaga serwisowania, systematycznej troski i uwagi gwarantujących maksymalną efektywność.⁴⁸

Natomiast Pielęgnacja jest tak istotna, bo

w kulturze, w której ciało stanowi paszport do wszystkiego, co dobre w życiu, dbałość o siebie opiera się na dbałości o ciało. Zdrowie, młodość, uroda, seks, sprawność to pożądane atrybuty, które zawdzięczamy pielęgnacji ciała.⁴⁹

Nic więc dziwnego, że żona głównego bohatera *Surogatów*, nie akceptując swojego starzejącego się ciała, ponad wszystko woli swój idealny syntetyczny odpowiednik. Kiedy główny bohater proponuje wyjazd na wakacje z powodu małej ilości czasu spędzanego ze swoją żoną, ta odpowiada: *Jesteśmy razem każdego dnia*, a gdy ten dodaje: *Surogaci. To nie to samo*, reakcja może być już tylko podsztyta agresją i niechęcią: *Tak jest lepiej. Albo: To jest lepsze. To, a więc sam surogat i bycie nim. To właśnie on wydaje się być nowym, prawdziwym ja, chroniącym*

⁴⁷ M. FEATHERSTONE: *Ciało w kulturze konsumpcyjnej...*, s. 115–116.

⁴⁸ Ibidem, s. 113–114.

⁴⁹ Ibidem, s. 115

ludzi przed wyłączeniem z formy *nie-ja*, tym pozostawionym w pokoju — tym, z którym spotykają się w samotności, gdy kładą się spać.

Surogaci są przy tym dosłownym ucieśnieniem marzenia o kontrolowaniu własnego ciała. Featherstone zauważa, że

w kulturze konsumpcyjnej wymaga się od jednostek odgrywania określonych ról i świadomej kontroli nad własnym występem. Wygląd, gesty i cieleśną postawę traktuje się jako ekspresję „ja”, toteż niedoskonałości ciała i brak dbałości o nie mają swoją przykrą cenę w relacjach codziennych.⁵⁰

To właśnie zdaje się być źródłem współczesnych obaw: ciało, które, niczym w powieściach Witolda Gombrowicza, nie daje się w pełni kontrolować, wyłączając z formy i zdradzając swoją całą potworność, tak skrupulatnie skrywaną pod publicznym wizerunkiem, społecznym awatarem, zmiennym w zależności od okoliczności i roli, w którą przychodzi mu się wcielić. *Surogaci* jawią się jako (po)nowoczesna wersja *Traktatu o Manekinach* Brunona Schulza, powtarzając jego główne tezy o dehumanizacji (związanej z rozwojem techniki) i dążeniu do tworzenia namiastek ludzi, które, pod względem wyglądu, nie różniłyby się od prawdziwych ludzi, ale które jednocześnie cechują się pozorną wewnętrzną pustką i jałowością egzystencji. „Pozorną”, ponieważ tak naprawdę to właśnie dopiero w momencie doświadczenia owej pustki, tej swego rodzaju awarii systemu, następuje powrót do „siebie”. Wydaje się, że dopiero w tych momentach granicznych może zostać doświadczona własna podmiotowość. Žižek zauważa, że

samoświadomość zaczyna się na podłożu aktywnej relacji podmiotu z otoczeniem i stanowi konstytutywny moment naszej aktywności uświadamiania sobie określonego celu, pierwotnie „świadom” jestem raczej tego, że nie rządzą, że mój projekt nie wypalił, że wszystko mi umyka.”⁵¹

To właśnie ten moment, w którym zarządzający surogatem się załamuje, a jego syntetyczny awatar tkwi upiornie bez ruchu niczym manekin w sklepowej witrynie. W tej perspektywie bycie sobą to bycie *nie-ja*: wyjście z formy i ujawnienie swojego bezkształtu, potworności — całej nie-formalnej (nad)mierności. Mierności, która ujawnia naszą podmiotowość, jak w przypadku replikantów w *Łowcy androidów*.

Niesamowity, dosłownie i w przenośni, początek filmu wydaje się tyleż profetyczny i objawiający prawdę o ludziach egzystujących w dzisiejszej kulturze symulacji, co złudny i obiecujący więcej niż tak naprawdę może dać. Podobnie zresztą rzecz się ma z końcówką obrazu Mostowa. Słowa *Spójrzcie na siebie*.

⁵⁰ Ibidem, s. 116.

⁵¹ S. ŽIŽEK: *O wierze...*, s. 75.

Odłączcie się od swoich foteli, wstańcie i popatrzcie w lustro. Takimi właśnie stworzył was Bóg. Nie powinniśmy poznawać świata z wnętrza maszyny, które stanowią prolog Surogatów, są słowami (fałszywego) proroka. Bo czy świat oglądany z wnętrza maszyny nie jest skutkiem tego właśnie, że patrzy się w lustro i widzi siebie tak, jak zostało się stworzonym przez Boga? Czy nie od tego zaczyna się przekształcanie ja poprzez traktowanie ciała jako maszyny, którą można usprawniać i formować wedle naszych potrzeb? W końcu pytanie, czy to spojrzenie na siebie cokolwiek daje — czy rzeczywiście jest formą wyzwolenia i powrotu do siebie samego?

W filmie przedstawiona zostaje jedna z alternatyw wobec stania się syntetycznym awatarem: „prawdziwi ludzie”, sprzeciwiający się inwazji surogatów jako nie-ludzi, tworzą specjalne getta czy rezerwaty, w których, wolni od sztucznych ekwiwalentów ludzkości, mogą być sobą. Rozpaczliwe próby odgraniczania się od nie-ludzi są wyparciem faktu, że obywatele wysoce technicyzowanych społeczeństw, z których wywodzą się mieszkańcy tego typu rezerwatów, sami już od dawna nie są ludźmi, stając się powoli biotechnologicznymi hybrydami. Stąd radykalne zakwestionowanie surogatów to przesadna, ale i zrozumiała reakcja. Wyparcie i powrót wypartego następuje w postaci przywódcy „prawdziwych ludzi”, Zaire Powella: to on ucieleśnia pozornosc i złudność takiego rozwiązania, sam okazując się jedynie surogatem jednego z twórców firmy produkującej syntetyczne awatary. Skoro najprawdziwszy z ludzi jest tylko syntetyczną namiastką, to co z całą resztą? Reszta ludzi w kulturze konsumpcji, już od dawna, nawet o tym nie wiedząc, jest surogatem samych siebie.

Jednak równie naiwne wydaje się wyobrażenie, że po odłączeniu użytkowników od ich surogatów staną się oni na powrót realni. Może wtedy wreszcie zobaczyliby, jak wyglądają — pytanie, jak długo potem jeszcze chcieliby albo byliby zdolni na to patrzeć. Co stałoby się po ostatniej scenie filmu, kiedy ludzie wyszliby ze swoich ciemnych pokoi i znów przyjrzeliby się sobie? Czy natychmiast nie zamieniliby samych siebie w surogatów, których jeszcze chwilę temu posiadali, a więc czy nie robiliby tego, czego my dopuszczamy się każdego dnia w naszej ponowoczesnej, konsumpcyjnej kulturze? *Surogaci* wydają się właśnie metaforą współczesności i konieczności symulowania nas samych wobec (braku) wymogów i norm dzisiejszego społeczeństwa. W tym miejscu na myśl nasuwa się, często cytowana przez Žižka, notka sformułowana przez jednego ze słoweńskich autorów: „Wszystkie postacie w tej opowieści są fikcyjne i nierealne — ale to samo dotyczy większości ludzi, których znam w realnym życiu, a zatem ta notka nie mówi zbyt wiele...”⁵². Na co dzień nie jestem sobą, bo mam świadomość realności rzeczywistości — zamiast wyrazić swoje prawdziwe ja, muszę grać. Prawdziwe ja nie jest w formie — przeciwnie: jest (nad)

⁵² S. ŽIŽEK: *Lacan...*, s. 47.

mierne, przez to nie chcę go pokazywać. Stąd wieńcząca film wielka awaria surogatów nic nie zmienia: wkrótce po niej świat powróci do formy (i normy). Zamiast syntetycznych surogatów na ulice wyjdą naturalni surogaci po fitnessie, botoksie, operacji plastycznej i solarium.

Wszyscy jesteście potworami!

Dziś, wobec rosnącego poczucia nieadekwatności oraz związanej z nim świadomości własnej potworności, kiedy coraz bardziej zacierają się granice, które niegdyś odzierały to, co ludzkie od tego, co nieludzkie, okazuje się, że wszyscy jesteście potworami. Dexter Morgan (być może najbardziej znany na świecie seryjny morderca z serialu Dexter) w jednym z odcinków, patrząc na dzieci i ich rodziców szykujących się do Halloween, konstatuje ze smutkiem: „Według ludzi udawanie, że jest się potworem to świetna zabawa, ja natomiast całe życie staram się udawać, że nim nie jestem”. Ale czy w Halloween nie chodzi właśnie o to, aby tylko przez jeden dzień udawać, że jest się potworem, tak by przez resztę roku można było ze spokojem zakładać i wierzyć w to, że się nim nie jest? Czy nie tym należałoby tłumaczyć fenomen tego święta?

Trudno zresztą nie dostrzec w Dexterze symptomu kultury amerykańskiej: niewinnie uśmiechniętego i miłego Amerykanina, który co rano przynosi pączki dla swoich kolegów z posterunku — człowieka, którego wszyscy podejrzewaliby jako ostatniego o jakiegokolwiek niecne uczynki. Jego skrywane i z trudem tłumione mordercze żądze jawią się z kolei jako perwersyjna podszełka owego niewinnego oblicza Stanów Zjednoczonych: coś, co tylko od czasu do czasu znajduje swój upust w szkolnych masakrach czy masowych morderstwach w obrębie amerykańskich rodzin. W tym kontekście być może łatwiej także zrozumieć politykę zagraniczną Stanów Zjednoczonych, które, tak jak Dexter, kierują tłamszące je mordercze instynkty na walkę ze złem, czyli innymi seryjnymi zabójcami na arenie międzynarodowej.

Co znamienne, Dexter, jako swoista metafora Ameryki, w swoich próbach walki z tkwiącym w nim wymiarem potworności zwraca się w stronę kolejnych amerykańskich pomysłów na radzenie sobie ze swoimi problemami. Jednym z bardziej oczywistych wyjść wydaje się pozostawienie wymierzania sprawiedliwości systemowi do tego powołanemu. Niestety, szybko okazuje się, że system ten jest co najmniej tak zepsuty, jak wnętrze Dextera. Dlatego w dalszej kolejności uczęszcza na spotkania grup wsparcia, bierze udział w jednym z popularnych w Ameryce programów motywacyjnych, w końcu stara się znaleźć wybawienie w wierze religijnej. Wszystko, niestety, zawodzi, podobnie jak perspektywa znalezienia spokoju w obrębie domu rodzinnego. Bo czy możliwe

jest stworzenie szczęśliwej rodziny, gdy twój brat okazuje się bezwzględny i seryjny zabójca i czy te zawsze drzemiące w Amerykanach mroczne instynkty koniec końców nie sprowadzają nieszczęścia do ich domów, jak to miało miejsce w przypadku ukochanej Dextera, Rity? Być może więc jedynym rozwiązaniem w przypadku Dextera pozostaje konsekwentne maskowanie swojego oblicza, nieustanne pozostawanie w roli takiego człowieka, jakim chciałoby go widzieć amerykańskie społeczeństwo. W tym kontekście wspomniana scena z *Halloween* wydaje się istotna: w jakimś sensie święto to jest znakiem naszych czasów – celebracji przebierania się, udawania i maskowania, więc wszystkiego tego, do czego współcześnie człowiek przykłada coraz większą wagę (od codziennego *make-upu*, do rosnących armii historycznych rekonstruktorów). Zamaskowanie ma jednak za zadanie w pierwszej kolejności ukrycie tego, czym się jest. A dziś coraz częściej konieczne wydaje się maskowanie tego, że w pozornie ludzkiej istocie czai się potwór.

To zdemaskowanie ludzkiej potworności miliony widzów na całym świecie śledziło na przykładzie Waltera White'a w zrealizowanym przez sieć AMC serialu *Breaking Bad*. Serial ten (będący w jakimś sensie dokładną odwrotnością *Dextera*, w którym zaobserwować możemy proces ucłowieczania potwora) przedstawia proces spotwornienia dawnego ideału człowieka – białego, heteroseksualnego mężczyzny z klasy średniej, nauczyciela chemii w liceum, który, wykorzystując toczącą go chorobę, powoli przemienia się w budzące odrazę monstrum. Początkowo krystalicznie czysty wizerunek głównego bohatera podkreśla jego nazwisko. Jednak szybko okazuje się, że mimo oddania pracy i rodzinie oraz całej serii wyrzeczeń, do których zostaje zmuszony dla ich dobra, przychodzi taki moment, w którym świat przestaje być czarno-biały i najlepszy człowiek przemienia się w potwora. Ale ujawniony w serialu wymiar zła wydaje się tkwić w nim od dłuższego czasu, co najmniej od momentu, kiedy jego współpracownik (co znamienne, Elliott Schwartz) z założonej przez nich obu firmy Gray Matter zrobił go na szaro, zarabiając miliony dolarów na badaniach White'a. Wszystkie wymiary życia, wyparte wraz z Gray Matter, a więc pieniądze i związane z nimi poczucie władzy, powracają zupełnie niespodziewanie, gdy White dowiaduje się o swojej chorobie. Ta informacja zbiega się jednak w czasie z dostrzeżeniem szansy na nowe przedsięwzięcie biznesowe, które może zapewnić fundusze na leczenie, a które zupełnie przypadkiem dostarcza mu podczas jednej z akcji DEA jego szwagier, Hank, pracujący dla agencji do walki z narkotykami.

Ale Walter ostatecznie wyrzeka się swego krystalicznego, nieskazitelnego wizerunku samego siebie dopiero w obliczu trzeciego stadium raka. Od tego momentu, pod pretekstem konieczności zapewnienia finansowej stabilizacji rodzinie po jego ewentualnej śmierci, przyjmuje tajemnicze oblicze Heisenberga, który trudni się handlem równie krystalicznie czystą oraz nieskazitelną metaamfetaminą. Podczas gdy dla Dextera rodzina, choć nie zawsze, jest przestrzenią,

w której nawet potwór może na nowo stać się człowiekiem, dla White'a okazuje się wymówką do uwolnienia całej jego negatywności i zła. Podobnie jest zresztą z pracą obu bohaterów. Dexter korzysta z możliwości, jakie daje mu zawód technika kryminalistycznego, do walki z innymi potwornymi seryjnymi mordercami, tym samym wykorzystując własne instynkty, nad którymi z trudem panuje, aby pomóc, a nie szkodzić ludziom. Odwrotnie czyni White, dla którego zawód nauczyciela chemii staje się doskonałą przykrywką dla dilerskiej działalności, a jego chemiczne wykształcenie dostarcza mu wiedzy niezbędnej do produkcji najbardziej uzależniających narkotyków, jakie tylko można wyprodukować.

White jako Heisenberg wydaje się przełożeniem zasady nieokreśloności na kategorii dobra i zła, bieli i czerni, czy człowieka i potwora. W jego przypadku nie sposób określić, na ile jest jeszcze człowiekiem, a na ile jest już potworem. I tak, jak ma to miejsce w przypadku zasady nieoznaczoności Heisenberga, owa niepewność wynika z samej natury rzeczywistości, a więc wzajemnego przeplatania się w człowieku tego, co ludzkie i nieludzkie. Jego problem jako człowieka polega jednak na tym, że zaczyna z innej pozycji niż potwory, takie jak Dexter. Długi proces odkrywania człowieczeństwa przez seryjnego mordercę jest w ogóle możliwy, ponieważ ma on świadomość faktu, że jest winny swojej inności (potworności). Dlatego historia Dextera to przede wszystkim opowieść o panowaniu nad tym, co w nas nieludzkie, jako podstawowym warunkiem bycia człowiekiem. Ale w przypadku White'a sytuacja wygląda zgoła inaczej: motorem jego przemiany jest stopniowe zatarcie jakiegokolwiek poczucia winy oraz ostateczne ujawnienie dwulicowej ludzkiej natury. Ujawnienie, bo jego nieludzkość była w nim uspiona, podobnie jak obecny od dłuższego czasu rak, który nagle zaatakował jego ciało. Zresztą, Walter White byłby właśnie klinicznym przypadkiem raka toczącego ludzkość — jej (nad)miernej wersji, w której człowiek wychodzi ze swojej formy.

Trudno nie odnieść wrażenia, że, podczas gdy Dexter budzi sympatię swoimi ciągłymi próbami walki z własną potwornością, główny bohater *Breaking Bad* rodzi w widzach dość ambiwalentne odczucia — z jednej strony przerażenia i odrazy, z drugiej jednak — fascynacji. Błędem byłoby chyba zakładać, że popularność White'a wynika z potrzeby podglądania zła, ale tylko po to, aby je piętnować. Warto zauważyć, że seriale amerykańskie, jako produkty kultury popularnej, adresowane są do tych ludzi, z których wywodzi się bohater *Breaking Bad*, a więc poczciwej klasy średniej. Choć zapewne ona się do tego nie przyzna, w Walterze jest dla niej coś pociągającego, a dokładniej zerwanie maski pokornego White'a i ujawnienie prawdziwego oblicza potwornego Heisenberga. Popularność *Breaking Bad* wynikać może z faktu, iż serial ten jest spełnioną fantazją o uwolnieniu uwierającej człowieka nieludzkiej strony jego istoty.

Jednak kiedy człowiek coraz bardziej zdaje się potwornieć, potwory stają się bardziej ludzkie od ludzi. To zresztą było chyba do przewidzenia. Bo skoro,

jak pisze Cohen, potwory są naszymi dziećmi, to kiedyś musiał nadejść ich czas: moment, w którym dorosną i zajmą miejsce swoich rodziców. Dlatego potwory nie są już skarłałe, brzydkie i złośliwe. Z czasem zmężniały, a w niektórych przypadkach stały się nawet piękniejsze i lepsze od ludzi. Wiele z nich, w przeciwieństwie do ich stwórców, ma świadomość swojej nieludzkości i dąży do tego, by stać się lepszym (nie)człowiekiem. Nic zatem dziwnego, że w zafascynowanej technologią kulturze najbardziej udanymi dziećmi wydają się dziś cyborgi i androidy. Rachel Rosen, „sztuczna” córka Eldona Tyrella z *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* Dicka, czy David, „nieludzki” syn Petera Waylanda z *Prometeusza* Scotta, to najlepsze tego przykłady. Potwory nie zagrażają już ludzkości, wręcz przeciwnie: coraz częściej zmuszone są ją ratować, zazwyczaj okazując się przy tym bardziej ludzkie od tych, którzy powołali je do życia.

Wydaje się, że, szczególnie w ostatnich dziesięcioleciach, w naszej kulturze doszło do swego rodzaju rewolucji. Symbolicznie oddawałaby ją droga, jaką potwory i ludzie przeszli od *Frankensteina*, czyli *Nowoczesnego Prometeusza* Mary Shelley, w którym nowy twór zostaje odrzucony i skazany na wygnanie poza ludzką społeczność, do *Prometeusza* Scotta, w którym to ludzie odkrywają, że zostali odepchnięci przez swoich „praludzkich” stwórców i tym samym sprowadzeni do roli potworów, które należy zgładzić. Ta zamiana, czy wręcz przemagnesowanie dotychczasowych biegunów, w jakimś sensie byłaby znakiem końca dotychczasowego świata i porządku w nim panującego. Musimy się chyba przyzwyczaić do myśli, od której Cohen zaczyna antologię *Monster Theory*, czyli, że dziś już nieodwołalnie „żyjemy w czasach potworów”⁵³.

Tę zmianę widać nawet w (wydawałoby się reakcyjnej) popkulturze, czego najlepszym przykładem byłby sukces Lady Gagi w ostatnich latach. Gerard Jones w *Killing Monsters* zwracał uwagę na fakt, że jedną z być może najistotniejszych cech kultury popularnej, wbrew zastrzeżeniom Bruno Bettelheima, jest korzystanie przez nią z fantazji o pokonaniu własnych lęków i potworów. Skupiając się na opowieściach o pogromcach potworów, stwierdza on, że zarówno tradycyjni mężczyźni herosi, jak i kobiece superbohaterki, które od lat 90-tych zdobywają miejsce w popkulturowej wyobraźni (np. bohaterka *Buffy: Postrach wampirów*), funkcjonują jako modele czy wzory do naśladowania, z którymi identyfikują się dzieci w procesie budowy własnej tożsamości⁵⁴.

W tym właśnie wymiarze Lady Gaga zdaje się proponować swoiście potworną rewolucję kulturową. W artykule w amerykańskim wydaniu magazynu „Vanity Fair”, znamienne zatytułowanym *Lady Gaga's Cultural Revolution*,

⁵³ J.J. COHEN: *Preface: In a Time of Monsters*. In: *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. J.J. COHEN. Minneapolis 1996, s. vii.

⁵⁴ G. JONES: *Killing Monsters: Why Children Need Fantasy, Super Heroes, and Make-Believe Violence*. New York 2003.

autorka pisze o płycie *The Fame: Monster* oraz trasie koncertowej *Monster Ball*, które według samej Gagi są „świętowaniem wstydu”, „odrzućeniem poczucia niepewności” oraz „egzorcyzmami dla jej fanów i niej samej”. Owe egzorcyzmy byłyby jednak wypędzeniem złych duchów widzianych jako demony zamknięcia, odcięcia od komunikacji, uniemożliwiającego egzystowanie obok siebie różnych form inności. Nic więc dziwnego, że Lady Gaga pieśczośliwie nazywa swoich fanów „Małymi Potworkami” (*Little Monsters*), a sama określana jest przez nich mianem „Matki Potwora” (*Mother Monster*). W artykule w „Vanity Fair” amerykańska wokalistka wspomina jedną z wiadomości wideo, jakie dostała od swoich fanów: „To Mother Monster, thanks for giving us a voice!”⁵⁵. I rzeczywiście, jednym z niezwykłych wymiarów koncertów Gagi w ramach trasy *Monster Ball* (czego sam byłem świadkiem w Sopocie) był ich wydźwięk „terapeutyczny”, odmawiający głosu wstydu i niepewności, a zarazem przywracający go, nawet potwornej, inności. To zresztą, jak się wydaje, jedna ze strategii Gagi: przemycanie, przede wszystkim w teledyskach, a także w czasie koncertów, obrazów tego, co nienormalne i w związku z tym wykluczone. Poprzez umieszczanie ich w kontekście popkultury oswiają z nimi odbiorców i czyni je czymś popularnym. Popkulturowa baśń proponowana przez amerykańską wokalistkę w ramach trasy *Monster Ball* to niemal mityczna podróż, której zwieńczeniem nie jest jednak, jak to zazwyczaj miało miejsce, zglądzenie potwora, ale raczej jego ocalenie: akceptacja cudzej, ale i własnej potworności czy inności przez odbiorcę.

Potwory nie tylko więc odzyskują głos, ale też na powrót stają się członkami ludzkiej wspólnoty. Problematyczne oczywiście jest przy tym mówienie o ludzkiej wspólnotce, gdyż zmiana w myśleniu o potworach wydaje się pociągać za sobą nieuniknioną redefinicję tego, co rozumiemy pod pojęciem człowieczeństwa. Dlatego dziś to nie tylko „ludzka rodzina” promieniuje pustym blaskiem, ale podobnie, jak się okazało, rzecz się ma z wszelkiej maści monstrami. W ostatnim czasie obie te kategorie, zarówno człowiek, jak i potwór, straciły swą wyrazistość i coraz bardziej wydają się niewystarczające do opisu współczesnych zjawisk. Tę sytuację być może najlepiej oddają słowa serialowego Dextera: „A zatem nie jestem ani potworem, ani człowiekiem. Jestem czymś zupełnie nowym”.

⁵⁵ L. ROBINSON: *Lady Gaga's Cultural Revolution*. „Vanity Fair” 2010, No. 8, s. 330.



Suplement
Potwory nas wyzwolą

W 2012 roku ukazuje się w Polsce powieść *Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza. Istotny jest już sam tytuł, z jednej strony rodzący skojarzenia z *Nocą żywych trupów* Romero, z drugiej, zapowiadający podjęcie na nowo i za pomocą nowatorskiego języka kwestii zagłady Żydów — niezwykle tabuizowanego tematu, który w kulturze polskiej do tej pory zdominowany był przez dyskurs wzniosłości i hysterii. Powieść Ostachowicza to historia warszawskiego glazurnika, a zarazem typowego cwaniaka, dbającego przede wszystkim o swój interes i trzymającego się z dala od jakichkolwiek spraw, które w sposób bezpośredni go nie dotyczą. Wiadomo jednak, że piekło wybrukowane jest dobrymi intencjami, i tak jego życie zmienia się diametralnie, gdy wbrew wyznawanym zasadom udziela pomocy starszemu mężczyźnie (przypominającemu zresztą obcego z filmu *Ósmy Pasażer Nostromo* Scotta). Dzięki temu spotkaniu główny bohater *Nocy żywych Żydów* wchodzi w posiadanie „srebrnego serca”, które w przeszłości broniło Żydów przed prześladowaniami, a którego zniknięcie tuż przed II wojną światową doprowadziło do Holocaustu. Odnalezienie talizmanu rodzi nieoczekiwany powrót do życia trupów Żydów poległych w warszawskim getcie. Wszystko dlatego, że główny bohater mieszka w bloku na Muranowie, wzniesionym właśnie na ruinach żydowskiego getta.

Martwi Żydzi wiodą widmowe życie w podziemiach Warszawy, ponieważ, niczym w *Świecie żywych trupów* (skojarzenia z filmem Romero budzić może także osadzenie akcji powieści w warszawskim centrum handlowym Arkadia), nie zostali oni we właściwy sposób pogrzebani — ich anonimowa śmierć nigdy nie została w należyty sposób oplakana, nikt też o nich już nie pamięta. Co więcej, podobnie jak w *Duchu* Hoppera, doszło do zbezczeszczenia miejsca pochówku, na którym wzniesiono nową dzielnicę Warszawy. Ale umarli powracają też, gdy nie znajdują dla siebie odpowiedniego miejsca w tekstach tradycji, a ofiary Holocaustu są jednym z emblematycznych przykładów „żywych trupów” zachodniej kultury:

Typowymi przykładami powrotu zmarłych w XX wieku są oczywiście dwa wielkie wydarzenia traumatyczne — holocaust i gułag. 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.¹

Niemniej powracające do życia żydowskie trupy, niczym powrót wypartych treści polskiej świadomości zbiorowej, to nie krwiożercze zombie z filmów Romero, pałające niezaspokojoną żądzą zemsty i prześladowania pozostałych przy życiu Polaków. Oczywiście początkowo odstrasza ich okaleczone i wybrakowane

¹ S. ŽIŽEK: *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2003, s. 43.

ciała, jednak w tytułową *Noc żywych Żydów*, gdy nawet martwi znów mogą zaznać pełni życia, okazują się niczym nie różnić od normalnych ludzi, wtapiając się w resztę społeczeństwa i jawiąc się jako typowi warszawiacy². Powieść Ostachowicza jest z jednej strony rozliczeniem z polskimi lękami przed tym, co obce (i co w swoim apogeum przyjmuje postać krypto-Żyda³, a więc figury kumulującej w sobie zarówno kryptokomunistów, jak i kryptogejów), a z drugiej, fantazją o odzyskaniu utraconej części polskiego społeczeństwa, jaką byli Żydzi, ale i pozostałe mniejszości etniczne zamieszkujące polskie ziemie przed II wojną światową. To marzenie o — tak obcej homogenicznemu polskiemu społeczeństwu multikulturowości — różnorodności ras, kultur i religii, które uwolniłoby wreszcie Polaków od prześladowających ich lęków:

Stoję z otwartą japą, patrzę na nich wszystkich, „Ja pierdolę, żywi Żydzi”, mówię. Wreszcie mogę ich zobaczyć. Stoją całe rodziny i samotni, jedni trzymają się za ręce, inni nie. Jakby wziąć ubrania ze sklepów i ich wszystkich współcześnie przebrać, to zamiast tak stać, mogliby się puścić w ruch i normalnie zacząć łączyć bez sensu jak wszyscy po tej Arkadii, nikt by się nawet nie poznał. No może z wyjątkiem chasydów i ortodoksów, ci, fakt, wyglądają oryginalnie, ale przynajmniej coś innego by człowiek czasem zobaczył. Rany, jakby to wszystko inaczej wyglądało. Szkoda, że Chuda tego nie widzi. Miałaby w końcu swoją Polskę z Żydami. Może przestałaby o nich przynudzać, nie szukałaby w sobie jakichś nieistniejących korzeni, może mogłaby się spokojnie poświęcić obronie drzew i krzewów oraz zwierząt i powietrza, tak jak chude dziewczyny w innych krajach. Potykałaby się o Żydów codziennie w autobusie, w pracy, w kinie. Patrzyłaby na nich i już by ich nawet może nie widziała. Żydzi, też mi wielka rzecz. Może by nawet łamała stereotypy i do lekarzy chodziła słowiańskich lub

² Istotny wydaje się przy tym kontekst biopolityczny, jaki Ostachowicz wpisuje w swoją powieść. *Noc żywych Żydów* nie dotyczy pamięci czy postpamięci, zamiast tego opowiada historię przypominającą o materialnej obecności Żydów w Warszawie przed II wojną światową — Żydów, którzy nie zniknęli, lecz zmienili się w martwych, a właściwie, dzięki naszej posttraumie, w nieumarłych. Zresztą dzisiejsza Warszawa jest miastem widm i żywych trupów, począwszy od dyskursu postpamięci, a kończąc na dyskursach prawicowych, nieustannie wskrzeszających do życia zmarłych. W tym kontekście eksperyment Ostachowicza polegałby na przywróceniu zmarłym Żydom (ale nie tylko) w pełni materialnego, biologicznego życia w ramach dzisiejszej rzeczywistości, dzięki czemu udaje mu się stworzyć rodzaj groteskowego horroru biopolitycznego.

³ W kontekście *Nocy żywych Żydów* warto zauważyć, że przedrostek „krypto-”, oznaczający coś ukrytego, niejawnego, pochodzi od „krypty”, konotując związki ze śmiercią i pochówkiem. Określenie kogoś krypto-Żydem zawiera w sobie zatem nie tylko próbę ujawnienia jego prawdziwej, żydowskiej tożsamości, ale wyraża także obawę i niechęć wobec tego, co powinno umrzeć, czy przestać istnieć, lecz mimo to przetrwało.

romskich, a porad prawnych szukała wyłącznie u adwokatów wietnamskiego pochodzenia, najlepiej słabo mówiących po polsku. Moja Chuda. Wrzucałaby do jednego worka rabinów i biskupów, bogaczy z wąsem i z pejsami, mogłaby być po prostu moją polską Chudą z zaciśniętą piastką i z charakterystyczną dla dziewczyn z bogatych krajów niezgodą na niesprawiedliwość.⁴

Tym, co jednak wydaje się najciekawsze w powieści Ostachowicza, jest język i figury, jakie mimowolnie nasuwają się, gdy następuje próba zmiany przyjętej tonacji pisania o tematach tabu, takich jak zagłada Żydów w czasie II wojny światowej. Z pomocą przychodzi bowiem język i imaginarium wypracowane przez kulturę popularną. To nie przypadek, że w *Nocy żywych Żydów* roi się od popkulturowych kontekstów: poczynając od galerii potworów, takich jak żywe trupy, obcy, czy widma i duchy, przez apokaliptyczne wizje ostatecznej walki Dobra ze Złem (w których Dobro zwyciężyć może dzięki Czołżentanowi, polskiej wersji Neo z *Matriksa*, Zło zaś przyjmuje postać połączenia nazistowskich i szatańskich sił, rodem z serii komiksów i filmów o Hellboy'u), a kończąc na schematach fabularnych, garściami czerpanych z amerykańskich horrorów i filmów science fiction. Nie sposób też nie skojarzyć *Nocy żywych Żydów* z ostatnimi filmami Quentina Tarantino – *Bękartami wojny* z 2009 roku i *Django* z 2012 roku.

Większość filmów o niewolnictwie sprawia wrażenie, jakby była robiona przez szybę muzealnej gabloty. (...) Nakręciłem *Django*, żeby tę szybę rozbić. Wrzucić widza w sam środek Ameryki z połowy XIX wieku.⁵

Tak Tarantino opisał cel, jaki przyświecał mu przy tworzeniu jego ostatniego obrazu. Osiąga go, tak jak w poprzednich produkcjach, w głównej mierze dzięki wykorzystaniu języka popkultury, który pozwala przemycić nowy, znacznie swobodniejszy, ale i aktualniejszy rodzaj refleksji nad, opisanym już niemalże na wszystkie możliwe sposoby, problemem niewolnictwa.

Ostachowicz w *Nocy żywych Żydów*, podobnie jak Tarantino, miesza to, co wysokie i niskie, sięgając po arsenał odwołań do popkulturowego rezerwuaru, ale czyni to tylko po to, aby zachwiać dotychczasowymi sposobami opowiadania o Zagładzie. I tak jak tarantinowskie fantazje na temat wojny i Holocaustu w *Bękartach wojny* czy zemsty czarnego niewolnika na białych panach w *Django* mają moc terapeutyczną, tak groteskowa, a dla wielu zapewne także obrazoburcza i skandaliczna propozycja Ostachowicza, zdaje się wyzwalać z zakłę-

⁴ I. OSTACHOWICZ: *Noc żywych Żydów*. Warszawa 2012.

⁵ K. KWIATKOWSKI: *Hit Tarantino – „Django”, czyli czyściec popkultury*. „Wprost”. Wersja elektroniczna: <http://www.wprost.pl/ar/383920/Hit-Tarantino-Django-czyli-czysciiec-popkultury> [data dostępu: 27.01.2015].

tego kręgu opisywania relacji polsko-żydowskich, czyniąc z nich na powrót część codziennego doświadczenia oraz coś, o czym nie tylko można, ale nawet powinno się myśleć.

Przyjęta przez Ostachowicza konwencja, tak jak filmy Tarantino, budzi śmiech, ale w żadnym razie nie jest to śmiech szyderczy. Co więcej, wychodząca na pierwszy plan warstwa popkulturowych aluzji i żartów, ale również, charakterystycznych dla kultury popularnej, scen przemocy i seksu, wydaje się być raczej krypto-popem, skrywającym pod budzącymi śmiech obrazami jak najbardziej poważną historię.

Popkultura w wydaniu zarówno Tarantino, jak i Ostachowicza, nie jest przy tym reakcyjna. Wręcz przeciwnie, w swoim wydźwięku, podobnie jak w przypadku twórczości Lady Gagi, jawi się raczej jako przestrzeń dla rewolucyjnych fantazji społeczno-politycznych. Funkcją tekstów kultury popularnej coraz częściej jest dziś, co może wydawać się dość paradoksalne, dekonstruowanie dyskursów obecnych w przestrzeni debaty publicznej zachodniej kultury, a przez to mówienie, szczególnie na tematy tabu, w sposób, w jaki nikt wcześniej nie odważył się tego robić. Tego typu sytuacja budzi jednocześnie wątpliwości i pytania odnośnie tego, czy taki pop jest jeszcze kulturą popularną, czy być może należy spojrzeć na niego z nieco innej perspektywy. Zwraca na to uwagę Joanna Tokarska-Bakir w swoim tekście poświęconym *Django*:

nasuwa się pytanie, czy filmy Tarantino to jest wciąż kultura popularna. Ktoś (Anda Rottenberg) tłumaczył mi nawet ostatnio, że absolutnie nie, że to klasyczna sztuka wysoka.⁶

W końcu, co być może najistotniejsze w powieści Ostachowicza, jest ona jednym z bardziej wyrazistych przykładów tego, że język i imaginariusz popkultury (w głównej mierze wywodzące się z amerykańskich filmów czy seriali), staje się medium, dzięki któremu także polska literatura może wyrazić doświadczenia do tej pory niekomunikowalne.

Wydaje się, że dzisiaj mówienie bez skrępowania i nadmiernego patosu o współczesnym świecie i lękach, które ten rodzi, możliwe jest przede wszystkim przy wykorzystaniu repertuaru środków popkultury, choć w zupełnie nowym wydaniu. Najlepiej być może widać to w najnowszych wcieleniach potworów, które już nie straszą i nie rodzą obrzydzenia, zamiast tego jawiąc się jako istoty wyzwolone z dotychczasowych, często negatywnych i czysto ideologicznych przedstawień, a przez to uwalniające także nas — z jednej strony od stereotypów i utartych klisz na ich temat, a z drugiej — od lęku i poczucia winy,

⁶ J. TOKARSKA-BAKIR: *Django czyli aria Komandora*. „Dwutygodnik”. Wersja elektroniczna: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4342-pol-strony-django-czyli-aria-komandora.html>. [data dostępu: 27.01.2015].

stanowiących fundament, na którym wspiera się opowiadanie potwornej historii XX wieku. Dobijające się do drzwi piwnicy żywe trupy z powieści Ostachowicza (ale i inne potwory, pojawiające się w dzisiejszych tekstach popkultury) przychodzą więc już nie po to, aby napawać lękiem i mścić się za swój los. Wręcz przeciwnie, przychodzą, aby nas wyzwolić, przede wszystkim z paraliżu języka.



Nota bibliograficzna

Fragmenty książki były wcześniej publikowane

1. *Autor widmo*. „FA-art” 2012, nr 4.
2. *Bardziej ludzcy niż ludzie? Cyborgi — Androidy — Replikanci*. „Creatio Fantastica” 2015, nr 1.
3. *Dracula: Wampir-żyd-kapitalista?*. „FA-art” 2013, nr 3.
4. *Homofobia, czyli wszystko zostaje w rodzinie*. „Teksty Drugie” 2013, nr 1.
5. *Stany Zjednoczone Zombie*. „FA-art” 2010, nr 3—4.
6. *We, the Surrogates!*, czyli jak nie dać ciała. „artPapier” 2010, nr 17.
7. *Widma i media*. „FA-art” 2012, nr 4.



Bibliografia

- ABRAHAM N., TOROK M.: *L'Ecorce et le noyau*. Paris 1978.
- ADAMCZYK A.: „Wampir” Reymonta: zmierzch cywilizacji Zachodu? „Acta Humana” 2010, nr 1.
- AGAMBEN G.: *Co zostaje z Auschwitz?* Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008.
- AGAMBEN G.: *Homo sacer*. Przeł. M. SALWA. Warszawa 2008.
- AGAMBEN G.: *Stan wyjątkowy*. Przeł. M. SURMA-GAWŁOWSKA. Kraków 2008.
- Alien Identities. Exploring Difference in Film and Fiction*. Eds. D. CARTMELL, I.Q. HUNTER, H. KAYE, I. WHELEHAN. Sterling 1999.
- Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Ed. A. KUHN. London 1990.
- AMÉRY J.: *O starzeniu się: bunt i rezygnacja; Podnieść na siebie rękę: dyskurs o dobrowolnej śmierci*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2007.
- ANDERSON R.: *Dracula, Monsters, and the Apprehensions of Modernity*. In: *Bram Stoker's Dracula: Sucking Through the Century, 1897–1997*. Ed. C.M. DAVISON. Toronto 1997.
- ANDRIANO J.: *“Our Dual Existence”: Archetypes of Love and Death in Le Fanu's “Carmilla”*. In: *Contours of the Fantastic*. Ed. M.K. LANGFORD. Westport 1994.
- Antropologia ciała*. Wstęp i red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008.
- ARGASIŃSKI J.: *Wszyscy jesteśmy (prawie) cyborgami. O człowieku programującym i programowanym w kontekście kulturowego życia komputerowego software'u*. W: *Potwory—Hybrydy—Mutanty. Pogranicza ludzkiej natury*. Red. R. KOZIOŁEK, M. MARCELA, O. KNAPEK, J. SOĆKO. Katowice 2012.
- ASMA S.: *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford 2011.
- BACHELARD G.: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975.
- BARTHES R.: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- BAUDELAIRE Ch.: *Malarz życia nowoczesnego*. W: IDEM: *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybór i tłum. J. GUZE. Warszawa 1961.
- BAUDRILLARD J.: *Ameryka*. Przeł. R. LIS. Warszawa 1998.
- BAUDRILLARD J.: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
- BAUDRILLARD J.: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2007.
- BAUMAN Z.: *Ponowoczesne przygody ciała*. W: *Antropologia ciała*. Wstęp i red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008.
- BEAL T.: *Religion and its monsters*. New York 2002.
- BELLING C.: *“Where Meaning Collapses”: Alien and the Outlawing of the Female Hero*. „Liberator” 1992, No. 13.
- BENJAMIN W.: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Przeł. J. SIKORSKI. W: IDEM: *Anioł historii. Eseje, szkice*. Poznań 1996.
- BENJAMIN W.: *O pojęciu historii*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. W: IDEM: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Poznań 1996.
- BENTLEY C.: *The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's “Dracula”*. In: *Dracula: The Vampire and the Critics*. Ed. M.L. CARTER. Ann Arbor 1988.
- BERMAN M.: *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. SZUSTER. Kraków 2006.

- BIELIK-ROBSON A.: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004.
- Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Eds. J. GORDON, V. HOLLINGER. Philadelphia 1997.
- BŁASZKIEWICZ J.: *Nowy Człowiek*. W: *Czy historia może się cofnąć?* Red. B. ŁAGOWSKI. Kraków 1993.
- BŁASZKIEWICZ J.: *Nowy Człowiek, Nowy Naród, Nowy Świat*. Warszawa 1993.
- BOGARD W.: *Empire of the Living Dead*. "Mortality" 2008, nr 2.
- BONAPARTE M.: *Psychoanalityczna analiza opowiadania „Berenice”*. W: *Sztuka interpretacji*. T. 1. Wybór i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław 1971.
- BOONE T.: *Mark of the Vampire: Arnod Paole, Sade, Polidori*. "Nineteenth-Century Contexts" 1995, nr 18.
- BOURDIEU P.: *Męska dominacja*. Przeł. L. KOPCIEWICZ. Warszawa 2004.
- BRAIDOTTI R.: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York 1994.
- Bram Stoker's Dracula: Sucking Through the Century, 1897–1997*. Ed. C.M. DAVISON. Toronto 1997.
- BROOKS M.: *Zombie survival: podręcznik obrony przed atakiem żywych trupów*. Przeł. L. ERENFEICHT. Lublin 2007.
- BROWNING J.E., PICART C.J.: *Introduction: Documenting Dracula and Global Identities in Film, Literature, and Anime*. In: *Draculas, Vampires and other Undead Forms. Essays on Gender, Race, and Culture*. Eds. J.E. BROWNING, C.J. PICART. Lamham 2009.
- CAIN J.: *Racism and the Vampire: The Anti-Slavic Premise of Bram Stoker's "Dracula"*. In: *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture*. Eds. J.E. BROWNING, C.J. PICAR. Lamham 2009.
- CALLAGHAN G.: *H. P. Lovecraft's Dark Arcadia: The Satire, Symbology and Contradiction*. Jefferson 2013.
- CASTLE T.: *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. New York 1995.
- CLARK L.S.: *From Angels to Aliens: Teenagers, the Media, and the Supernatural*. New York 2005.
- CLARK S.: *The Undead Martyr: Sex, Death, and Revolution in George Romero's Zombie Films*. In: *The Undead and Philosophy. Chicken Soup for the Soulless*. Eds. R. GREENE, K.S. MOHAMMAD. Chicago—La Salle 2006.
- COHEN J.J.: *Kultura potwor(n)a: siedem tez*. Przeł. M. BRZOZOWSKA-BRYWCZYŃSKA. „Kultura Popularna” 2012, nr 1.
- COHEN J.J.: *Preface: In a Time of Monsters*. In: *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. J.J. COHEN. Minneapolis 1996.
- COLLINS J., MAYBLIN B.: *Derrida: Od podstaw*. Przeł. B. UMIŃSKA. Warszawa 2001.
- CONSTABLE C.: *Becoming the Monster's Mother: Morphologies of Identity in the Alien Series*. In: *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema*. Ed. A. KUHN. London 1999.
- CRAFT C.: *"Kiss Me with Those Red Lips". Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula*. In: *Speaking of Gender*. Ed. E. SHOWALTER. New York 1990.

- CREED B.: *Alien and the Monstrous-Feminine*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Ed. A. KUHN. London 1990.
- DANIEL S.H.: *The Lure of the Other: Hegel to Kristeva*. In: *The Fantastic Other: An Interface of Perspectives*. Eds. B. COOKE, J. MARTI-OLIVELLA, G.E. SLUSSER. Amsterdam—Atlanta 1998.
- DARSKA B.: *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*. Gdańsk 2012.
- DAVIS C.: *Haunted subjects: Deconstruction, Psychoanalysis, and the Return of the Dead*. New York 2007.
- DELEUZE G., GUATTARI F.: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. R. HURLEY, M. SEEM, H.R. LANE. Cambridge 2000.
- DELEUZE G., GUATTARI F.: *One or Several wolves?*. In: IDEM: *A thousand plateaus*. Trans. B. MASSUMI. Minneapolis 2000.
- DERRIDA J.: *Cinders*. Lincoln 1991
- DERRIDA J.: *Positions*. Chicago 1981.
- DERRIDA J.: *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Trans. P. KAMUF. New York 2006.
- DESCARTES R.: *Rozprawa o metodzie*. Przeł. W. WOJCIECHOWSKA. Warszawa 1970.
- DOANE M.A.: *Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine*. In: *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*. Eds. M. JACOBUS, E. FOX-KELLER, S. SHUTTLEWORTH. New York 1990.
- DOHERTY T.: *Genre, Gender and "the Aliens Trilogy". The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin 1996.
- DONALD J.: *What's at Stake in Vampire Films*. In: IDEM: *Sentimental Education: Schooling, Popular Culture and the Regulation of Liberty*. London 1992.
- DOUGLAS M.: *Czystość i zmaza*. Przeł. M. BUCHOLC. Wstęp J. TOKARSKA-BAKIR. Warszawa 2007.
- Draculas, Vampires and other Undead Forms. Essays on Gender, Race, and Culture*. Eds. J.E. BROWNING, C.J. PICART. Lamham 2009.
- DUK J.: *Miejsce człowieka w dziejach świata (według filozofii genezyjskiej Juliusza Słowackiego)*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4.
- EATON L.: *Zombies Spreading like a Virus*. “Publishers Weekly” 2006, No. 256.
- EATON M.: *“Born Again”*. “Sight and Sound” 1995, No. 5.
- FEATHERSTONE M.: *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*. W: *Antropologia ciała*. Wstęp i red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008.
- FLANAGAN M.: *The Alien Series and Generic Hybridity*. In: *Alien Identities. Exploring Difference in Film and Fiction*. Eds. D. CARTMELL, I.Q. HUNTER, H. KAYE, I. WHELEHAN. Sterling 1999.
- FLORESCU R., McNALLY R.T.: *In Search of Dracula*. Greenwich 1972.
- FOUCAULT M.: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Wstęp T. KOMENDANT. Gdańsk 2010.
- FOUCAULT M.: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. KĘSZYCKA. Wstęp M. CZERWIŃSKI. Warszawa 1987.

- FOUCAULT M.: *Kim jest autor?* Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: *Powiedziane, napisane. Sza-leństwo i literatura*. Wyb. i oprac. T. KOMENDANT. Warszawa 1999.
- FOUCAULT M.: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. KOMENDANT. Gdańsk 2006.
- FRAYLING C.: *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. London 1992.
- FREUD S.: *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. R. RESZKE. W: IDEM: *Dzieła*. T. 4: *Pisma społeczne*. Warszawa 2009.
- FREUD S.: *Niesamowite*. W: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1997.
- FREUD S.: *Z historii nerwicy dziecięcej [„człowiek-wilk]*. W: IDEM: *Dwie nerwice dziecięce*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2009.
- FUKUYAMA F.: *Koniec historii*. Przeł. T. BIEROŃ, M. WICHROWSKI. Poznań 1996.
- GANNING T.: *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*. „Art & Text” 1989, No. 54.
- GELDER K.: *Reading the Vampire*. London 2001.
- GEMRA A.: *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*. Wrocław 2008.
- GIELATA I., KOZIOŁEK R.: *Coraz piękniejsze potwory*. „Świat i Słowo” 2012, nr 1.
- GORDON J.B.: *The “Transparency” of Dracula*. In: *Bram Stoker’s Dracula: Sucking Through the Century, 1897–1997*. Ed. C.M. DAVISON. Toronto 1997.
- GRADY F.: *Vampire Culture*. In: *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. J.J. COHEN. Minneapolis 1996.
- GRAY Ch., MENTOR S., FIGUEROA-SARRIERA H.: *Cyborg Handbook*. New York 1995.
- GREENBERG H.R.: *Reimagining the Gargoyle: Psychoanalytics Notes on Alien*. In: *Close Encounters: Film, Feminism, and Science Fiction*. Eds. C. PENLEY, E. LYON, L. SPIEGEL, J. BERGSTRON. Minneapolis 1991.
- GREENBERG H.R.: *Reimagining the Gargoyle: Psychoanalytic Notes on Alien*. “Camera Obscura” 1986, No. 15.
- GREENBLATT S.: *Hamlet in Purgatory*. Princeton 2002.
- GONZALEZ J.: *Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research*. In: *The Cyborg Handbook*. Eds. C.H. GRAY, H. FIGUEROA-SARRIERA, S. MENTOR. New York 1995.
- GOULD J.: *The Destruction of the Social by the Organic in “Alien”*. In: *Symposium on “Alien”*. Ed. C. ELKINS. “Science Fiction Studies” 1980, No. 3.
- GROYS B.: *Wprowadzenie do anty-filozofii*. Przeł. J. GILEWICZ. Warszawa 2012.
- HABERMAS J.: *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 2000.
- HARAWAY D.: *Manifest cyborgów*. Przeł. S. KRÓLAK, E. MAJEWSKA. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1.
- HAYLES K.: *Cyborgology: Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms*. In: *Cyborg Handbook*. Eds. C.H. GRAY, S. MENTOR, J. FIGUEROA-SARRIERA. New York 1995.
- HEDGECOCK L.: *„The Martians Are Coming!” Civilisation v. Invasion in “The War of the Worlds” and „Mars Attacks!”*. In: *Alien Identities. Exploring Difference in Film and Fiction*. Eds. D. CARTMELL, I.Q. HUNTER, H. KAYE, I. WHELEHAN. Sterling 1999.
- HENNELLY M.M. JR.: *“Through Every Door and Passage”: A Liminal Reading of Carmilla*. “Le Fanu Studies” 2009.

- HIRSCH D.: *Liberty, Equality, Monstrosity: Revolutionizing the Family in Mary Shelley's "Frankenstein"*. In: *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. J.J. COHEN. Minneapolis 1996.
- HOERISCH J.: *Orzeł czy reszka. Poezja Pieniądza*. Przeł. J. KITA-HUBER, S. HUBER. Kraków 2010.
- HOUELLEBECQ M.: *H.P. Lovecraft: Przeciw światu, przeciw życiu*. Przeł. J. GISZCZAK. Warszawa 2007.
- JAMESON F.: *Magical Narratives*. In: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca—New York 1981.
- JANION M.: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972.
- JANION M.: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008.
- JANION M.: *Żyjąc tracimy Życie*. Warszawa 2001.
- JAUSZ M.: *Dotykać falsyfikatu*. „Podteksty” 2006, nr 1.
- JONES G.: *Killing Monsters: Why Children Need Fantasy, Super Heroes, and Make-Believe Violence*. New York 2003.
- JOSHI T.S.: *H.P. Lovecraft. Biografia*. Przeł. M. KOPACZ. Poznań 2010.
- KACZOR K.: *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*. Gdańsk 2006.
- KAVANAGH J.H.: *Feminism, Humanism and Science in Alien*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Ed. A. KUHN. London 1990.
- KAVENEY R.: *From Alien to the Matrix*. New York 2005.
- KAY G.: *Zombie Movies. The Ultimate Guide*. Chicago 2008.
- KAYE H., HUNTER I.Q.: *Introduction*. In: *Alien Identities. Exploring Difference in Film and Fiction*. Eds. D. CARTMELL, I.Q. HUNTER, H. KAYE, I. WHELEHAN. Sterling 1999.
- KELLNER D., LEIBOWITZ F., RYAN M.: „Blade Runner”. *A diagnostic critique*. “Jump Cut” 1984, No. 29.
- KELLNER D.: *Media Culture Cultural Studies, Identity And Politics Between The Modern And The Postmodern*. New York 1995.
- KERÉNYI K.: *Mitologia Greków*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2002.
- KINDER J.: “Violat[ing] Your Own Identity”: *Animals, Humanity, and the hyper-reality of Empathy in Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep and Scott's Blade Runner*. http://www.academia.edu/1193352/_Violat_ing_Your_Own_Identity_Animals_Humanity_and_the_hypereality_of_Empathy_in_Philip_K._Dicks_Do_Androids_Dream_of_Electric_Sheep_and_Scotts_Blade_Runner [data dostępu: 27.01.2015].
- KING G., KRZYWIŃSKA T.: *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*. London 2000.
- KING S.: *Poduszka Lovecrafta*. W: M. HOUELLEBECQ: *H.P. Lovecraft: Przeciw światu, przeciw życiu*. Przeł. J. GISZCZAK. Warszawa 2007.
- KITTLER F.: *Dracula's Legacy*. “Stanford Humanities Review” 1989, No. 1.
- KITTLER F.: *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. G. WINTHROP-YOUNG, M. WUTZ. Stanford 1999.
- KŁOSIŃSKA K.: *Fantazmaty. Grabiński — Prus — Zapolska*. Katowice 2004.

- KNAPEK R.: *Kultura zombie-tekstualna*. W: *Potwory—Hybrydy—Mutanty. Pogranicza ludzkiej natury*. Red. R. KOZIOŁEK, M. MARCELA, O. KNAPEK, J. SOĆKO. Katowice 2012.
- KNEALE J.: *Monstrous and Haunted Media. H. P. Lovecraft and early twentieth-century communications technology*. "Historical Geography" 2010, No. 38.
- KONEFAŁ S.J.: *Ciało i lęk: fizjologia śmierci w horrorze oraz w kulturze audiowizualnej*. „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 61.
- KRISTEVA J.: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007.
- KWIATKOWSKI K.: *Hit Tarantino — „Django”, czyli czyszczenie popkultury*. „Wprost”. Wersja elektroniczna: <http://www.wprost.pl/ar/383920/Hit-Tarantino-Django-czyli-czyszczenie-popkultury> [data dostępu: 27.01.2015].
- LACAN J.: *Écrits*. Paris 1966.
- LAPORTE D.: *History of Shit*. Trans. N. BENABID, R. EL-KHOURY. Cambridge 2000.
- LEATHERDALE C.: *Dracula: The Novel and the Legend*. Wellingborough—Northamptonshire 1985.
- LEM S.: *Fantomologia*. W: IDEM: *Fantastyka i futurologia*. Kraków 1989.
- LINTON P.: *Aliens, (M)Others, Cyborgs: The Emerging Ideology of Hybridity*. In: *Alien Identities. Exploring Difference in Film and Fiction*. Eds. D. CARTMELL, I.Q. HUNTER, H. KAYE, I. WHELEHAN. Sterling 1999.
- LOVECRAFT H.P.: *Nadnaturalny horror w literaturze*. Przeł. A. LEDWOŻYW, Ł.M. POGODA, R. LIPSKI. Warszawa 2008.
- MAGNONE L.: *Traumatyczny realizm*. W: *Lacan, Žižek — rewolucja pod spodem*. Red. P. CZAPLIŃSKI. Poznań 2008.
- MAN P. DE: *Alegorie czytania: język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. PRZYBYŚLAWSKI. Kraków 2004.
- MAN P. DE: *Autobiografia jako od-twarzanie*. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 2.
- MARKOWSKI M.P.: *Czarny nurt*. Kraków 2004.
- MARTIN P.: *The Vampire in the Looking-Glass: Reglection and Projection in Bram Stoker's "Dracula"*. In: *Nineteenth-Century Suspense: From Poe to Conan Doyle*. Ed. C. BLOOM. London 1988.
- MARX K.: *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy. 1857—1858*. Trans. M. NICOLAUS. Harmondsworth 1973.
- MELZER P.: *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*. Austin 2006.
- Monster Theory: Reading Culture*. Ed. J.J. COHEN. Minneapolis 1996.
- MORETTI F.: *The Dialectic of Fear*. In: *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Form*. London 1988.
- MORRIS D.B.: *Gothic Sublimity*. "New Literary History" 1985, No. 16.
- MOSS S.: *The Psychiatrist's Couch. Hypnosis, Hysteria, and Proto-Freudian Performance in Dracula*. In: *Bram Stoker's Dracula: Sucking Through the Century, 1897—1997*. Ed. C.M. DAVISON. Toronto 1997.
- MULHALL S.: *On Film*. London 2001.
- MYERS T.: *Slavoj Žižek*. W: *Žižek. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa 2009.

- NEAD L.: *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Przeł. E. FRANUS. Poznań 1998.
- NEGINSKY R.: *Salome. The Image of a Woman Who Never Was*. Cambridge 2013.
- NEWTON J.: *Feminism and Anxiety in Alien*. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Ed. A. KUHN. London 1990.
- OLIVER R.: *Warnings to the Curious, A Sheaf of Criticism on M. R. James*. <http://www.hippocampuspress.com/warnings-to-the-curious-sheaf-of-criticism-on-m.-r.-james> [data dostępu: 23.03.2013].
- OPACKI I.: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wyd. 2. Wyb. H. MARKIEWICZ. Wrocław 1987.
- OWIDIUSZ: *Metamorfozy*. Przeł. A. KAMIENSKA, S. STABRYŁA. Wrocław 1995.
- PARRINDER P.: *H.G. Wells and the Fiction of Catastrophe*. In: *Alien Identities. Exploring Difference in Film and Fiction*. Eds. D. CARTMELL, I.Q. HUNTER, H. KAYE, I. WHELEHAN. Sterling 1999.
- PAUL W.: *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York 1994.
- PAWLIKOWSKI J.G.: *Studiów nad „Królem Duchem” część pierwsza: Mistyka Słowackiego*. Warszawa 1909.
- PENLEY C.: *Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia*. „Camera Obscura” 1986, No. 15.
- PFALLER R.: *Negation and its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?* <http://www.lacan.com/pfaller.htm> [data dostępu: 27.01.2015].
- PIRIE D.: *The Vampire Cinema*. London 1977.
- PLATON: *Timajos. Kritias, albo Atlantykt*. Przeł. i oprac. P. SIWEK. Warszawa 1986.
- POPE R.A.: *Writing and Biting in “Dracula”*. „Literature, Interpretation, Theory” 1990, No. 1.
- POTKAŃSKI J.: *Personifikacje maszyn abstrakcyjnych*. „Świat i Słowo” 2012, nr 1.
- PRAZ M.: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. ŻABOKLICKI. Gdańsk 2010.
- RADKOWSKA-WALKOWICZ M.: *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*. Warszawa 2008.
- RAW L.: *The Ridley Scott’s Encyclopedia*. Lanham 2009.
- RHODES G.D.: *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*. Jefferson 2006.
- RICKELS L.: *Vampire Lectures*. Minneapolis 1995.
- RIGBY M.: *“Prey to some cureless disquiet”: Polidori’s Queer Vampyre at the Margins of Romanticism*. „Romanticism on the Net” 2004, No. 36–37.
- ROBERTS R.: *A New Species: Gender and Science in Science Fiction*. Chicago 1993.
- ROBERTSON R.: *The Narrative Sources of Ridley Scott’s “Alien”*. In: *Cinema and Fiction*. Eds. J. ORR, C. NICHOLSON. Edinburgh 1992.
- ROBINSON L.: *Lady Gaga’s Cultural Revolution*. „Vanity Fair” 2010, No. 8.
- RONAY G.: *The Truth About Dracula*. New York 1972.
- ROUSSEAU J.J.: *Rozprawa o naukach i sztukach*. W: IDEM: *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*. Przeł. H. ELZENBERG. Warszawa 1956.
- ROYLE N.: *Derrida*. London 2003.

- RUSHKOFF D.: *Program or be programmed. Ten commands for a digital age*. New York 2010.
- SANTNER E.: *On the Psychotheology of Everyday Life: Reflections on Freud and Rosenzweig*. Chicago 2001.
- SCHEERS R. VAN: *Paul Verhoeven*. Przeł. A. STEVENS. London 1997.
- SCHEMANSKE M.: *Working for the Company: Patriarchal Legislation of the Maternal in Alien*. In: *Authority and Transgression in Literature and Film*. Eds. B. BRAENDLIN, H. BRAENDLIN. Gainesville 1996.
- SCONCE J.: *Haunted Media*. Durham—London 2000.
- SEDGWICK E.K.: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985.
- SÉDILLOT R.: *Moralna i niemoralna historia pieniądza*. Przeł. K. SZEŻYŃSKA-MAĆKOWIAK. Warszawa 2010.
- SENF C.A.: "Dracula": *the Unseen Face in the Mirror*. In: *Dracula: The Vampire and the Critics*. Ed. M.L. CARTER. Ann Arbor 1988.
- Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa 2011.
- SKARDA P.L.: *Vampirism and Plagiarism: Byron's Influence and Polidori's Practice*. "Studies in Romanticism" 1989, No. 28.
- SLUSSER G.E., RABKIN E.S.: *Aliens: The Anthropology of Science Fiction*. Carbondale 1987.
- SOWA J.: *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków 2011.
- SPRINGER C.: *Electronic Eros: Bodies and Desires in the Postindustrial Age*. Austin 1996.
- STEFANOWSKA Z.: *Duch-powrotnik u Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 2005, nr 4.
- SZNAJDERMAN M.: *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej*. Kraków 1998.
- SZNAJDERMAN M.: *Zaraza: mitologia dżumy, cholery i AIDS*. Gdańsk 1994.
- TAUBIN A.: *Invading Bodies: Alien and the Trilogy*. "Sight and Sound" 1992, No. 2—3.
- The Undead and Philosophy. Chicken Soup for the Soulless*. Eds. R. GREENE, K.S. MOHAMMAD. Chicago—La Salle 2006.
- THOMAS K.: *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth- and Seventeenth-Century England*. London 1971.
- TOKARSKA-BAKIR J.: *Django czyli aria Komandora*. „Dwutygodnik”. Wersja elektroniczna: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4342-pol-strony-django-czyli-aria-komandora.html> [data dostępu: 27.01.2015].
- TOMASZ Z AKWINU: *Suma Teologiczna*. T. 22. Przeł. i opatrzył objaśnieniami ks. S. BEŁCH. Londyn 1963.
- TRACY R.: *Loving You All Ways: Vamps, Vampires, Necrophiles and Necrofiles in Nineteenth-Century Fiction*. In: *Sex and Death in Victorian Literature*. Ed. R. BARRECA. Bloomington 1980.
- TYSON D.: *The Dream World of H.P. Lovecraft*. Woodbury 2010.
- UNIŁOWSKI K.: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006.

- VAMBERY A.: *The Story of My Struggles*. London 1904.
- VOVELLE M.: *Śmierć w cywilizacji Zachodu*. Przeł. T. SWOBODA, M. OCHAB. Gdańsk 2004.
- WALDENFELS B.: *Topografia obcego: Studia z fenomenologii obcego*. Przeł. J. SIDOREK. Warszawa 2002.
- WARNER M.: *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*. New York 2006.
- WIECZORKIEWICZ A.: *Monstrarium*. Gdańsk 2009.
- WILLIAMS C.: *American Horror Story: Consequences of the American Dream*. Wersja online: <http://applesintheorchard.blogspot.com/2011/12/american-horror-story.html> [data dostępu: 12.02.2013].
- WILLIAMS T.: "White Zombie": Haitian Horror. "Jump Cut" 1993, No. 28.
- WINTHROP J.: *A Model of Christian Charity*. <http://religiousfreedom.lib.virginia.edu/sacred/charity.html> [data dostępu: 12.03.2013].
- YORDANOVA J.: *The Vampire in a Distorting Mirror: A Zombie*. „Bulgarian Ethnology” 2002, No. 1.
- ZWOLIŃSKA B.: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poeo, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*. Gdańsk 2002.
- ŽIŽEK S.: *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York 1991.
- ŽIŽEK S.: *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. London 1991.
- ŽIŽEK S.: *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa 2008.
- ŽIŽEK S.: *Lacrimae rerum*. Przeł. G. JANKOWICZ, J. KUTYŁA, K. MIKURDA, P. MOŚCICKI. Warszawa 2007.
- ŽIŽEK S.: *O wierze*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2008.
- ŽIŽEK S.: *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2003.
- ŽIŽEK S.: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. CHMIELEWSKI. Wrocław 2001.
- ŽIŽEK S.: *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*. Przeł. A. GÓRNY. Warszawa 2010.
- ŽIŽEK S.: *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*/ Durham—London 1993.
- ŽIŽEK S.: *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London 1999.
- ŽIŽEK S.: *W obronie przegranych spraw*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa 2008.
- ŽIŽEK S.: *Wzniosły obiekt ideologii*. Przeł. J. BATOR, P. DYBEL. Wrocław 2001.

Teksty literackie

- AUSTEN J., GRAHAME-SMITH S.: *Duma i uprzedzenie i zombi*. Przeł. A. MOŹDŻYŃSKA. Warszawa 2010.
- CARROLL L.: *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Przeł. i wstępem opatrzył M. SŁOMCZYŃSKI. Wrocław 1990.

- DICK Ph.K.: *Blade Runner: Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?*. Przeł. S. KĘDZIERSKI. Poznań 2011.
- DERDA J.: *Dom na wyrębach*. Chorzów 2009.
- DUKAJ J.: *Lód*. Warszawa 2008.
- GOETHE J.W.: *Naręczona z Koryntu*. W: M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008.
- GRABIŃSKI S.: *Niesamowita opowieść*. Lwów 1922.
- IRZYKOWSKI K.: *Sny Marii Dunin*. W: IDEM: *Pałuba. Sny Marii Dunin*. Warszawa 1976.
- JAMES M.R.: *Przyjdę na twoje wezwanie, mój chłopcze!*. W: IDEM: *Opowieści starego antykwariusza*. Przeł. J. MROCZKOWSKA. Warszawa 1976.
- KIRKMAN R., MOORE T.: *Żywe trupy*. Przeł. M. DREWŃOWSKI. Piaseczno 2005.
- LE FANU J.S.: *Carmilla*. W: M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008.
- LEM S.: *Solaris*. Warszawa 2012.
- LOVECRAFT H.P.: *Widmo nad Innsmouth*. Przeł. R. GRZYBOWSKA. W: *Opowieści o makabrze i koszmarze*. Poznań 2007.
- LOVECRAFT H.P.: *Zew Cthulhu*. Przeł. R. GRZYBOWSKA. W: *Opowieści o makabrze i koszmarze*. Poznań 2007.
- MEYER S.: *Zmierzch*. Przeł. J. URBAN. Wrocław 2009.
- MICKIEWICZ A.: *Dzieła* (Wydanie Jubileuszowe). Warszawa 1955.
- OSTACHOWICZ I.: *Noc żywych Żydów*. Warszawa 2012.
- PILIPIUK A.: *Wampir z M-3*. Lublin 2011.
- POLIDORI J.W.: *Wampir*. W: M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008.
- REYMONT W.: *Wampir*. Gdańsk 2000.
- RICE A.: *Królowa potępionych*. Przeł. P. KOROMBEL. Poznań 2007.
- RICE A.: *Wampir Lestat*. Przeł. T. OLSZEWSKI. Poznań 2007.
- ROBERT A.: *Opowieść zombilijna*. Przeł. A. NAPIERAŁSKI. Poznań 2010.
- SHELLEY M.: *Frankenstein*. Przeł. P. ŁOPATKA. Kraków 2009.
- SHELLEY M.: *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Boston—Cambridge 1869.
- STOKER B.: *Dracula*. 1897. Oxford 1992.
- STOKER B.: *Dracula*. Przeł. M. KRÓL. Kraków 2009.
- SZEKSPIR W.: *Makbet*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Kraków 2000.
- SZEKSPIR W.: *Hamlet*. Przeł. J. PASZKOWSKI. Kraków 2007.
- SZEKSPIR W.: *Hamlet; prince de Danemark*. London 1839.
- ŚMIAŁKOWSKI K.: *Przedwiośnie żywych trupów*. Warszawa 2010.
- WIŚNIEWSKI-SNERG A.: *Anioł przemocy i inne opowiadania*. Gliwice 2001.
- WIŚNIEWSKI-SNERG A.: *Według łotra*. Gdańsk 2005.
- Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści. Przeł. M. PŁAZA. Poznań 2012.



Filmografia

2001: Odyseja kosmiczna/2001: A Space Odyssey: reż. S. KUBRICK (1968).
28 dni później/28 Days Later...: reż. D. BOYLE (2002).
300: reż. Z. SNYDER (2006).
A.I. Sztuczna Inteligencja/Artificial Intelligence: A.I.: reż. S. SPIELBERG (2001).
Aleksander/Alexander: reż. O. STONE (2004).
Autor widmo/Ghost Writer, The: reż. R. POLAŃSKI (2010).
Avatar: reż. J. CAMERON (2009).
Avengers/Avengers, The: reż. J. WHEDON (2012).
Battleship: Bitwa o Ziemię/Battleship: reż. P. BERG (2012).
Bękarty wojny/Inglorious Bastards: reż. Q. TARANTINO (2009).
Bliskie spotkania trzeciego stopnia/Close Encounters of the Third Kind: reż. S. SPIELBERG (1977).
Blisko ciemności/Near Dark: reż. K. BIGELOW (1987).
Blue Velvet: reż. D. LYNCH (1986).
Drakula/Bram Stoker's Dracula: reż. F.F. COPPOLA (1992).
Carrie: reż. B. DE PALMA (1976).
Coś/Thing, The: reż. J. CARPENTER (1982).
Coś/Thing, The: reż. M. VAN HEIJNINGEN JR. (2011).
Delicatessen: reż. J.P. JEUNET, M. CARO (1991).
Django/Django Unchained: reż. Q. TARANTINO (2012).
Dracula: reż. T. BROWNING, P. FREUND (1931).
Duch/Poltergeist: reż. T. HOOPER (1982).
Dystrykt 9/District 9: reż. N. BLOMKAMP (2009).
Dzień niepodległości/Independence Day: reż. R. EMMERICH (1996).
Dzień żywych trupów/Day of the Dead: reż. G.A. ROMERO (1985).
Dzikość serca/Wild at Heart: reż. D. LYNCH (1990).
E.T./ E.T.: The Extra-Terrestrial: reż. S. SPIELBERG (1982).
Efekt motyla 2/Butterfly Effect 2, The: reż. J. LEONETTI (2006).
Egzorcysta/Exorcist, The: reż. W. FRIEDKIN (1973).
Essential Killing: reż. J. SKOLIMOWSKI (2010).
eXistenZ: reż. D. CRONENBERG (1999).
Faceci w czerni/Men in Black: reż. B. SONNENFELD (1997).
Fido: reż. A. CURRIE (2006).
Frankenstein: reż. J. WHALE (1931).
Gattaca — Szok Przyszłości/Gattaca: reż. A. NICCOL (1997).
Gatunek/Species: reż. R. DONALDSON (1995).
Głęboko, prawdziwie, do szaleństwa/Truly, Madly, Deeply: reż. A. MINGHELLA (1990).
Gremliny 2/Gremlins 2: The New Batch: reż. J. DANTE (1990).
Gwiezdne wojny/Star Wars: reż. G. LUCAS (1977).
Gwiezdny przybysz/Starman: reż. J. CARPENTER (1984).
Halloween: reż. J. CARPENTER (1978).
Horror Amityville/Amityville Horror: reż. S. ROSENBERG (1979).
Hugo i jego wynalazek/Hugo: reż. M. SCORSESE (2011).

- Imperium słońca/Empire of the Sun*: reż. S. SPIELBERG (1987).
Incepcja/Inception: reż. C. NOLAN (2010).
Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies!?!, *The*: reż. R.D. STECKLER (1963).
Inwazja porywaczy ciał/Invasion of the Body Snatchers: reż. D. SIEGEL (1956).
Istota z innego świata/The Thing from Another World: reż. H. HAWKS, C. NYBY (1951).
I Walked With a Zombie: reż. J. TOURNEUR (1943).
Jurassic Park: reż. S. SPIELBERG (1993).
King Kong: reż. P. JACKSON (2005).
Księga ocalenia/Book of Eli, The: reż. A. HUGHES, A. HUGHES (2010).
Lista Schindlera/Schindler's List: reż. S. SPIELBERG (1993).
Łśnienie/Shining, The: reż. S. KUBRICK (1980).
Lowca androidów/Blade Runner: reż. R. SCOTT (1982).
Maczeta/Machete: reż. R. RODRIGUEZ (2010).
Mad Ghoul, The: reż. J.-P. HOGAN (1943).
Man They Could Not Hang, The: reż. N. GRINDE (1939).
Marsjanie atakują!/Mars Attacks!: reż. T. BURTON (1996).
Martwe Zło 2/Evil Dead II: reż. S. RAIMI (1987).
Martwica Mózgu/Braindead: reż. P. JACKSON (1992).
Matrix/Matrix, The: reż. A. WACHOWSKI, L. WACHOWSKI (1999).
Metropolis: reż. F. LANG (1927).
Miasto zaginionych dzieci/Cité des enfants perdus, La: reż. J.-P. JEUNET, M. CARO (1995).
Moon: reż. D. JONES (2009).
Mulholland Drive: reż. D. LYNCH (2001).
Narodziny narodu/Birth of a Nation, The: reż. D.W. GRIFFITH (1915).
Noc żywych trupów/Night of the Living Dead: reż. G.A. ROMERO (1968).
Nosferatu – symfonia grozy/Nosferatu, eine Symphonie des Grauens: reż. F.W. MURNAU (1922).
Obcy: Ósmy pasażer „Nostromo”/Alien: reż. R. SCOTT (1979).
Obcy 2: Decydujące starcie/Aliens: reż. J. CAMERON (1986).
Obcy 3/Alien: reż. D. FINCHER (1992).
Obcy Przebudzenie/Alien: Resurrection: reż. J.-P. JEUNET (2004).
Ostatni brzeg/On the Beach: reż. S. KRAMER (1959).
Otwórz oczy/Abre los ojos: reż. A. AMENÁBAR (1997).
Panowie z cylindrach/Top Hat: reż. M. SANDRICH (1935).
Pasja/Passion of the Christ, The: reż. M. GIBSON (2004).
Piekielny motel/Motel Hell: reż. K. CONNOR (1980).
Plan 9 z Kosmosu/Plan 9 from Outer Space: reż. E. WOOD JR. (1959).
Planet Terror: reż. R. RODRIGUEZ (2007).
Plague of the Zombies, The: reż. J. GILLING (1966).
Prometeusz/Prometheus: reż. R. SCOTT (2012).
Rambo: Pierwsza krew/First Blood: reż. T. KOTTCHEFF (1982).
Resident Evil: reż. P.W.S. ANDERSON (2002).

- Revenge of the Living Dead/Zeder*: reż. P. AVATI (1983).
RoboCop: reż. P. VERHOEVEN (1987).
Saga Zmierzch: Księżyc w nowiu/Twilight Saga: New Moon, The: reż. C. WEITZ (2009).
Saga Zmierzch: Przed świtem. Część 1/Twilight Saga: Breaking Dawn — Part 1, The: reż. B. CONDON (2011).
Saga Zmierzch: Przed świtem. Część 2/Twilight Saga: Breaking Dawn — Part 2, The: reż. B. CONDON (2012).
Saga Zmierzch: Zaćmienie/Twilight Saga: Eclipse, The: reż. D. SLADE (2010).
Straceni chłopcy/Lost Boys, The: reż. J. SCHUMACHER (1987).
Super 8: reż. J.J. ABRAMS (2011).
Surogaci/Surrogates: reż. J. MOSTOW (2009).
Świt żywych trupów/Dawn of the Dead: reż. G.A. ROMERO (1978).
Szósty zmysł/Sixth Sense, The: reż. M. NIGHT SHYAMALAN (1999).
Tekstańska masakra piłą łańcuchową/Texas Chain Saw Massacre, The: reż. T. HOOPER (1974).
Terminator/Terminator, The: reż. D. CAMERON (1984).
Terminator 2: Dzień sądu/ Terminator 2: Judgment Day: reż. D. CAMERON (1991).
Terminator 3: Bunt maszyn/ Terminator 3: Rise of the Machines: reż. J. MOSTOW (2003).
Terminator: Ocalenie/ Terminator: Salvation: reż. McG (2009).
Thor: reż. J. WHEDON, K. BRANAGH (2011).
Transformers: reż. M. BAY (2007).
Transformers 3/ Transformers: Dark of the Moon: reż. M. BAY (2011).
Transformers: Zemsta upadłych/Transformers: Revenge of the Fallen: reż. M. BAY (2009).
Troja/Troy: reż. W. PETERSEN (2004).
Trzynaste piętro/ Thirteenth Floor, The: reż. J. RUSNAK (1999).
Uwierz w ducha/Ghost: reż. J. ZUCKER (1990).
Van Helsing: reż. S. SOMMERS (2004).
Vanilla Sky: reż. C. CROWE (2001).
Wąż i tęcza/ Serpent and the Rainbow, The: reż. W. CRAVEN (1988).
White Zombie: reż. V. HALPERIN (1932).
Władca Pierścieni: Drużyna Pierścienia/Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, The: reż. P. JACKSON (2001).
Wojna światów/Warr of the Worlds, The: reż. B. HASKIN (1953).
Wojna światów/War of the Worlds, The: reż. S. SPIELBERG (2005).
Wstręt/Repulsion: reż. R. POLAŃSKI (1965).
Wyspa/Island, The: reż. M. BAY (2005).
Wysyp żywych trupów/Shawn of the Dead: reż. E. WRIGHT (2004).
Wywiad z wampirem/I nterview with the Vampire: The Vampire Chronicles: reż. N. JORDAN (1994).
Ze śmiercią jej do twarzy/Death Becomes Her: reż. R. ZEMECKIS (1992).
Zielona mila/Green Mile, The: reż. F. DARAMONT (1999).
Ziemia żywych trupów/Land of the Dead: reż. G.A. ROMERO (2005).
Zmierzch/Twillight: reż. C. HARDWICKE (2008).

- Zombieland*: reż. R. FLEISHER (2009).
Zombie: pożeracze mięsa/Zombi 2: reż. L. FULCI (1979).
Zombies on Broadway: reż. G. DOUGLAS (1945).
Żołnierze kosmosu/Starship Troopers: reż. P. VERHOEVEN (1997).

Serialografia

- American Horror Story*: reż. R. MURPHY i inni (2011—...).
- Battlestar Galactica*: reż. R.A. COLLA i inni (1978).
- Breaking Bad*: reż. V. GILLIGAN i inni (2008—2013).
- Buffy: Postrach wampirów/Buffy the Vampire Slayer*: reż. J. WHEDON i inni (1997—2002).
- Czysta krew/True Blood*: reż. A. BALL i inni (2008—2014).
- Dexter*: reż. M. CUESTA i inni (2006—2013).
- Doctor Who*: reż. W. HUSSEIN i inni. (1963—...)
- Fringe: Na granicy światów/Fringe*: reż. A. GRAVES i inni (2008—2013).
- Gra o tron/Game of Thrones*: reż. B. KIRK i inni (2011—...).
- Kroniki Sary Connor/Terminator: The Sarah Connor Chronicles*: reż. D. NUTTER i inni (2008—2009).
- Life on Mars (US)*: reż. M. KATLEMAN i inni (2008).
- Nie z tego świata/Supernatural*: reż. J. ACKLES i inni (2005—...).
- Pamiętniki wampirów/Vampire Diaries*: reż. M. SIEGA i inni (2009—...).
- Po tamtej stronie/The Outer Limits*: reż. L. STEVENS i inni (1963—1965).
- Roswell: W kręgu tajemnic/Roswell*: reż. J.A. CONTNER i inni (1999—2002).
- South Park*: reż. T. PARKER (1997—...).
- Star Trek: Voyager*: reż. W. KOLBE i inni (1995—2001).
- The Walking Dead*: reż. G. FERLAND i inni (2010—...).
- Włatcy Móch*: reż. B. KĘDZIERSKI (2006—2011).
- Z archiwum X/X-Files, The*: reż. R. MANDEL i inni (1994—2002).

Monstruarium of modernity

Summary

Tracing the etymology of the monster [le monstre], Jacques Derrida points to the verb 'demonstrate' [montrer]. In turn, in Latin monstrum derives from the verb monere, which means 'warn' and 'remind', wherein is also rooted a well known nowadays noun – monitor. Etymology tells us, therefore, that the monster is the same as 'what reveals / unveils', and the monster itself constitutes some construct, a projection of our imagination. Humanoid monsters are the characters of modern culture that are capable of lifting the veil and shedding light on what has been repressed and hidden - an uncomfortable truth about ourselves – people and our culture. The monster reveals what is ambivalent in a human, and what goes beyond the accepted social, political and cultural norms.

Starting from the birth of modernity and the established wherein autocracy of reason that seeks to either subjugate or exclude anything that is Different, humanoid monsters, such as vampires, zombies, ghosts, aliens and cyborgs, represent the danger of the 'return of the excluded'. The logic of separation and discipline, characteristic of the modern times, results in the exclusion of what is primordial, primitive, particularistic, irrational and 'dirty'. Eventually, what is subject to exclusion is what is in conflict with the idea of universal humanity. However, due to a simple dialectic, what has been excluded becomes an inseparable 'shadow' of the affirmed values. Therefore modernity in an ideal (and desired) form, hence as a project, turns out to be continually under threat of the regressive come back to / of what is non-modern. The threat of such regress is posed (especially within popular culture) by various characters of monstrosities.

Monsters remind us, at the same time, that man was, is and will be a defective creation, just like Frankenstein of Mary Shelley's novel – a degenerated creature, expelled beyond the limits of natural order, neither alive nor dead. However, unlike pre-modern monsters which were 'the monsters of ban' guarding the boundaries of the possible and preventing excessive exploration (of the world, of otherness, etc.), modern monstrosity is presented as something that has been already internalised - something that exists among us, as well as in the very core of modernity. The increased popularity of monsters results from the obliteration of the boundaries between man and the monster, who, contrary to pre-modern times, becomes part of the human community. In this respect, today's world resembles a (global) village in the style of Bon Temps from True Blood series, where a vampire, shapeshifter or a witch is more common than a 'normal' man - because nowadays real people no longer exist. The prospect we are confronted with through the world of True Blood series comprises all homophobic fears that have accumulated over the last century: the awareness that we remain people as long as we are able to hide our monstrosity from the eyes of others.

Monstruarium of modernity is also the history of the revolution within our culture. Symbolically it would be illustrated by the way that monsters and people have moved from Frankenstein, or the Modern Prometheus by Mary Shelley, wherein a new crea-

tion is rejected and forced into exile outside the human community, to Prometheus by Ridley Scott, in which it is people who discover that they had been repelled by their 'proto-human creators' and thus reduced to the role of monsters who were to be destroyed.

Entering the mainstream of cultural research, the book focuses on the political dimension of monstrosities by following historic transformations of monstrous characters as a response to threats in Western culture. The monster is interpreted by me in the view of homophobic fears, which express our apprehension for representatives of other social groups whom we are not able to regard as 'ones of us'. And thus vampires are often queer characters expressing homosexual fears (*The Vampyre* by Polidori, *Carmilla* by Le Fanu, a series of Anne Rice) but also the apprehension for immigrants or the emancipation of women (*Dracula*). On the other hand, zombies reflect the fear of black people (*White Zombie*, *Night of the Living Dead*), immigrants (*Dawn of the Dead*), the inhabitants of the Middle East (*Land of the Dead*), as well as of the plagues of post-modern societies, such as aging and obesity (*Death Becomes Her*). Apparitions, ghosts and phantoms are characters (beginning with the *Ghost of the Father* in *Hamlet* by Shakespeare) which come to 'get even with us', therefore their appearance is often associated with the ongoing economic crisis (*Amityville*, *POLTERGEIST*, *American Horror Story*). The alien is most often the character expressing the fear of immigrants (the prose by HP Lovecraft, *District 9*), but also of the growing role of women in the modern world (*Species*), the AIDS epidemic (*The Thing*), or 'alienated' corporations (*Alien*). In contrast, androids and cyborgs are mainly characters of the fear of the growing impact of technology on human life (*Blade Runner*, *The Terminator*, *I, Robot*, *Surrogates*).

The book explains cultural transformation of the most popular monsters of contemporary culture. It refers both to classical texts, reinterpreting them in an innovative way, and to the latest texts of popular culture (literature, film, TV series, comic book), tracing the current changes in the presentation of monstrosities. In addition, it provides a deep reflection upon the state of the entire modern culture and the role new media serve in it. The basic thesis advanced in the book is the statement that a change in the demonstration of monsters in the latest texts encourages attempts to resign oneself to the awareness of the historicity of the idea of man, humanism, but also of (post) modernity itself.

Monstruarium moderno

Resumen

Jacques Derrida relaciona etimológicamente monstruo [le monstre] con el verbo mostrar [montrer]. En cambio, en latín, la palabra viene del verbo monere, es decir, 'avisar, advertir', del que se derivó también el bien conocido sustantivo monitor. La etimología indica entonces que el monstruo no es otra cosa que "lo que muestra/revela", y, en sí mismo, es un constructo, una proyección de nuestra fantasía. Los monstruos humanoides de la cultura moderna son figuras capaces de rasgar el velo y de sacar a la luz lo que fue reprimido y ocultado: una verdad incómoda sobre nosotros, los seres humanos, y sobre nuestra cultura. En otras palabras, el monstruo revela en el hombre todo aquello que es ambivalente y desborda las normas sociales, políticas y culturales aceptadas comúnmente.

A partir del nacimiento de la época moderna y el establecimiento, con ella, del predominio de la Razón que intenta subordinarse al Otro o reprimirlo, los monstruos humanoides, como los vampiros, zombis, fantasmas, alienígenas o los cíborgs, representan el peligro del "retorno de lo reprimido". La lógica de la separación y de la disciplina, propia de la modernidad, implica la exclusión de lo primitivo, particular, irracional o "sucio". Finalmente, está sujeto a la exclusión todo lo que permanece en conflicto con la idea de la humanidad universal. Sin embargo, en virtud de la dialéctica, lo excluido se convierte en una "sombra" inseparable de los valores afirmados. Por esta razón, la modernidad, en su forma ideal (y deseada), o sea, como un proyecto, resulta estar amenazada con el regreso de (a) lo no-moderno. La amenaza de tal regresión (sobre todo en el campo de la cultura popular) la expresan las variadas figuras de monstruosidad.

Los monstruos nos recuerdan que el ser humano fue, es y siempre será una criatura fallada, como Frankenstein, de la novela de Mary Shelley: un ser desnaturalizado, fuera del orden natural, ni vivo, ni muerto. No obstante, en oposición a los monstruos premodernos, que eran "de prohibición" al vigilar los límites de lo posible y al prevenir, así, una excesiva exploración (del mundo, del Otro, etc.), la monstruosidad moderna es representada como ya interiorizada: está entre nosotros, en el núcleo mismo de la modernidad. La creciente popularidad de los monstruos se une a la desaparición de la distinción entre hombre y monstruo que, contrariamente a lo que ocurría en los tiempos premodernos, pasa a formar parte de la comunidad humana. El mundo de hoy se parece en este aspecto a una aldea (global), como la de Bon Temps, de la serie Sangre fresca [True Blood], en la que resulta más fácil encontrar a un vampiro, a un cambia formas, que a un humano, puesto que hoy en día los verdaderos humanos ya no existen. La perspectiva con la que nos confronta el mundo representado de Sangre fresca es una realización de todos los temores homofóbicos acumulados a lo largo del último siglo: la conciencia de que somos humanos en tanto que sabemos esconder nuestra monstruosidad ante la mirada de los demás.

Monstruario moderno es asimismo la historia de una revolución en el marco de la cultura. La simbolizaría el camino que los monstruos y los humanos recorrieron de

Frankenstein o el moderno Prometeo, de Mary Shelley, en que la nueva criatura queda rechazada y condenada a la expulsión de la comunidad humana, a Prometheus, de Ridley Scott, en que son los humanos quienes descubren que fueron rechazados por sus “creadores” y reducidos, de este modo, a la posición de los monstruos que destruir.

Al inscribirse en la corriente de los estudios culturales, la monografía se enfoca en la dimensión política de la monstruosidad, siguiendo transformaciones históricas de personajes monstruosos, entendidas estas como respuesta a los peligros en la cultura occidental. El monstruo lo consideramos desde la perspectiva de los temores homofóbicos, que expresan nuestro miedo a los representantes de otros grupos sociales, a los que no somos capaces de reconocerlos como “uno de los nuestros”. Así, los vampiros son muy a menudo figuras queer que expresan temores homosexuales (El vampiro, de Palidori; Carmilla, de Le Fanu; la serie de novelas de Anne Rice), pero también el miedo a los inmigrantes o a la emancipación de la mujer (Drácula). En cambio, los zombis ilustran el miedo a la población negra (White Zombie; La noche de los muertos vivientes [Night of the Living Dead]), a los inmigrantes (Zombi [Dawn of the Dead]), a los habitantes de Oriente Próximo (La tierra de los muertos vivientes [Land of the Dead]), así como a ciertas epidemias de la sociedad posmoderna como el envejecimiento o la obesidad (La muerte os sienta tan bien [Death Becomes Her]). Los espectros, espíritus y fantasmas son personajes que (empezando con el Fantasma del padre de Hamlet, en la obra de Shakespeare) vienen para ajustarnos las cuentas, por lo que su aparición se vincula a menudo a la crisis económica actual (The Amityville Horror; Poltergeist: fenómenos extraños; American Horror Story). El alienígena es, en la mayoría de los casos, una figura que expresa el miedo a los inmigrantes (la prosa de H. P. Lovecraft; Distrito 9), al papel cada vez más marcado de la mujer en el mundo contemporáneo (Especie mortal [Species]), a la epidemia de sida (La cosa [The thing]) o a las corporaciones “alienadas” (Alien). Los androides y los cíborgs constituyen, por su parte, la forma principal de miedo a la creciente influencia que ejerce en la vida humana la tecnología (Blade Runner; Terminator; Yo, Robot; Los Sustitutos [Surrogates]).

La monografía explica las transformaciones de los monstruos de mayor popularidad en la cultura contemporánea. Se refiere tanto a los textos clásicos, reinterpretándolos de un modo innovador, como a los textos más recientes de la cultura popular (literatura, cine, series televisivas, cómic), al observar cambios actuales en la manera de representar la monstruosidad. Además, se suma a una reflexión más general sobre el estado de la cultura moderna y sobre la función desempeñada en ella por los nuevos medios. El libro aventura la tesis de que el cambio del modo de representar a los monstruos en los textos últimos incita a asumir la conciencia de la historicidad de la idea del ser humano, del humanismo y de la (pos)modernidad misma.

Redaktor
ALEKSANDRA PIKUŁA

Projekt okładki
ANNA KRASNODĘBSKA-OKRĘGLICKA

Redaktor techniczny
MAŁGORZATA PLEŚNIAR

Korektor
LIDIA SZUMIGAŁA

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-683-1
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-684-8
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 21,5. Ark. wyd. 26,5.
Papier Alto 130 g vol. 1,5 Cena 44 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek,
Spółka Jawna, ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

Więcej o książce



CENA 44 ZŁ | ISSN 0208-6336
(+ VAT) | ISBN 978-83-8012-683-1