

Mikołaj Marcela

Ze śmiercią im do twarzy: żywe trupy końca XX wieku

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (29), 111-122

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ze śmiercią im do twarzy: żywe trupy końca XX wieku

Slavoj Žižek w *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną* stwierdza, że „zjawiskiem [...], które od początku do końca zasługuje na miano »podstawowego wyobrażenia współczesnej kultury masowej«, jest [...] fantazmat powrotu żywego trupa: wyobrażenie osobnika, który nie chce pozostać zmarłym i ciągle powraca, stanowiąc groźbę dla żywych”¹. Odnosi on swoje słowa do *Nocy żywych trupów*, a więc filmu, otwierającego słynną tetralogię George’a A. Romero poświęconą postaci zombie. To, co przeraża być może najbardziej w ostatecznym wydźwięku serii Romero, to nie groźba pożarcia ludzi przez plagę krwiożerczych żywych trupów, ale raczej uzmysłowienie sobie, że do pewnego stopnia ludzie sami stali się jednymi z nich. Do takiego właśnie wniosku dochodzi jeden z bohaterów *Ziemi żywych trupów* z 2004 roku, który, zaskoczony widokiem próbujących się uczyć zombie, zauważa: „Chcą być nami. Byli nami. Uczą się jak znowu być nami”². Lecz gdy jego towarzysz zauważa: „Ale między nami jest olbrzymia różnica. Oni udają, że żyją”³, w odpowiedzi słyszy tylko zaskakujące i dość niejednoznaczne słowa: „A czy my tego nie robimy?”⁴. Tego rodzaju obserwacja może wynikać z faktu, że, jak zauważa Jean Baudrillard, wymazując z naszej świadomości śmierć, odsuwając ją od nas, sprawiamy, że od tej pory jest ona już wszędzie, a my sami jesteśmy martwi. Stąd dzisiejsze dążenie do zniesienia śmierci, a więc społecznej linii demarkacyjnej oddzielającej „umarłych” od „żywych”, jest zwodnicze:

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 śmierć⁵.

1. Slavoj Žižek: *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 42.

2. *Ziemia żywych trupów*, reż. G.A. Romero, Universal Pictures, USA, 2005.

3. *Ziemia żywych trupów*, reż. G.A. Romero.

4. *Ziemia żywych trupów*, reż. G.A. Romero.

5. Jean Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 159.

Tematyka powrotu śmierci w postaci zombie wydaje się wpisana w cykl filmowy Romero od samego początku – właściwie od pierwszej sceny *Nocy żywych trupów*. Widzimy w niej rodzeństwo odwiedzające grób swojego ojca na jednym z cmentarzy. Brat głównej bohaterki, Barbary, sięga po przywieziony wieniec i obojętnym głosem odczytuje widniejący na nim napis: „Nadal pamiętamy”. Ale zaraz, oburzony, dodaje: „Ja nie. Przecież nawet nie pamiętam jak on wyglądał!”⁶. Wyparta pamięć o zmarłych i śmierci powraca niemal natychmiast w postaci żywego trupa, który atakuje dwójkę bohaterów na cmentarzu. A zatem powrót zombie jawi się jako uniwersalna metafora wyparcia i zarazem powrotu ze zdwojoną siłą i, można powiedzieć, w nadmiernie nieprzyjemnej postaci, tego, co zostało wyparte.

Żywy trup nie jest jednak jedynie powrotem śmierci. Może bardziej wszystkiego tego, co chcielibyśmy uśmiercić i zakopać w ziemi, ukryć przed naszym wzrokiem, tak by w końcu o tym zapomnieć, ale co wiecznie do nas powraca, nie dając nam spokoju. Dzisiaj zombie symbolizowałyby raczej powrót tych części nas samych, które chcielibyśmy wyeliminować z naszego życia, a które niestrudzenie i zajadle nas prześladowają. Takie spojrzenie na żywe trupy zaproponował w 1992 roku Robert Zemeckis w swoim filmie *Ze śmiercią jej do twarzy*. Jego wizja w sposób znaczący odbiega od „klasycznej” wersji nieumarłych, zgodnie z którą są one najczęściej krwiożerczymi i bezmyślnymi potworami. Wizja Zemeckisa wydaje się raczej wyobrażeniem skrojonym na miarę lat dziewięćdziesiątych, ale i pasującym jak najbardziej do realiów początku XXI wieku.

Nienasyceni: żywe trupy jako wyjście (ciała) z formy

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 obzarstwie, 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 niezwykle 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

6. *Noc żywych trupów*, reż. G.A. Romero, Image Ten, USA, 1968.

obu kobiet pociąga za sobą również zmianę ich śmierci: stają się bowiem nieśmiertelne, co wkrótce okaże się dla nich przekleństwem.

Osobliwe żywe trupy Zemeckisa to kolejny powrót wypartego, lecz tym razem w dwóch wymiarach, na punkcie których współczesna kultura medialna, z jej okładkami magazynów i obecnymi na nich ciałami celebrytów, wydaje się szczególnie zafiksowana. Z jednej strony bowiem są one powrotem nienasyconego głodu i pragnienia, z drugiej, starości i brzydoty. Choć Helen i Madeline dzięki eliksirowi potrafią ukryć swoje niedoskonałości, ponownie stając się takimi kobietami, jakimi pragną i muszą być we współczesnym społeczeństwie, jednak to, co zostało przez nie wyparte, w końcu dopada ich 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 wręcz pragnienia, natomiast w przypadku Madeline jej niemartwy stan cechuje się utratą odmłodzonej skóry, co na nowo ukazuje jej sine i martwe ciało.

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 od swoich narodzin jest znakiem głodu i nienasycenia. Nic zatem dziwnego, że jak żadna inna postać współczesnej kultury masowej stanowi ona wyraz krytyki roztyłego i zafiksowanego na punkcie konsumpcji społeczeństwa amerykańskiego. W tym kontekście 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, nieziemskich, wybrednych i wymuskanych, w tan obłędny 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 typu⁷.

7. Zygmunt Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, w: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995, s. 102.

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 ciała w formie. Stąd właśnie nieznośny stan nienasyceń, 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 ciele⁸. Mike Featherstone zauważa jednak, że

[n]agroda za pracę nad cielesną ascezą nie jest już zbawienie duchowe czy choćby lepsze zdrowie, ale poprawa wyglądu i bardziej rynkowe »jak«. [...] 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 cielesnej⁹.

Naszą wiarę w wysiłek nastawiony na poskramianie (popędów) ciała i nieustanną pracę nad nim, ugruntowuje obietnica domniemanych zysków, która rośnie bez końca wraz z kolejnymi wizjami roztaczanymi przed nami przez reklamy i poradniki w różnego rodzaju magazynach. Dla Featherstone'a 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 przywoływanych przez rynek i przez ekspertów od zdrowia”¹⁰. Z kolei dla Baudrillarda jogging to perwersyjny rewers naszej produktywnej (płodnej) kultury, który 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

8. Por. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. 117.

9. Mike Featherstone, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, przeł. I. Kunz, w: *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008, s. 109.

10. Featherstone, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, s. 115.

z rozpaczy 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 opętany¹¹.

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 śmierci¹².

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 i brzydotą rozkładającego się ciała.

Nadgryzieni zębem czasu

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 ciałeczka”. Stąd prawdziwym wybawieniem wydaje się dla niej eliksir zaofe-

11. Jean Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998, s. 53.

12. Baudrillard, *Ameryka*, s. 49.

rowany 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* 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 przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych notuje się spadek śmiertelności wśród obywateli po czterdziestym piątym roku życia. Vovelle przewiduje podniesienie tej granicy, stwierdzając, że „to właśnie w grupie tak zwanych *senior citizens* notować będziemy odtąd obiektywny postęp w zakresie przedłużania życia ludzkiego”¹³. To sukces systemu opieki zdrowotnej i namacalne świadectwo rosnącego dobrobytu, także wśród obywateli w wieku nieproduktywnym,

13. Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 640.

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 „normalniejszy”, a więc bardziej 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 handlowe¹⁴.

Społeczeństwo i gospodarka wydają się zatem dostrzegać pewien potencjał tkwiący w starszych ludziach. Potwierdzałyby 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 mają dostęp jedynie do okruchów „uczty” społeczeństwa konsumpcyjnego oraz że nie partycypują we władzy, co tylko pogarsza ich i tak nienajlepszą 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 zobaczyć możemy 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 starzeniu się: bunt i rezygnacja*. W swojej fenomenologii starzenia się, Améry zwraca uwagę na szczególnie 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 młodzi¹⁵.

14. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, s. 708.

15. Jean Améry, *O starzeniu się: Bunt i rezygnacja. Podnieść na siebie rękę: Dyskurs o dobrowolnej śmierci*, przeł. B. Baran, Czytelnik, Warszawa 2007, s. 68.

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”¹⁶. 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 dobrze¹⁷.

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 odwrócenia, 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 miejsce 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,

16. Améry, *O starzeniu się*, s. 69.

17. Marshall Berman: „*Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006, s. 124.

którzy stanęli na drodze dziejów, postępu, rozwoju; których klasyfikuje się – i usuwa – jako przestarzałych¹⁸.

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 zakłębieniem 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 namnażającego się i z czasem zdającego się przemieniać w chodzącą śmierć wirusa starości. Samo wyparcie procesu starzenia się przez ruch hippisowski, oraz rodzącą się w tym 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 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 emanuje:

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 ja¹⁹.

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

18. Berman: „*Wszystko, co stale...*”, s. 86.

19. Améry, *O starzeniu się*, s. 48.

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 „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”²⁰. 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: 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 ciała. 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 wynaturzonego. 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 i słyszy odmowę kosmetyczki, stwierdza z goryczą: „Nie rozumiesz? No pewnie, jak się ma takie młodziutkie ciało”. Lecz apogeum potworności starzenia się ponownie powraca do niej w lustrze, a dokładniej 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

20. Améry, *O starzeniu się*, s. 50,

w tym, że zarówno w chirurgii plastycznej, jak i po wypiciu eliksiru, prędeży 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 (znów 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!”.

Powracający z jałowej ziemi

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 znaleźmy 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 wiecznie²¹.

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).

Zakrwawione usta zombie można także zinterpretować w kategoriach *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”²². Powolne, bezproduktywne

21. *Ze śmiercią jej do twarzy*, reż. R. Zemeckis, Universal Pictures, USA, 1992.

22. Maria Bonaparte, *Psychoanalityczna interpretacja opowiadania »Berenice« Edgara Allana Poe*, przeł. T. Rybowski, w: *Sztuka interpretacji*, T.1, red. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 510.

zombie, którą pożądamy, 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 odwróceniem oraz formą powrotu późno-kapitalistycznego 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”²³. Śmieci są dla nas czymś iście przerażającym i wynaturzonym, 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 chcą umrzeć, choć przecież powinny, będąc czymś przestarzałym, co nie nadaje się już do użytku. Wydaje się zatem, że w figurze żywych trupów można dostrzec zarówno powrót wypartej przez ludzi młodości, jak również znak wyczerpania, zwiastujący epokę postmodernizmu.

23. Cytat za: Slavoj Žižek: *W obronie przegranych spraw*, przeł. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 407.