

Katarzyna Ancuta

Krajobraz z rzeźnią w tle : horror, czyli sztuka mięsa

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1 (4), 83-96

2002

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.

Krajobraz z rzeźnią w tle. Horror, czyli sztuka mięsa

Nie można zrozumieć Horroru, jeśli nie kocha się mięsa. Nie można też pokochać Horroru, jeśli nie rozumie się mięsa. Horror nie jest dla jaroszy. Nie można go docenić, nie wbijając palców w mięso, nie wgrzyzając się w nie z apetytem. Ci, którzy tego nie potrafią, muszą obejść się smakiem. Poniższy artykuł dedykowany jest wszystkim mięsożercom. Tym, którzy wiedzą, co to znaczy wbić zęby w krwisty stek, którzy doceniają swój codzienny schabowy, i tym, którzy potrafią odróżnić eskalopki od rostbefu. Ale także i tym, którym ciężko jest się powstrzymać od pogłaskania jedwabistej wątróbki, zanim rzucą ją na patelnię. Bo to dla nich właśnie istnieje Horror.

Analizując współczesny Horror, zaczęłam go postrzegać jako swoistą metaforę mięsa. Trudno bowiem nie zauważyć fascynacji twórców gatunku takimi tematami jak ciało, cielesność, fizyczność, monstrialność, mutacja, transformacja, bio-technologia i wiele innych, które wszystkie można sprowadzić do reprezentacji mięsa. Poniższy artykuł poświęcony jest prezentacji trzech różnych sposobów postrzegania Horroru poprzez mięso, skupiając się na wyobrażeniu mięsa jako pokarmu (antropologia horroru), mięsa jako ciała (biologia horroru) i wreszcie mięsa jako negatywnego odbioru ciała kobiety (psychologia horroru).

Mięso jest pokarmem

Na pierwszy rzut oka większość z nas nie widzi nic zdrożnego w spożywaniu mięsa, o ile nie wzbraniają nam tego nasze przekonania lub wierzenia religijne. A jednak większość z nas miałaby obiekcje na samą myśl o zjedzeniu sąsiada. Mimo to, kanibalizm nie jest zjawiskiem ani tak nowym, ani tak rzadkim, jak by się to mogło wydawać.

W swojej książce na temat kultury kanibalizmu, *Meat is Murder*, (*Mięso jest morderstwem*) Mikita Brottman dzieli kanibali na tych, którzy należą do kanibalistycznej społeczności plemiennej, tych, których do kanibalizmu przywiodły tragiczne okoliczności, i tych, u których kanibalizm jest częścią ich kryminogennej osobowości. Poprzez pryzmat antropologii Brottman przygląda się ewolucji plemion dopuszczających się aktów kanibalizmu: od najwcześniejszych form tak zwanego *kanibalizmu dietetycznego* (spożywania ludzkiego mięsa w celu uzupełnienia zapasu protein), do *kanibalizmu symbolicznego* (spożywania ludzkiego mięsa dla celów rytualnych, często religijnych). Brottman zwraca naszą uwagę na fakt, że historia zna wiele przypadków składania ofiar z ludzi dla zapewnienia sobie przychylności krwiożerczych bóstw, a rytuały, których częścią było spożywanie

ludzkiego ciała (zwłaszcza serc uważanych za symboliczne źródło życia i męstwa), nie były niczym nadzwyczajnym. Nawet w chwili obecnej w niektórych kulturach w dalszym ciągu praktykuje się symboliczna *endofagię* (spożywanie ciał zmarłych członków własnej rodziny) jako formę szacunku dla ukochanych zmarłych i próbę zapewnienia sobie ich przychylności.

W dalszej części książki Brottman odnosi się do znanych z kart historii faktów, kiedy to aktów kanibalizmu dopuszczano się ze względu na brak innego pożywienia. Kanibalizm był naturalną odpowiedzią ludzi na nękające ich klęski głodu, oraz na katastrofy przypadające w udziale żeglarzom, odkrywcom i podróżnikom. Brottman przedstawia również niepokojąco współczesne raporty dotyczące aktów kanibalizmu odnotowanych wśród głodującej biedoty, zwłaszcza w rejonach Azji (w tym w krajach byłego Związku Radzieckiego) i Ameryki Południowej, oraz poświęca sporo uwagi przestępcom o kanibalistycznych skłonnościach. Książka zawiera profile takich seryjnych morderców jak Albert Fisch, Ed Gein, Jeffrey Dahmer, Ted Bundy, Andriej Czikatilo („Rozpruwacz z Rostowa”) czy Issei Sagawa (japoński kanibal, który obecnie cieszy się zarówno wolnością, jak i sławą). Niestabnące zainteresowanie mediów, jakim cieszą się tego typu przestępcy, i ich swoista popularność wydają się potwierdzać, że jak każde tabu, kanibalizm również może być atrakcyjny dla wszystkich szukających silnych wrażeń. I oczywiście, jak każde tabu, kanibalizm jest atrakcyjny dla twórców Horroru.¹

Kanibalizm często gości w repertuarze Horroru – od pseudo-antropologicznych filmów o łowcach głów i krwiożerczych zombi do bardziej wyrafinowanych historii, w których dietetyczne upodobania bohaterów stanowią jedynie tło dla akcji. Publiczność z łatwością połyka historie białych odkrywców zagubionych w bezlitosnej dżungli (*Cannibal Ferox* [Lenzi, 1980], *Cannibal Holocaust* [Deodato, 1979], *Zombi Holocaust* [Martin, 1979], *Zombi 2* [Fulci, 1979]), opowieści o mięsożernych najeźdźcach z kosmosu (*Bad Taste* [W złym smaku, Jackson, 1987], *Predator* [McTiernan, 1987]), futurystyczne koszmary (*Soylent Green* [Fleischer, 1973], *Delicatessen* [Jeunet, 1990]) i opisy brutalnych zbrodni (*Teksaska masakra piłą mechaniczną* [*The Texas Chain Saw Massacre*, Hooper, 1974], *Milczenie owiec* [*Silence of the Lambs*, Demme, 1990], *Ed Gein* [Parello, 2001]). Niekiedy filmy te czerpią ze starych mitów i legend (jak w przypadku *Drapieźców* [*Ravenous*, Bird, 1999] i północnoamerykańskiego mitu o Wendigo czy też futurystycznej wizji *Beowulfa* [Baker, 1999]), innym razem kanibalistyczny motyw jest elementem satyry wyśmiewającej społeczeństwo konsumenckie (*Parents* [Rodzice, Balaban, 1989], *Świt żywych trupów* [*Dawn of the Dead*, Romero, 1979]).

Kiedy pytano Tobe'a Hoopera, jakie zamiary kierowały nim przy realizacji *Teksaskiej masakry piłą mechaniczną* ten zwykł wzruszać ramionami i odpowiadać, że zrobił film o mięsie. I rzeczywiście, wydaje się, że tak właśnie należałoby ten film odbierać. Obrazy w bezpośredni sposób związane z mięsem wypełniają większość scen filmu. Oglupiałe, śliniące się krowy czekające na ubój w rzeźni, psychotyczna rodzinka do tego stopnia uzależniona od zabijania zwierząt i przerabiania ich na przetwory mięsne, że nie jest w stanie zauważyć różnicy pomiędzy

ludźmi a bydłem, groteskowe totemy i makabryczne przedmioty codziennego użytku zrobione z rozkładających się ludzkich ciał zrabowanych na miejscowym cmentarzu, zmumifikowany dziadunio i odziany w maskę z ludzkiej skóry właściciel wspomnianej piły łańcuchowej, rzeźnicze haki i utuczony kurczak wepchnięty do klatki po kanarku – to tylko niektóre z oferowanych przez *Teksaską masakrę* atrakcji. To również jeden z powodów, dla których od samego początku film cieszył się dość mroczną sławą. Jego kontrowersyjność podkreślał zwłaszcza fakt, iż, podczas gdy krytycy filmowi zwykli zachwycać się wizją artystycznego wyrazu reżysera, cenzorzy nie mogli przez niego spać spokojnie. Nic więc dziwnego w tym, że – jak wspomina Carol J. Clover – „[m]uzeum Sztuki Współczesnej zakupiło film tego samego roku, kiedy co najmniej jeden kraj – Szwecja – zakazał jego rozpowszechniania.”²

To, co wydaje się jednak najciekawsze w przypadku *Teksaskiej masakry*, to jej odbiór. Ponad ćwierć wieku po jego realizacji, film ten wciąż jest uważany za szokujący, pomimo tego, że w rzeczywistości niewiele w nim krwawych scen, oraz prawie brak efektów specjalnych, co wydaje się niemożliwe dla usatysfakcjonowania dzisiejszej publiczności. To, bowiem, co najbardziej szokuje w *Teksaskiej masakrze*, to nie sceny zabójstw, czy nawet kanibalizmu (który to wątek został wprowadzony na tyle subtelnie, że początkowo można go nawet nie zauważyć), ale zimna obserwacja degradacji istoty ludzkiej do źródła protein. Ponieważ, podczas gdy jej przyjaciele zabijani są szybko i w miarę mało boleśnie, Sally (główna bohaterka) na naszych oczach upodabnia się do zwierzęcia prowadzonego na rzeź, jej postać jest definiowana podczas ostatnich 30 minut filmu wyłącznie w kontekście mięsa.

Teksaska masakra może niejednemu widzowi obrzydzić mięsny obiad. Ale z drugiej strony strach i obrzydzenie stanowią podstawę współczesnego Horroru, a mięso z powodzeniem może być źródłem obu. Mięso jest przecież nieustannym przypomnieniem o fizyczności naszego ciała, uświadamiając nam, że my też nie jesteśmy wieczni. I to właśnie ten nasz podświadomy, irracjonalny wydawałoby się strach przed mięsem kryje się za najbardziej przekonującymi dziełami gatunku. Bo kiedy Clive Barker zmusza swoją wegetariańską bohaterkę do zjedzenia z głodu rojącego się od robaków gnijącego mięsa (*Księgi krwi*, „Strach”), czujemy jej obrzydzenie, kiedy każe nam oglądać zwłoki – nagie, bezwłose, powieszona za nogi, rozcięte, aby wytoczyć z nich krew – zaczynamy je sami postrzegać jako mięso, a nie jako istoty ludzkie („Nocny pociąg z mięsem”). A kiedy Poppy Z. Brite mówi nam, że ostatnią rzeczą, jaką czuje osoba patroszona żywcem, jest ból – wierzymy jej na słowo (*Exquisite Corpse*, *Wykwintne zwłoki*).

Najdziwniejszym chyba z „mięsnych” filmów jest film Boba Balabana z 1989 roku, *Parents* (*Rodzice*). Film opowiada o rosnącej niechęci małego chłopca do ściśle mięsnej diety obowiązującej w jego domu i do jego modelowych rodziców, których zaczyna podejrzewać o kanibalizm. W zaciszu sielankowego przedmieścia, z rodzicami żywcem jak z telewizyjnego serialu z lat 60-tych (w filmie wykorzystano oczywiście obowiązkowe ujęcia pieczenia ciasta w szpilkach i makija-

żu, jest także nieodzowna cza-cza, mini-golf i grill w ogródku) jednak cichy chłopiec wydaje się być nie na miejscu. Widzimy, jak szpieguje swoich rodziców i nie robi tego, czego się od niego wymaga. Jego uparte milczenie powoli wywołuje w nas agresję, a nieustannie wlepione w nas oczy sprawiają, że czujemy się co najmniej nieswojo. Krótko mówiąc, mały Michael nie jest chłopcem, którego łatwo polubić.

Poprzez cały film obecność mięsa wydaje się nas przytłaczać. Mięso napędza obsesję chłopca – jego przerażające surrealistyczne koszmary senne, jego podejrzenia co do pochodzenia resztek, które mama wydaje się nieustannie gotować, jego brak apetytu podczas obiadów. Kiedy podczas spotkania z dyrektorką szkoły mama ma powiedzieć parę słów o Michaelu, jedyne, co przychodzi jej do głowy, to fakt, że nie przepada on za mięsem. Nikogo również nie wydaje się dziwić, że sceny przygotowywania mięsnych posiłków i zbliżenia mięsnych potraw zajmują sporą część filmu.

Pewnej nocy Michael zaskakuje swoich rodziców podczas uprawiania seksu w jadalni. Scena ta sama w sobie jest dość interesująca. Białe tło i oślepiające światło sprawiają, że początkowo niezwykle trudno jest domyślić się, co naprawdę się dzieje. Przez ułamek sekundy widzimy świat oczami Michaela, a to, co widzimy, wcale nie jest przyjemne. Rozmazana czerwona szminka na trupio-bładej twarzy matki, spocona, purpurowa twarz ojca, jego usta również naznaczone czerwienią szminki, barbarzyńska wręcz nagość obojga i dramatyczny pośpiech, z jakim starają się ukryć to, co przed chwilą robili – wszystko to nie wygląda zbyt dobrze. Akt seksualny jest z łatwością mylnie odebrany jako akt kanibalistyczny. Ale, może znowu to nie aż taka mylna interpretacja?

Mięso jest ciałem

Kiedy mówimy o ciele, wkraczamy w domenę anatomii i ludzkiej seksualności. Trzeba talentu, żeby połączyć je obie. W jednym z wywiadów Clive Barker zaliczył do swoich ulubionych rozrywek teatr, kuchnię włoską i sekcje zwłok, wdaje się więc już jasne, w jaki sposób udaje mu się tchnąć tyle życia w opisywane przez niego mięśnie, nerwy i ścięgna. A skoro Barkerowi udaje się pisać o anatomii z taką miłością, nie należy się dziwić, że ciało – niezależnie od jego wyglądu – bardzo często staje się dla niego obiektem pożądania.

I tak w *Hellraiser 2* (1988) połyskująca szkarłatem bezskóra bohaterka przestacza się na naszych oczach w istotę godną pożądania, mimo iż w dalszym ciągu pokrywają ją zakrwawione bandaże, a perwersyjne kształty Cenobitów osiągają pewną formę estetycznej perfekcji poprzez swoje umiejętnie okaleczone ciała – mariaż mięśni i stali. W noweli Barkera *Cabal* z kolei znajdujemy gorącą, choć może nieco niecystyczną scenę erotyczną pomiędzy martwym bohaterem, a jego jeszcze żywą ukochaną. Podobnie też Poppy Z. Brite w swojej powieści o zakochanych seryjnych mordercach sugeruje nam w dość ekstremalny sposób, że miłość polega na zatraceniu się w drugiej osobie i każe swoim bohaterom tarzać się we wnętrznościach kochanków.

W niedawnym niemieckim hicie kinowym *Anatomie* (*Anatomia*, 2000) Francka Potente jedzie do Heidelbergu, aby wziąć udział w prestiżowym kursie anatomii. Tam napotyka się na tajną lożę masońską – Anty-Hipokratów – dokonującą pseudomedycznych eksperymentów na ludziach i odkrywa, że podczas gdy jedni studenci studiują, inni mają szansę skończyć jako pomoce naukowe. Odkrycie to prowadzi do wyciągnięcia raczej makabrycznych wniosków i uświadomienia sobie, że podziwiane przez wszystkich studentów anatomiczne modele wymagają wykonywania ich na wciąż jeszcze żywych ludziach.

Film bawi się obrazami seksu i śmierci, łącząc je ze sobą raz jeszcze poprzez mięso. Najlepsza studentka w klasie – Gretchen – jest dziewczyną, która wydaje się mieć wszystko: ciało i umysł. Jej nimfomania skłania ją jednak do odgrywania roli słodkiej idiotki, żeby nie zrazić do siebie potencjalnych partnerów swą ponadprzeciętną inteligencją. W miarę trwania filmu zaczynamy utożsamiać Gretchen z mięsem, ponieważ zauważamy, że jako postać została ona zdefiniowana w bardzo specyficznym kontekście. Gretchen nie ma sobie równych wśród studentów jeśli chodzi o przeprowadzanie sekcji zwłok – mięsa, na którym ćwiczą. Odgrywa stereotypową rolę kobiety w fantazjach erotycznych mężczyzny, oferując siebie jak mięso na talerzu, choć w efekcie to ona właśnie okazuje się pożerać mężczyzn. Jej liczni partnerzy, zawsze traktowani instrumentalnie, są dla niej jedynie zestawem mięśni – raz jeszcze mięsem. W końcu, kiedy jeden z jej zazdrosnych kochanków przyłapuje ją na uprawianiu seksu z innym mężczyzną – na stole do sekcji, żeby scena była kompletna – Gretchen sama kończy jako mięso – odarta ze skóry i zmieniona w anatomiczny model.

Jednym z najciekawszych problemów poruszanych przez film jest kwestia ludzkiego ciała podlegającego nieustannej transformacji. Jednak wnioski, jakie wyciągamy, są dość makabryczne. Żywe ciało przedstawione jest w filmie poprzez szereg postaci pięknych i zdrowych ludzi. Martwe ciała, na których dokonywane są sekcje, nie różnią się wcale od towaru u rzeźnika. Nie można ich w dalszym ciągu postrzegać jako ludzi, na tym etapie są już jedynie mięsem. Skontrastowane z nimi anatomiczne modele wydają się być wzniosłe i piękne w swojej doskonałości. Nie tylko są one przydatne jako nieocenione pomoce naukowe, ale również stanowią swojego rodzaju dzieła sztuki – ustawione w przemyślne pozy i – niezwykle ludzkie. Piękno w śmierci – opiewane przez tak wielu poetów – nigdy ich nie opuściło i nie opuści. Tylko, o czym mówi nam film, takie piękno nie ma nic wspólnego z ohydnyimi, nieludzkimi zwłokami – życie należy zachowywać wtedy, kiedy jeszcze istnieje. Piękno, jak zawsze, ma swoją cenę.

Biologiczna przemiana jest jednym z ulubionych tematów Horroru. *Anatomie* udowadnia nam, że matka natura potrafi nas z powodzeniem przestraszyć. Jakże więc straszne mogą być konsekwencje zakłócenia naturalnego porządku – czy to jako wynik ingerencji człowieka (negatywne skutki uboczne rewolucji technicznej) czy też interwencji sił nadprzyrodzonych (magiczny realizm). Pierwsza opcja stanowi powracający temat filmów Davida Cronenberga. Wystarczy popatrzeć na *Muchę* (*The Fly*, 1986) z jej mariażem człowieka i owada, na Jamesa Woodsa

zmieniającego się w żywy magnetowid w *Videodromie* (1983), na inwazyjne łatanie okaleczonego ciała metalem w *Crash* (1996), czy też na świat gier komputerowych ładowanych bezpośrednio do rdzenia kręgowego w *eXistenZ* (1999). Transformacje fantastyczne możemy natomiast odnaleźć w setkach innych filmów, z ich ulubionymi ikonami wilkołaka, wampira i całego mnóstwa innych potworów.

Jakakolwiek jednak nie byłaby przyczyna przemian w Horrorze, są one również świadectwem pewnego rodzaju rzemiosła. I podczas gdy w literaturze cała zasługa przypada autorowi, w filmie reżyser musi ustąpić miejsca innemu fachowcowi.

Wówczas, bowiem, wymagany jest inny rodzaj iluzjonisty: ktoś, kto postawi przed kamerą stworzenia, których żaden ogród zoologiczny na oczy nie widział, których żaden biolog nie skatalogował. To twórcy potworów, którzy za pomocą lateksu, kleju i farby codziennie zmieniają aktorów i aktorki w stworzenia, które nas zadziwiają, przerażają, a czasami i uwodzą.³

pisze Clive Barker. Od czasów Lona Chaney'a o tysiącu twarzy i Jacka P. Pierce'a (artysty odpowiedzialnego za techno-wizerunek potwora w *Frankensteinie* Whale'a [1931]) specjaliści od makijażu i twórcy efektów specjalnych są nieodzownym składnikiem skutecznego straszenia. Wśród nich żadne nazwisko nie cieszy się takim poważaniem jak Toma Saviniego, specjalisty od makijażu, dzięki któremu powstały takie dzieła jak *Deranged* (*Obłąkany*, Clark/Gillen, 1974), *Świt żywych trupów* (*Dawn of the Dead*, Romero, 1979), *Dzień żywych trupów* (*Day of the Dead*, Romero 1985), *Piątek 13-go* (*Friday the 13th*, Cunningham, 1980), *Creepshow* (Romero, 1982), czy *Trauma* (Argento, 1993). On sam wydaje się nieco sceptycznie podchodzić do swojej popularności:

„Nazywają mnie «Królem jatki»” mówi Savini, „a to dlatego, że odcięte głowy i inne części ciała muszą być dla mnie prawdziwe. Muszę czuć się tak samo jak wtedy, kiedy oglądałem prawdziwą jatkę w Wietnamie jako fotoreporter. Do moich zadań należało fotografowanie strat w ludziach i sprzęcie po bitwach. Zobaczyłem wiele krwi i wnętrzości, tak jak to naprawdę wygląda. Widziałem wiele anatomicznie poprawnych trupów.”⁴

Savini narzeka, że to, co obecnie dzieje się w Horrorze, to pornografia. Wydaje się być krytycznie nastawiony do twórców filmów, którzy za swój cel obrali pokazanie jak największej ilości krwistych szczegółów (wylupianie oczu, łamanie kości) w jak największym zbliżeniu. Wychwala niedookreśloność filmów jak *Teksaska masakra*, w których wszystko opiera się na pozostawieniu niedopowiedzianych i niepokazanych kwestii. To oczywiście nie znaczy, że dzieła samego Saviniego pozostawiają widzowi wiele miejsca dla wyobraźni.

Z drugiej jednak strony prawdą jest, że krwiożercze zombi i malowniczo okaleczone zwłoki Saviniego wyglądają bardzo niewinnie w porównaniu z niektórymi efektami kina europejskiego, zwłaszcza Horroru włoskiego i hiszpańskiego. Nie do końca wiadomo, czy jest to wynikiem różnicy kulturowej, czy też po prostu bardziej pobłażliwych cenzorów, jednak nietrudno zauważyć, że sceny prze-

mocy w tych filmach są dużo bardziej wyeksponowane. Włoskie filmy *giallo* z lat 70-tych i 80-tych nie są z reguły odbierane jako bardzo szokujące czy pełne scen przemocy, a mimo to często zawierają sceny brutalnych mordów i okaleczania, których nie wolno byłoby pokazać w innych krajach. Reżyserzy tacy jak Mario Bava czy Dario Argento znani są z tworzenia filmów, które balansują na krawędzi pomiędzy stylowością a kiczem. Do takiego odbioru przyczynia się również nierówne tempo akcji, nużąco wolno zmieniające się ujęcia kamery czy też muzyka oscylująca pomiędzy hałasem kakofonicznych dysonansów a rozbijającym wręcz radosnym big-beatem. We włoskim Horrorze spektakularna destrukcja ludzkiego ciała stanowić wydaje się najistotniejszą część filmu. Kamera skupia się na wyodrębnieniu poszczególnego detalu (z reguły są to te najwrażliwsze części ciała – oczy, usta, genitalia), celem zaś zbliżenia jest jak najlepsze pokazanie odczuwanego przez bohatera bólu. Pojedyncza scena, w której gałka oczna bohaterki filmu *Zombi 2* (Fulci, 1979) nabijana jest na odłamek drewna wystający z połamanych drzwi jest punktem kulminacyjnym istotnym dla całego filmu. Wycięcie jej, narzucone przez cenzorów w wielu krajach, sprawiło, że film stał się nie do odróżnienia od innych.

Argento często używa scen przemocy jako okazji do wprowadzenia innowacyjnych technik filmowych. W jego filmie *Opera* (1987) oglądamy na przykład kobietę patrzącą przez dziurkę od klucza, którą zastrzelono w niezwykle wyszukany sposób. Kula, która przechodzi przez tę samą dziurkę od klucza, wlatuje przez oko patrzącej na nią kobiety i wylatuje z tyłu jej głowy. Aby sfilmować tę scenę Argento wykorzystał kamerę używaną normalnie do badań naukowych, dzięki której udało mu się sfilmować lot naboju w specjalnie skonstruowanej do tego celu przezroczystej rurze. Argento nie jest bynajmniej jedynym filmowcem, dla którego ludzkie ciało jest wyzwaniem. Kiedy jednak on stara się przedstawiać (pseudo)-realistyczne sceny, inni oddają się realizacji bardziej fantastycznych wizji.

Jednym z takich właśnie specjalistów jest Screamin' Mad George – twórca efektów specjalnych do takich filmów jak *Duch 2* (*Poltergeist 2*, Gibson, 1986) i sprawca przemiany Brooke Theiss w gigantycznego karalucha w *Koszmarze z Ulicy Wiązów 4* (*Nightmare on Elm Street 4*, Harlin, 1988). Jego techniczne mistrzostwo jest chyba najbardziej wyraziste w *Society* (*Socjeta*, Yuzna, 1989) – filmie raczej wątpliwej jakości gdyby nie jego niezapomniane *finale*. Brnąc przez mało angażujący wątek znikających w małym miasteczku nastolatków, odkrywamy przerażającą prawdę: bogata miasteczkowa socjeta jest w istocie pradawną rasą, która po prostu uwielbia żerować na biedocie (w raczej dosłowny sposób). Niezapomniana końcowa scena filmu opisuje orgię cielesności, w której wszyscy uczestnicy stapiają się ze sobą tworząc jedno ciało. Postaci tracą swoją ludzką formę, dzielą się wzajemnie swoją skórą, stają się jedną pulsującą płynną cielesną masą. Nie można rozróżnić pomiędzy tymi, którzy jedzą, a tymi, którzy z zapalem oddają się kopulacji, co jest wizją zarazem odpychającą, jak i pobudzającą.

Z drugiej jednak strony, podczas gdy Screamin' Mad George stara się respektować fizyczne i techniczne ograniczenia swojego zawodu, twórcy efektów spe-

cialnych zespołu TROMA nie mają żadnych skrupułów. TROMA jest wytwornią filmową, w której jedyną obowiązującą zasadą wydaje się być maksimum zabawy za minimum pieniędzy, a kiczowatość uważana jest za zaletę. Ale kiedy widzimy, jak cały zespół świetnie się bawi podczas produkcji, jesteśmy w stanie wybaczyć im idiotyczność *Wściekłych babć* (Kervyn, 1989), pokochać *Zemstę toksycznego mutantu* (Herz/Kaufman, 1985), tylko odrobinę się krzywić, oglądając zmutowane wiewiórki w *Szkole skażonych umysłów 2* (Kaufman/Louzil, 1991) i z niecierpliwością oczekiwać kontynuacji *Tromea i Julii* (Kaufman, 1996).

Opowiadanie Barkera „Madonna” również opisuje transformację, ale w tym przypadku przemiana jest dużo bardziej przerażająca. Bohaterowie opowiadania, bowiem, zmieniają się w kobiety. Chyba nie można by lepiej opisać ich bezbronności, co prowadzi nas do następnej kwestii.

Mięso jest ciałem kobiety

Cronenberg nie jest jedyną osobą, która wierzy, że coś jest nie w porządku z kobiecym ciałem. Negatywny odbiór kobiecego ciała może brać się z wielu źródeł: męskiego strachu, braku akceptacji u niektórych kobiet, realiów politycznych czy kulturowych. Na równi z pornografią Horror był często oskarżany o sprowadzanie kobiecego ciała do roli obiektu seksualnego w celu zaspokojenia niskich uciech męskiej publiczności. I chociaż oskarżenia te po części nie są bezpodstawne, czego dowodzą dziesiątki „seksploatacyjnych” produkcji wątpliwej jakości, które zalewały rynek filmowy zwłaszcza w latach 60-tych i 70-tych, jednakże kobiece oblicze Horroru jest dużo bardziej skomplikowane.

Zajmując się tematyką płci we współczesnym Horrorze, Carol J. Clover wykroczyła poza wcześniejsze pseudofeministyczne ataki na gatunek za natarczywe wykorzystywanie kobiecego ciała. W swojej książce *Men, Women and Chainsaws (Mężczyźni, kobiety i piły łańcuchowe)* Clover opisuje nie tylko podstawowy podział ról w Horrorze w odniesieniu do płci bohaterów, ale także podejmuje temat identyfikacji publiczności z postaciami. Wychodząc z założenia, że „kobiece potwory i heroiczne bohaterki, jeżeli już się pojawiają, zawsze przejmują męskie zachowanie i ubierają się jak mężczyźni (często nawet posiadają męskie imiona), podczas gdy męskie ofiary w momentach ekstremalnych zawsze ukazywane są w kobiecych postawach”, Clover sugeruje, że podział funkcji wewnątrz gatunku zależy od płci postaci, lub jak sama mówi, „że jest coś takiego w roli ofiary, co dopomina się manifestacji jako kobieta, i coś takiego w rolach potwora i bohatera, co chce być wyrażone poprzez mężczyznę.”⁵ Skupiając się na filmach z lat 80-tych, których głównym wątkiem są zabójstwa młodych ludzi⁶, Clover zwraca naszą uwagę na szereg interesujących zależności.

Większa część dyskusji poświęcona jest niedookreśloności płci głównych postaci Horroru: zabójcy, który jest zawsze niezrównoważonym psychicznie potomkiem patologicznej rodziny, w większości przypadków mężczyzną mającym problemy z określeniem własnej seksualności (przypadki od zniewieścienia do transwestyty/transseksualisty, homoseksualisty, lub przynajmniej impotent), i oca-

łałej dziewczyny, która zawsze wydaje się bardziej chłopczycą, choć oficjalnie nie podważa się jej kobiecości. Odpowiadając na pytanie, czemu Horror wydaje się tak uparcie trzymać starej, wydawałoby się, formuły męskich zabójców i żeńskich ofiar, Clover pisze:

[t]o, że horrory uparcie przedstawiają zabójcę jako mężczyznę, a główną bohaterkę jako kobietę, sugeruje nam, że jest tu istotna sama kwestia reprezentacji – że cielesne odczucie strachu wywodzi się nie tylko, jak uważał Freud, z wypar-tej treści, ale także z cielesnego wyobrażenia tej treści.⁷

Autorka uważa, że Horror bardzo poważnie potraktował słowa Poe o tym, że „śmierć pięknej kobiety jest bez wątpienia najbardziej poetyckim tematem na świecie”⁸ i nie kwestionuje autorytetu Daria Argenta, który przyznaje, że ilekroć widzi piękną kobietę, od razu myśli, jakim to wymyślnym torturom mógłby ją poddać w swoim następnym filmie. Czy nam się to podoba czy nie, kobiece ciało wydaje się mieć w sobie coś, co sprawia, że łatwiej (i bardzo ładnie) poddaje się kinowej przemocy. Clover sama zauważa, że w opisywanych przez nią Horrorach chłopcy umierają za to, że popełnili pomyłkę, dziewczęta zaś za to, że są dziewczętami. Ciało kobiety staje się więc gliną w rękach reżysera, czy też może raczej specjalisty od makijażu. Albo, pozostając wewnątrz bardziej kulinarnej metafory, staje się surowym mięsem, bez którego gotowe danie byłoby mdłe i niedoskonałe.

Czasami jednak potencjalne ofiary zwracają się przeciwko swoim oprawcom. Wczesne filmy Cronenberga, na przykład, poświęcone były często drapieżnemu ciału kobiety. *The Brood* (*Pomiot*, 1979) opisuje konfliktową rodzinę, w której cierpiąca na zaburzenia emocjonalne matka – sama jako dziecko będąca ofiarą przemocy ze strony swojej matki – przelewa swoją wściekłość na miot dzieci mutantów, którym daje życie partenogenetycznie. W *Rabid* (*Wścieklizna*, 1976) i *Shivers* (*Dreszcze*, 1974) monstrialne ciało kobiety staje się źródłem epidemii, jego wspomniana monstrialność nierozzerwalnie związana jest z seksualnością. W *Nierozłącznych* (*Dead Ringers*, 1988) Jeremy Irons mówi o swoim strachu przed ”kobietami-mutantami.” Dotykając męskiego strachu przed kobiecością Innego i przedstawieniem „projekcji zła i obrzydzenia na ciało kobiety”⁹, wszystkie te filmy pokazują, jakim zagrożeniem może być aktywne, agresywne kobiece ciało dla patriarchalnej ideologii i porządku społecznego.

Zupełnie jednak niezależnie od męskiego strachu przed społecznym i biologicznym niedowartościowaniem, można również zauważyć, że kobiece ciało odrzucane często jest przez same kobiety. I tu natychmiast nasuwają się na myśl dwa przykłady: kobiet, które obawiają się manifestacji fizyczności swojego ciała, i tych, dla których ich ciało jest wytworem mody.

Kobieca biologia sama w sobie może przerażać. Carrie White, bezbronna pod prysznicem, brudna od swej pierwszej menstruacyjnej krwi i wyśmiewana przez bardziej doświadczone koleżanki, które zasypują ją gradem tamponów i podpasek, jest chyba najlepszym przykładem. Jej biologiczne przebudzenie do dorosłego życia jest niemalże równoznaczne z kolejnymi narodzinami. Dla jej matki, jednak, jest

to przyjście na świat grzechu i występku, czym motywuje swoją decyzję ukarania Carrie za to, że ta stała się kobietą. A skoro menstruacja może być postrzegana jako grzeszna, to co myśleć o inwazyjnym akcie seksualnym i jego możliwym wyniku – utracie własnego ciała i krwi na rzecz wydania na świat potomstwa.

Wynalezienie w latach 60-tych pigułki antykoncepcyjnej spowodowało dramatyczne zmiany kulturowe. Po raz pierwszy przestano widzieć w dzieciach nieodzowną konsekwencję życia seksualnego, czy też dorosłości. Ponieważ pigułka była w istocie lekarstwem, sama ciąża zaczęła być postrzegana jako rodzaj choroby; choroby, której wreszcie można było zapobiec. Nierozzerwalne połączenie miłości, seksu, dzieci i rodziny nagle przestało istnieć.

Dzieci stały się podobne obcym istotom używającym ciała kobiety jako żywiciela. W filmie koncept ten pojawił się już tak wcześnie jak w *Wiosce przeklętych* (*The Village of the Damned*, Rilla) z 1960 roku, gdzie kobiety zachodzą w ciążę w wyniku ingerencji istot spoza naszej planety. W 1968 Roman Polański kazał Mii Farrow nosić w sobie szatańskie dziecko wbrew jej woli, uzmysławiając publiczności, że nawet to, co nienarodzone, może być potencjalnym źródłem zła. Ale o ile w 1968 Rosemary jeszcze próbowała ocalić swoje dziecko, Lenore w *Ono żyje* (*It's Alive*, Cohen 1974) była już mniej skłonna zaakceptować swojego zmutowanego potomka, Ronnie z *Muchy* (*The Fly*, Cronenberg, 1986) nie chciała nawet dopuścić do siebie myśli o urodzeniu dziecka Brundle-muchy, a Ripley w *Obcym 3* (*Alien 3*, Fincher, 1992) rzuciła się w roztopiony metal, kiedy dowiedziała się, że ma się stać „matką” dla obcego.

A jeśli biologia nie jest wystarczającym wrogiem naszych bohaterek, to zawsze jeszcze istnieje szansa, że mogą być one podatne na uzależnienie od mody. Niedawno nakręcony film *Freeway 2* (*Autostrada 2*, Bright, 1999) jest tego doskonałym przykładem. Znajdujemy w nim młodociane bulimiczki w poprawczaku wymiotujące swoje więzienne posiłki w unisonie, pulchniutką bohaterkę definiowaną poprzez jej kłopoty żywieniowe, jej psychotyczną nastoletnią czarną homoseksualną partnerkę, która – w wyniku molestowania seksualnego w dzieciństwie – rozwija w sobie obsesję na punkcie wibratorów i pozbywania się absolutnie każdego, kto stanie jej na drodze w paranoidalnym strachu przed kolejnym gwałtem. A w wielkim finale mamy szansę zobaczyć Vincenta Gallo w damskich łaszczach, jako meksykańską świętą Siostrę Gomez, która okazuje się być kanibalistycznym transwestytą prowadzącym nielegalny dom publiczny i kręcącym filmy pornograficzne z udziałem dzieci, i – zupełnie przy okazji – złą wiedźmą żywcem wyjętą z *Jasia i Małgosi*.

Oglądając taki film, dochodzimy do wniosku, że dzisiejsze bohaterki Horrorów bardzo różnią się od swoich koleżanek z lat 80-tych. To, bowiem, co przeraża współczesną publiczność, to nie sprowadzanie kolejnych bezbronnych mdlejących pań do roli ofiar dla zaspokojenia wyuzdanych potrzeb ich męskich oprawców, lecz krzywda, jaką te panie potrafią wyrządzić same sobie, czasami w wyniku wcześniejszych traumatycznych doświadczeń, czasami zaś ze względu na uwa-

runkowanie społeczne i kulturowe (anoreksja czy bulimia są tu jednym z wielu przykładów).

Kiedy zaczynamy nienawidzić ciało naturalnym odruchem jest odwrócić się od niego. Epidemia anoreksji, którą można zaobserwować w zachodniej kulturze, jest fizyczną manifestacją tej nienawiści. Co również istotne, nie jest ona takim niedawnym zjawiskiem wypromowanym na fali popularności kościstych modelek, jak popularne czasopisma chciałyby nas przekonać. Terminologię choroby zwanej *anorexia nervosa* zawdzięczamy dwóm lekarzom – Williamowi Gullowi i Charlesowi Lasegue'owi (*hysterical anorexia*), którzy pod koniec XIX wieku niezależnie od siebie pisali o „przypadkach wyniszczenia fizycznego bez widocznej organicznej przyczyny u kobiet.”¹⁰ W roku 1874 Gull opisał przypadłość, w której „brak apetytu [...] jest spowodowany mrocznym stanem umysłu” i „zachwianiem równowagi.”¹¹ Obaj lekarze za najistotniejsze cechy uznali „odmowę uznania przez pacjenta sytuacji jako choroby i wynikające stąd przeświadczenie o świadomym wyborze anoreksji.”¹² Sto lat później Gerald F. M. Russell, którego kryteria chorób nazwanych *anorexia nervosa* i *bulimia nervosa* (1970, 1979) stały się podstawą obecnych klasyfikacji medycznych DSM i ICD¹³, proponował połączenie podejścia medyczno-klinicznego (definiując chorobę ze względu na jej kliniczne objawy) i socjo-psychologicznego (koncentrując się na przyczynach choroby).

Rozpatrując kwestię anoreksji, powinniśmy zapomnieć o sensacyjnym tonie czasopism piętnujących naiwne ofiary za bezmyślne poddawanie się panującym trendom (promowanym zresztą przez te same czasopisma). Pragnienie posiadania szczupłego ciała to coś więcej niż chęć upodobnienia się do modelek i należy do niego podejść w całej jego paradoksalnej złożoności. „Anoreksja zmienia społeczne znaczenie ciała [...] zaczyna się jako próba sprawowania kontroli nad kobiecym ciałem, które stanowi uosobienie niepokromionego kobiecego apetytu”¹⁴ pisze Morag MacSween w swej książce *Anorexic Bodies (Anorektyczne ciała)*. Analizując chorobę z feministycznego i socjologicznego punktu widzenia MacSween koncentruje się na wizji anoreksji jako próby połączenia ze sobą „indywidualności i kobiecości w burżuazyjnej kulturze patriarchy.”¹⁵ Pisząc o „niepokromionym kobiecym apetycie”, przeciwstawia sobie wizerunek ciała kobiety skonstruowany w oparciu o jego otwartość, podatność i bierność oraz ciała anorektycznego, gdzie odmowa jedzenia radykalnie dekonstruuje wspomnianą kobiecą otwartość. W przypadku anoreksji otwartość ciała kobiecego skupia się na ustach. Poprzez prosty akt odmowy przyjmowania pokarmu ciało anorektyczne zamienia się w fortecę zawierającą w sobie i chroniącą jaźń. „W mięśniach kryje się kobiece ciało; szkielet zawiera w sobie anorektyczną jaźń.”¹⁶ – pisze MacSween. Wydaje się zrozumiałe, że dążąc do czystej jaźni, należy ten szkielet odsłonić.

Helen Malson w *The Thin Woman (Chuda kobieta)* wyciąga jeszcze dalej idące wnioski. Próbuując zdekonstruować anoreksję, dochodzi do szeregu paradoksalnych konkluzji popartych wywiadami z anorektycznymi pacjentkami. Wyniki jej badań raz jeszcze dowodzą, że stwierdzenie, jakoby anoreksja spowodowana była

wyłącznie pragnieniem heteroseksualnej atrakcyjności, jest dużym uproszczeniem. Prawdą jest, że wiele kobiet dobrowolnie głodzi się, aby stać się bardziej atrakcyjną dla mężczyzn, którzy, zgodnie ze znanym romantycznym modelem ratują te właśnie szczupłe bohaterki z opresji. Prawdą jest również bardziej feministyczna wersja powyższego scenariusza, gdzie szczupłość, zdrowie i dobra kondycja fizyczna są miarą kobiecego sukcesu. Ale anoreksja jest dużo bardziej skomplikowana.

Niejednokrotnie pacjentki same zauważają paradoksalność swojej motywacji. Chcą być szczupłe, żeby czuć się atrakcyjnie, niezależnie i odnieść sukces, ale same tłumaczą, że szczupłość kojarzy im się z dzieckiem – małym, wątłym, często chorującym, a więc w jakimś stopniu gorszym. Poza tym szczupłość to nie tylko oznaka doskonałej kobiecości. Szczupłość oznacza także nie-kobiecość. Wiele pacjentek twierdzi, że chciałoby wyglądać chłopięco, ich szczupłe androgyniczne ciała otwarte na interpretację jako równie aseksualne jak i biseksualne. Wreszcie, to hyper-kobiece ciało staje się również nie-kobiece, ponieważ anoreksja jest w zasadzie powrotem do niedojrzałego płciowo ciała, gdzie kobiece piersi i biodra stopniowo zanikają, a menstruacja ustaje (*amenorrhea*). Wiele anorektyczek, mówiąc o swoim pragnieniu przestania bycia kobietą, powtarza jedynie pokutujący w społeczeństwie stereotyp, w którym menstruację postrzega się jako brudną i wstydliwą, miesiączkujące kobiety jako emocjonalnie i umysłowo niestabilne, wręcz niebezpieczne, zaś syndrom napięcia przedmiesiączkowego jako powodujący niepełnosprawność i zidiocenie.¹⁷ „Nie ufam niczemu, co krwawi przez pięć dni i nie zdycha” mówi jeden z bohaterów *Miasteczka South Park*; nawet same kobiety z ochotą nazywają miesiączkę „chorobą wściekłych krów.” Nie ma się więc co dziwić, że niektóre z nich zrobiłyby wszystko, żeby tego horroru uniknąć.

Rozważając dyskursywne samo-tworzenie i samo-zniszczenie, Malson przedstawia anoreksję jako karę, którą kobiety same sobie wymierzają, ale zauważa ona również, że „podczas gdy kara taka związana jest nierozzerwalnie z bolesną negatywną konstrukcją własnego «ja» jest ona równocześnie odbierana jako przyjemna”¹⁸ (narcyzm, bierność i masochizm). Malson pisze o anorektycznej pogoni za ideałem – pustym ciałem – poprzez opróżnianie i czyszczenie ciała (odmowa przyjmowania pokarmu, wymiotowanie, nadużywanie środków przeczyszczających). Ta obsesyjna potrzeba opróżnienia ciała wskazuje na jeszcze jedno ważne źródło anoreksji. Pustka przynosi ze sobą zubożenie, co pomaga anorektyczce oderwać się od jej problemów i bolesnych wspomnień. Oderwać się, schować, może nawet całkowicie zniknąć – ponieważ anoreksja może być ostatecznie rozumiana jako bierna forma samobójstwa. I znowu uderza nas paradoks.

Śmierć [...] jest krańcową formą karzącego samounicestwienia łączonego z ekstremalnymi zaburzeniami psychologicznymi. Ale „zjawo-podobna” figura „eterycznej kobiety” jest odbierana pozytywnie jako bezcielesne uosobienie „wróżki,” która przez swoją duchowość wznosi się *ponad* przeciętność przeznaczonej jej roli.¹⁹

Penny, jedna z wysłuchanych przez Malson pacjentek, podsumowała to wszystko jednym zdaniem: „Bo ja zawsze chciałam być doskonałą anorektyczką, ale ja wiem, że doskonała anorektyczka to w zasadzie już nie żyje.”²⁰ Być może, mając to na uwadze, zrozumiemy, że kobiece ciało ma dużo więcej do zaoferowania Horrorowi, niż zostało to dotychczas zauważone.

Wiele jest powodów, dla których mięso jest ważne dla Horroru, ale może zakończę jedną krótką uwagą. Pośród całego strachu, który nas otacza, mięso jest mimo wszystko czymś, z czym możemy sobie poradzić, jego materialność uspokajająca nas jako łatwa do rozpoznania. Opierając się atakom Nienazwanego, z ulgą myślimy o tym, że jest się czego trzymać. A zresztą, ciężko jest się nie zgodzić z Barkerem, który ujął to chyba najlepiej, pisząc, że na tym świecie jest się albo potworem, albo mięsem – „mięsem dla bestii.”²¹

Przypisy

¹ Mikita Brotzman, *Meat is Murder. An Illustrated Guide to Cannibal Culture*, London, Creation Books International 1998, s. 7–52.

² Carol J. Clover, *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, London, BFI 1996, s. 22, (tłumaczenie własne).

³ *Clive Barker's A-Z of Horror*, red. Stephen Jones. London, BBC Books 1997, s. 154, (tłumaczenie własne).

⁴ *Barker's A-Z of Horror*, s. 156, (tłumaczenie własne).

⁵ Clover, *Men, Women and Chainsaws*, s. 12, (tłumaczenie własne).

⁶ Gatunek filmowy opisywany przez Clover, tzw. „slasher” (od „slash” – ciąć) jest oparty na sztywnych regułach. W filmie zawsze pojawia się postać psychotycznego mordercy zabijającego większą ilość młodych ludzi – zwłaszcza aktywnych seksualnie dziewcząt – z użyciem broni innej niż broń palna. Zabójca sam pada ofiarą głównego bohatera filmu – zwykle ostatniej pozostałej przy życiu bohaterki.

⁷ Clover, *Men, Women and Chainsaws*, s. 47, (tłumaczenie własne).

⁸ Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, w: *Graham's Magazine*, April 1846, s. 165, (tłumaczenie własne).

⁹ McLarty Lianne, *Beyond the Veil of the Flesh*, w: *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, red. Barry Keith Grant. Austin, University of Texas Press 1996, s. 237, (tłumaczenie własne).

¹⁰ W. Gull, 1868, cytowany w: Morag MacSween, *Anorexic Bodies: A Feminist and Sociological Perspective on Anorexia Nervosa*. London, Routledge, 1993, s. 13, (tłumaczenie własne).

¹¹ W. Gull, 1874, cytowany w: Gerald F. M. Russell, *Anorexia Nervosa Through Time*, w: *Handbook of Eating Disorders, Theory, Treatment and Research*, red. G. Szumkler, C. Dare, J. Treasure, Chichester, John Wiley & Sons 1995, s. 6, (tłumaczenie własne).

¹² MacSween, s. 15, (tłumaczenie własne).

¹³ DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) i ICD (*International Classification of Diseases*) są obowiązującymi międzynarodowymi systemami klasyfikacji kodowej i chorób i operacji.

¹⁴ MacSween, s. 248, (tłumaczenie własne).

¹⁵ MacSween, s. 252, (tłumaczenie własne).

¹⁶ MacSween, s. 251, (tłumaczenie własne).

¹⁷ Malson Helen, *The Thin Woman. Feminism, Post-structuralism and the Social Psychology of Anorexia Nervosa*, London, Routledge 1998, s. 103–120.

¹⁸ Malson. s. 163, (tłumaczenie własne).

¹⁹ Malson. s. 184, (tłumaczenie własne).

²⁰ Malson. s. 186, (tłumaczenie własne).

²¹ “You’re not Nightbreed. You’re meat. Meat for the beast.” Barker Clive, *Cabal*, Glasgow, Fontana Press 1989, s. 52.