

Markus Lipowicz
(Akademia Ignatianum w Krakowie)

ZOMBIE *SOCIOLOGICUS* – FILMY O ŻYWYCH TRUPACH JAKO ARTYSTYCZNE NARZĘDZIE KRYTYKI SPOŁECZNEJ

Zombie stał się jedną z ważniejszych ikon współczesnego horroru¹. Swoją popularnością wyprzedził wilkołaków, potwora Frankensteina, a nawet seryjnych zabójców z kultowych *slasherów*. Dorównać mogą mu dziś jedynie wampiry – tym bardziej że mroczna postać wampira wydaje się przekraczać granice gatunkowe horroru. Jednak droga żywego trupa do pełnego uznania za podgatunek kina zgrozy bynajmniej nie należała do łatwych: jak zauważa Jamie Russell, autor chyba najrzetelniej opracowanego studium na temat zombie w filmie, przez długi okres żywe trupy uchodziły za coś w rodzaju „tłuszczy” kina zgrozy (*the great unwashed of horror cinema*), kreatury pozbawione zarówno duszy, jak i osobowości, które bez celu włóczą się po świecie żywych – niczym groteskowa parodia egzystencjalnego strachu człowieka przed śmiercią². Zwiększającą się popularność tego podgatunku w drugiej połowie XX w. oraz jego wejście do mainstreamu zachodniej kultury popularnej od początku XXI w. Russell tłumaczy z kolei w sposób następujący: sama postać żywego trupa stanowi niezwykle elastyczną metaforę najważniejszych niepokojów danej epoki, co spowodowało, że kino zombie zawsze było „wskaźnikiem swoich czasów” (*index of their times*)³. Ta konstatacja Russella odpowiada koncepcji „twórczego widza” Rainera Wintera⁴: zauważa on, że status poszczególnych dzieł kinematografii lub gatunków filmowych nie może jako taki zostać wytworzony przez swoich twórców, gdyż jest on współtworzony przez widzów, którzy wchodzą w twórczą interakcję z dziełem i przez to nadają owej pozycji filmowej określone znaczenie⁵.

W niniejszym artykule postaram się odnieść filmową postać żywego trupa do szerszego kontekstu „wyobraźni socjologicznej”⁶. C. Wright Mills określa wyobraźnię socjologiczną jako „najbardziej potrzebną cechę umysłu”, gdyż umożliwia człowiekowi odniesienie swojej kondycji indywidualnej do szerszego kontekstu społecznego, co stanowi podstawę zarówno krytyki, jak i praktycznego działania

¹ J. Russell, *Book of the Dead. The Complete History of Zombie Cinema (Updated and Fully Revised)*, Titan Books, London 2014, s. 8.

² Zob. tamże, s. 7.

³ Zob. tamże, s. 148.

⁴ Zob. R. Winter, *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*, Herbert von Halem Verlag, Köln 2010.

⁵ Zob. tamże, s. 141.

⁶ Zob. C.W. Mills, *Wyobraźnia socjologiczna*, przeł. M. Bucholc, PWN, Warszawa 2007.

na rzecz poprawy życia społecznego. Będę się więc starał odkryć krytyczny potencjał kina zombie wraz z jego socjologicznymi implikacjami odnośnie do współczesnej kondycji społeczno-kulturowej Zachodu. Stawiam w niniejszym artykule hipotezę, że analogicznie do innych „potworów” kina zgrozy, filmy o żywych trupach z jeszcze większą bezpośredniością wyrażają kluczowe aspekty kulturowego kryzysu późnonowoczesnego społeczeństwa masowego.

ZOMBIE NA TLE INNYCH POTWORÓW KULTURY POPULARNEJ
– MITYCZNE ŹRÓDŁA ŻYWYCH TRUPÓW

Pojawiło się wiele hipotez oraz teorii, które starały się wyjaśnić osobliwą fascynację człowieka wirtualnym okrucieństwem i przemocą⁷. Jedną z najstarszych, choć wydaje się, że wciąż aktualną, pozostaje hipoteza, która wywodzi się z myśli Arystotelesa: obrazy bądź przedstawienia przemocy pozwalają widzowi nadać swoim rozproszonym lękom konkretną postać, co prowadzi do ich oswojenia. W ten sposób lęki zostają zastępczo unicestwione i tym samym przezwyciężone. Efektem tego procesu jest doświadczenie *katharsis*, specyficznego rozładowania oraz oczyszczenia człowieka ze złych emocji⁸. Nawiązując do koncepcji Arystotelesa, Norbert Stresau zauważa, iż jesteśmy skłonni przyglądać się nawet rzeczywistym tragediom ludzkim, aby samemu móc się przekonać, że śmierć wcale nie jest aż tak przerażająca, jak sugeruje nam nasza wyobraźnia⁹. Dotykamy tutaj kwestii najbardziej podstawowej, mianowicie problematyki *wyobraźni*.

Charles Baudelaire nieprzypadkowo uznał wyobraźnię za „królową” wszystkich zdolności człowieka¹⁰. Warto zaznaczyć, że Baudelaire surowo krytykował ówczesną doktrynę artystyczną naśladowania natury, albowiem jego zdaniem człowiek z wyobraźnią nie ma takiej potrzeby i uważa za nudne ukazywanie tego, co istnieje: „Natura jest brzydka i wolę potwory mojej fantazji od istniejącej pospolitości”¹¹. Można, wychodząc świadomie poza kontekst krytyki sztuki Baudelaire’a, powiedzieć, że sztuka zgrozy i horroru w sensie dosłownym wybrała *potwory* wyobraźni, aby dzięki nim w sposób twórczy przerysowywać, komentować, krytykować, a nawet przeciwstawić się brzydkiej rzeczywistości. Zrozumiała z tego punktu widzenia wydaje się więc hipoteza Stresau, iż esencja

⁷ Michael Kunczik i Astrid Zipfel wyliczają m.in. ujęcia estetyczne i ewolucyjne oraz funkcje *Mood – Managment, Excitation – Transfer, Sensation – Seeking*, budowanie tożsamości, wirtualną realizację realnych predyspozycji agresywnych. Zob. M. Kunczik, A. Zipfel, *Gewalt und Medien. Ein Studienhandbuch*, Köln 2006, s. 61–78.

⁸ Gwoli ścisłości warto dodać, że według Arystotelesa to właśnie „naśladowcze przedstawienie” artystyczne tragedii ludzkiej oczyszcza człowieka, kiedy wzbudza w nim zarówno litość, jak i trwogę. Innymi słowy: narracja tragedii ma tutaj znaczenie fundamentalne. Zob. Arystoteles, *Poetyka*, w: tenże, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2009, s. 324.

⁹ Zob. N. Stresau, *Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1987, s. 16.

¹⁰ Zob. C. Baudelaire, *Salon 1859. Królowa zdolności*, w: tenże, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 249.

¹¹ Tamże.

sztuki zgrozy wyraża się ostatecznie w jej *moralizującym* charakterze¹². Choć paradoksalnie ten gatunek artystyczny zazwyczaj bywa oskarżany o demoralizację społeczną, to warto zauważyć, że głównymi postaciami horroru są różne archetypy uosobionego zła, które w sposób zastępczy symbolizują najbardziej niepokojące w danej epoce zagrożenia dla życia ludzkiego i całego świata. Wspominana za Arystotelesem funkcja *katharsis* nie miałaby więc w tym wypadku jedynie wymiaru indywidualnego, lecz dotyczyłaby przede wszystkim poziomu społeczno-kulturowego, czyli wymiaru socjologicznego.

Jednym z najpopularniejszych archetypów zła wydaje się postać wampira, którego głównym przedstawicielem w XX w. stał się słynny Dracula Brama Stokera¹³. Choć opowieść o wampirach była znana w wielu starożytnych legendach, także poza obszarem cywilizacji zachodniej, to typową dla zachodniego kręgu cywilizacyjnego popularność wampir w dużym stopniu zawdzięcza Kościołowi rzymskokatolickiemu. Duszpasterze katolicycy chętnie korzystali z obrazu wampira, aby zwykłym, tzn. nieobeznanym z teologią, ludziom przybliżyć sakramentalne znaczenie Eucharystii: podobnie jak wampir, który odbiera grzesznikom duszę, chrześcijanin także może „nieco przywłaszczyć” sobie boskość Chrystusa przez spożycie jego ciała i krwi¹⁴. Będąc więc odwróceniem i tym samym diabelską karykaturą liturgicznego zjednoczenia Boga z człowiekiem, wampir – zgodnie z tą narracją – mógł być jedynie zwalczany oraz unicestwiany chrześcijańskimi symbolami: krzyżem, wodą święconą itd. Stresau proponuje także interpretację postaci wampira na podstawie Freudowskiej koncepcji „hordy pierwotnej”¹⁵: model historyczny Freuda tłumaczy, iż kulturowy porządek moralno-etyczny oparty na wstrzeźliwości ustanowiony został wraz z zabójstwem „praojca” przez jego synów, którzy następnie wyrzekli się jego kobiet, ustanawiając tym samym ramy patriarchalnego porządku społecznego opartego na sublimacji popędów. Otóż Dracula, jak przekonuje Stresau, wydaje się z tej perspektywy archetypicznym uosobieniem zmartwychwstałego praojca, który pragnie zemścić się na swoich potomkach przez przywrócenie pierwotnego stanu bezprawia i nieładu moralnego. Łączący obie perspektywy morał legendy o wampirach wydaje się jednoznaczny: porządek kulturowy jest zagrożony, ponieważ standardy moralne (przez wieki produkowane oraz reprodukowane na podstawie symboliki chrześcijańskiej) wciąż pozostają kruche wobec porządku naturalnego, który domaga się powrotu dziejów do pierwotnego stanu opartego na sile i popędach.

O ile wampir stanowi archetyp archaicznego zła, które powraca z zamierzchłej przeszłości, aby zagrażać standardom cywilizacji, o tyle potwór Frankenstein stanowi bezpośredni wytwór tejże cywilizacji, monstrum stworzone przez człowieka oświeconego, który w swojej megalomanii zdecydował sobie samego postawić w roli Boga-Stwórcy. Sam Frankenstein to jednak nie tylko symbol „szalonego naukowca” (*mad scientist*), lecz – podobnie jak Dracula – buntownik przeciwko systemowi, niczym nowoczesny Prometeusz¹⁶. Opowieść wyraża bowiem nie

¹² Zob. N. Stresau, *Der Horror-Film...*, s. 70–71.

¹³ Zob. B. Stoker, *Dracula*, przeł. M. Wydmuch, Alfa, Warszawa 1993.

¹⁴ Zob. N. Stresau, *Der Horror-Film...*, s. 84–85.

¹⁵ Zob. tamże, s. 92.

¹⁶ Pełny tytuł manuskryptu Mary Shelley, o czym często się zapomina, to: *Frankenstein: Or The Modern Prometheus*. Zob. M. Shelley, *Frankenstein*, tłum. P. Łopatka, Zielona Sowa, Kraków 2001.

tylko zagrożenia płynące z nieodpowiedzialnego stosunku do nauki oraz jej wytworów, ale także dramat socjalizacji, czyli uspołecznienia jednostki: potwór Frankenstein pragnie stać się człowiekiem, jednak jego popędy oraz brak zrozumienia przez otoczenie skutecznie uniemożliwiają mu tę przemianę i prowadzą go w końcu ku śmierci – oto przykład nieudanej socjalizacji; z kolei sam Frankenstein, który początkowo jako szalony naukowiec stara się naśladować boski akt stworzenia (tzn. *bez* kobiety, jak ironicznie dodaje Stresau), przeistacza się w końcu w dobrego męża, który rezygnuje z dalszych eksperymentów – to przykład udanej i kulturowo aprobowanej socjalizacji¹⁷. Przekaz socjologiczny powieści Mary Shelley oraz jej różnych adaptacji filmowych można więc streścić w sposób następujący: należy zniszczyć to, co wymyka się powszechnie uznanym kategoriom kulturowym, i podporządkować się systemowi społecznemu¹⁸.

Przejdźmy w tym miejscu do postaci żywego trupa: otóż w odróżnieniu od wspomnianych potworów, zombie nie mogą się pochwalić wielkim dziedzictwem literackim¹⁹. Ten brak rodowodu artystycznego powodował, że żywe trupy były przez długi okres skazane na peryferie świata złoczyńców filmowych. Kolejnym ważnym powodem była (i wciąż pozostaje) miejscami żenująco niska jakość filmowych produkcji o żywych trupach²⁰. Niemniej podgatunek ten zyskał w końcu przychylność zarówno fanów, jak też krytyków i zdołał wejść w skład kultury popularnej. Jednego z najbardziej banalnych powodów należy doszukiwać się zapewne w tym, iż w porównaniu z innymi filmami o potworach filmy o żywych trupach zawierają zazwyczaj dużo więcej bezpośredniego przedstawiania krwawej przemocy i okrucieństwa. Jest to z dzisiejszej perspektywy czynnik szczególnie istotny dla rozwoju współczesnej kinematografii, gdyż estetyka filmowa uległa w ostatnich dekadach niezwyklej brutalizacji, jeśli chodzi o przedstawianie przemocy wirtualnej²¹. Aby jednak w pełni zrozumieć popularność, jaką cieszą się współczesne produkcje filmowe o zombie, warto cofnąć się aż do samych źródeł mrocznej legendy o żywych trupach.

Otóż samo słowo „zombie” zostało odnotowane już w roku 1819 w *The Oxford English Dictionary*²². Lingwiści twierdzą, że etymologiczne źródło słowa „zombie” może pochodzić z któregoś (bądź ze wszystkich) z następujących pojęć: francuskiego *ombres* (cienie), indiańskiego *jumbie* (upiór), afrykańskiego *zumbi* albo *nzambi* (martwy duch) czy haitańskiego *zemis* (dusza martwego człowieka)²³. Dopiero w roku 1889 pojawił się pierwszy obszerny raport na temat istnienia żywych trupów w „Harpers Magazine”²⁴. Lafcadio Hearn, autor artykułu, podróżował wówczas po Karaibach, gdzie usłyszał zadziwiające historie o *corps cadavres* – żywych trupach. Jednak dopiero inny podróżnik – William Seabrook był w stanie zdobyć szczegółowe informacje na temat tej mrocznej legendy autochtonów

¹⁷ Zob. N. Stresau, *Der Horror-Film...*, s. 121–122.

¹⁸ Zob. tamże, s. 122.

¹⁹ Zob. J. Russell, *Book...*, s. 7.

²⁰ Zob. tamże, s. 8.

²¹ Zob. M. Lipowicz, *Przemoc w filmach gore albo o obrzydzeniu, które obnaża współczesne stosunki społeczne*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.

²² Zob. J. Russell, *Book...*, s. 9.

²³ Zob. tamże, s. 12.

²⁴ Zob. tamże, s. 9.

haitańskich. Legenda wywodzi się z tradycji voodoo: według owej hybrydy afrykańskiego animizmu oraz rzymskiego katolicyzmu ciało i dusza ludzka stanowią dwie samodzielne jednostki, co umożliwia ich rozszczepienie. Zagrożenie pojawia się wówczas, gdy owo rozszczepienie duszy i ciała nie ma miejsca w ceremonii rytualnej, lecz zostaje przeprowadzone przez szamana, który pragnie zawłaszczyć duszę człowieka, aby uczynić sobie jego ciało poddanym²⁵. Według haitańskiego mitu młodzi, silni mężczyźni bywali usypiani za pomocą specyficznej mikstury, która, paraliżując ich mięśnie, przenosiła ich w stan pozornej śmierci. Grzebano ich żywcem jedynie po to, aby za pośrednictwem narkotyku przywrócić im sprawność fizyczną i móc ich wykorzystywać jako pozbawionych woli niewolników do ciężkiej pracy fizycznej na plantacjach i w gospodarstwach²⁶.

Sam Seabrook w książce *The Magic Island* stwierdza, że przy pomocy autochtonów dane mu było spotkać „żywe trupy” pracujące na plantacjach. Był przerażony ich wyglądem, w szczególności ich oczami, które przypominały mu oczy zmarłych – nie ślepe, ale zapatrzone, nieskoncentrowane, niewidzące²⁷. Pozostawał jednak wierny nowoczesnemu zachodniemu racjonalizmowi oraz sceptycyzmowi, starał się zatem o naukowe wytłumaczenie tego fenomenu²⁸. Obok hipotezy o substancjach chemicznych wysunął także hipotezę socjologiczną: przerażający wygląd tych postaci mógł wynikać z ich koszmarnej kondycji społecznej, zniewolenie oraz eksploatacja sprawiły, że zdaniem Seabrooka postacie te straciły naturalne odruchy żywych i w sensie przenośnym przeistoczyły się w żywe trupy²⁹. Taka interpretacja faktycznie wydaje się z socjologicznego punktu widzenia przekonująca, gdyż wierzenia ludzkie nierzadko na poziomie metaforycznym i symbolicznym wyrażają między innymi stan oraz kondycję życia społecznego. Nie sposób pominąć okoliczności, że legenda o żywych trupach narodziła się w haitańskiej społeczności, która przez kolonializm została jakby „wrodzona do niewolnictwa” (*born into slavery*) i wyzysku³⁰. Cytowany przez Russella biolog i antropolog Wade Davis stawia sprawę jasno: przeznaczeniem żywego trupa jest niewolnictwo i tym samym symbolizuje coś gorszego od samej śmierci – niekończący się wyzysk zniewolonego ciała ludzkiego przez drugiego człowieka³¹. Warto więc podkreślić, iż Haitańczycy nie obawiali się ataku zombie, lecz *przeistoczenia* się w żywego trupa.

Legenda haitańska stała się punktem wyjścia do integracji żywego trupa w zachodniej kulturze wirtualnej. W dalszej części chciałbym pokrótce omówić socjologiczny wymiar tego zjawiska. Twierdzę, że filmy o żywych trupach cechują się szczególnym potencjałem krytyki społecznej, który dopiero współcześnie jest w pełni doceniany zarówno przez fanów, jak i krytyków filmowych.

²⁵ Zob. tamże, s. 12.

²⁶ Zob. M. Fürst, F. Krautkrämer, S. Wiemer, *Einleitung*, w: *Untot. Zombie Film Theorie*, pod red. M. Fürst, F. Krautkrämer, S. Wiemer, belleville Verlag Michael Farin, München 2010, s. 8.

²⁷ Zob. J. Russell, *Book...*, s. 14.

²⁸ Zob. tamże.

²⁹ Zob. tamże.

³⁰ Zob. tamże, s. 12.

³¹ Zob. tamże.

TYPOLOGIA ZOMBIE – RÓŻNE OBLCICZA KRYTYKI SPOŁECZNEJ

Jedną z najczęściej cytowanych książek dotyczących zombie jest *Zombie Survival. Podręcznik obrony przed atakiem żywych trupów* autorstwa Maxa Brooksa³². Umiejętnie korzystając z późnonowoczesnej płynności granic między fikcyjnością a realnością świata medialnego we współczesnej kulturze zachodniej, książkę Brooksa można traktować jako udany pastisz medialnej *hiperrzeczywistości* w znaczeniu, jakie nadał jej francuski socjolog Jean Baudrillard³³. Z socjologicznego punktu widzenia warto także zwrócić uwagę na to, że w odróżnieniu od innych potworów kinematografii, które zagrażają ludzkiej społeczności, żywe trupy same stanowią społeczność, która pod wieloma względami wydaje się podobna do jej ofiary, czyli społeczności ludzkiej³⁴. „Oni są nami” (*They're us*), powiada jedna z bohaterek filmu *Dzień żywych trupów* w reżyserii George'a A. Romero (*Day of the Dead*, 1985) – to my sami jesteśmy żywymi trupami. Albo inaczej: filmy zombie wydają się, przy wnikliwszym spojrzeniu, sugerować, iż za fasadą zdrowego społeczeństwa obywatelskiego kryje się głębsza, odrażająca rzeczywistość. Przekaz ten ma zgoła pesymistyczny wydźwięk moralno-etyczny. Stawia on bowiem pod znakiem zapytania nasze mniemanie o wartości oraz nieredukowalnej godności człowieczeństwa. Warto zatem nieco dokładniej przyjrzeć się społeczności, którą stanowią żywe trupy.

Pierwsza rzecz, którą można z łatwością zaobserwować, to fakt, iż zombie się nie organizują, nie znają czegoś takiego, jak podział pracy, obowiązków lub hierarchia³⁵. Zachowanie społeczności żywych trupów wydaje się stanowić prostą sumę zachowań jednostkowych³⁶. Sztuka filmów zombie polega na tym, iż ten do granic absurdalności przesadzony obraz jednolitego zbioru nieżywych jednostek wydaje się w sposób nie tyle realistyczny (w końcu społeczeństwo nasze cechuje się zarówno organizacją, jak i podziałem pracy, obowiązków itd.), ile raczej *wiarygodny* odzwierciedlać groźbę nastania społeczeństwa masowego jako amorficznego bytu, składającego się ze zuniformizowanych, pozbawionych wszelkiej indywidualności konsumentów. Ten skrajnie pesymistyczny obraz akumulacji ludzi pozbawionych jednostkowych właściwości³⁷ przekonuje, iż za rzekomo wysokimi standardami współczesnej cywilizacji kryje się konsument pozbawiony autentycznej podmiotowości. Jedyną aktywnością tego konsumenta jest bezrefleksyjny pęd do rozrostu kolektywu – społeczeństwa masowego. Emblematiczne wydają się w tym kontekście słowa Eliasza Canettiego, który w roku 1960, czyli tuż przed wzrostem popularności filmów zombie, utożsamiał konstytutywne cechy masy społecznej z właściwościami ognia: masa społeczna jest niemal zawsze i wszędzie,

³² M. Brooks, *Zombie Survival. Podręcznik obrony przed atakiem żywych trupów*, przeł. L. Erenfeicht, Red Horse, Lublin 2007.

³³ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

³⁴ Zob. F. Krautkrämer, *A Matter of Life and Death. Leben und Tod im Zombiefilm*, w: *Untot...*, s. 23.

³⁵ Zob. J. Schätz, *Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm*, w: *Untot...*, s. 47.

³⁶ Zob. tamże.

³⁷ Chcąc nie chcąc, narzuca się przykry obraz kondycji ludzkiej w społeczeństwie masowym narysowany przez Roberta Musila: Zob. R. Musil, *Człowiek bez właściwości, T1–T4*, K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, PIW, Warszawa 1971.

niezależnie od kultury czy języka, „jednakowa”; „gwałtownie się rozszerza” i rośnie; nie ma „wewnętrznych granic”; mimo iż jest różnorodna, stanowi „jedność”; może być destrukcyjna, „ma własne, niespokojne, gwałtowne życie”³⁸. Z tego punktu widzenia status śmierci żywego trupa, a także jego kanibalistyczne skłonności zyskują dwuznaczną symbolikę. „Żywa śmierć” to metafora egzystencjalnej pustki, niczym koniec podmiotowości oraz indywidualności³⁹. Z kolei kanibalizm żywych trupów odnosi się do idei systemu społecznego, który sam siebie zżera: nieograniczony pęd ku konsumpcji stanowi jakby zarówno podstawę istnienia, jak i destrukcji kultury zachodniej we współczesnym wydaniu. W istocie filmy o żywych trupach opowiadają o społeczeństwie, które pod płaszczykiem rzekomej różnorodności skrywa zagrożenie całkowitym ujednoczeniem oraz uniformizacją kulturową. Aby tę hipotezę rozwinąć, warto w tym miejscu powrócić do hiperrealistycznego „podręcznika” Brooksa, gdyż właśnie w nim możemy odnaleźć główne typy oraz źródła tego zagrożenia społeczną uniformizacją. Brooks wyróżnił trzy typy żywych trupów: *zombie voodoo*, *zombie hollywoodzki* oraz *zombie wirusowy*⁴⁰.

Chociaż Brooks odmawia *zombie voodoo* statusu rzeczywistego żywego trupa, to warto podkreślić, że wspomniany wyżej kult haitańskich autochtonów stanowił pierwszy wzór dla filmów o *zombie*⁴¹. Treść *Białego Zombie* (*White Zombie*, reż. Victor Halperin, 1932), a zarazem jego promocja w dużym stopniu opierała się na wspomnianej książce Seabrooka *The Magic Island*⁴². Choć w filmie niewolnikami są Haitańczycy, to nie sposób – choćby ze względu na rok powstania filmu – nie zinterpretować jego popularności bez odniesienia zawartej w nim symboliki do kondycji amerykańskiego społeczeństwa z okresu wielkiego kryzysu oraz do problematyki systemu gospodarczego cywilizacji nowoczesnej⁴³. *Zombie* przedstawione w filmie to istoty ludzkie, które przeistoczyły się w zużywalne automaty⁴⁴. Jak przekonuje Russell, znaczna część członków społeczeństwa

³⁸ E. Canetti, *Masa i władza*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 89–90.

³⁹ Florian Krautkrämer także nawiązuje do problematyki śmierci z psychiatrycznego punktu widzenia: zgodnie z pięciostopniową skalą faz świadomości umierania autorstwa Elisabeth Kübler-Ross, duchy filmowe zazwyczaj plasują się na pierwszym etapie, tzn. nie są w stanie przyjąć faktu śmierci do wiadomości – inne z kolei pragną negocjować ze śmiercią, co umiejscawia je na trzecim etapie, który zdaniem Kübler-Ross jest fazą infantylną. *Zombie* są pod tym względem wyjątkowe, gdyż wydają się w pełni pogodzone ze śmiercią, nie starają się zmienić swojej kondycji – przeciwnie: ściągają zagładę na tych żywych, którzy nie są w stanie pogodzić się ze śmiercią bliskich. W jednej sekwencji *Nocy żywych trupów* rodzice nie są w stanie pogodzić się ze śmiercią córki, która na to pożera ojca oraz zabija matkę. Można analizować filmy o żywych trupach pod kątem tego, w jaki sposób żywi ustosunkowują się do ucieleśnionej w *zombie* śmierci. Przekraczałoby to jednak tematykę niniejszego artykułu. Perspektywa socjologiczna sugeruje, że *zombie* akceptują swoją śmierć na poziomie indywidualnym, tożsamościowym – nie przeszkadza im to, że stanowią jednowymiarową społeczność, której członkowie pozbawieni są jakichkolwiek indywidualnych cech. Dopiero w *Ziemi żywych trupów* Romero przedstawia nową jakość *zombie*: w żywych trupach zaczynają budzić się potrzeby wychodzące poza ślepy rozrost masy. Zob. F. Krautkrämer, *A Matter...*, s. 23.

⁴⁰ Realnie, jak ironizuje Brooks, istnieją jedynie *zombie wirusowe*, zainfekowane wirusem *Solanum*. Z kolei *zombie hollywoodzki* stanowi czysty wytwór wyobraźni ludzkiej, służący przede wszystkim rozrywce, a *zombie voodoo* nie jest prawdziwym *zombie*. Zob. M. Brooks, *Zombie...*, s. 14–15, 41–46.

⁴¹ Zob. M. Fürst, F. Krautkrämer, S. Wiemer, *Einleitung...*, s. 8.

⁴² Zob. J. Russell, *Book...*, s. 21.

⁴³ Zob. tamże, s. 24.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 23.

amerykańskiego obawiała się owej „zombifikacji” przez gospodarkę kapitalistyczną⁴⁵. Pozbawiony skrupułów plantator, grany przez Bela Lugosi, z dumą oznajmia, iż jego niewolnicy „pracują wiernie i nie przejmują się długimi godzinami”⁴⁶. W innej scenie widzimy, jak jeden z pracowników wpada w młyn, jednak zamiast pomóc koledze (albo przynajmniej przejąć się incydentem), inni pracownicy rutynowo mieli go, jak gdyby nic wyjątkowego się nie wydarzyło⁴⁷. W ten sposób film wskazuje także, że wyzysk prowadzi do takiego psychicznego oraz społecznego stanu wyobcowania jednostki pracującej, że staje się ona obojętna zarówno na własne, jak i cudze cierpienie.

Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte to okres przemiany gatunkowej⁴⁸: postać żywego trupa na dobre pożegnała się ze swoim miejscem powstania i miała od tego momentu stać się przedmiotem różnych, zazwyczaj niskobudżetowych eksperymentów filmowych. Koniec drugiej wojny światowej oraz wyścig nuklearny w okresie zimnej wojny spowodował, że publiczność przestała się interesować rytuałami voodoo i poszukiwała obrazów apokaliptycznych, które zawierałyby czynnik „atomowy”⁴⁹. Przykładowo w filmie *Creature with the Atom Brain* (1955) w reżyserii Edwarda L. Cahn szalony naukowiec wykorzystuje promienie radioaktywne do przywrócenia zmarłych do życia, aby za pośrednictwem zdalnego sterowania wykorzystać ich w celach przestępczych⁵⁰. Z kolei w filmie *Invisible Invaders* (1959) Cahn zmienia konstelację: tym razem żywe trupy stają się narzędziem walki kosmitów pragnących zgładzić ludzkość, która ze względu na swoje eksperymenty nuklearne zaczęła stanowić zagrożenie nie tylko dla Ziemi, ale dla całego wszechświata⁵¹. We wszystkich tych niskobudżetowych produkcjach filmowych nie sposób nie dostrzec puenty, ostrzegającej przed (auto)destrukcyjnymi skłonnościami rodzaju ludzkiego. Jednak decydujący krok w ostatecznej przemianie zombie voodoo w zombie hollywoodzkie stanowił film George’a A. Romero *Noc żywych trupów* (*Night of The Living Dead*, 1968). Żywe trupy zdobywają tu specyficzne cechy, które po dzień dzisiejszy stanowią formalną

⁴⁵ Zob. tamże. O tym, jak głęboko obraz żywego trupa przeniknął do świadomości jako uosobienie kapitalizmu, świadczy tytuł ostatniej książki Chrisa Harmana, brytyjskiego marksisty i działacza politycznego: *Zombie Capitalism*. W przedśłowiu do polskiego wydania Filip Ilkowski przekonuje, że to kapitalizm jest „prawdziwym zombie”. Przykładem według Ilkowskiego są choćby „eurobanki”, niczym „chodzące trupy wysysające pieniądze z żywych”. Cały system kapitalistyczny to „wielka ‘nie-martwa’ kreatura”. Zob. F. Ilkowski, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: C. Harman, *Kapitalizm zombi. Globalny kryzys i aktualność myśli Marksa*, tłum. H. Jankowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2011. Z kolei Stresau, idąc bardziej w kierunku interpretacji kina zombie jako krytyki kultury konsumpcyjnej, stwierdza, iż żywe trupy to metafora systemu, który „sam siebie zżera”. Zob. N. Stresau, *Der Horror-Film...*, s. 197.

⁴⁶ Zob. J. Russell, *Book...*, s. 24.

⁴⁷ Zob. tamże.

⁴⁸ Zob. tamże, s. 45.

⁴⁹ Zob. tamże.

⁵⁰ Zob. F. Krautkrämer, *A Matter...*, s. 27. Nie sposób nie wspomnieć tutaj o badaniach Jose Manuela Rodrigueza Delgado, który podczas drugiej wojny światowej rozpoczął pod protektoratem reżimu Franco w Hiszpanii „badania nad kontrolą ludzi przez oddziaływanie na odległość”. Później, już jako dyrektor wydziału neuropsychiatrii w Yale w Stanach Zjednoczonych, dążył do wynalezienia programu, który umożliwiłby utrzymywanie społeczeństwa pod kontrolą „polityczno-psychologiczną”. Zob. A. Zwoliński, *Transhumanizm jako technokratyczna wersja idei samozbawienia*, w: *Zbawienie bez Zbawiciela? Idea samozbawienia i jej kulturowe konsekwencje*, pod red. R.T. Ptaszka, Wydawnictwo KUL, Lublin 2014, s. 152.

⁵¹ Zob. F. Krautkrämer, *A Matter...*, s. 27.

podstawę każdego filmu o żywych trupach: stają się kanibalami, mogą zostać unicestwione jedynie przez zniszczenie mózgu (bądź całego ciała, np. przez spalanie), a motywacja ich działania pozostaje w dużym stopniu zagadką⁵². Krótko mówiąc: zombie przestają być niewolnikami, a ich destrukcyjne czynności wydają się pozbawione wszelkiej racjonalności⁵³. Od tej chwili żywe trupy przeistaczają się w wyżej wspomniane społeczeństwo masowe.

Nie bez znaczenia jest także kontekst czasowy, czyli symboliczny rok 1968, w którym film *Noc żywych trupów* miał swoją premierę. Aby w pełni pojąć przejście od pierwszego zombie do drugiego, warto zwrócić uwagę na kontekst przemian kulturowych Zachodu w pierwszych dekadach okresu powojennego. Otóż gdy 28 stycznia 1956 r. w *Tommy & Jimmy Dorsey Stage Show* Elvis Presley wykonał swój utwór *Heartbreak Hotel*, kręcąc przy tym dwuznacznie biodrami, większość rodziców dorastającej wówczas młodzieży dostrzegła zbliżający się „koniec świata”⁵⁴. I w pewnym sensie mieli rację, gdyż już nieco ponad dekadę później nastąpiła tzw. rewolucja kulturowa Zachodu, która w dużym stopniu położyła kres staremu systemowi tradycyjnych wartości i obyczajów. Zważywszy na fakt, że znaczna część ówczesnej świadomości „rewolucyjnej” młodego pokolenia opierała się na treściach freudowsko-marksistowskich, triumf Erosa nie mógł, rzecz jasna, obyć się bez fundamentalnych zmian także po „ciemnej” stronie ludzkiej psychiki oraz kultury – Tanatosa. Warto za Stresauem zaznaczyć, że rock’n’roll nie tylko wyrażał nowy stosunek znacznej części pokolenia do muzyki, tańca i zabawy, ale także podważył dotychczasowe fundamenty sztuki zgrozy i horroru. Dawny przekaz moralizatorski Draculi czy Frankensteina musiał się powojennej generacji młodzieży wydawać anachroniczny, wręcz „burżuazyjny”, gdyż zagrożenia, przed którymi owe opowieści ostrzegały, już dawno stały się faktami⁵⁵. Idea rewolucji kulturowej polegała przecież na tym, aby w sposób afirmatywny zakwestionować rzekomą konieczność sublimacji popędów, wstrzeźliwości, konformizmu społecznego oraz tradycyjnych i patriarchalnych form socjalizacji. Teraz autentycznym zagrożeniem z punktu widzenia pokolenia powojennego wydawały się represyjne normy społeczne oraz ślepa i bezrefleksyjna konsumpcja. Z tego powodu producenci oraz twórcy horroru musieli także dostosować swoje obrazy do nowej mentalności „wymancypowanego”, posttradycyjnego pokolenia. Po co ściągać pogromcę tradycyjnych wartości moralnych z Transylwanii, skoro już wiadomo, że pochodzi z Tupelo/Missisipi?⁵⁶

Wracając do *Nocy żywych trupów* Romero, warto zwrócić uwagę, że bohaterowie niemal przez cały czas trwania filmu starają się zabarykadować przed żywymi trupami w domu jednorodzinnym, będącym niczym azyl dla tradycyjnego porządku i bezpieczeństwa⁵⁷. Łączność między nimi a światem zapewniają jedynie

⁵² Geneza żywych trupów jest w filmie tłumaczona wyjątkowo wysokim poziomem tajemniczego promieniowania wydobywającego się ze zniszczonego przez NASA satelity wysłanego na Wenus, który jednak nigdy nie powrócił na Ziemię.

⁵³ Zob. tamże, s. 28.

⁵⁴ Zob. N. Stresau, *Der Horror-Film...*, s. 143.

⁵⁵ Zob. tamże.

⁵⁶ Zob. tamże, s. 144.

⁵⁷ Można oczywiście też odwrócić interpretację i powiedzieć, że dom jednorodzinny stał się pułapką dla ofiar żywych trupów. Jednak w drugiej części serii filmowej o żywych trupach w reżyserii Romero z roku 1978 pt. *Świt żywych trupów* bohaterowie nie szukają schronienia w domu jednorodzinym, tylko w galerii handlowej, która – podobnie jak dom jednorodzinny z *Nocy żywych trupów*

radio oraz telewizja, z których bohaterowie pobierają instrukcję, jak przeżyć w świecie opanowanym przez żywe trupy. Nieprzypadkowo Romero podkreśla bezradność oraz wynikający z niej konformizm głównych bohaterów: gdy spiker radiowy radzi słuchaczom pozostanie w domu, bohaterowie pozostają w domu, kiedy z kolei spiker telewizyjny namawia widzów, aby opuścili dom, bohaterowie także działają zgodnie z poleceniami mediów. Gdy młoda dziewczyna zaczyna się zastanawiać, czy postępują właściwie, jej partner odpowiada bez cienia zażenowania: „Cóż, telewizja powiedziała, że tak należy czynić”⁵⁸. Konsekwencje są tragiczne: z całej grupy tylko jedna osoba przeżywa atak żywych trupów – młody mężczyzna, Afroamerykanin, który zdołał ukryć się w piwnicy domu jednorodzinnego. Zostaje jednak zastrzelony przez mężczyznę należącego do grona zastępców szeryfa, którzy czyszczą okolicę z żywych trupów, mylnie uznali mężczyznę za jednego z zombie. Na końcu więc to nie zombie, lecz strażnicy prawa zabijają ostatniego człowieka, który starał się przez cały czas pomagać swoim bliskim. Końcowa scena odbiera widzowi resztki nadziei, sugerując, że współczesne społeczeństwo wraca do mrocznej przeszłości, w której solidarność społeczna opierała się na duchu militarnym, czyli na centralizacji władzy, nakazach, konformizmie, autorytaryzmie, bezwzględnym posłuszeństwie, przemocy fizycznej itd. Wymóg przeżycia w środowisku, w którym ludzie przeistoczyli się w istoty bezmyślne i konsumpcyjne, powoduje – jak sugeruje Romero – brak skrupułów i powszechną demoralizację. Krótko mówiąc: przeżycie ataku żywych trupów wymaga wyrzeczenia się humanizmu. Niezwykle wymowna wydaje się ostatnia scena innego filmu George’a A. Romero – *Diary of the Dead: Kroniki żywych trupów* (2007): widzimy w niej dwóch odurzonych mężczyzn, którym niezwykle frajdę sprawia wieszanie schwytanych żywych trupów na drzewie, by w ten sposób uczynić z nich żywą tarczę do strzelania z broni palnej⁵⁹. Pytanie końcowe, które główna protagonistka kieruje wprost do widza, brzmi następująco: „Czy jesteśmy warte uratowania? Ty mi powiedz...” (*Are we worth saving? You tell me...*)⁶⁰.

Obok ambitnych kreacji Romero do grona klasyki filmów o żywych trupach zaliczają się zapewne także dokonania włoskiego reżysera Lucii Fulci. Popularność włoskiego kina zombie wymagałaby jednak odrębnej publikacji, gdyż dotyczy zupełnie innego wymiaru kultury popularnej: o ile bowiem filmy Romero już w samym zamiarze zawierały w sobie socjologiczny ładunek fundamentalnej krytyki społecznej, o tyle włoska odmiana filmów zombie była od samego początku przeznaczona do jednego celu, mianowicie: rozrywki⁶¹. Pomimo tej zasadniczej różnicy wszystkie filmy o żywych trupach łączyło w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jedno: traciły sukcesywnie na popularności⁶². Ich

– okazuje się śmiertelną pułapką, gdzie zombie pożerają swoje ofiary. Krytyka konsumpcjonizmu wydaje się w tym filmie jeszcze bardziej bezpośrednia oraz jaskrawa, gdyż oprócz jednoznacznego wyboru lokalizacji Romero także zdecydował się w nim położyć większy nacisk na sekwencje bezpośrednio ukazujące przemoc, okrucieństwo i kanibalizm.

⁵⁸ Woryginalne: „Well, the television said that’s the right thing to do”.

⁵⁹ Niemal natychmiast na myśl przychodzi znane zdjęcia z drugiej wojny światowej, ukazujące, jak żołnierze ćwiczą obsługę bagnetów na żywych, przywiązanych do słupa więźniach. Zob. F. Krautkrämer, *A Matter...*, s. 32.

⁶⁰ Zob. tamże.

⁶¹ Zob. C. Maier, *Festschmaus für Fans. Der italienische Zombiefilm*, w: *Untot...*, s. 85–96.

⁶² Zob. J. Russell, *Book...*, s. 148.

miejsce zajęli przede wszystkim masowi zabójcy młodzieży⁶³ oraz obce formy życia, które zagrażają całej ludzkości⁶⁴. Chciałbym dlatego od razu przejść do omówienia ostatniego typu zombie oraz związanej z nim krytyki społecznej, czyli *zombie wirusowego*.

Ścisłe rzecz ujmując, zombie wirusowy stanowi odmianę zombie hollywoodzkiego, gdyż sam Romero w filmie *Szaleńcy* (*The Crazies*) z roku 1973 przedstawił broń biologiczną jako powód przemiany ludzi w żywe trupy⁶⁵. Warto także wspomnieć o amerykańsko-włoskiej produkcji *Ostatni człowiek na ziemi* (*The Last Man on Earth*, reż. Ubaldo Ragon/Sidney Salkow, 1964), która niemal dziesięć lat wcześniej wprowadziła ideę infekcji jako źródła powstania żywych trupów⁶⁶. Jednak pomimo tych zbieżności należy zauważyć, że idea zombie wirusowego stała się popularna, a nawet powszechna, wraz z premierą filmu *28 dni później* (*28 Days Later...*, reż. Danny Boyle) z roku 2002. Postać żywego trupa przechodzi gruntowną przemianę: z niezgrabnie poruszającego się kanibalistycznego trupa na początku nowego tysiąclecia przeistacza się w agresywnego szaleńca, którego bardziej interesuje samo zniszczenie człowieka aniżeli konsumpcja jego ciała⁶⁷. O ile więc zombie hollywoodzki kierował się głodem, o tyle zombie wirusowym kieruje głód anihilacji, pragnienie totalnej destrukcji ludzkości⁶⁸. W tym sensie zamiast o zombie wirusowym można by mówić także o zombie nienawiści, zombie terrorystycznym⁶⁹.

Także tutaj potwierdza się hipoteza Russella, iż postać żywego trupa stanowi coś w rodzaju lustra dla kondycji społecznej danej epoki: nowe tysiąclecie zostało zainaugurowane największym zamachem terrorystycznym w historii ludzkości, atakiem na WTC z 11 września 2001 r., który nie tylko zmienił strukturę polityki międzynarodowej, ale pozostawił trwały ślad w społecznej świadomości coraz bardziej zglobalizowanego świata. „Dlaczego oni nas nienawidzą?” – pytał prezydent Stanów Zjednoczonych George W. Bush, komentując ataki na Manhattan i Pentagon. Odpowiedź: terroryści nienawidzą zachodniej, tzn. amerykańskiej wolności (*freedoms*), tj. wolności religijnej, wolności słowa, wolności wyboru

⁶³ Tutaj warto przede wszystkim wymienić tzw. *slasher*, których prekursorem niewątpliwie był słynny film Alfreda Hitchcocka *Psychoza*. Jednak to nie Norman Bates, tylko takie postacie, jak Michael Myers, Jason Voorhees oraz Leatherface stały się kultowymi bohaterami kultury popularnej. Stresau zauważa, że owe filmy mają charakter konserwatywnej reakcji na konsekwencje rewolucji kulturowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: choć sam John Carpenter, twórca kultowego *slaschera Halloween*, zaprzeczał takiej hipotezie, to nie sposób nie zauważyć, iż *killerzy* w *slasherach* zazwyczaj atakują i zabijają seksualnie wyemancypowaną młodzież. Jedyni, którzy mają dość siły, aby przeciwstawić się złoczyńcom, to jednostki wstrzemięźliwe pod względem seksualnym.

⁶⁴ Także tutaj należy zwrócić uwagę na aspekt rewolucji kulturowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W najbardziej znanym *scifi-horrorze* z roku 1979, *Obcy – 8. pasażer Nostromo*, po raz pierwszy kobieta, grana przez Sigourney Weaver, staje się superbohaterką, która nie tylko ratuje siebie, ale cały świat przed potworem pochodzącym z kosmosu. Jest to szczególnie istotna zmiana w kinie popularnym, gdyż zazwyczaj kobiety w filmach sensacyjnych miały jedynie być głośno krzyczącą ofiarą, która w końcu i tak zostanie zabita lub uratowana przez męskiego superbohatera. W *Obcym* znaki się radykalnie odwracają.

⁶⁵ Zob. F. Krautkrämer, *A Matter...*, s. 29.

⁶⁶ Zob. tamże, s. 30.

⁶⁷ Zob. J. Russell, *Book...*, s. 153–155.

⁶⁸ Zob. tamże.

⁶⁹ Zob. tamże.

i zrzeczenia oraz niezgody obywatelskiej⁷⁰. Wniosek był i wciąż jest prosty: skoro terroryści nie akceptują podstawowych wartości zachodnich, to muszą być nieracjonalnymi szaleńcami, istotami niezdolnymi do rozmowy, debaty, dyskusji⁷¹. Nieprzypadkowo żywe trupy zaczynają się w filmach podobnie zachowywać: napadają swoje ofiary bez powodu, bez opamiętania. Ale ten podgatunek horroru nie byłby sobą, gdyby nie pragnął zejść nieco głębiej, aniżeli sięga poprawność i propaganda polityczna, aby ukazać moralno-etyczny fundament konfliktu i kryzysu społecznego. Otóż o ile w większości filmów zombie z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych żywe trupy stanowiły jedynie lustro ludzi żywych, o tyle w nowszych produkcjach zombie stanowią chorobę wywołaną przez ludzi – szaleństwo, którego źródło tkwi w destrukcyjności gatunku ludzkiego. Ale na tym nie koniec: często filmy te sugerują, iż zainfekowane żywe trupy bynajmniej nie są aż tak szalone jak ich ofiary. Dobrym przykładem jest nowa wersja filmu Romero *Opętani* (*The Crazies*), nakręcona przez Brecka Eisnera, z roku 2010: zauważamy tutaj, iż działania zainfekowanych zombie są wtórne wobec pozbawionych jakiegokolwiek współczynnika humanistycznego działań wojskowych i służb specjalnych⁷². Widz jest zmuszony do zastanowienia się nad pytaniem: kto jest bardziej szalony i chory – twórcy wirusa czy ich ofiary?

O ile filmy Romero oczekiwały od widza twórczej interpretacji, tworzenia kontekstów hermeneutycznych, które wykraczały poza sam obraz, o tyle filmy zombie nowego tysiąclecia nie wymagają od widza takiej wyobraźni socjologicznej. Zazwyczaj w filmach tych kontekst walki z terroryzmem, wojny w Iraku oraz zagrożenia bronią biologiczną zostaje wprost wskazany przez bohaterów filmowych lub wynika bezpośrednio z samej narracji filmowej⁷³.

KOSZMARNE FILMY DLA KOSZMARNEGO SPOŁECZEŃSTWA?

Wiele przemawia za tym, aby filmy o żywych trupach pojmować jako twórcze odzwierciedlenie kryzysu postfordowskiego społeczeństwa przemysłowego, które współcześnie jest zmuszone mierzyć się z destrukcyjnymi konsekwencjami różnych działań geopolitycznych. Z tego powodu filmy o żywych trupach stanowią doskonały przykład tego, iż przemoc wirtualna bynajmniej nie musi mieć na celu

⁷⁰ Zob. tamże. Odpowiedź Busha oczywiście nawiązywała do „czterech wolności” (*Four Freedoms*) wymienionych przez prezydenta Franklina D. Roosevelta w roku 1941, niecały rok przed zaangażowaniem się Stanów Zjednoczonych w drugą wojnę światową. Warto zaznaczyć, iż koncepcja czterech wolności była nie tylko konceptualizacją podstawowych praw konstytucyjnych Ameryki, ale także ważnym narzędziem propagandowym w czasie wojny, mającym młodych mężczyzn zmotywować i zwerbować do wojska.

⁷¹ Zob. tamże.

⁷² Zob. J. Russell, *Book...*, s. 151–152.

⁷³ Emblematycznym przykładem może być choćby czarna komedia eksploatacyjna Roberta Rodrigueza *Planet Terror* (2007), w której broń biologiczna przeznaczona na wojnę w Iraku przeistacza ludność w „zombifikowanych” szaleńców (*zombified „sickos”*). Bruce Willis występuje w filmie jako żołnierz jednostki specjalnej, który rzekomo zabił Osamę bin Ladena trzema strzałami – „dwoma w serce, jednym w komputer”. Zob. J. Russell, *Book...*, s. 154.

gloryfikacji lub wręcz motywowania odbiorców do przemocy realnej. W istocie przemoc wirtualna może być, przynajmniej w omówionych tutaj przypadkach, interpretowana jako kreatywne oraz przede wszystkim szczerze odzwierciedlenie głęboko zakorzenionej w rzeczywistym życiu społecznym przemocy realnej⁷⁴. Mając na uwadze ogrom ukazanej bezpośrednio przemocy w filmach o zombie w postaci drastycznych ujęć destrukcji cielesnej, można oczywiście wątpić w moralizatorski efekt kina zgrozy. Warto jednak zwrócić uwagę na zdanie Coopera, że najbardziej przerażającym aspektem współczesnej sztuki horroru nie są jej makabryczne ujęcia, lecz świadomość społeczna, którą ten gatunek filmowy jako część kultury popularnej w sobie zawiera i której właśnie w ten sposób daje wyraz. Żyjąc w kulturze komunikatywnej bezpośredniości, w której niemal wszystkie przekazy – zarówno te moralnie pozytywne, jak i negatywne – uległy od lat sześćdziesiątych radykalnej desublimacji za sprawą rewolucji kulturowej, należy się zastanowić nad kwestią podstawową: czy istnieje współcześnie inny sposób na *radykalną krytykę* społeczną aniżeli bezpośrednio, przesadzone albo wręcz wulgarne ukazanie problematyki tak, aby trafiła do szerokiego kręgu publiczności? Trudno odpowiedzieć na to pytanie jednoznacznie, niemniej niepodobna się nie zgodzić z Russellem, iż to właśnie obraz żywego trupa ogniskuje w sobie wiele wymiarów współczesnych niepokojów społeczno-kulturowych, które wymagają krytycznej refleksji nie tylko socjologów i filozofów społecznych, ale całego społeczeństwa obywatelskiego⁷⁵.

ZOMBIE *SOCIOLOGICUS* – ZOMBIE MOVIES AS ARTISTIC TOOL OF SOCIAL CRITIQUE

Summary

Since the beginning of the new millennium zombie cinema has become part of popular culture. In our times the figure of the zombie constitutes an important topic not only for the fans and critics of horror art, but also for a wide audience of people who are professionally and academically involved in the analysis of contemporary cinema. The popularity of this subspecies of horror cinema demands an interdisciplinary analytical approach in order to portray its multidimensional message and possibilities of interpretation. In the present article I tried to sketch the historical development and the sociological dimension of zombie cinema as a critique of contemporary western culture and social life.

Adj. Izabela Ślusarek

⁷⁴ Zob. L.A. Cooper, *Gothic Realities. The Impact of Horror Fiction on Modern Culture*, McFarland, Jefferson – North Carolina 2010, s. 179.

⁷⁵ Zob. J. Russell, *Book...*, s. 8.