

Krzysztof Świrek
(Uniwersytet Warszawski)

ŻYWE TRUP JAKO ALEGORIA POLITYCZNA

Motyw żywego trupa to figura paradoksalna, która opracowuje opozycję pomiędzy życiem i śmiercią. Sama ta opozycja zaś w języku myśli politycznej bodaj najsilniej pracowała w teorii Karola Marksa. Zjawiska fetyszyzmu towarowego, podobnie jak zdominowania pracy żywej przez pracę martwą w ramach kapitalistycznej formacji społecznej, to znane motywy marksowskiej krytyki społecznej. Obie te formy dialektyki życia/śmierci w marksizmie są niejako zakorzenione w klasycznych opowieściach grozy i świetnie je oświetlają. Wizja kapitału jako wampira, trupa żerującego na pracy żywych, podobnie jak wizja robotnika jako kogoś, kto został pogrzebany za życia (pracuje, ale w sposób, który z afirmacji życia przeistacza się w swoje przeciwieństwo), to niejako klasyczne motywy, które marksizm wniósł do interpretacji życia społecznego. W ten sposób motyw żywego trupa pracuje w teorii.

W tym tekście chciałbym odwrócić tę relację i zapytać, jaka teoria, jaka wizja świata społecznego jest implicytnie zamieszczona w motywie żywego trupa: co realizacje tego motywu mówią nam o społecznym imaginariu danego czasu. Jako egzemplifikacje posłużą mi dwa filmy, które zawierają się w tych samych gatunkowych ramach, ale inaczej opracowują swój centralny motyw: *Świt żywych trupów* i *Ziemia żywych trupów*.

POLITYCZNA NIEŚWIADOMOŚĆ

Założenia mojej analizy czerpię od Fredrica Jamesona, który ujmował kino (pośród innych rodzajów narracji) jako jedną z form wyrazu „politycznej nieświadomości” (Jameson 1981, zob. też omówienie w: Świrek 2012), będącej ciągłym myśleniem politycznego, w które wpisane są wszelkie rodzaje praktyk społecznych – począwszy od praktyk codzienności, aż po produkcję teoretyczną, rozwijaną na uniwersytetach. Życie zbiorowe, razem z jego antagonizmami i sprzecznościami, jest ciągłym punktem odniesienia dla praktyk, w które się angażujemy, i dla produkowanych przez nas symbolizacji; nieświadomość polityczna przypomina strukturę różnych elementów znaczących, pokrywających nasze zaangażowanie w owo życie zbiorowe.

Punkt wyjścia jest więc prosty, ale wiąże się z konkretnymi konsekwencjami w interpretacji. Przede wszystkim pozwala odnosić do siebie różne materiały i poszukiwać pomiędzy nimi odpowiedniości. Jeden z takich materiałów to tekst, narracja, obraz – jakaś znacząca forma. Innym jego rodzajem jest poziom idei, produkcji teoretycznej, tego, co funkcjonuje w zbiorowej świadomości jako próba uchwycenia pewnych zależności i nadania im znaczenia. Wreszcie, inny jeszcze poziom powiązany jest, najogólniej rzecz biorąc, z wymiarem historycznej przygodności – tym wszystkim, co przydarza się i niekoniecznie w punkcie wyjścia obdarzone jest znaczeniem. Przykładem są kryzysy gospodarcze: spadająca lub wzrastająca cena ropy z pewnością może być objaśniona przez szereg czynników, ale w przeciwieństwie do narracji czy opracowań teoretycznych nie ma ona sensu.

Wzorcowym przykładem analizy w tych kategoriach może być książka Jamesona o postmodernizmie (Jameson 2011), w której analizuje on pewien rodzaj całości, na którą składają się na równi sytuacja historyczna (późny kapitalizm), różne rodzaje tekstów (powieści, instalacje wideo, formy architektoniczne, kino i tak dalej) oraz różne języki teoretyczne: te próbujące analizować sam postmodernizm i te, które wyrażają „ducha czasu”, dominujący sposób myślenia rymujący się z klimatem politycznym epoki (jak nowy historyzm). Odnoszenie tych różnych materiałów do siebie zawsze wymaga pewnego rodzaju „przeskakiwania” pomiędzy rejestrami, które zrazu może wydawać się dosyć arbitralne (albo mechaniczne, skoro wiążemy ze sobą wszelkie rodzaje treści tylko dlatego, że współwystępują w pewnym czasie), ale ma tę podstawową zaletę, że wymaga, jak powiedziałby Jameson, „przekodowania”, wysiłku przepisania na inny język, co jest podstawowym warunkiem płodnej interpretacji. Punktem dojścia jednak, rzecz jasna, nie jest jedynie pełniejsze zrozumienie tekstu, ale tego, co ten tekst mówi o naszym własnym myśleniu – tym politycznym myśleniu, przypomnę, z którego nie zawsze zdajemy sobie sprawę.

CZYM JEST ALEGORIA POLITYCZNA?

Kiedy mówimy o jakimś obrazie, że ma alegoryczne znaczenie, oznacza to, że możemy go zdekodować w innych terminach. Klasycznym przykładem są tutaj wizerunki świętych: dzięki określonym elementom przedstawienia możemy zdekodować osobę, która jest uwidoczniona, osoba zaś może być zinterpretowana dalej jako znak postawy czy pewnej rzeczywistości religijnego doświadczenia. Czytając na jeszcze innym poziomie: samo występowanie wizerunku odnosi do obecności jakichś sensów w społecznym obiegu znaczeń.

Nieprzypadkowo także dla Jamesona pojęcie alegorii jest ważne, skoro zakłada coś, co jest dla tego autora celem wysiłków teoretycznych: właśnie przekład pomiędzy różnymi językami, uprawomocnienie operacji, dzięki której wychodzimy poza wewnętrzne znaczenia tekstu, by dotrzeć do czegoś na zewnątrz. Miało to dla autora *Political Unconscious* istotny sens polityczny (w rozumieniu polityczności samej teorii). Jako marksista, poszukiwał on w różnych językach teoretycznych (strukturalizmu, psychoanalizy, teorii literatury) takich narzędzi,

które pozwolą uprawomocnić czytanie tekstu jako znaku antagonizmów i sprzeczności. Poszukiwał więc takich sposobów myślenia, które umożliwią, ostatecznie, dekodowanie tekstu w terminach sprzeczności społecznych, których ten tekst jest (nieświadomym) opracowaniem. Samo pojęcie alegorii odwołuje się do długiej tradycji transkodowania tekstu, pozostającej w opozycji wobec czytania wewnętrznego, gdy tekst jest kompletnym światem, rozumianym tylko na własnych prawach.

W krótkim tekście *From Metaphor to Allegory* Jameson stara się zdefiniować charakter alegorii, odgraniczając ją od metafory i symbolu. Po pierwsze, od metafory alegorię różni to, że jest „znarratywizowana”. Po drugie, jeśli symbol jest czymś „całościowym”, jak pisze Jameson, „immanentnym”, to alegoria wskazuje na „zerwania, luki, nieciągłości” (Jameson 2001: 25). W przypadku alegorii mamy więc jakiś kod do rozumienia narracji, przedstawienia, ale wyjaśnienie nie przylega w pełni do tekstu, konieczne jest więc przechodzenie między kolejnymi poziomami.

I w tym właśnie, ostatnim sensie chciałbym użyć pojęcia alegorii w tym tekście: po pierwsze, odnosząc zawartość narracji do innego kodu, mianowicie kodu politycznego. Po drugie, wskazując, że różnice między dwiema analizowanymi tutaj realizacjami figury żywego trupa świadczą o przesunięciu akcentów, istotnych zmianach w jakimś szerszym kontekście (nieświadomego) politycznego myślenia.

URZECZOWIENIE – FAZA TERMINALNA

Debiutem George’a Romero był wielki przebój kina niezależnego z końca lat sześćdziesiątych, *Noc żywych trupów*. Film ten niejako zdefiniował cały gatunek opowieści o żywych trupach, razem z jego najważniejszą cechą: kontrkulturowym potencjałem, związanym z apokaliptyczną ramą historii i mnożeniem obrazów społecznego rozpadu i degeneracji. Ale ów pierwszy film Romero samą centralną alegorię wykorzystał w sposób otwarty i wieloznaczny. Bardziej owocny dla interpretacji, ponieważ dużo bardziej dookreślony znaczeniowo, wydaje się *Świt żywych trupów*, nakręcony w 1978 r. drugi film serii.

„Świt” z tytułu filmu ma wiele znaczeń, począwszy od najbardziej oczywistego, związanego z czasem akcji. Przedstawione w historii wydarzenia mają miejsce w „pełnym świetle”, nawet jeśli nie w świetle dnia (większość scen ma miejsce we wnętrzach). Jeśli dochodzi do całkowitej katastrofy, do apokalipsy świata żywych, to źródłem szoku może być właśnie to, że dramat rozgrywa się „jawnie”, we wszystkich miejscach naraz. Brak wyjścia i niemożliwość ucieczki staje się tutaj głównym źródłem grozy: nie to, co skrywa się w zakamarkach, co jest zaciemnione, ale jawność i bezpośredniość horroru jest głównym środkiem oddziaływania.

Jeśli „noc żywych trupów” można odczytać w sensie karnawałowego odwrócenia, w którym na określony czas zostają zawieszane zasady regulujące relacje między życiem i śmiercią, to „świt” oznacza początek i nadejście czegoś nowego, pewnej nowej ery. W tym sensie drugi film Romero jest dużo bardziej fatalistycz-

ny i fatalizm ten nie jest bez znaczenia dla interpretacji związków między treścią narracji a kontekstem politycznym, w którym powstała.

Wreszcie w relacji do obu tych znaczeń jest jeszcze trzecie, związane z widocznością tego, co oświetlone. Jedną z najważniejszych cech postaci żywego trupa w tym filmie jest jego osobliwa aktywność, która stanowi przedmiot obserwacji kamery, a nawet komentarza postaci. Bohaterowie *Świtu* uciekają ze zdegradowanego wielkiego miasta na prowincję. Szukają schronienia (oraz środków przetrwania) w opuszczonym centrum handlowym, stojącym na bliżej nieokreślonych przedmieściach. Centrum handlowe już nie działa, ale nie jest puste. Jego uliczkami przechadzają się trupy okolicznych mieszkańców. Zautomatyzowana oprawa miejsca uruchamia się samoczynnie, dlatego centrum handlowe wydaje się z pozoru funkcjonować tak jak poprzednio. Działają schody ruchome, zapala się światło, a nawet rozbrzmiewa monotonna muzyka – charakterystyczne tło dźwiękowe, przy którym robi się zakupy na co dzień w podobnych miejscach. W efekcie powstaje widowisko, które zdaje się zawierać w sobie alegoryczny sens postaci żywego trupa. Jest nim dobrze wytrenowany konsument, dla którego uczestnictwo w rynkowych praktykach jest czymś podstawowym, automatycznym, czymś, co przychodzi samo.

Jeden z dialogów wprost naprowadza na ów alegoryczny sens. Jedna z postaci pyta: „Dlaczego tutaj przychodzą?”, druga zaś odpowiada: „Jakiś rodzaj instynktu, pamięć [...] to było ważne miejsce w ich życiu” (tłum. własne). Trening do praktyk rynkowych jest na tyle skuteczny, że wizyta w centrum handlowym jest zarazem pierwszą i ostatnią rzeczą, którą się pamięta, jest tym, co trwa z danego człowieka dłużej, niż on sam, poza całym bogactwem jego osobowości, poza jego byciem jako żywej ludzkiej istoty.

W owym obrazie człowieka zredukowanego do automatu, który sam nie jest władcą swoich działań, ale którego biorą w posiadanie konsumpcyjne nawyki, z łatwością można odnaleźć ilustrację do wielkiej tradycji krytyki urzeczowienia. Klasyczną wykładnię koncepcji urzeczowienia można wskazać na przykład w dziele Györgya Lukácsa *Historia i świadomość klasowa* (zob. Lukács 1988: 199–245), ale idee zdominowania człowieka przez alienujące powtarzalne czynności, podobnie jak utowarowienia ludzkiej świadomości, rozwijane były w pracach różnych autorów (Adorno, Horkheimer, Fromm, Marcuse). Wreszcie zaś stały się częścią zbiorowego politycznego myślenia: idea ta była jedną z najważniejszych w intelektualnym zapleczu Nowej Lewicy i ruchów radykalnych lat sześćdziesiątych (zob. Kazin 2012: 293–296).

Urzeczowienie ludzkiej aktywności jest w człowieku tym czymś, co jest i pozostaje martwe, na wzór martwoty i braku woli automatu. Skomplikowana filozoficzna tradycja krytyki urzeczowionej aktywności da się ostatecznie sprowadzić do tego właśnie obrazu, w którym coś zostaje rozpoznane jako obce ludzkiemu życiu. Tym czymś może być określona praktyka (jak na przykład wymiana rynkowa w przypadku fetyszyzmu towarowego) lub, bardziej generalnie, pewien wzorzec zachowania, któremu podporządkowujemy życie bezrefleksyjnie, ponieważ on sam ma charakter czegoś obowiązującego jako nigdzie niewyrażona zbiorowa norma. Ten ostatni przypadek można zilustrować rządami tego, co Herbert Marcuse nazwał zasadą wydajności – *Performance Principle* (Marcuse 2001: 197): zgodnie z nią nasze miejsce w porządku produkcji i konsumpcji jest wyznaczone wydajnością, którą osiągamy w ramach wyalienowanej (nietwórczej, odczuwanej

jako obca) pracy. Potencjał krytyki urzeczowienia polegał na tym, że przedmiotem swojej analizy mogła ona uczynić wszystko – od konkretnych form politycznych czy zachowań, aż po najogólniejsze wzorce kulturowe: oglądanie telewizji czy uczęszczanie do centrów handlowych. W ten sposób samo pojęcie urzeczowienia stawało się dogodnym pojemnikiem dla niesprecyzowanego poczucia sprzeciwu wobec wszystkiego, co wiąże się z „normalnym życiem”. W istocie dla pokolenia, do którego należał Romero, pokolenia studenckiego buntu lat sześćdziesiątych i wyłonienia się kontrkultury jako ważnej siły społecznej, charakterystyczny był ów impuls buntu, który kierował się nie tyle przeciw konkretnemu wrogowi, ile przeciwko całości „systemu”, który w zasadzie nie ma określonych granic. Rozciąga się od wnętrza jednostki, aż po globalną siłę wzorców konsumpcji. Poza ich zasięgiem są jedynie przestrzenie marginalne: kulturowe enklawy, jak idealizowane przez kontrkulturę „Indie” lub „polityczny Inny”, którym dla francuskich radykalnych studentów były maoistowskie Chiny.

Metafora żywego trupa przechadzającego się alejkami centrum handlowego nie tylko dobrze ilustruje to stanowisko polityczne, ale – jak każda dobra alegoria – pozwala też badać jego granice, porażki i sprzeczności. Po pierwsze, pokazuje, że dobrze obywa się bez precyzowania obrazów, którymi się posługuje. Centrum handlowe jest dobrą alegorią właśnie dlatego, że pozbawione jest jakiegokolwiek dookreślenia, potencjalnie jest wszędzie, zawsze takie samo. Podobnie żywe trupy, które chodzą jego alejkami: nie wiemy o nich nic poza tym, że za życia obejmowali dokładnie wszystkie społeczne kategorie. Jeśli żadna część społeczeństwa nie jest wyjęta spod władzy kulturowych automatyzmów, to rzecz jasna nie można się spodziewać, że jakakolwiek klasa będzie podmiotem zmiany. Nadzieję mogą nieść raczej nie klasy, lecz grupy marginalne, jednak tylko warunkowo: jeśli są w stanie wypracować autonomiczną pozycję wobec systemu, jak pisał Marcuse, zaproponować jakąś „bardziej racjonalną racjonalność” (Marcuse 2001: 201).

Zauważmy, że punkt wyjścia u Marksa był inny: proletariusz to ten, któremu odebrano człowieczeństwo, dlatego w imię samego przetrwania musi on zwalczać warunki dehumanizacji panujące w całym społeczeństwie. Myślenie w kategoriach opozycji wobec systemu zakłada, że punktem oporu muszą być jakieś autonomiczne wartości, które jest w stanie wypracować marginalna grupa. W efekcie potencjał polityczny zostaje uwewnętrzniony – trzeba należeć niejako do arystokracji duchowej, która jest w stanie zdobyć się na wyniosłe odrzucenie wartości dominujących. W rezultacie jednak żadna przypisana tożsamość nie jest rękojmnią politycznego potencjału, staje się nią rodzaj wewnętrznej dyscypliny. Polityczna nadzieja okazuje się zatem czymś chwiejnym, zależnym od jednostkowego zaangażowania, traci strukturalny wymiar.

Jej nosicielami stają się jednostki wyjątkowe, które widzą więcej niż inni. Jak bohaterowie filmu, jedyni żywi, którzy ukradkiem podglądają przemierzające się po centrum handlowym automaty. Logika opowieści nie zmierza tutaj właściwie do żadnego rozwiązania – pozycja czterech uciekinierów jest na tyle beznadziejna, że mogą jedynie przypatrywać się temu, co się dzieje, licząc na to, że dość długo uda im się przetrwać. Gwarancją tego przetrwania, oprócz zapasów, jest odpowiednio uzbrojenie, co naprowadza na kolejny polityczny impas.

Duchowy elitaryzm, implikowany przez potępienie masowej wrażliwości, oprócz wyraźnie antydemokratycznego tonu, miał swoje skrajne konsekwencje w postaci politycznego terroryzmu. Pozycja wewnętrznego purysty, duchowego

outsidera, wyklucza polityczne działanie, skoro wyklucza zaangażowanie w formy masowej organizacji. Dla tych, którzy pragną jakiejś zmiany, pozostają dwa rozwiązania: albo praca w już istniejących instytucjach z nadzieją ich zmiany od środka (ale to oznacza wielce ryzykowne wejście do „systemu”), albo działania obliczone na wywołanie wstrząsu, przebudzenia.

Obie strategie były zresztą faktycznie stosowane przez przedstawicieli nowej lewicy. Jedni trafiali do organizacji związkowych (Kazin 2012: 349–350) czy partii politycznych, inni, jak radykalni ekolodzy z Weatherman w USA czy Czerwone Brygady we Włoszech, wybrali drogę zbrojnego oporu. Co istotne, strategie te były bezpośrednim skutkiem politycznej porażki: obie pojawiały się w wyniku rozpadu ruchów nowej lewicy lub rozczarowania efemerycznością i brakiem efektów ich działań. Terroryzm może symbolizować tutaj ślepy zaułek, który jest konsekwencją myślenia w kategoriach radykalnej opozycji wobec systemu, będącego synonimem całego codziennego życia i potocznego myślenia. To jest zresztą ów historyczny odpowiednik fatalizmu, który sygnalizowałem na początku analizy filmu Romero: impas działania, wyrażający się albo rezygnacją, albo formą samobójczego radykalizmu.

Oto więc pierwsza z dwu realizacji figury żywego trupa jako politycznej alegorii, które chciałem zanalizować: obraz automatów chodzących uliczkami centrum handlowego jest tutaj wizualnym materiałem, równoległym do niego językiem teoretycznym jest język urzeczowienia, a polityczną sytuacją: klęska ruchów protestu i ich postępująca dekompozycja w latach siedemdziesiątych. Z tego punktu widzenia alegoria zawarta w *Świcie* wskazuje rzeczywistość systemu, którego nie sposób zmienić, porządku społecznego, który mocą bezwładu uniemożliwia zaistnienie zmiany.

PO JEDNEJ ŚMIERCI, PRZED DRUGĄ

Kontrkulturowa nośność filmów o żywych trupach polegała w dużej mierze na tym, że nie poddawały się one wysubtelnieniu. O ile zdarzały się opowieści grozy sankcjonowane w obiegu krytycznym jako wybitne, o tyle opowieści o zombie przesunęły się do głównego nurtu kina (są kręcone przez najważniejsze studia i stacje telewizyjne), ale raczej pozostały odporne na czysto symboliczne uszlachetnienie: pokazują jedynie bezmyślność czegoś, co nieludzkie w człowieku, zarówno w postaci żywego trupa, jak i w postaci kogoś, kto próbuje uciec. Jeden pożera, drugi chce uniknąć pożarcia: brak tu miejsca na jakąkolwiek dialektykę i ta płaskość właśnie jest być może najlepszym wehikułem dla specyficznego cynizmu tych historii.

Jednak ta niezmienność schematu fabularnego okazuje się pozorna, jeśli zwrócić uwagę na pozycję postaci żywego trupa w strukturze opowieści. Nie zawsze jest ona taka sama i te zmiany są kluczowe dla alegorycznego sensu historii. W przypadku *Świtu* była to alegoria (anty)konsumpcjonistyczna. W nakręconej ponad ćwierć wieku później (i, co znamienne, w ramach struktur studia Universal, jednego z gigantów Hollywood) *Ziemi żywych trupów* jest to alegoria rewolucyjna. Żywe trupy w tym filmie to już nie automaty będące przypomnieniem grzechów

społeczeństwa konsumpcyjnego, ale zbuntowani, zagrożenie dla porządku świata przedstawionego. W sposób nie do końca narracyjnie wytłumaczony zaczynają zbierać się w grupy i w mozolnym procesie „uczyć się” walki z żywymi. Wiedzione owym tajemniczym instynktem, szturmują bramy elitarnego miejskiego kompleksu, w którym ukryły się skorumpowane elity. Nieoczekiwana rola, jaką przypisuje się umarłym w *Ziemi*, w całym swoim braku uzasadnienia wydaje się kluczowym symptomem narracji, wskazuje na zagęszczenie znaczeniowe, które domaga się uważnej analizy. Tutaj bowiem można doszukiwać się wyjścia ze ślepego zaułka, na który wskazywałem przy okazji *Świtu* – braku pęknięcia, dzięki któremu mogłaby dokonać się zmiana.

Konsekwentna jest postawa protagonistów: jak w innych filmach, jest to grupa ludzi walczących o przetrwanie. To z nimi utożsamiają się widzowie, oni są wehikułem narracyjnym. I oni konsekwentnie nawiązują do marginalnej pozycji, w której umieszczony zostaje widz: ów margines to przestrzeń zajmowana przez kogoś, kto zainteresowany jest głównie własnym przetrwaniem i tylko po to angażuje się w kontakt z innymi. Tyle że zmienia się znaczenie owego dystansu: w *Świcie* jest to pozycja kogoś wyłączonego poza obszar rytuałów codzienności, gdy w *Ziemi* jest to ktoś, kto pozostaje obok konfliktów rozsadzających świat społeczny. Za każdym razem jednak owa pozycja uzupełniana jest przez dokładną obserwację pewnego spektaklu – bierność głównych bohaterów, skoncentrowanych jedynie na swoim przetrwaniu, jest uzupełniana przez aktywność, którą obserwują z fascynacją.

Fascynacja ta wskazuje na fenomen interpasywności, którego analizę można odnaleźć w pracach Slavoję Žižka. W fenomenie tym podmiot przemieszcza swoje zaangażowanie na agenta, który dosłownie działa i rozkoszuje się za niego. Jest to jedna z form uniknięcia ekscesu, nadmiaru, który nieodłącznie wiąże się z bezpośrednim uczestnictwem. W fenomenie interpasywności możemy z bezpiecznego oddalenia, oszczędzając energię, obserwować, jak inny działa za nas. Obserwując spektakl działania, pozwalamy innemu, by za nas wykonał „brudną robotę” (zob. Žižek 1997: 47–48).

W obu filmach to żywe trupy właśnie są tymi, których obserwuje oko kamery. Pozorny cyniczny dystans wpisany w narrację jest za każdym razem „demaskowany” przez to zafascynowane spojrzenie skierowane w stronę spektaklu, jakim jest działalność zombie. Ale w przypadku dwóch filmów są to także dwa różne spektakle: spektakl konsumpcji w filmie z 1978 r. i spektakl rewolucji w jej najbardziej gwałtownej fazie w roku 2005. W obu przypadkach to spojrzenie widzów jest także utożsamiane ze spojrzeniem protagonistów, oni z kolei zajmują pozycję fascynacji działaniem żywych trupów, które jest im obce i niesamowicie bliskie zarazem.

Zombie przypominają coś, co Žižek nazywa „bytem popędu”. Reprezentują pewien nadmiar wobec biologicznego życia, skoro są „wybrykiem natury”, ale nie są bytem ludzkim – ponieważ sterowane są przez dążenie, a nie przez zapośredniczone symbolicznie pragnienie. Znajdują się więc w owej dziwnej przestrzeni, która nie jest ani życiem ludzkim, ani naturalnym¹. Można ją utożsamiać także z przywoływaną przez Žižka po wielokroć przestrzenią „pomiędzy dwiema śmierciami”: żywe trupy są trupami dla porządku symbolicznego (identyfikacji sym-

¹ Tę przestrzeń właśnie zajmuje popęd – coś „pomiędzy naturą a kulturą” (Žižek 2008a: 206–207).

bolicznej, reguł wymiany, społecznych tabu), ale nadal żyją życiem popędu, tak jakby „zapomniały umrzeć” (zob. Žižek 2001: 163–165).

Widzowie obserwujący, przez oko kamery, a także poprzez swoich agentów, to jest protagonistów historii, działalność żywego trupa obserwują więc spektakl „siły popędu”: życia zarazem jakoś zredukowanego, ale wykazującego patos owego dążenia, które jest poza wszelkim sensem i uzasadnieniem. To, w jaki sposób owa działalność popędowa się realizuje, jest więc decydujące, kluczowe dla pozycji widza. Wykorzystując tych kilka kroków, otrzymujemy schemat zapośredniczeń, który rządzi spektaklem filmów o żywym trupie. W ten sposób możemy znów docenić ich potencjał alegoryczny, ale nie zbliżamy się jeszcze do treści owej alegorii.

Treść ta, jak wspomniałem, zmienia się i jest symptomatyczne, że w roku 2005 jej głównym składnikiem jest spektakl rewolucyjny. Żywy trup staje się tutaj rozwiązaniem impasu niemożliwości politycznego działania: w filmie Romero „czas dojrzał” do katastrofy, która zmiecie z powierzchni ziemi to samo „zwyczajne życie”, którego zniewalająca siła była czymś nieprzekraczalnym w filmie z 1978 r. W *Ziemi* jest zresztą jeszcze jedna figura politycznego sprzeciwu – przywódca miejskiej biedoty. Jednak portret tego ludowego trybuna jest zbyt nostalgiczny, żeby przysłonić jedyne prawdziwego agenta zmiany, jakim są zombie. Podstawienie żywego trupa jako rewolucjonisty rymuje się przy tym z postaciami potencjalnych podmiotów rewolucyjnych, jakie odnajdujemy we współczesnej teorii politycznej. Nie jest to już proletariusz zagrzewany do walki przez intelektualistę organicznego, ale byt pozbawiony godności osoby jako obiekt polityki skoncentrowanej na jego biologicznym życiu (na ten temat zob. Agamben 2010), zredukowany do jakiegoś substratu, nieludzka resztką dawniej ludzkiego życia, czyli *homo sacer* jako podmiot polityczny. Ktoś, kto zerwał więzi ze światem społecznym, ktoś zredukowany do odpadu.

Czytelnik Žižka znów odnajdzie tutaj znajome motywy: dla tego autora z autentycznym politycznym aktem mamy do czynienia wtedy, kiedy w jego wyniku doprowadzamy do innej organizacji porządku symbolicznego (zob. Žižek 2008b: 162). Formy działania politycznego, które nie dotyczą samych fundamentów tego porządku, są z gruntu nieskuteczne – pozostają jedynie odreagowaniem, bardziej lub mniej brutalnym. Aktor polityczny musi więc przejść przez fazę odłączenia od porządku symbolicznego, inaczej bowiem pozostaje jego niewolnikiem nawet wtedy, gdy mu się sprzeciwia. To właśnie ktoś wyrzucony poza nawias, „żywy trup” jest tutaj podmiotem rewolucyjnym.

Sam alegoryczny obraz pozostaje jednak ambiwalentny: jeśli pozycja widza zawiera się w fantazjowaniu o możliwej rewolucji, to nadal jest to rewolucja czyniona innymi rękami. To nie protagoniści filmu podejmują się przejęcia władzy, istniejący porządek burzy ktoś inny, postać wyrażająca to, co odrzucone. *Ziemia żywych trupów* wyraża więc polityczne pragnienie, ale zarazem w takiej formie, która czyni je oddalonym, wyizolowanym, jako coś przynależne innemu.

Ta ambiwalencja filmowej alegorii oświetla zresztą wstecznie kod teoretyczny, dzięki któremu ją objaśniłem: póki mówimy o aktorze oddzielonym od porządku symbolicznego, na pewno nim się nie stajemy. Samo teoretyzowanie na temat zmiany politycznej projektuje obraz szczególnego podmiotu, na który można czekać, ale samo trzyma tego aktora i jego działanie na dystans. W ten sposób docieramy do współczesnej politycznej nieświadomości – co mówi o niej „żywy trup” jako podmiot rewolucyjny?

Po pierwsze, żywe trupy nadal stoją w miejscu „mas”, oznaczają ich rolę: w filmie z 1978 r. były to masy konsumentów, w 2005 r. – masy rewolucyjne. Jednak nie zmienia się relacja do tych mas jako czegoś zasadniczo „zewnętrznego”, obcego: żywy trup to w końcu jakaś niehumanitarna resztką życia. We współczesnej drugiemu filmowi Romero nieświadomości politycznej uobecnia się więc jakaś figura działania politycznego o zbiorowym charakterze. Ale jest to działanie trzymane na dystans, takie, którego podejmuje się ktoś inny.

Porównanie obu alegorii pokazuje zmianę, która dokonała się w dyskursie teoretycznym i zbiorowej wyobraźni politycznej: obraz samotnego buntownika, żyjącego na marginesie społeczeństwa, wyczerpał swój potencjał. Zastępuje go coś innego: wrażliwość daleka od aksjologicznego elitaryzmu charakterystycznego dla narodzin i rozwoju kontrkultury. Równocześnie podmiot owej zmiany pozostaje nieznamy. Być może dlatego, że w zbiorowym imaginariu nie pojawiły się nowe przekonujące obrazy aktorów zbiorowych. Jedynym istniejącym dzisiaj jest *homo sacer* jako ten, kto atakuje porządek społeczny niejako z zewnątrz, z pozycji abiektu. Ale jest to podmiot, z którym z definicji nie można się utożsamić. Można czekać na jego interwencję, ale niepodobna ani „stać się nim”, ani „mówić w jego imieniu”. Jeśli ten podmiot przemówi, to w sposób, którego nie potrafimy przewidzieć.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2010), *Tożsamość bez osoby*, w: tegoż, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa.
- Jameson, F. (2001), *From Metaphor to Allegory*, w: C.C. Davidson (ed.), *Anything*, Anyone Corporation, New York, The MIT Press, Cambridge London.
- Jameson, F. (1981), *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Methuen, London.
- Jameson, F. (2011), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kazin, M. (2012), *Amerykańscy marzyciele. Jak lewica zmieniła Amerykę*, przeł. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Lukács, G. (1988), *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, przeł. M.J. Siemek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Marcuse, H. (2001 [1973]), *A Revolution in Values*, w: tegoż, *Towards a Critical Theory of Society. Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. 2, Routledge, London – New York.
- Świrek, K. (2012), *Kino jako medium społecznej nieświadomości – propozycja Fredrica Jamesona*, w: K. Kizińska, D. Dolata (red.), *Sztuka i jej społeczne konteksty*, Lublin.
- Žižek, S. (1997), *The Supposed Subjects of Ideology*, „Critical Quarterly”, vol. 39, no. 2.
- Žižek, S. (2001), *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Žižek, S. (2008a), *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*, Verso, London – New York.
- Žižek, S. (2008b), *O wierze*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa.

FILMOGRAFIA

Świt żywych trupów (Dawn of the Dead), USA – Włochy 1978, reż. G.A. Romero, wydanie DVD: IDG Poland 2005.

Ziemia żywych trupów (Land of the Dead), USA 2005, reż. G.A. Romero, wydanie DVD: Universal 2005.

LIVING DEAD AS POLITICAL ALLEGORY

Summary

In this article I will interpret the figure of *living dead* in terms of political allegory by relating three levels: the level of narration, theory, by which the narration can be decoded, and political situation, a symptom of which this narration is. In this way, I can trace the potential of two realizations of zombie figure in contemporary cinema: firstly, as a consumer, performing automated acts; secondly, as a revolutionary subject – excluded rebel. I treat both of those images as symptoms of radical political desire, its main motives and impasses.

Adj. Izabela Ślusarek