

JEDNAK KSIĄŻKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 8

Jak czytać (pop)literaturę?

STUDIA

WIDMA DERRIDY – NIE-UMARLI W *CMĘTARZU ZWIEŻAŁ* STEPHENA KINGA

KATARZYNA SZALEWSKA

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Polskiej

Zjawiskiem [...], które od początku do końca zasługuje na miano »podstawowego wyobrażenia współczesnej kultury masowej«, jest [...] fantazmat powrotu żywego trupa: wyobrażenie osobnika, który nie chce pozostać zmarłym i ciągle powraca, stanowiąc groźbę dla żywych» (Žižek 2003: 42) – pisze Slavoj Žižek w *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*. Jakkolwiek dyskusyjna może być intronizacja jednego wyobrażenia jako nadrzędnego dla uniwersum współczesnej kultury masowej, trzeba uznać, że figura powrotu (nie)umarłych stanowi jeden z najbardziej symptomatycznych wyobrażeń, reprodukowanych zarówno w literaturze tak zwanej wysokiej (*vide* estetyka romantyczna), jak i tej popularnej. Mnogość

interpretacji tego multiplikowanego obrazu wskazuje na jego szczególny status jako przydatnego „narzędzia diagnostycznego” w badaniu imaginarium nowoczesności. Żywy trup jako nośnik niewypowiedzianej traumy tkwiącej w (nie)świadomości zbiorowej, jako figuracja społecznego wykluczenia lub konkretyzacja lęków przed biopolityką ponowoczesnego państwa (zob. np. Nowicki 2013; Marcela 2014) – to tylko niektóre z licznych eksplikacji fenomenu literackich i filmowych przedstawień żywego trupa. W każdej z tych, ledwie tu zasygnalizowanych, interpretacji pobrzmiewa założenie, że kultura popularna reprodukuje lęki, fascynacje, idee, pragnienia właściwe dla kultury, w ramach której funkcjonuje. Do tego oczywistego dziś już stwierdzenia dodać należy zdolność literatury popularnej do eksplikowania – rzecz by można – „intelektualnych trendów”, które stanowią wyraz potrzeb odpowiedzi na pytania frapujące dla danej współczesności. Literaturę popularną więc, podobnie jak i akademickie „zwroty” w obrębie badawczych zainteresowań – *toutes proportions gardées* – można widzieć jako swoisty papierek lakmusowy przydatny do diagnozowania „przeklętych problemów” nowoczesności.

A do tych z pewnością należy problem śmiertelności, (nie)obecności zmarłych i form ich „widmowej” egzystencji wśród żywych. Problem to odwieczny, lecz w swych nowoczesnych interpretacjach wyposażony został w psychoanalityczne i dekonstrukcyjne sensy, czego przejawem jest duża popularność koncepcji krypty, inkorporacji czy derridiańskiego widma w refleksjach nad tekstami kultury podejmującymi tematykę powrotu zmarłych. Powieścią, która okazuje się szczególnie podatna na takie de-konstruujące odczytania, jest napisany w 1983 roku *Cmentarz zwięzłat* (*Pet Sematary*). Książka ta doczekała się wielu konkurencyjnych odczytań. Niektórzy krytycy, jak na przykład Marta Miquel-Baldello, widzą w niej nowoczesną wersję mitu Frankensteinia (zob. Miquel-Bardello 2013). Co ciekawe, sam King wskazuje powieść Mary Shelley – obok *Doktora Jekylla i pana Hyde’a* Roberta Louisa Stevensona oraz *Draculi* Brama Stokera – jako jedno ze źródeł współczesnej estetyki grozy.

W *Danse macabre* King pisze: „Jednakże ta trójka to coś szczególnego. Owe trzy powieści tworzą fundament ogromnego wieżowca książek i filmów – dwudziestowiecznych historii gotyckich, znanych pod nazwą »współczesnych opowieści grozy«. Co więcej, w sercu każdej z tych powieści mieszka (czy raczej rozpiera się) potwór, który zdołał dołączyć do czegoś, co Burt Hatlen nazywa zbiorowiskiem mitów – powiększyć ocean koncepcji literackich obmywający nas wszystkich, nawet tych, którzy nie czytają książek ani nie chodzą do kina. Niczym idealne rozdanie tarota, przedstawiające samą istotę zła, możemy ułożyć na stole ich karty: Wampira, Wilkołaka i Bezimienną Istotę. Z układu tego została wyłączona jeszcze jedna wspaniała powieść grozy, »W kleszczach lęku« Henry’ego Jamesa, choć dopełniłaby ona zbiór najlepiej znaną mityczną postacią literatury grozy – Duchem” (King [2005]: 82). Duch nie znajduje miejsca

w triadzie Kinga ze względu na, jak pisze autor, rozległość tematu i mniejsze od Shelley, Stevensona i Stokera oddziaływanie Jamesa na kulturę popularną. Wampir, Wilkołak i Bezimienna Istota pozostają trójcą bohaterów-mitów zapładniających niezliczone realizacje literackie i filmowe, w tym także *Cmentarz żywych*.

Odczytanie powieści jako nowoczesnej realizacji mitu Frankensteina ma oczywiście podbudowanie w kreacji głównego bohatera powieści – Louisa Creeda, lekarza i racjonalisty, który – motywowany desperacją – przywraca do życia zmarłych, kolejno kota, syna i żonę. Problem przekraczania granic między życiem i śmiercią, łamanie tabu, a także swoistej pychy bohatera, który wierzy we własną moc zapanowania nad tym, co wskrzeszone, wreszcie mroczne sceny cmentarne z rozkopywaniem grobu – wszystko to przywodzi na myśl fabułę książki Shelley. Jednak motywacją dla zgubnego w skutkach działania Creeda jest nie oświeceniowa wiara w naukę, lecz odwrotnie – odejście od niej w stronę mitu, legendy, rytuału, poddanie się irracjonalizmowi spod znaku ducha Wendigo stanowiącemu jedyną odpowiedź na tragedię, wobec której rozum pozostaje bezsilny. Jest jednak *Cmentarz żywych* opowieścią o przekraczaniu granic w takim sensie, w jakim widzi to Žižek, interpretując książkę Kinga – „definitywne upowieściowienie »powrotu żywych trupów«” (Žižek 2003) – jako odwróconą wersję *Antygony*, a postać Creeda jako nowoczesnego Fausta (Žižek 2003). Louis, odwrotnie niż bohaterka Sofoklesa, narusza zasady pochówku – swoista *hybris* prowadzi go do zakłócenia snu wiecznego (odpoczynku/zbawienia) zmarłego syna i spowodowania jego powrotu w roli morderczego nie-umarłego (użyteczna okazuje się bowiem w kontekście tej postaci kategoria *undeadness*¹, wskazująca na zmacony status bohaterów powieści). Creed przekracza granicę między żywymi a umarłymi, doprowadzając do naruszenia rytuału, czego zapowiedzią jest już scena pogrzebu syna.

W trakcie ceremonii pożegnania Gage’a dochodzi bowiem do kłótni Creeda z nie lubianym teściem. Jej konsekwencją jest bójka między bohaterami, podczas której:

Trumna nie otwarła się, rozsypując żalodne, poszarpane szczątki Gage’a na podłogę, tak aby wszyscy mogli je zobaczyć, lecz Louis mętnie zdawał sobie sprawę, iż stało się tak tylko dlatego, że upadła na dno zamiast na bok. Równie dobrze mogła się wywrócić. Mimo to, w owym ułamku sekundy, zanim wieko znów opadło, ujrzał przeblysk szarości – garniturek, który kupili, by zakopać go w ziemi wraz z ciałem Gage’a – i skrawek różu, dłoń Gage’a. (King 2017a: 234-235)

¹ „Współcześnie poruszamy się w świecie obumarłych idei, które – niczym zombi – budzą się do życia, nie zyskując w ten sposób nieśmiertelności, lecz raczej osiągając stan bycia nieumarłym (*undeadness*), kolejne życie po śmierci. Żyjemy w czasach kontynuacji, w których rozstania stały się niemożliwe. Nic nie kończy się już bezpowrotnie, natomiast idea nieodwracalnej śmierci, radykalnego zakończenia i odcięcia została pogrzebana. W związku z tym to, co odchodzi, jest jak gdyby skazane na swój powrót, by wieść osobliwy, nieumarły żywot tego, co widmowe” (Marzec 2015: 35).

Niedopełnienie rytuału przejścia do świata zmarłych w niezliczonych fabułach i wierzeniach ludowych prowadzi do uniemożliwienia odejścia zmarłego, a w konsekwencji – do jego powrotu w formie nie-umarłego. Jacques Lacan wskazuje, że fabuła *Antygony*, podobnie jak *Hamleta*, wiąże się z zakłóceniem rytuału pogrzebowego, a „żywe trupy” (jak duch ojca Hamleta) powracają, by wyrównać symboliczne rachunki². „Jak pisze odwołujący się do Lacana, Slavoj Žižek, powrót zmarłych stanowi więc materializację pewnego symbolicznego długu, który zobowiązuje jeszcze poza terminem fizycznego wygaśnięcia. Powiada dalej Žižek, że zmarli wracają w postaci żywych trupów, nie mogąc »znaleźć« odpowiedniego dla siebie miejsca w tekstach tradycji. Typowymi przykładami powrotu zmarłych w XX wieku są oczywiście dwa wielkie wydarzenia traumatyczne – holocaust i gulag. Cienie ich ofiar będą nieprzerwanie nas ścigać jako »żywe trupy«, dopóki nie doczekają się od nas godziwego pochówku, dopóki trauma ich śmierci stanowi integralną część naszej pamięci historycznej. Ale trzeba też pamiętać, jak wskazuje interpretator Lacana i kultury popularnej, że »powrót żywego trupa« to odwrócenie porządku właściwego rytu pogrzebowego” (Kowalczyk 2006).

Tak dzieje się w powieści Kinga, w której dość makabryczna scena pogrzebowa stanie się fabularną antycypacją znacznie bardziej krwawych odsłon z udziałem „żywych trupów”. Otwarcie trumny w trakcie ceremonii znajdzie swoje dopełnienie w cmentarnej scenie podważania wieka trumny Gage’a przez zdesperowanego ojca. Oczywiście przywołane rozwiązania fabularne stanowią wygodne narzędzie wprowadzania grozy, jednak w tym nie wyczerpuje się ich rola. I jeśli *Cmentarz zwięźat* odwołuje się do swych dziewiętnastowiecznych poprzedników, o których wspomina King w *Danse macabre*, to bardziej niż motyw Bezimiennej Istoty, realizuje on fabułę typową dla wprowadzenia Ducha i motywu nawiedzenia.

Jak pisze Colin Davis, „Opowieści o zjawiskach nadprzyrodzonych dosyć wiernie reprodukcją wzorzec »niezakończonych spraw«, stosunków pomiędzy żywymi i zmarłymi. Umarli powracają dlatego, że rytuały pogrzebowe, uroczystości i żałoba nie zostały właściwie dopełnione (*Głęboko, prawdziwie, do szaleństwa*), albo dlatego, że są przeklęci i muszą zostać egzorcyzmowani (*Buffy: postrach wampirów*), bądź dlatego, że podobnie jak duch ojca Hamleta, znają tajemnicę domagającą się ujawnienia, błąd do naprawienia, niesprawiedliwość do upublicznienia czy też przestępce, którego należy zatrzymać (*Duch*)” (Davis 2013: 23). Davis, wskazując na fabularne motywacje pojawiania się umarłych w świecie żywych, posługuje się także przykładami znanymi z kultury popularnej, w której najczęściej nawiedzenie oznacza konieczność rozwiązania

² Žižek rozważa tę rzecz następująco: „Dlaczego umarli wracają? Odpowiedź, jaką proponuje Lacan, brzmi tak samo jak ta, którą podsuwa kultura popularna: »ponieważ nie zostali należycie pogrzebani«, to znaczy ponieważ w związku z ich pochówkiem doszło do jakichś uchybień. Powrót umarłych jest znakiem zakłócenia symbolicznego rytu, procesu symbolizowania; umarli powracają w roli poborców niespłaconego symbolicznego długu” (Žižek 2003: 42).

niezakończonych za życia sprawy. King odchodzi od tego stopizowanego ujęcia, powodem powrotu umarłych czyniąc jedynie wolę i pychę, jak interpretuje to Žižek, żywych, którzy egoistycznie potrzebują umarłych. Nawet jednak w takiej konfiguracji między dwoma światami, rozdzielonymi nieprzekraczalną dla Sofoklesa granicą, następuje swoista ekonomia wymiany.

„Powieść Stephen Kinga oświetla pojęcie ekonomii psychicznej, do której odnosi się Derrida. W *Cmentarzu zwierząt* Creedowie składają [...] zobowiązanie, zaciągając pożyczkę. Ale kredyt ten wymaga zabezpieczenia – tego, które jest przekazywane jako gwarancja wykonania umowy lub spłaty długu i podlega przepadkowi w przypadku nieuiszczenia zapłaty. Ta idea wydaje się czytelna w nazwaniu w powieści Kinga syna bohatera imieniem Gage, jako że syn ten jest właśnie hipoteką (ang. *mortgage*), dosłownie »martwym poręczeniem« – paradoksalnie powraca on z grobu, by wypełnić kontrakt” (Jodey Castricano 2001: 70) – pisze Carla Jodey Castricano, odczytując powieść Kinga w duchu derridiańskiej teorii widma. Proponuje ona pojęcie kryptomimesis (derywując je od kryptonimii Abrahama i Torok – zob. Abraham, Torok 1986) na określenie dyskursu, który opiera się na logice nawiedzenia, żaloby i powrotu żywych trupów. Fikcja kryptomimetyczna zasadza się, według Castricano, na przyciąganiu i repulsji, przewyżczeniu binarnej logiki, jednoczeniu przeciwieństw, jakie zawsze zakłada wyjście poza ontologię żywych (Jodey Castricano 2001: 32). Jak stwierdza, kryptomimesis to pisanie, które opiera się nie tylko na komunikacji, ale również na partycypacji (Jodey Castricano 2001: 53), rozumianej jako pisanie wespół z duchami, współdzielenie głosów.

W kryptomimetycznej fabule między żywymi a zmarłymi dokonuje się nieustanna wymiana, którą Derrida określa językiem ekonomii, jako dług, zobowiązanie, kontrakt. Zmarli mają udział w życiu bohaterów Kinga, co najsilniej przypieczętowuje decyzja Creeda, by podjąć zobowiązanie, jakim jest powierzenie ciała umarłych przestrzeni cmentarza dla zwierząt. W ten sposób „kupuje”, jak sam to określa, żywego trupa, godzi się na obecność tego, co powraca i co wymyka się jego władzy ojcowskiej (Gage) oraz racjonalnej władzy świadomości. Derrida tłumaczy ten kontrakt między żywymi i zmarłymi, posługując się kategorią dziedzictwa. W ten sposób interpretuje choćby Szekspirowskiego ducha z *Hamleta*. Jak podsumowuje Andrzej Marzec: „Hamlet nie tylko żyje pośród ruin dawnego porządku królestwa, ale również sam stanowi jego pozostałość. Istnieć będzie tu oznaczało być zawsze czyimś potomkiem, a zatem urodzonym, wydanym przez kogoś na świat i dosłownie wrzuconym w zastaną już rzeczywistość. Podmiot przedstawia się więc jako zbudowany z warstw, nie może dłużej funkcjonować jako samostanowiąca o sobie, biała, niezapisana karta, a – niczym palimpsest – jest już zapisany, od początku zawiera w sobie ślady obcego, należącego do innego pisma. [...] [Hamlet – K.Sz.]

Rozmawiając z widmami, pozostaje między życiem (obecnością) a śmiercią (nie-obecnością), łącząc w sobie te dwa przeciwstawne do tej pory światy” (Marzec 2015: 209).

Derridiański podmiot funkcjonuje w nie-stabilności, którą tworzą dekonstruujące zwartą tożsamość głosu umarłych – cytaty, ślady, powidoki przeszłości. Castricano dopatruje się działania tego mechanizmu w intertekstualnej warstwie powieści Kinga³, ale też w polifonii głosów, jaka towarzyszy monologom wewnętrznym głównego bohatera⁴, które bardzo często rozbijają się na wyróżnione odrębnymi czcionkami przemyślenia Creeda i echa dekonstruujące racjonalny dyskurs, jakby podszepty widm. Widmowość związana z dziedziczeniem śladów przeszłości rozgrywa się także na poziomie fabularnym:

Za domem rozciągała się wielka łąka, na której mogły bawić się dzieci. Dalej zaczynał się praktycznie niemający końca las. Posiadłość graniczyła z gruntami stanowymi i, jak wyjaśniał pośrednik, w przewidywalnej przyszłości nie planowano tu żadnej rozbudowy. Ostatni przedstawiciele szczepu Indian Micmaców żądali blisko ośmiu tysięcy akrów ziemi w Ludlow i miastach na wschód od niego. (King 2017a: 10)

Taka narracja towarzyszy scenie wprowadzania się rodziny Creedów do nowego domu. Nieuregulowane sprawy własnościowe związane z ziemią, na której leży cmentarz dla zwierząt, powrócą – niczym indiański duch Wendigo – w motywach rytualnych pochówków i nocnych eskapad Creeda do nawiedzonego lasu. Wkracza on bowiem, wraz z przeprowadzką do Ludlow, na ziemię zamieszkiwaną przez głosy poprzedników, próbuje się zadomowić w przestrzeni już zagospodarowanej przez zmarłych. Ekonomiczno-prawny spór między plemieniem Micmaców a władzami miasta ma swoje uzasadnienie nie tylko na płaszczyźnie amerykańskiej historii i problemu kolonizacji indiańskich terenów, lecz także tłumaczy się w widmontologicznej logice jako problem dziedziczenia głosów, współdzielenia przestrzeni przez żywych i umarłych (można rzec, że przeprowadzając się na ziemię Indian, bohaterowie zaciągają dług, który spłacą, ofiarowując miejscu syna) oraz jako zagadnienie nawiedzenia.

To ostatnie bowiem szczególnie silnie łączy się z problemem zamieszkiwania. Tak jak Creed zadomawia się w przestrzeni Ludlow, w której obecne są ślady przeszłości miasta, tak

³ Badaczka wskazuje m.in. *The Monkey Paw*, legendę miejską, piosenkę *Baby Please Don't Go* czy *The Love Song of J. Alfred Prufrock* T.S. Eliota (Jodey Castricano 2001: 63). Do tego spisu dodać by trzeba odwołania do twórczości zespołu Ramones.

⁴ Takich, polifonicznych, fragmentów znajdziemy w książce bardzo wiele. Por. np. „Czy kiedykolwiek przyszło ci do głowy, Louis, że może wcale nie przysłużył się synowi? Może jest szczęśliwy, tam dokąd trafił... może to wszystko nie są wyłącznie bzdury, choć zawsze tak sądziłeś. Może jest teraz wśród aniołów albo po prostu śpi. A jeśli śpi, czy naprawdę wiesz, z jakiego snu chcesz go obudzić? Och, Gage, gdzie jesteś? Chcę, żebyś wrócił do domu. Ale czy naprawdę kontrolował własne czyny?” (King 2017a: 318) [zmiana czcionki staje się typograficznym znakiem obecności głosów rozbijających stabilność „ja”].

i jego dom z kolei nawiedzają kolejni goście. Zresztą temat śmierci i koegzystencji z umarłymi zostaje w powieści podjęty wielokrotnie i dotyka niemal każdego z bohaterów. Zapowiedzią powrotu umarłych jest epizod szpitalny, w którym Creed staje się świadkiem zgonu pacjenta, oraz rozważany między małżonkami dylemat, w jaki sposób rozmawiać z córką o śmierci. W tym kontekście znamieną jest wypowiedź Juda, który podobnie jak duch wspomnianego pacjenta, pełni rolę przewodnika głównego bohatera w rytuale przekroczenia granicy między światem żywych i umarłych:

Znaliśmy śmierć jako przyjaciela i wroga – rzekł w końcu. – Mój brat Pete umarł z powodu pęknięcia wyrostka w tysiąc dziewięćset dwunastym roku, kiedy jeszcze Taft był prezydentem. Miał zaledwie czternaście lat i potrafił odbić piłkę baseballową dalej niż jakikolwiek dzieciak w mieście. W tamtych czasach nie trzeba było przerabiać w college’u kursu na temat śmierci w hotpicjach, czy jak je tam nazywają. Wtedy śmierć przychodziła do domu i mówiła cześć. Czasami jadła z tobą obiad, a czasem czuleś, jak gryzie cię w tyłek. (King 2017a: 55)

Motyw przybycia śmierci do domu, a więc symbolu bezpieczeństwa i stabilności, powraca w powieści kilkakrotnie. Dom staje się nawiedzony, gdy wkraczają do niego nie-umarli (ci wskrzeszeni przez Louisa, jak Church, Gage i Rachel, ale też i ci, którzy pojawiają się w sennych koszmarach – Zelda ukazująca się Rachel jako symptom traumy i wyrzutu sumienia oraz na podobnej zasadzie odwiedzający Louisa Pascow⁵). King pozostaje tu bliski gotyckiej tradycji ukazywania ducha, który od(na)wiedza żywych, ale też interpretacji tej figury zgodnie z jej rozumieniem w filozofii derridiańskiej. Derrida bowiem wyróżnia dwa rodzaje gościnności pojmowanej jako spotkanie podmiotu z innym. Gościnność względna pozostaje bliska intuicyjnemu rozumieniu tego słowa – gość zostaje zaproszony i przyjęty na warunkach ustanowionych przez gospodarza i w zgodzie z uwewnętrznionymi normami społecznymi. Inaczej rzecz się przedstawia w przypadku gościnności bezwzględnej, jaką jest nawiedzenie, relacji, w której „Nigdy nie spodziewamy się tego, co jest w stanie nam przynieść, i równocześnie zgadzamy się trwać w tym niekomfortowym stanie zawieszenia poznawczego, niepewności i napięcia, towarzyszącym utrzymaniu tajemnicy. Niewiedza jako konstytutywna cecha gościnności bezwarunkowej towarzyszy nam przez cały okres pobytu gościa i ma swoje źródło

⁵ Scenę wkroczenia nie-umarłego w przestrzeń domową King konstruuje również w wydanej trzy lata później niż *Cmentarz żywych* powieści *To (It)*, gdzie natrafiamy na bardzo wymowny, w kontekście Derridiańskiej idei gościnności bezwzględnej, opis: „Czul chłód, bo nie był jedyną książką pomiędzy rodzicami; George wciąż tam siedział, tylko że teraz George stał się niewidzialny i nie domagał się popcornu ani nie pisał, że Bill go podszczypuje. Niczego nie krytykował. Niczego nie żądał. To był jednoręki George, błady jak śmierć i prerażliwie milczący, otoczony mroczną białoniebieską poświatą i kto wie, może to właśnie od niego bil ów prerażliwy chłód, może to George był prawdziwym zabójcą z białych pustyń” (King 2017b: 242).

w tym, że przyjmując go pod swój dach, po prostu nie wiemy, komu udzieliliśmy schronienia” (Marzec 2015: 136).

Tylko pozornie Creed zna swoich „gości”, którymi są przecież członkowie rodziny – żona, syn i udomowiony kot. W istocie ich ponowne przybycie wypełnia zasadę derridiańskiej iteracji (zob. Derrida 2002), w której powtórzenie wiąże się ze zmianą:

Church kołysał się powoli tam i z powrotem jak pijany. Louis obserwował go, wstrząsały nim jeszcze dreszcze obrzydzenia, zaciskał zęby, z trudem powstrzymując okrzyk wstrętu. Church nigdy tak nie wyglądał przed kastracją ani później – nie kołysał się jak wąż próbujący zahipnotyzować ofiarę. Po raz pierwszy i ostatni przeszło mu przez myśl, że może to inny kot, podobny do kota Ellie, obcy, który przywędrował do garażu w chwili, gdy on, Louis, zbił pólki, a prawdziwy Church wciąż leży pod stosem kamieni na leśnym płaskowyżu. (King 2017a: 143)

Inny, nie-umarły, przybywa jako niespodziewane, nie daje się zagospodarować poprzez wiedzę czy dyskurs. Zgodnie z prawidłem gatunku powieści grozy, jest nośnikiem nie tylko obrzydzenia (Church), ale i grozy, jak dzieje się to w przypadku Gage’a, lecz również innych, licznych zjaw z *Cmętarza zwierząt*.

Creed dojrzuje do ostatecznej decyzji przekroczenia granicy między życiem i śmiercią, słuchając opowieści Juda o znanych w Ludlow przypadkach wskrzeszenia umarłych. Jedna z nich jest szczególnie drastyczna, dotyczy bowiem nie zwierząt – jak pozostałe – lecz człowieka, który po powrocie z grobu zostaje scharakteryzowany poprzez przywołanie figury zombi:

Ale to chciało mówić tylko o złych rzeczach. Chciało, byśmy tylko je zapamiętali, ponieważ ono było złe. I ponieważ wiedziało, że mu zagrażamy. Timmy Baterman, który wyruszył na wojnę, był miłym, zwykłym dzieckiem, może nieco ograniczonym. Istota, którą ujrzeliśmy owego wieczoru, spoglądająca wprost w czerwone słońce... to był potwór. Może zombi, może dybuk, może nie istnieje na niego nazwa, lecz Micmacowie wiedzieliby, czym był. (King 2017a: 259)

W wypowiedzi tej dostrzec można trud zdyskursywizowania widma, które przychodzi z przeszłości, destabilizując i nawiedzając przestrzeń podmiotu. „Potwór”, „zombi”, „dybuk” to kulturowo oswojone formy nazywania/zagospodarowania tej widmowej resztki, która trwa w terażniejszości, rozbijając tradycyjnie pojętą ontologię opartą na binarnej logice istnienia i nieistnienia. Postać Timmy’ego Batermana przywołuje traumę wojny, a tajemnica jego wskrzeszenia pozostaje uwięziona w przeszłości, tylko bowiem istniejący w powieści wyłącznie widmowo Micmacowie mają do niej dostęp.

Obok kulturowych skryptów przywołanych przez Kinga w próbie nazwania kondycji undeadness pojawia się też znamienna, bezosobowa forma „to”. Odgrywa ona istotną rolę także w wymownej, finałowej scenie powieści, w której Creed oczekuje na powrót zmartwychwstałej Rachel:

Co kupisz, to twoje, a to, co twoje, wcześniej czy później do ciebie wróci, pomyślał Louis Creed. Nie odwracał się. Patrzył w karty, podczas gdy powolne, ciężkie kroki zbliżały się coraz bardziej. Dostrzegł damę pik. Położył na niej dłoń. Kroki zatrzymały się tuż za nim. Cisza. Na ramię Louisa spadła zimna ręka. Głos Rachel brzmiał zgrzytliwie, była w nim ziemia. – Kochanie – powiedziała. (King 2017a: 391)

We fragmencie tym pobrzmiewa i typowe dla gatunku horroru stwarzanie atmosfery grozy (oczekiwanie, pora nocna – scena rozgrywa się bowiem o północy, cisza, nasłuchiwanie kroków, zimna ręka – to wszystko znane przecież odbiorcy elementy repertuaru powieści grozy), i wspomniany ekonomiczny wymiar wymiany między żywymi i zmarłymi, i wreszcie abiektałość powrotu zza grobu. W powtarzających się scenach spotkań ze zmarłymi to właśnie wstępnym stanowiącym będzie dominujący afekt destabilizujący tożsamość nawiedzonego podmiotu.

Castricano interpretuje finałową scenę powieści, posługując się derridiańskim pojęciem nie-obecności. Zauważa, że zamknięcie książki ukazuje kryzys Creeda, dla którego następująca „dekonstrukcja świadomości” przynosi nie zbawienie, lecz spotkanie z powracającą nie-obecnością, która znosi możliwość racjonalizacji i reprezentacji. Powracająca Rachel określona jest jako *it* (co nie zostało oddane w polskim tłumaczeniu, por. ang. *Darling – it said* i pol. Kochanie – powiedziała). Wskazuje to na niemożność włączenia tego, co powraca, nie tylko w kategorii genderowe, ale i, w konsekwencji, ludzkie (Jodey Castricano 2001: 57).

Louis Creed jest lekarzem, a fakt ten nie pozostaje bez znaczenia dla fabuły książki, którą ująć można, przy pewnych odmianach, w opisany przez Noëla Carrolla model erotyczny⁶ – następujące po sobie pytania, wątpliwości i rozterki głównego bohatera znajdują swój kontrpunkt w opowieściach przewodnika „po zaświatach”, jakim jest Jud, każda kolejna śmierć popycha zrozpaczonego ojca/męża dalej ku przekroczeniu symbolicznej granicy. Będąc empirystą, medykiem, Creed reprezentuje w świecie powieści oświeceniowy racjonalizm, w ramach którego to, czego doznaje bohater, okazuje się nie do przyjęcia. Walczy więc z własnymi zmysłami i myślami, próbując zaprzeczyć rzeczywistości nieodpowiadającej rozumowym założeniom co do tego, czym rzeczywistość jest/powinna być („To sen, pomyślał,

⁶ Jak zauważa Carroll, co koresponduje ze strukturą omawianej powieści Kinga: „Także przygotowywanie eksperymentu przez burzyciela jest przyczyną pytań – tym razem o to, czy mu się powiedzie. Faza eksperymentu dostarcza odpowiedzi pozytywnej, ale następnie pojawiają się komplikacje – zazwyczaj w formie niewinnych ofiar lub innych niefortunnych wydarzeń” (Carroll 2004: 220).

i dopiero ulga, jaką poczuł, uświadomiła mu, że jednak się bał. Umarli nie powracają. To fizjologiczna niemożliwość. Ten młody człowiek leży teraz w chłodni w Bangor już po sekcji [...]” [King 2017a: 77] – medyczne wyjaśnienie, podobnie jak wcześniej przywołane popkulturowe kategorie – mają pomóc wyjaśnić przybycie nieznanego i oswoić go poprzez dyskurs). Tym jednak, co nie pozwala bohaterowi w pełni odrzucić doświadczenia w imię rozumu, jest wstręt (Jodey Castricano 2001: 56), w wielu miejscach odczuwany afektywnie⁷ (por. scena rozkopywania grobu, w trakcie której Creed reaguje wymiotami na kontakt ze zmarłym ciałem). Spotkanie z widmem przekracza możliwości dyskursu, zgoda na nawiedzenie, czyli bezwarunkową gościnność, doprowadza do dekonstrukcji podmiotu-gospodarza (koszmary z Zeldą destabilizują Rachel, powracające zwierzęta wprowadzają niepokój i wynikającą z niewiedzy grozę do domów mieszkańców Ludlow, wskrzeszony Gage jawi się jako przeciwieństwo niewinnego dziecka, przechodząc przemianę w groteskowego mordercę i znosząc relacje społeczne oparte na ojcowskiej władzy Creeda).

Nawiedzenie głównego bohatera ująć więc można jako fabularny proces mający swą kulminację w finałowej scenie powrotu żony. Poprzedzające je zdarzenia odczytać wówczas trzeba jako rytuał przejścia, model fabuły inicjacyjnej *à rebours* – następującą de-kompozycję „ja”, którego ontologia zmienia się w hauntologię. Widma zmarłych zagospodarowują przestrzeń powieści na zasadzie kryptomimesis, a antycypacją takiej „derridiańskiej lektury” utworu jest już sam tytuł powieści. Błędnie zapisany „cmentarz zwieżąt” znajduje swoje fabularne uzasadnienie w dziecięcej ortografii twórców tego miejsca, jednak w świetle dekonstrukcyjnych i widmontologicznych odczytań w tej zamianie liter dostrzec można iterację, wedle której – jak pisze Marzec – „To, co powraca, nie jest w stanie być takie samo jak kiedyś. Na tym właśnie polegają nieczystość, niejednoznaczność i wielość widm, które przypominając przeszłość, nie są nią. [...] Ten sam mechanizm odwzorowuje tytuł powieści. Smętarz (*semetary*) jest bardzo podobny do cmentarza (*cemetery*)⁸, a jednak zupełnie innym, służy bowiem do wskrzeszania, nie zaś – grzebania zmarłych. Jedynie w ten sposób, czyli powtarzając z pewnym przesunięciem,

⁷ Doznania afektywne spełniają się u Kinga przede wszystkim w odczuciu wstrętu towarzyszącego doświadczeniu spotkania z umarłym. Jak pisze Maria Janion: „W [...] opisach tradycyjnych wampirów i ich działań na plan pierwszy wybija się to, co można byloby nazwać ich »abiektałnością«. Termin »abjection«, »abiekcja« – wprowadzony przez Julię Kristevą – oznacza tyle, co odrzucenie, odczucie wstrętu. Kristeva charakteryzuje je na początku jako wieloznaczne i niepewne odczucie wobec trupa. Trup – pisze – po francusku *le cadavre* (łac. *cadere*, upadać), to coś bezpowrotnie upadłego, kloaczego i umarłego. Gwałtownie wstrząsa tożsamością tego, który się z nim konfrontuje. »Znajduje się na granicy mej kondycji żyjącego. [...] Trup – widziany bez Boga i poza nauką jest szczytem abiekcji. Jest śmiercią napadającą życie” (Janion 2008: 124-125). Figura śmierci napadającej życie, wywołując w żyjącym poczucie abiekcji, ukazana została w wielu fragmentach *Cmentarza zwieżąt*, zwłaszcza w tej scenie: „Smród uderzył go pierwszy i Louis cofnął się gwałtownie, czując nagle mdłości. Zawisł na skraju grobu [a więc na granicy śmierci i życia, tożsamości i widma – K.Sz.], oddychając ciężko, i w chwili, gdy sądził już, że zdołał opanować odruch wymiotny, cały pozbawiony smaku posiłek wytrysnął mu z ust w groteskowym rozbryzgu” (King 2017a: 324).

⁸ Tę dwuznaczność oddaje np. tłumaczenie tytułu przez Michała Wroczyńskiego (King 1992).

współczesna kultura może ożywiać, naśladować i odwzorowywać swoją przeszłość, która nigdy nie jest w stanie powrócić w oryginalnej postaci” (Marzec 2015: 254).

SUMMARY

Spectres of Derrida – Undeads in *Pet Sematary* by Stephen King

The article is an interpretation of the novel *Pet Sematary* in the context of Jacques Derrida's hauntology. The theme of undeadness is developed by using concepts from Derridian philosophies (such as specter, haunting, iteration or mortgage). In this way, the essay shows how popular literature reproduces bearing ideas for the present and develops philosophical themes fictionalizing them.

147

KEYWORDS

Jacques Derrida, Stephen King, hauntology, spectrology, death theme in literature, cryptomimesis

BIBLIOGRAPHY

- Abraham Nicolas, Torok Maria. 1986. *The Wolf Man's Magic Word: a Cryptonymy*. Rand Nicholas, trans. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Carroll Noël. 2004. *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*. Przyłipiak Mirosław, tłum. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Davis Colin. 2013. „Powrót umarłych”. Marzec Andrzej, tłum. *Czas Kultury* (2): 22-39.

- Derrida Jacques. 2002. Sygnatura, zdarzenie, kontekst. Margański Janusz, tłum. W: Marginesy filozofii. Dziadek Adam, Margański Janusz, Pieniżek Paweł, tłum., 377-402. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Janion Maria. 2008. Wampir. Biografia symboliczna. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Jodey Castricano Carla. 2001. *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. Montreal–London: McGill-Queen's Press – MQUP.
- King Stephen. 1992. Smętarz dla zwierzaków. Wroczyński Michał, tłum. Warszawa: Somix/AS -Editor.
- King Stephen. [2005]. Danse macabre. Braiter Paulina, Ziemkiewicz Paweł, tłum. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- King Stephen. 2017a. Cmentarz zwierząt. Braiter Paulina, tłum. Warszawa: Prószyński i Sk-a. Wydawnictwo Albatros Sp. z o.o.
- King Stephen. 2017b. To. Lipski Robert, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Albatros Sp. z o.o.
- Kowalczyk Iza. 2006. „Pamięć i postpamięć w filmach Artura Żmijewskiego z Izraela”. Online: <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4160>. Data dostępu 8.11.2017.
- Marcela Mikołaj. 2014. „Ze śmiercią im do twarzy: żywe trupy końca XX wieku”. *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura* (2): 111-122.
- Marzec Andrzej. 2015. Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Miquel-Bardello Marta. 2013. „Pet Sematary, or Stephen King Re-Appropriating the Frankenstein Myth”. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico* (1): 105-118.
- Nowicki Tomasz. 2013. „Żywy trup. Jak kultura popularna reprodukuje lęk przed wykluczeniem”. *Kultura Popularna* (2): 112-127.
- Žižek Slavoj. 2003. Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną. Margański Janusz, tłum. Warszawa: Wydawnictwo KR.