

Terror rozkoszy – *Coś za mną chodzi*

PIOTR F. PIEKUTOWSKI*

Wprowadzenie

Anachroniczny potwór skazany jest na porażkę. Patrząc na filmowego psychopatę z lat osiemdziesiątych, który morduje nastolatków w imię kary za rozwiązłość seksualną, dzisiejszy odbiorca może czuć się zagubiony, ale na pewno nie przestraszony. Nielogiczność pojawiająca się w kontekście współczesności rodzi pytanie, czym zawiniły dzieci rewolucji seksualnej, że spotkała je kara. Śmierć hedonistycznych nastolatków pozbawiona jest sensu, wszak wykonywały one jedynie swój kulturowy obowiązek.

Przestarzałe monstrum nie jest inne, nie łamie prawa, nie jest także jego strażnikiem. W takich okolicznościach nie spełnia swojej cywilizacyjnej roli. Jego przeciwieństwem jest omawiane w tym rozdziale *Coś za mną chodzi*. Jest ono „potworem zakazu” lub raczej nakazu, strażnikiem ponowoczesnej wolności do przyjemności. Filmowe *Coś* można zaliczyć do potworów-protektorów kultury, będących jej przedłużeniem i wykonawcą, jak zauważa Mikołaj Marcela: „niejednoznaczne miejsce monstrów w obrębie wiedzy/władzy sprawia, że paradoksalnie ich rolą staje się również utrzymanie porządku, któremu zdają się zagrażać” (MARCELA 2015: 28).

* Uniwersytet Śląski | kontakt: piotr.piekutowski@o2.pl

Potwór wybawiciel, potwór dręczyciel

Inność potworów, cel ich egzystencji, skomplikowana i wielotorowa ewolucja, zawsze zbiegają się z polityczno-społeczną sytuacją. Człowiek determinuje obraz potworności i odwrotnie – patologia determinuje normę. „Potwór był zwykle tym, co powstawało z odgrodenia, z odrzucenia niechcianej, przeklętej części ludzkiej istoty. Dziś w kulturze popularnej potwór stał się ideałem” (GIELATA & KOZIOŁEK 2012: 11). Współcześnie monstra są wszechobecne, zostały przez nas niemal doskonale „udomowione”. Tradycyjne ugryzienie już nie oswobadza seksualności z więzów prawa, nie otwiera drogi do miłości homoseksualnej czy transpłciowości. Taki potwór nie „wybawia” człowieka, bo już nie ma od czego. Ugryzienie w swej pierwotnej, perwersyjnej formie byłoby puste i niezauważone, gdyż cywilizacja wszystko to osiągnęła i wyniosła do rangi prawa. W takiej sytuacji to człowiek staje się bardziej potworny, a potwór, niegdyś uosobienie skrywanych żądz i natury, jawi się jako obrońca tradycji. Idealnym przykładem owego zjawiska jest *Zmierzb* Stephanie Meyers, o którym Ireneusz Gielata i Ryszard Koziołek piszą następująco:

Niegdyś związek z wampirem oznaczał utopię wiecznego erotyzmu, ale obecnie erotyzm nie jest już żadną upragnioną zdobyczą w świecie „po orgii”, wszak Bella jest spadkobierczynią pokolenia rewolucji seksualnej, która szczęście człowieka związała ze stanem erotycznej wolności (GIELATA & KOZIOŁEK 2012: 11).

Pojemny znaczeniowo termin „wolność” jest słowem-kluczem w horrorze *Coś za mną chodzi* (MITCHELL 2014). Niejednokrotnie wybrzmiewa w ustach nastoletnich bohaterów jako ich pokoleniowe, nieosiągalne marzenie. Nie muszą ukrywać się z używkami, aktywnym życiem seksualnym. To, co niegdyś było oznaką buntu, dziś jest normą. Rodzice młodych bohaterów są na to obojętni, jeśli w ogóle mają jakikolwiek kontakt z dziećmi. Po purytańskich regułach Ameryki pierwszej połowy dwudziestego wieku pozostały legendy – Wielki Inny zginął w zgliszczach światowych konfliktów, pozostawiając swobodę samostanowienia. Okoliczności te paradoksalnie wzmagają w młodych dorosłych poczucie iluzoryczności posiadanej wolności i powodują poszukiwanie innej drogi, postawienia sobie granic i wtórnego podporządkowania. Jak stwierdza przytaczany przez Tony’ego Mayersa Slavoj Žižek, „Chodzi o to, żeby uciec od nieznośnej wolności, która jest następstwem tego upadku [Wielkiego Innego — P.F.P.]” (MYERS 2009: 85). Źródłem grozy dla bohaterów jest odkrycie, iż niemożliwa jest skuteczna ucieczka

i negacja opresyjnej kultury „wolności” seksualnej, gdyż ta otacza ich zewsząd, uparczywie podąża za nimi.

Nastoletni bohaterowie filmu dorastają na typowych amerykańskich przedmieściach, ale już nietypowego miasta, to jest zniszczonego i opustoszałego Detroit. Jest ono zdegenerowanym widmem przeszłości, w którym dorasta nowe pokolenie. W horrorze odtwarzany jest znany popkulturowy motyw grupki przyjaciół – w tym wypadku nie aż tak młodych, bo stojących na progu dorosłości – którzy wpadają na trop czegoś niesamowitego. W filmie owym niesamowitym jest tytułowe Coś – klątwa przekazywana drogą płciową. Po odbyciu stosunku seksualnego z niedawno poznanym chłopakiem, główna bohaterka (Jay Height) dowiaduje się od niego o potworze:

To Coś podąży za tobą. Ktoś przekazał to mnie, a ja w samochodzie przekazałem tobie. To może wyglądać jak ktoś znajomy, ale może być obcym w tłumie. Tym, kto ułatwi zbliżenie się do ciebie [...]. Myślę, że czasami wygląda jak ktoś, kogo kochasz, żeby tylko cię skrzywdzić (MITCHELL 2014: 19:04-19:57)¹.

Coś nie odznacza się nadnaturalną siłą czy zwinnością, może jedynie przybierać różne postaci i nieustannie podążać za swoją ofiarą. W swej nieustępliwości potwór przypomina zombie. Ten konkretny dręczy wprawdzie swoje ofiary w pojedynkę, ale podobnie jak żywe trupy spragniony jest ciała i jego erotycznej konsumpcji. Jak dodaje chłopak Jay, Hugh: „Możesz się tego pobyć? Po prostu prześpij się z kimś najszybciej, jak możesz. Przekaż to dalej. Jeśli cię zabije, wtedy wróci po mnie [*You get rid of it, ok? Just sleep with someone as soon as you can. Just pass it along. If it kills you, it'll come after me*]” (MITCHELL 2014: 20:54-21:02). Potwór, dopadłszy jednego człowieka, stopniowo wraca do wcześniejszych kochanków. Od tego momentu, aby zapobiec atakowi potwora, Jay sama zobowiązana jest konsumować ludzkie ofiary poprzez stosunki intymne – tym samym przekazać im Coś. Kulturowy dręczyciel nie pozwala na chwilę wytchnienia, odbierając jej możliwość myślenia o czymś innym niż o „rozkoszowaniu się” i tym samym usiłując włączyć ją w porządek normatywny. Perspektywa niespodziewanego powrotu potwora zmusza Jay do ciągłej gotowości na seks.

Coś przybiera wygląd różnych osób, nie ogranicza swojej zdolności wyłącznie do formy czysto mimetycznej. Oblicze potwora jest przesycone pożądaniem. Ludzie, których postać przyjął, niejednokrotnie są nadzy, mają rozerwane ubrania, jak po przebytym

¹ Przekład własny za: „This thing, it's going to follow you. Somebody gave it to me. And I pass it to you. Back in the car. It could look like someone you know or it could be a stranger in a crowd. Whatever helps it to get close to you [...]. Sometimes I think it looks like people you like. Just to hurt you”.

agresywnym stosunku czy nawet gwałcie. Postać monstrum niejednokrotnie jest lepka, ociekająca krwią, śliną, śluzem; Coś wręcz pozostawia za sobą mokre ślady. Nasuwa się tu zaproponowane przez Simona Clarka porównanie sztywnych, powolnych i nieporadnie kroczących zombie do nabrzmiałego członka (CLARK 2006). Chemiczna postać potwora z *Coś za mną chodzi* to viagra – coraz częściej reklamowana w różnych mediach i przez nie wzywająca do seksu, do wiecznej erekcji. Coś w tym wypadku jawi się jako jej personifikacja. Niebieska tabletką jest sakramentem religii hedonizmu, który nie ma nas uleczyć czy zbawić, a jedynie wpisać w obowiązujący porządek:

Viagra pomaga w zaburzeniach erekcji, pozwala pominąć psychologiczne przyczyny tych problemów (których powodem jest prawdopodobnie w pierwszym rzędzie właśnie imperatyw „nad-ja”) i uzyskać wzdów na żądanie. Według Žižka oznacza to tyle, że nie da się już wymówić od seksu: „powinnościście się cieszyć seksem; jeśli tego nie robicie, to tylko wasza wina!” (MYERS 2009: 82).

Religia (nie)przyzwoitości

Szeroko pojęta konsumpcja zdominowała współcześnie właściwie każdą sferę życia. Jak zauważa Jean Baudrillard: „Nawet seksualność stała się integralną częścią obyczajów [...] »Zekologizowała się«, zpsychologizowała i zsekularyzowała na użytek domowy. Stała się częścią stylu życia” (BAUDRILLARD 2001: 123). Nie sposób znaleźć dostateczne schronienie przed stale kroczącą za człowiekiem potworną rozkoszą. Filmowe Coś prześladowuje Jay, gdziekolwiek ta by się nie udała – w jej własnym domu, szkole, kinie czy daleko za miastem. Próby ukrycia się, walki odtwarzają pewien schemat każdorazowo kończący się klęską. Miejsca ataku często są nie tyle związane z rozkoszowaniem się, co z nowoczesnymi „fabrykami porządku” (BAUMAN 2008: 95), dwudziestowiecznymi zakładami formującymi uczestników kultury według ideału władzy. To, co kryje się za terminem Zygmunta Baumana, wymyka się ze swoich wcześniejszych ram i dostosowuje się do ponowoczesności. Okazuje się, że kultura dociera za Jay wszędzie, wykorzystując do wyegzekwowania prawa i tresury rozmaite² drogi, gdyż, jak mówi Hugh, „To jest bardzo powolne, ale nie głupie [*It's very slow. But it's not dumb*]” (MITCHELL 2014: 2I; 5I-2I:53). Generał, nauczyciel czy inny przedstawiciel państwa z fabryk porządku, w filmie sprowadzony jest do osoby potwora. Prywatność jednostki, jak i przestrzeń publiczna zostały doskonale zagospodarowane albo, bardziej adekwatnie ujmując, sterroryzowane przez

² Sformułowanie to stanowi nawiązanie do wspomnianego tekstu Baumana. Takiego słowa używa on określając proces, jaki wykonuje władza i jej fabryki porządku.

nową hedonistyczną religię. Jej trzy przykazania to rozkosz zawsze, wszędzie i za wszelką cenę.

Jesteśmy nieustannie bombardowani obrazami seksualnej rozkoszy, zachęca się nas, byśmy z niej korzystali. Nie sposób dziś już stwierdzić, że seks jest czymś zabronionym. Wprost przeciwnie, zdaniem Žižka przyjemności zmysłowe zostały wyniesione do rangi oficjalnej ideologii. Zmusza się nas, byśmy cieszyli się seksem (MYERS 2009: 80).

Niewęście w porządek prawa jest tożsame z nieprzystosowaniem społecznym, a to niesie ze sobą piętno dziwoląga i ostracyzm. Gdy Kelly Height słyszy od swojej siostry, Jay, że na randce było dziwnie, a nowy chłopak był rozkojarzony, natychmiast pyta, czy uprawiali już seks, bo jeśli nie, to Jay jest sama winna takiemu stanowi rzeczy. Bohaterka przyznaje, że nie zgodziła się na stosunek. Kelly tego nie komentuje, jedynie jej drwiące przytaknięcie pokazuje, co myśli o niedorzecznym zachowaniu siostry. O nowym pojmowaniu zachowań niemoralnych i tabuizowanych pisze Roland Barthes: „Historyczne odwrócenie: nieprzyzwoitością nie jest już to, co seksualne, lecz to, co sentymentalne – cenzurowane w imię tego, co w istocie jest tylko inną moralnością” (BARTHES 2011: 278). Patrząc na główną bohaterkę można odnieść wrażenie, że nie przystaje ona do rzeczywistości, a idąc tropem Barthesa należy nazwać jej romantyczność nieprzyzwoitą, zaś postępowanie gorszącym. To zachowanie jej siostry, czekającej na nowe doświadczenia seksualne, jest w świetle prawa właściwe, a nawet cnotliwe. Młodzieńczy bunt Jay kontestuje terror wolności seksualnej, czyli obecną kulturę, odrzuca miłość fizyczną z nieznanymi, a nawet ze swoim najlepszym przyjacielem. To „miłość jest obsceniczna w tym właśnie, że w miejsce seksualności stawia uczuciowość” (BARTHES 2011: 280).

Permanentna rozkosz narzucona przez władzę staje się ogromnym obciążeniem, a wypatrywanie nadchodzącego potwora jest niekończącą się udręką. Ścigana przez monstrum Jay w końcu wchodzi w wir seksu, zdaje się, że jest uwolniona, jednak Coś – po krótkim czasie wytchnienia – powraca. Tak protagonistka zapętała się, zmuszona do nieustannego ruchu, wymiany partnerów, konsumpcji, szukania okazji, a wszystko po to, by zadowolić głodną kulturę (i) kreaturę. Jej życie sprowadzone zostaje do sztucznego i nieustannego „rozkoszowania się”, które to przez imperatyw traci związek z rzeczywistą przyjemnością i spontanicznością. Postępujące „wyzwolenie seksualne” nastoletniej bohaterki pociąga za sobą rutynę oraz kompletne niezaangażowanie emocjonalne w trakcie stosunku. Seks staje się coraz mniej atrakcyjny:

Płynący od „nad-ja” nakaz „Rozkoszuj się!” jest w efekcie paraliżujący, a jego adresaci pozostają wobec niego obojętni albo nie są w stanie rozkoszować się tym, czym powinni się rozkoszować. Jako dowód na to Žižek przytacza badania opinii, w których okazuje się, że ludzie coraz mniej interesują się uprawianiem seksu (MYERS 2009: 82).

Jeśli chciałoby się dokonać pewnego uproszczenia i kondensacji ponowoczesnego porządku, to jego manifest być może zmieściłby się w zdaniu: „ciesz się życiem!” lub, jeszcze bardziej skracając, „korzystaj!”. W obecnej sytuacji, gdy przymus rozkoszy osacza nas zewsząd, od rozbuchanego przemysłu reklamowego po debatę publiczną, tracimy przyjemność, wcześniej możliwą między innymi dzięki cichemu występowaniu przeciw prawu. „Jak zauważa Žižek, kiedy rozkosz staje się przymusowa, nie sprawia już przyjemności” (MYERS 2009: 81), ale przeradza się w śmiertelnie nudny rozkaz. Okazuje się, że aby osiągnąć zamierzony efekt rozkoszy, należy przeciwstawić się nowej moralności – kulturowemu nakazowi przyjemności – ponieważ „seksualność wyzwala się w swoich anomaliiach i perwersjach (łącznie z bardzo ostatnio modną odmową seksu, co jest po prostu skutkiem efektu przechłodzenia wolności seksualnej)” (BAUDRILLARD 2001: 128). Inne spostrzeżenie, dotyczące konsekwencji nieznośnej wolności, wysnuwa Žižek: „wzrost zachowań sadomasochistycznych wskazywałby, że mamy do czynienia z sytuacją publicznej wolności, którą naruszają potajemne akty prywatnego podporządkowania. Kiedy każdy ma wolny wybór, odmówienie sobie tego prawa staje się kuszącą transgresją” (MYERS 2009: 79). Groza w filmie *Coś za mną chodzi* bazuje na odebraniu nawet tej sposobności do buntu przeciw konsumpcyjnej cywilizacji czy też wyznaczenia indywidualnych granic i częściowej rezygnacji z wolności. Co więcej, strach płynie z faktu, że kultura zdobywa materialną postać i gotowa jest boleśnie ukarać jednostki za niesubordynację.

Pozostała tylko nostalgia

Wcześniejszemu stwierdzeniu, iż Jay jest zagubiona, a jej oczekiwania odbiegają od proponowanego obecnie modelu zachowań, należałoby się dokładniej przyjrzeć. Oczywiście po odkryciu istnienia tytułowego potwora, pozornie normalna i przeciętna protagonistka może jawić się jako naiwna czy rozhisteryzowana, a patrząc przez pryzmat aktualnej moralności, tak właśnie jest. Reakcja na świat „po orgii”, strach i środki podejmowane wobec ataków tajemniczego Czegós, które „jedynie” żąda od Jay podjęcia rozkoszy, nie dotyczą wyłącznie nastolatki. Histeria objawiona w głównej bohaterce rozlewa się po całym młodym pokoleniu beneficjentów rewolucji obyczajowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kultura wymaga od nich stale powiększającej się wolności i nadążenia

za nią, w ten sposób tworząc niewolników wolnego wyboru. Narastające zmęczenie jest efektem coraz krótszego okresu dziecięcego i młodzieńczego, rozpędzania cyrkulacji życia, rozkoszy, która nabiera ogromnej prędkości. Ludzie stojący na progu dorosłości coraz silniej odczuwają nadchodzący terror, a ich, w gruncie rzeczy niewinne, oczekiwania i marzenia zostają brutalnie zgwałcone przez nakaz rozkoszy. Po odbyciu stosunku z nowym chłopakiem, Jay zamyśla się:

To zabawne. Kiedyś marzyłam, by być wystarczająco dorosła na randki. Wozić się ze znajomymi. Miałam obraz siebie trzymającej się za rękę z przystojnym chłopakiem. Słuchalibyśmy radia, jadąc przed siebie jakąś piękną drogą. Może na północ? Drzewa zaczęłyby zmieniać kolory. Nigdy nie chodziło o żaden konkretny kierunek. To rodzaj wolności. Cholera, nigdy nie będę wystarczająco dorosła, by poznać cel (MITCHELL 2014: 16:17-17:04)³.

Chłopak Jay na pierwszej randce zabiera ją do kina. Stojąc w kolejce para zaczyna grać dla zabicia nudy. Zgodnie z zasadami zabawy Hugh musi wybrać jedną osobę, z którą chciałby się zamienić, a Jay ma odgadnąć, kogo wybrał. Bohaterka wskazuje na przystojnego chłopaka flirtującego z dziewczyną w krótkiej sukience, ale myli się. Wybór Hugh okazuje się przeciwny – zamieniłby się z kilkuletnim chłopcem, który przyszedł do kina z rodzicami. Dlaczego mężczyzna mający dwadzieścia jeden lat, to jest dopiero co osiągnął amerykańską pełnoletniość, wymieniłby swoje życie z dzieckiem? Hugh komentuje to tak: „Popatrz, jaki ten dzieciak jest szczęśliwy. [...] Absolutna wolność [*Look how happy that kid is... Total freedom*]” (MITCHELL 2014: 10:09-10:15). W jego wyborze wybrzmiewa nie tyle niechęć do wzięcia za siebie odpowiedzialności, ale nade wszystko tęsknota i pragnienie ograniczeń, podporządkowania się jakiemuś Innemu, w tym wypadku rodzicom i tradycji, co dałoby mu paradoksalnie większą wolność. Zgodne jest to z konstatacją Žižka, że „Ich brak odczuwamy jako nieznośny ciężar, ponieważ zmusza nas to do nieustannego skupienia na tym, jak odpowiadać na każdą konkretną sytuację, w której się znajdziemy” (ŽIŽEK 1996: 25). Uciekając przed stręczycielem, bohater dosłownie wchodzi w dorosłość, niczym aktor wciela się w daną rolę. Hugh wie, że wraz z utratą młodości będzie nieustannie rozliczany z tego, czy czerpie z dorosłego życia wystarczającą rozkosz. Potwór terroryzujący bohatera jest tego zwiastunem.

³ Przekład własny za: „That’s funny. I used to daydream about being old enough to go on dates. Driving around with my friends in their cars. I had this image of myself. Holding hands with a really cute guy. Listening to the radio. Driving along some pretty road. Up north maybe? And the trees start to change colors. It’s never about going anywhere really. Some sort of freedom I guess. Never old enough, the hell do we go”.

Baudrillard stwierdził, że „nikt nie zwraca na nikogo uwagi, wszyscy z ogromnym napięciem odgrywają swoje bezosobowe role i wydają się w nich uwięzieni” (BAUDRILLARD 2001: 34) i taka wizja przyszłości okazuje się paralizująca. Myśli o dorosłym życiu, jeszcze pełniej kontrolowanym niż dotychczas, są starannie odrzucane. Nastolatki prawie nie bywają w szkole, stale przesiadują na werandzie, grają w karty, próbują reanimować to, co już dawno jest martwe, co w dzisiejszej moralności jest antykulturą. Uciekający przed potworem rysują się jako współczesna reinterpretacja Piotrusia Pana i Zagubionych Chłopców. W filmie grupa przyjaciół, próbując stworzyć wokół siebie własną wersję Nibylandii, często wspomina idylliczne dzieciństwo, które bezpowrotnie minęło. Jest to wciąż jednak nic niezmiennające zaprzeczenie faktu, odwlekanie w czasie uznania obecnego porządku prawa.

Ubogie Detroit, z gangami narkotykowymi, hektarami wyludnionych osiedli, opuszczonymi budynkami użyteczności publicznej, łączy w sobie cechy miasta-widma, zawieszenia czasu w tej – jakże postapokaliptycznej – rzeczywistości. Dobrodziejstwa ponowoczesnego świata sprawiają, że człowiek może być, kim chce, może także wręcz wybrać dany okres w historii, w którym chciałby się zanurzyć. Wielorakość możliwych indywidualnych wyborów, mających służyć ludzkiej przyjemności, powoduje zatracenie ciągłości dziejów, utracenie celu. Świat „po orgii” jest hologramem, „punktem bez powrotu”, bowiem – jak stwierdza Baudrillard – „kluczowym momentem jest ten, w którym dociera do mnie z brutalną oczywistością, że końca nie ma, że nie istnieje już powód, by podróż miała kres” (BAUDRILLARD 2001: 19). Młodemu pokoleniu z produkcji *Coś za mną chodzi* pozostała tylko nostalgia, wybrzmiewająca w rozmowach, wspomnieniach, ale przenosząca się także na otoczenie bohaterów. Nie mogą oni wrócić do wcześniejszego porządku, mogą zaledwie próbować go odtworzyć i to też robią.

Czas akcji w omawianym horrorze jest nieczytelny, zawieszony między przeszłością a teraźniejszością. Z jednej strony dwudziesty pierwszy wiek wydaje się oczywisty, bohaterowie korzystają ze smartfonów (wyglądających wprawdzie bardzo *vintage*), a w niektórych scenach pojawiają się najnowsze modele samochodów, jednak oprócz tych niewielu punktów wspólnych próba jednoznacznego określenia czasu akcji jest niemożliwa. Przestrzeń życia, przedmioty używane przez bohaterów są wyrazem tęsknoty za minionym światem. W czasach szybko rozwijających się technologii, telewizji satelitarnej, tysięcy programów, poruszających najintymniejsze tematy *reality shows*, młodzi bohaterowie żyją rzeczywistością sprzed kilkudziesięciu lat. Czarno-białe kineskopowe telewizory, ustawione w różnych miejscach w domu, odtwarzają stare powojenne filmy grozy

o zmutowanych, ogromnych potworach. Jay, idąc na randkę, udaje się do małego, miejscowego kina studyjnego z jedną salą i muzyką graną na żywo. Próby ożywiania świata „sprzed orgii” sięgają w znacznym stopniu sfery seksualności. Młody bohater, funkcjonujący w pornograficznej kulturze, czyta podniszczone magazyny dla dorosłych z lat siedemdziesiątych, w których zamieszczone zdjęcia odsłaniają mniej nagości niż dzisiejsze reklamy obecne we wszystkich codziennych sytuacjach. Wśród anomalii historycznych młodzi dorośli w zasadzie sami są jedną z nich. Nastolatki walczą o odzyskanie wolności i przyjemności odebranych obecnie wskutek kulturowego nakazu rozkoszy. Większość cielesnych doznań jest wyłącznie odgrywana na potrzeby dręczącego potwora. Jedynie akty seksualne niosące realną przyjemność bohaterom, to te, w których występuje głębsza emocjonalna więź z partnerem. Dowartościowanie uczuciowości i wtórne nadanie sensu towarzyszą w filmie zakwestionowaniu nadrzędnej, hegemonicznej roli seksualności. O możliwościach odwrotu od obecnej kultury rozkoszy pisze Baudrillard:

Zadziwiający paradoks: seksualność ma szansę stać się znów problemem drugorzędny, jakim była w większości dawnych społeczeństw, gdzie wielkie systemy symboliczne, jak narodziny, hierarchia, asceza, honor, śmierć, były nieporównywalnie od niej ważniejsze. Archaiczne społeczności stanowią dowód, że seksualność może być tylko jednym z możliwych modeli, wcale nie decydującym (BAUDRILLARD 2001: 64-65).

Omawiana nostalgia młodego pokolenia w idealny sposób objawia się w motoryzacji. W porównaniu ze wspomnianymi wcześniej telewizorami kineskopowymi i niemym kinem, to właśnie w powierzchownie trywialnym wyborze samochodów zawiera się kwintesencja nowego buntu. Ze współczesnych technologii, w tym właśnie motoryzacji, korzystają prawie nieobecni i widmowi dorośli, dalej głęboko osadzeni w panującej kulturze. Decyzje nastoletnich bohaterów są całkowicie inne, wręcz kontrastowe. Wbrew podejrzaniom, wybór młodych dorosłych nie pada na najgłośniejsze, „najniebezpieczniejsze” marki z przeszłości. Nostalgia nie odnosi się do forda mustanga, samochodu stworzonego w czasach seksualnej rewolucji i przeznaczonego dla młodzieży, by ta miała miejsce, w którym będzie mogła dać upust oswojonej, dotychczas skrywanej rozkoszy. Hugh i Jaynie nie kochają się w mustangu, choć ten jest jeżdżącym symbolem seksu, a w plymouthie gran fury z 1975 roku – samochodzie, którym mogli jeździć konserwatywni rodzice ich rówieśników z czasów rewolucji. Wybór samochodu jest także wyborem określonych idei i wartości. Niewinni bohaterowie filmu *Coś za mną chodzi* po odkryciu terroru, na którym osadzona jest kultura i dzięki któremu możliwe jest jej funkcjonowanie, w swym dążeniu do prawdziwej przyjemności są równie bliscy purytańskim

dorosłym z świata „sprzed orgii”, jak i buntowniczym młodym, którzy zaczęli domagać się samostanowienia.

Podsumowanie

Ustanowienie „innej moralności”, nowego porządku bazującego na paraliżującym nakazie rozkoszy nierozdzielnie powiązane jest z utratą więzi w ponowoczesnym społeczeństwie, „problem polega [...] na tym, że skończyliśmy nie tylko z pewnymi tradycjami czy zwyczajami, ale w ogóle z życiem we wspólnocie” (MYERS 2009: 78). Każdy stał się nie tyle jednostką, co samowystarczalną superjednostką pozornie niezależną od społeczeństwa, ale tym samym człowiekiem niewyobrażalnie samotnym. Ostoją reliktu wspólnoty próbują być trzymający się w grupie bohaterowie filmu. W horrorze wszystkie przedstawione rodziny są w jakiś sposób rozbite czy niepełne. Tego też problemu dotyka nostalgia grupy przyjaciół. Tęsknota za poczuciem przynależności, stabilności i uczuciowego zaangażowania w związki międzyludzkie (rodzinne czy miłosne) wyłania się jako jeden z głównych tematów dzieła. Motyw braku widać w dorosłej części społeczeństwa, która niejako wymarła po nieudanej ucieczce przed potworem. Możemy mówić o całkowitym braku dorosłych. Jeśli pojawia się matka Jay, to jej rola sprowadza się do samotnego, niemego picia wina w zaciszu sypialni. Tęsknotę głównej protagonistki za utraconą falliczną figurą ojca wykorzystuje potwór, który w finałowej scenie przybiera właśnie jego postać.

Młode pokolenie bohaterów usiłuje zmierzyć się z dotąd nieznanym zagrożeniem. Tytułowe Coś jest początkowo obce, niezrozumiałe i oczywiście przerażające, jednak strach stopniowo potęguje odkrywana iście freudowska niesamowitość potwora, jego głębokie osadzenie w kulturze. Tak świat zbudowany na prymarności rozkoszy przekształca się w antyutopię, a nakazana przyjemność w nową groźbę.

„Rozrzedzenie, decentralizacja, klimatyzacja, miękkie technologie. Słowem, raj. Ale wystarczy drobna modyfikacja, powiedzmy przesunięcie o kilka stopni, by wyobrazić go sobie jako piekło” (BAUDRILLARD 2001: 62). Ponowoczesność ze swoimi dobrodziejstwami wydała na świat także terror, który tutaj konkretyzuje się w permanentnie towarzyszącym człowiekowi potworze. „Po orgii” wszystko stało się paradoksem: wolność spowodowała jej brak, nakaz rozkoszy odebrał wcześniejszą przyjemność, a nowa (nie)przywzwoita kultura zdaje się równie brutalna, co poprzednie.

Źródła cytowań

- BARTHES, ROLAND (2011), *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. Marek Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- BAUDRILLARD, JEAN (2001), *Ameryka*, przekł. Renata Lis, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BAUMAN, ZYGMUNT (2008), 'Ponowoczesne przygody ciała', w: Małgorzata Szpakowska (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 95-102.
- CLARK, SIMON (2006), 'The Undead Martyr: Sex, Death, and Revolution in George Romero's *Zombie Films*', w: Richard Greene, Kasey Silem Mohammad (red.), *The Undead and Philosophy. Chicken Soup for the Soulless*, Chicago: Open Court, ss. 197-210.
- GIELATA, IRENEUSZ, RYSZARD KOZIOŁEK (2012), 'Coraz piękniejsze potwory', *Świat i Słowo*: 1 (18), ss. 9-11.
- MARCELA, MIKOŁAJ (2015), *Monstruarium nowoczesne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MITCHELL, DAVID ROBERT (2014), *Coś za mną chodzi*, Animal Kingdom, Northern Lights Films.
- MYERS, TONY (2009), *Žižek. Przewodnik krytyki politycznej*, przekł. Julian Kutyła, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1996), *The Indivisible Remainder. An Essay on Schelling and Related Matters*, New York: Verso.