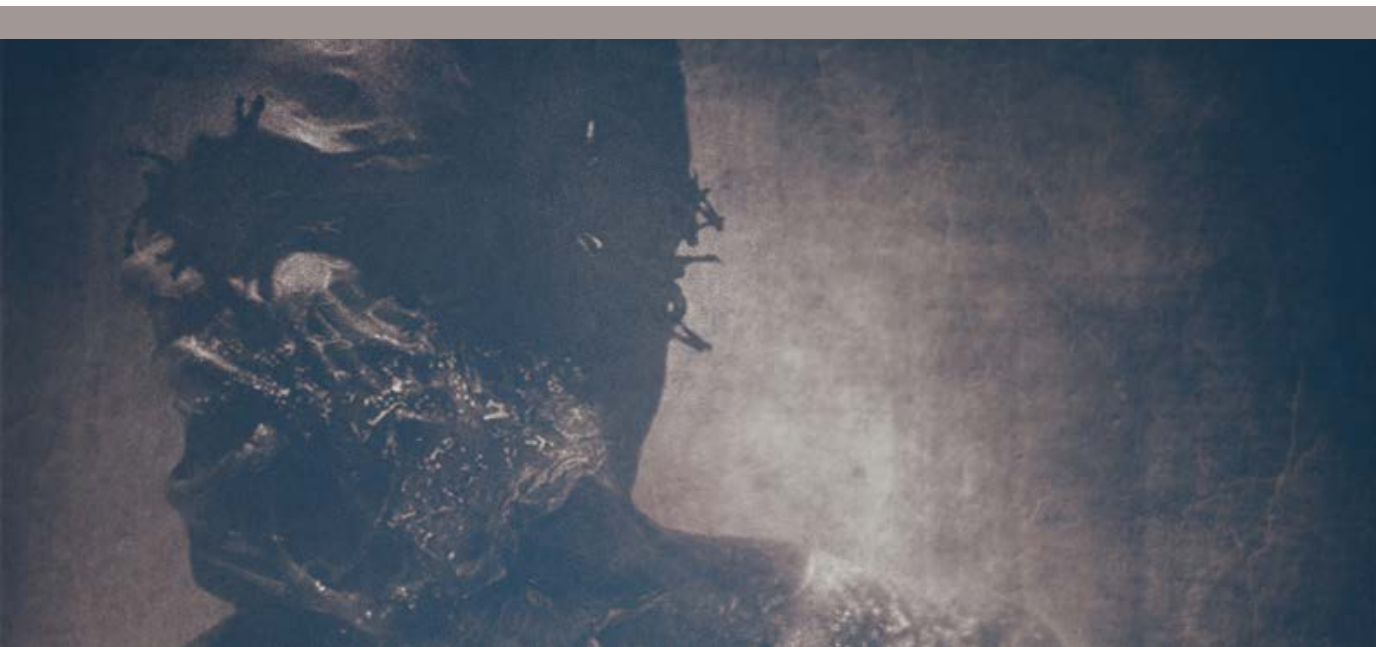


Zombie w kulturze

redakcja

KSENIA OLKUSZ



Queerowe zombie.

Pomiędzy polityką, pastiszem a pornografią

JĘDRZEJ BURSZTA*

Wprowadzenie

Zasygnalizowany w tytule przedmiot zainteresowania – figury „queerowych zombie” – sugeruje istnienie związków pomiędzy pochodzącymi z repertuaru horroru postaciami „żywych trupów” a seksualnością. Propozycja tego typu odczytania, czy też reinterpretacji zombie, wpisuje się w analityczny nurt rozważań nad kinem grozy skupiający się na poszukiwaniu miejsc przecięcia obrazu kinowego z ideologią podejmowany choćby przez Noëla Carrola w *Filozofii horroru*, zarówno jeśli myślimy o tych cechach gatunku, które wspierają obecny porządek społeczny, stanowiąc tym samym środek politycznej represji, jak i tych, które prezentują treści o charakterze wywrotowym. Trudno nie zgodzić się z Carrollem, który sprzeciwia się perspektywie esencjalistycznej, wedle której gatunek horroru zawsze wyraża motywy represyjne ideologicznie (CARROLL 2004: 326-330). Wielkie kwantyfikatory bywają zwodnicze – nie każdy film grozy, w treści czy formie, mierzy się z wątkami ideologicznymi. Być może bardziej adekwatne byłoby stwierdzenie, że podobnie jak inne gatunki popularne, horror charakteryzuje specyficzny potencjał do wspierania bądź podważania dominujących prze-

* SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny | kontakt: jburszta@gmail.com

konań o naturze ideologicznej. Chciałbym pokrótce prześledzić tę tradycję odczytywania filmów o zombie, a następnie zająć się niszą zyskującą na popularności w ostatnich latach, jaką są filmy portretujące zombie jako figury queerowe, a przez to angażujące się w ponowoczesne dyskursy polityki tożsamościowej.

Jak twierdzi autor *Filozofii horroru*:

[...] opowiadanie grozy przedstawia zawsze ścieranie się normalnego z nienormalnym, a w starciu tym to, co normalne, zostaje powtórnie ustanowione i przez to – utwierdzone. Horror można więc uważać za symboliczną obronę kulturowych standardów normalności. To, co nienormalne, zostaje pokonane przez siły normalności (CARROLL 2004: 332).

Napięcie pomiędzy różnie definiowanymi normami leży u podłoża wielu narracji kina grozy, w których wdarcie się do świata inności doprowadza do przełamania dotychczas obowiązującego *status quo*. Podgatunek horrorów ukazujących przerażające zderzenie z plagą zombie stosunkowo szybko doczekał się interpretacji politycznych, co pod wieloma względami jest zasługą serii klasycznych filmów George’a Romero zapoczątkowanych *Nocą żywych trupów* z 1968 roku, które wytyczyły ścieżkę dla ukonstytuowania się najpopularniejszych modeli interpretacji. W tej optyce obrazy apokalipsy zombie odczytywane były jako nośniki treści krytycznych wobec polityki imperialnej (zimna wojna, lęk przed wojną atomową) czy, w epizodach późniejszych, wobec systemu neoliberalnego. Począwszy od lat osiemdziesiątych w kulturze popularnej doszło do utrwalenia metaforycznego odczytania „żywych trupów” jako karykaturalnego przedstawienia społeczeństwa konsumenckiego. Masa złańkionych pożywienia zombie opanowująca przestrzeń centrum handlowego funkcjonuje jako symboliczna scenografia gatunku, reprodukowana w niezliczonych obrazach epigonów Romero. U podstaw pierwszych powiązań figur zombie z treściami politycznymi znajdują się bezdyskusyjnie kwestie rasy (tradycja kontynuowana zresztą w kolejnych odsłonach serii *Living Dead*). Zombie odczytywano w odniesieniu do dyskursu rasistowskiego, wywodzącego się z historycznych korzeni samej koncepcji zombie, zaczerpniętej z haitańskich wierzeń *voodoo*. Zombie po raz pierwszy pojawił się w kinie za sprawą filmu Victora Halperina *White Zombie* z 1932, stanowiąc w istocie symbol niewolnictwa (HUTCHINGS 2009: 37). Biali kolonialiści z filmu napotykalą na jakże odmienną kulturowo, egzotyczną rzeczywistość niezrozumiałych obyczajów skolonizowanych innych, o ciemnym kolorze skóry, których finalna rebelia, atak zombie na granego przez Belę Lugosiego mistrza *voodoo*, to próba uwolnienia niewolników spod władzy białego pana.

Począwszy od końca lat sześćdziesiątych figura zombie uwolniła się od źródeł wiążących ją z wierzeniami haitańskimi – a przynajmniej szczególnie popkulturową rekonfiguracją tych wierzeń – przybierając nową znaną nam dobrze formę. Zombie przestali być niewolnikami kontrolowanymi przez mistrza czarnej magii, a przemienili w pozbawione świadomości, bezosobowe monstra żywiące się ludzkim mięsem. Jednym z kluczowych elementów imaginarij zombie stała się plaga: masowość zagrożenia, rozprzestrzeniającego się zazwyczaj za sprawą ugryzienia, które przemienia ludzi w bezmyślne reanimowane zwłoki. W szerszej perspektywie politycznej wizje nagłej, przychodzącej znikąd apokalipsy zombie można odczytać jako próbę wyobrażenia sobie radykalnej rewolucji, systemowego przewrotu o globalnym zasięgu. Przewrotu niemożliwego do powstrzymania, a co więcej, pozbawionego kontroli, celu czy sensu.

Z pozoru półżywa i półmartwa istota, jaką jest zombie, sprawia wrażenie pustej znaczeniowo. Powracające z martwych, rozpadające się ciała „żywych trupów”, chociaż pozornie wykazujące podobieństwo do innego tego typu istot o proveniencji gotyckiej – duchów, wampirów, mumii – pozbawione są jednak ich charyzmy. Zombie nie posiadają osobowości, żadnych cech szczególnych wyróżniających pojedyncze jednostki. Zawsze występują jako tłum. Przerazenie, jakie wzbudzają, wynika z rażącej bezsensowności ich działania – zarażone, rozpadające się „ożywione truchła” kierują się wyłącznie głodem, nigdy niezaspokojoną potrzebą pożerania napotykanych na drodze zdrowych ciał. Zombie konsumuje, albo zaraża, włączając w swoje szeregi. W porównaniu z innymi popularnymi figurami horroru, ich związek z dawnym stanem, z byciem człowiekiem, jest najslabszy. Motywacja zombie pozostaje pierwotna: łącząc się w hordy, rozprzestrzeniają plagę i kanibalizują wszystkie inne żywe ciała, na które napotykają. W przypadku zombie to właśnie napięcie pomiędzy masą a indywidualnością, jednostką a tłumem, wydaje się najistotniejsze dla zrozumienia mechanizmu, który wywołuje w nas lęk oraz fascynację – i na styku tych dwóch właściwości pojawia się przestrzeń do refleksji na temat możliwości queerowania horroru z jednej strony, a tworzenia pełnoprawnego „horroru queerowego” z drugiej.

Queerowanie horroru

Związki horroru filmowego z przedstawieniami nienormatywnej seksualności jako jeden z pierwszych tropił amerykański badacz Harry M. Benshoff, autor wydanej w 1997 roku pracy *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*, filmoznawca i medioznawca specjalizujący się w historii kina queerowego. Benshoff doszukiwał się

podobieństwa pomiędzy pochodzącymi z kina figurami potworów a homoseksualizmem postrzeganym jako rodzaj „monstrualnej”, „spotworniałej” kondycji człowieka. W przywołanej książce śledził pojawiające się na przestrzeni lat w kinie hollywoodzkim przedstawienia figur gejów i lesbijek korzystające z ikonografii kina grozy, tropiąc kulturowe znaczenia przypisywane nienormatywnym monstroom horroru w kontekście społeczno-kulturowych przemian zachodzących w Stanach Zjednoczonych. Dla Benshoffa potworne i krwiożercze bestie z filmów klasy B wywołują ten sam kulturowy lęk, pomieszanie strachu i obrzydzenia, co widmo zagrożenia homoseksualnego. Zarówno potwory, jak i geje oraz lesbijki, wychodząc z tytułowej szafy¹, pojawiając się w świetle dnia, wywołują grozę i panikę. Szukanie nieoczywistych reprezentacji homoseksualizmu, pewnej specyficznej „aury”, jaką emanują postacie, wydaje się istotne przy analizie hollywoodzkich filmów tworzonych w okresie cenzury reprezentowanej przez tzw. Kodeks Hayesa, który regulował to, jakie elementy i struktury (postaci, wątki) mogły być dopuszczalne w filmach. Wszelkie przedstawienia nieheteronormatywnych zachowań seksualnych były objęte zakazem. W tym czasie w kinie w ogóle, a w horrorze być może w szczególności, obecności na ekranie postaci homoseksualnych towarzyszyła szczególna aluzyjność:

[...] homoseksualizm raczej czaił się na obrzeżach tekstu oraz postaci, aniżeli był ogłaszany otwarcie. W filmach takich jak *White Zombie* (1932), *The Seventh Victim* (1943) czy *How To Make a Monster* (1958) homoseksualność stawała się subtelnym acz bez wątplenia obecnym znakiem, zazwyczaj służącym scharakteryzowaniu czarnego charakteru bądź potwora (BENSHOFF 1997: 15).

Z interesującej mnie perspektywy „queerowania” figur zombie – podobnie jak w przypadku queerowania innych przedstawień fikcyjnych, oznacza to poszukiwanie tego, co dziwne, niecodzienne, podważające hierarchie i hegemonie dominujących podziałów – szczególnie znaczący wydaje się kontekst zagrożenia, jakie niesie ze sobą *the queer monster*, „odmieńczy potwór”. Dokonując oglądu z perspektywy Stanów Zjednoczonych i kina hollywoodzkiego, Benshoff zwraca uwagę na kluczową rolę, jaką w świadomości odbiorców kina grozy pełnił kryzys AIDS z lat osiemdziesiątych. W szczególności zaś reakcja chrześcijańskich ugrupowań fundamentalistycznych,

¹ Owa „szafa” z tytułu książki Benshoffa stanowi skądinąd również odwołanie do bardzo ważnego dokumentu *Celluloid Closet* (1995) w reżyserii Roba Epsteina i Jeffreya Friedmana, opartego na pionierskiej książce Victora Russo, opublikowanej pod tym samym tytułem czternaście lat wcześniej, w której prześladowano historię reprezentacji postaci homoseksualnych w amerykańskim kinie.

które w prowadzonych kampaniach medialnych powielaly retorykę sytuujacą homoseksualizm jako zagrozenie, przenoszone przez krew, a wiec, cytujac autora *Monsters in the Closet*: „teraz, jeszcze wyraźniej niż kiedykolwiek, geje są zaraza – jak wampir – mogąc zarazić czyste i niewinne ofiary, zaledwie jednym zmieszaniem krwi, przemieniając je w „żywe trupy»” (BENSHOFF 1997: 2). Benshoff pisze o wampirach, ale to właśnie figura zombie – a raczej masa, bezwładna i zaraźliwa horda tych istot – wydaje się ostateczną filmową realizacją symboliki plagi AIDS. W większości kinowych obrazów zombie okazują się być plagą trawiącą przede wszystkim wielkie miasta; scenografią, przez którą przetaczają się zarażone istoty, stają się właśnie opustoszałe metropolie, puste ulice, ciemne zaułki i nadal rozświetlone centra handlowe.

Różnorodnie realizowane polityczno-kulturowe role, jakie dotychczas spełniały w kinie zombie – alegorie napięć na tle rasy, konsumeryzmu, ideologii neoliberalnej czy dyskursu AIDS – wydają się istotne w świetle nie tylko obecnego renesansu kina o zombie (nakładającego się z grubsza na rzeczywistość Ameryki po doświadczeniu 11. września), ale pojawienia się nowej konstrukcji tej figury, a mianowicie – zombie queerowego. Jest to połączenie o tyleż niespodziewane, że związki zombie z seksualnością wydają się co najwyżej znikome. Co więcej, zestawianie zombie i seksualności może się wręcz wydawać prowokacją. O pożądaniu możemy mówić w przypadku wampira, klasycznego w tradycji horroru seksualnego drapieżnika nieczyniącego rozróżnienia na płcie ofiar. Czy zombie mogą pożądać ciała w sposób seksualny, a nie jako mięsa? O ile jeszcze można uznać zombie za istoty reprodukujące się, o tyle wpisana w ich szczególny stan dehumanizacja zdaje się przekreślać jakąkolwiek możliwość obdzielenia „żywych trupów” popędem seksualnym. Podążając tropem psychoanalitycznym można jednak postrzegać łaknące ciała zombie jako reprezentację Freudowskiej dwoistości ludzkiego instynktu, rozpiętego pomiędzy dwoma zwalczającymi się popędami – życia i śmierci. Eros i Thanatos spotykają się w figurze ożywionego potwora, który łaknie żywego ciała z intensywnością popędu seksualnego, dając ujście stłumionym dotąd potrzebom, a jednocześnie, poprzez następujące po zaspokojeniu pożądania zarażenie konsumowanego ciała, redukuje owo życie, jednostkę ludzką, do formy prostszej i surowszej, znajdując tym samym ujście dla realizacji popędu destrukcyjnego. Ugryzienie przez zombie ma zatem wymiar zarówno erotyczny, jak i służy zaspokojeniu instynktownej i agresywnej potrzeby regresji, czego rezultatem w obrazie filmowym staje się przerażająca potworność wizji plagi „żywych trupów” (CLARK 2006: 197-209).

Wyzwanie, jakim jest splecenie zombie z seksualnością (realizowaną nie tylko w duchu psychoanalitycznym), zostało w ostatnich latach podjęte przez grupę twórców reprezentujących niszę w obrębie gatunku filmów o zombie. Począwszy od późnych lat dziewięćdziesiątych, możemy mówić o wzrastającej obecności zombie ukazywanych jako figury seksualne. Wnikliwiej analizują to autorzy wydanej niedawno antologii *Zombies and Sexuality. Essays on Desire and the Living Dead*, poruszając różne wymiary współistnienia zombie i seksu, m.in. pojawianie się tematu zombie-nekrofilii, propozycje queerowych kontr-odczytań klasycznych obrazów filmowych czy też serii komiksowej *The Walking Dead* Roberta Kirkmana. W ostatniej dekadzie twórczość popkulturowa mierzy się jednak z tym tematem bezpośrednio. W niektórych obrazach zombie – w formie żeńskiej – stają się obiektem pełnoprawnej męskiej (heteroseksualnej) fantazji seksualnej, jak choćby w komiksie *Lesbian Zombies from Outer Space* z 2013 roku, grze *Zombie Hooker Nightmare* (2009), czy filmach takich jak *Zombie Strippers!* (2008), *Deadgirl* (2008). W dwu ostatnich przypadkach występy nieżywych striptizerek stają się spektaklem przeznaczonym dla męskiego oka. Jak zwracają uwagę badacze „popkultury zombie”, trend seksualizowania „żywych trupów” skierowany jest prawie zawsze do męskiej heteroseksualnej publiczności (JONES, MCGLOTTEN 2014: 10). Zarażenie chorobą, która przemienia pracownice nocnego klubu w zombie, nie pozbawia je jednak seksualności – przeciwnie, chociaż stają się zagrożeniem, nadal wypełniają swoją rolę, zapewniając gościom klubu spektakl. Można rzec, że nawet przemiana w „żywe trupy” nie uwalnia bohaterek filmu od uwarunkowania zachodniej kultury patriarchalnej. Przemiana w zombie nie oznacza emancypacji. Odwrócenie tego schematu pojawia się natomiast w japońskim filmie *Reipu Zombie: Lust of the Dead*, w którym to zarażeni mężczyźni stają się, dosłownie, hordą ogarniętych pożądaniem zombie zagrażających grupie kobiecych bohaterek. Przemiana w zombie jedynie intensyfikuje ich popęd do konsumpcji zdrowych ciał.

Queerowe zombie Bruce'a LaBruce'a

Swego rodzaju niszą w niszy jest horror o zombie queerowych, konwencja wywrotowego i subwersywnego wykorzystania figury zombie, mająca na celu – jak postaram się udowodnić – wyraźny polityczny cel. W dwóch filmach w reżyserii Bruce'a LaBruce'a zombie są nie tylko spragnione seksu – pragną one seksu z mężczyznami.

Bruce LaBruce to kanadyjski filmowiec specjalizujący się w obrazach transgresji, kojarzony z ruchem New Queer Cinema z lat dziewięćdziesiątych. W kontrowersyjnej

twórczości filmowej łączy ze sobą stylistykę undergroundowych produkcji artystowskich z gejowską pornografią. Jego filmy, w tym m.in. *Hustler White* z 1996 roku, budują dość klasyczne narracje, filmowane przy użyciu standardowych rozwiązań operatorskich, przy jednoczesnym wprowadzaniu rozbudowanych scen pornograficznych obrazujących zazwyczaj praktyki uznawane powszechnie za margines zachowań seksualnych, w tym m.in. takie preferencje seksualne czy fetysze, jak parafilia, BDSM, prostytutka czy akrotomofilia.

Film *Otto, or, Up With Dead People* (polski tytuł: *Otto, czyli niech żyją umarłaki*) miał swoją premierę na festiwalu w Sundance w 2008 roku. Przybliża on historię Otto, młodego zombie podróżującego autostopem do Berlina. Rzecz dzieje się w nieodległej przyszłości, w której istnienie „żywych trupów” stało się akceptowalnym elementem rzeczywistości. Pod tym względem świat *Otto* kojarzyć się może z rzeczywistością sportretowaną w popularnym serialu produkcji HBO *Czysta krew*, w którym swoje istnienie ujawniły wampiry, „wychodząc z trumny”. Otto jednak, ponury i mrukliwy nastolatek, pozostaje wykluczony podwójnie: jest zombie-gejem. Film LaBruce’a wykorzystuje postmodernistyczny zabieg filmu w filmie, nastoletni zombie spotyka bowiem na swojej drodze reżyserkę Medęę Yarn, która pragnie nakręcić film dokumentalny o jego życiu. Jednocześnie od wielu lat pracuje ona nad pornograficznym *opus magnum* o zombie, będącym zarazem radykalnym manifestem politycznym, noszącym tytuł *Up with Dead People*, w którym przywrócony do życia martwy buntownik, „Che Guevara żywych trupów”, ma stawić czoło cywilizacji żywych, dowodząc armią reanimowanych queerowych zombie.

Otto pozbawiony jest tożsamości. Dotknięty amnezją (będącą być może pobocznym skutkiem przemiany), nie pamięta nic ze swojego dawnego życia. Dopiero odnalezienie portfela z dokumentami przywraca mu częściowo pamięć; przypomina sobie tragiczną historię swojego rozstania z chłopakiem. Jak sugeruje badaczka Shaka McGlotten, film LaBruce’a zawiera w sobie radykalną antykapitalistyczną krytykę współczesnych dążeń do „znormalizowania” życia queerowego, wpisania i asymilacji inności w obręb norm i moralności podzielanej przez większość społeczeństwa, rozgrywanego na styku napięcia pomiędzy indywidualnymi pragnieniami i tęsknotami a szerszą ramą narzucaną przez system kapitalistyczny, w tym pułapkę dyskursu „reprodukcyjnego futuryzmu”, sformułowaną po raz pierwszy przez Lee Edelmana w *No Future*. Pisze McGlotten:

Film LaBruce’a oraz film-wewnątrz-filmu Yarny zrównują ze sobą kamp oraz dosadną, wnikliwą i szczerą krytykę „stłumionego życia [*the deadened living*]” współczesnej kultury. [...] Pytanie o

prawdziwy status Otto reżyser świadomie pozostawia otwartym. Zmusza widzów, by do końca zastanawiali się nad tym, czy Otto rzeczywiście jest zombie, czy jedynie odgrywa rolę, próbuje stać się ludzako podobnym do zombie (McGLOTTEN 2011: 183-184).

Płynność tożsamości bohaterów *Otto* staje się tym bardziej problematyczna, że na swojej drodze nastoletni gej-zombie napotyka także innych homoseksualistów, którzy przebijają się za „drag zombie” w popularnym podziemnym klubie nocnym o znaczącej nazwie „Flesh”.

Jeszcze większe kontrowersje wzbudził kolejny obraz Bruce’a LaBruce’a noszący tytuł *L.A. Zombie*, tym razem jednoznacznie pornograficzny film (choć ukazał się w dwóch wersjach: *softcore* i *hardcore*) z 2010 roku. Odniesienie do mainstreamowego nurtu kina o zombie widoczne jest już w formie plastycznej, plakat do *L.A. Zombie* stanowi bowiem reprodukcję plakatu *Świtu żywych trupów* (1978), drugiej instalacji w serii George’a Romero. Głównym bohaterem *L.A. Zombie* jest pochodzący z kosmosu zombie, który pojawia się pewnego dnia na Ziemi. Otwierająca film scena ukazuje obcego wylaniającego się z wody. Półtoragodzinny film to kronika wędrówki bezimiennego umarlaka, granego przez gwiazdę gejowskiego kina pornograficznego Francois Sagata, po obrzeżach kalifornijskiego miasta. Akcja rozgrywa się w ponurym krajobrazie nie-miejsc: opuszczonych parkingów, walących się sklejek zamieszkałych przez bezdomnych, wreszcie, w finalnym akcie, na cmentarzu. Tytułowy zombie jest zmiennokształtny; nie do końca wiadomo, czy jest on rzeczywiście przybyłą spoza naszej planety obcą formą życia, zarażonym zombie, czy po prostu bezdomnym wagabundą o wybujałej wyobraźni. W niektórych scenach wydaje się być zwykłym człowiekiem, w innych zaś, szczególnie w interakcjach z napotykanymi na opuszczonych terenach mężczyznami, jego skóra nabiera ciemnoniebieskiego odcienia, a z ust wyrastają groźnie wyglądające kły.

Włóczący się zombie wydaje się motywowany popędem śmierci. Natrafiając na świeże zwłoki – ofiarę wypadku samochodowego, pracownika biurowego zastrzelonego przez partnera biznesowego, bezdomnego, który przedawkował narkotyki – grany przez Sagata potwór przywraca do życia nieboszczyków. Reanimacja umarłych stanowi w każdym przypadku wstęp do rozbudowanej sceny pornograficznej. Jedynym celem bezimiennego zombie jest zresztą potrzeba zaspokojenia seksualnego: ożywianie zwłok przemienia zakrwawione ciała w półżywe zombie, które natychmiast oddają się stosunkowi fizycznemu. W odróżnieniu od filmu *Otto, czyli niech żyją umarlaki*, kolejny zombie film Bruce’a LaBruce’a przynależy już bez wątpienia do gatunku

pornograficznego. Grający w filmie aktorzy uczestniczą w autentycznych scenach zbliżenia, ukazanych jednak w estetyce *gore*: zakrwawione, kompulsywnie drgające ciała, otwarte rany i wychodzące na wierzch wnętrzości składają się na makabryczną i bez wątplenia kontrowersyjną oprawę estetyczną. Co ciekawe, LaBruce nie jest pierwszym twórcą, który zdecydował się sfilmować sceny seksu zombie. Wcześniejsze filmy, które poruszały ten temat – przede wszystkim film Vidkida Timo pod tytułem *At Twilight Come the Flesh Eaters* (1998), gejowska produkcja pornograficzna będąca pastiszem *Nocy żywych trupów* – realizowane były raczej w konwencji parodii. Można się pokusić o stwierdzenie, że kalifornijski zombie-film reżysera *Gerontofili* jako pierwszy podchodzi do zagadnienia z powagą: pomimo kampowego przerysowania, jego film nigdy nie zbacza w rejony czystego pastiszu. Wydaje się, że celem kanadyjskiego filmowca było raczej wywołanie u widza poczucia niepokoju czy też nieprzystawalności pozornie wykluczających się elementów – obrzydzenia i podniecenia.

L.A. Zombie nie można zatem zaklasyfikować wyłącznie jako pastiszu filmów o zombie skrojonego pod homoseksualną publiczność przemysłu pornograficznego. Możliwe, że bezdomny bohater filmu LaBruce'a jedynie wyobraża sobie siebie jako opętanego niezaspokojonym pragnieniem nieżywego potwora, monstrum, które odnajduje się w środowisku opuszczonej metropolii, w pustych i pozbawionych znaczenia przestrzeniach. Jego inność czy też potworność – nie tylko fizyczna, ale również działania, jakich się podejmuje – wyraża niezgodę na przyjmowanie obowiązujących w heteronormatywnym świecie ról (ELLIOT-SMITH 2014: 140-158). We wcześniejszej arthouse'owej twórczości Bruce LaBruce dał się poznać jako postać niewygodna dla kina queerowego, twórca, który w swoich obrazach tyleż często atakuje system kapitalistyczny i heteronormę, co mainstreamową kulturę gejowską Ameryki. *Zombie z L.A.*, współczesny odmienne potwór przemierzający ulice w pragnieniu odnalezienia spełnienia w anonimowym seksie, to postać queerowa również w tym sensie, że podważa i rozsadza ona tożsamość gejowską. Funkcjonuje w wyraźnej opozycji do paradygmatu heteronormatywnego. Seksualność bezimiennego zombie naznaczona jest cierpieniem, brudem, anonimowością podmiejskich przestrzeni. W swoim odczytaniu filmu Aldana Reyes wprost sugeruje, że figury zombie w obrazach kanadyjskiego reżysera odzwierciedlają, czy wręcz ucieleśniają, etos „*no future*” wspólnot gejowskich, sceptycyzm wobec neoliberalnych obietnic asymilacji w istocie pozbawiającej podmiot polityczności (REYES 2014: 10). Przyszłość Otto oraz bezimiennego niebie-

skoskórego zombie jawi się jako wielka niewiadoma, ale to w tym braku pewności zawiera się być może autentyczna przestrzeń do wyrażania siebie, punkt wyjścia dla kolejnych subwersywnych interwencji kultury popularnej.

LaBruce wykorzystuje potencjał zawarty w gatunku zombie horroru do wyrażania treści radykalnych, nasycając go dodatkowo cielesnością i seksualnością, żeby stworzyć przestrzeń do ukazywania autentycznej jego zdaniem odmienności. Potwór, którego powinno się obawiać, to właśnie queerowe zombie, które przeciwstawia się nie tylko heteroseksualnej większości, ale i dominującej w społeczeństwie amerykańskim polityce tożsamości asymilującej gejów i lesbijki w obrębie całego społeczeństwa. To wyzwanie rzucone kapitalistycznej heteronormatywności, jak pisze Aldana Reyes, w kontekście:

[...] procesów integracji gejów i lesbijek w tradycyjne struktury społeczne, poprzez małżeństwa jedнопłciowe oraz prawo do adopcji, które okazały się niczym więcej niż efektem placebo dla tożsamości queerowej, zmuszając ją do podporządkowania się heteronormatywnemu porządkowi (REYES 2014: 8).

Zarówno nastoletni Otto, jak i bezimienny *drifter* z Los Angeles, to przedstawienia zombie jednostkowego, indywidualności wyodrębnione z bezosobowej masy hordy ożywionych zwłok. To również zombie posiadające świadomość, a co za tym idzie, odczuwające emocje – strach, przygnębienie, złość czy wreszcie pożądanie. Nie bez znaczenia jest fakt, że prowokacyjni bohaterowie LaBruce'a nie doczekali się póki co następców, chociaż seksualność zdaje się odgrywać coraz większą rolę w filmach o zombie, być może przede wszystkim w telewizji, czego dowodem choćby kontrowersje, z jakimi spotkał się pierwszy gejowski pocałunek bohaterów serialu *The Walking Dead*. Być może czeka nas jeszcze ekspansja tej figury, wkroczenie queerowego zombie do mainstreamu filmowego horroru?

Figura queerowego zombie pojawia się jako specyficzna reinterpretacja politycznego znaczenia metafory „zombie apokalipsy”, wyjście poza dobrze osadzone już w popkulturze odniesienia do takich problemów społeczno-politycznych, jak kwestia rasowa, neoliberalizm, lęk przed wojną atomową, dyskurs choroby i zarażenia etc. To ambitna i obrazoburcza propozycja uczynienia z jednego z popularniejszych obecnie symboli horroru nośnika treści subwersywnych; odmienne zombie stanowią zagrożenie dla normalności, są figurami emancypacji wykraczającej poza oczekiwania większości społeczeństwa. Co istotne, jest to póki co treść skierowana raczej do wewnątrz, kontrowersja pomyślana przede wszystkim jako punkt wyjścia służący podważeniu dys-

kursów polityki tożsamościowej obecnych przede wszystkim w amerykańskim i zachodnioeuropejskim ruchu LGBT. Na grząskim i bez wątpienia problematycznym pograniczu pastyszu i pornografii queerowe zombie „wychodzą z szafy”, uwalniając się również od swojej gatunkowej proveniencji, swoją nieoczywistą obecnością poszerzając i pogłębiając nasze rozumienie popkulturowego fenomenu zombie – fenomenu, który coraz wyraźniej i coraz odważniej wkracza w nowe, dotąd niezagospodarowane rejony produkcji kulturowej.

English summary

The chapter *Queer Zombies: Between Politics, Pastiche and Pornography* is dedicated to an analysis of the meaning of the eponymous “queer zombie” figure that appears in contemporary films. Jędrzej Burszta draws attention here to the Canadian filmmaker Bruce LaBruce and his two recent films: *Otto, or Up with Dead People* and *L.A. Zombie*. Drawing inspiration from ideological interpretations of zombie films (focusing on race relations, consumerism, neoliberalism etc.), the author argues that the political potential present in the figure of the zombie can be translated into a manifesto of true queerness. Various frightening creatures and monsters depicted in horror films have often been linked to homosexuality through the apparent similarities in their marginal character and status as outsiders in a society which fears everything that is unknown, strange and different. The analysis of LaBruce's films serves to introduce a proposal for a subversive challenge to the identity politics of sexual minorities. The essay attempts to prove that the horror genre (here combined with elements of pastiche and pornography) can indeed express complex critique of social relations in the contemporary Western world.

Cytowane teksty

BENSHOFF HARRY M. (2007), *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*, Manchester: Manchester University Press.

CARROLL NOËL (2004), *Filozofia horroru*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

ELLIOT-SMITH DARREN (2014), 'Consuming Masculinity and Community in Bruce LaBruce's *Otto*; or, Up with Dead People and L.A. Zombie', w: Shaka McGlotten, Steve Jones (red.), *Zombies and Sexuality. Essays on Desire and the Living Dead*, Jefferson: McFarland, ss. 140-158.

HUTCHINGS PETER (2009), *Historical Dictionary of Horror Cinema*, Lanham: Scarecrow Press.

JONES STEVE I SHAKA MCGLOTTEN (2014), 'Introduction: Zombie Sex', w: S. McGlotten, S. Jones (red.), *Zombies and Sexuality. Essays on Desire and the Living Dead*, Jefferson: McFarland, ss. 1-18.

MCGLOTTEN SHAKA (2011), 'Dead and Live Life: Zombies, Queers, and Online Sociality', w: S. Boluk, W. Lenz (red.), *Generation Zombie. Essays on the Living Dead in Modern Culture*, Jefferson: McFarland 2011, ss. 182-193.