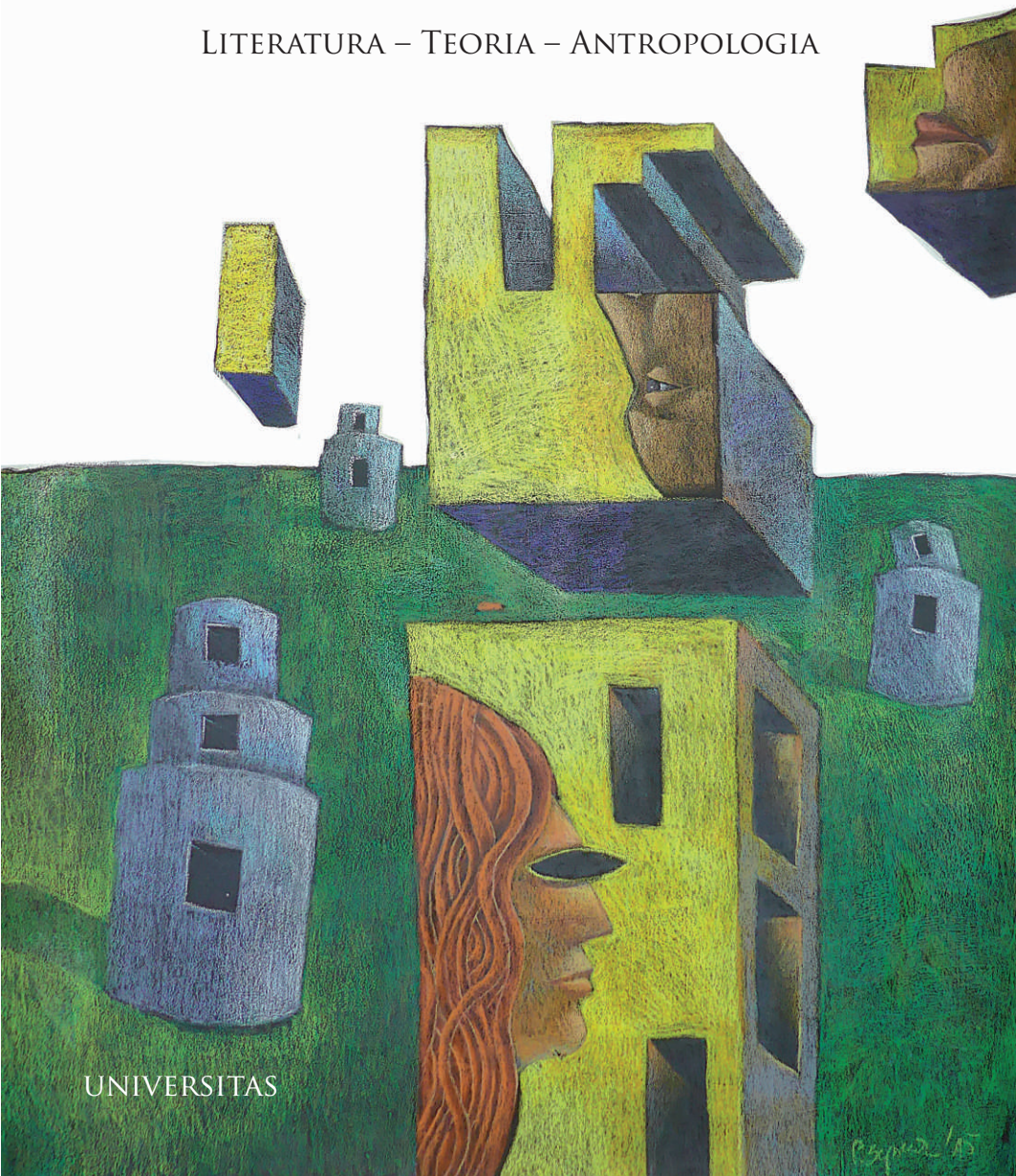


KSENIA OLKUSZ

NARRACJE ZOMBIECENTRYCZNE

LITERATURA – TEORIA – ANTROPOLOGIA



UNIVERSITAS

NARRACJE

ZOMBIECENTRYCZNE

KSENIA OLKUSZ

NARRACJE ZOMBIECENTRYCZNE

LITERATURA – TEORIA – ANTROPOLOGIA

KRAKÓW

© Copyright by Ksenia Olkusz and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019

ISBN 97883-242-3518-6
e-ISBN 97883-242-2934-5
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzenci

dr hab. Dariusz Brzostek, prof. UMK

dr hab. Rafał Szczerbakiewicz

Opracowanie redakcyjne

Agnieszka Toczko-Rak

Projekt okładki i stron tytułowych

Sepielak

www.universitas.com.pl

Spis treści

I. POETYKA

I.1. Wstęp. Eksplikacje metodologiczne, teoretyczne i dyskursyjne.	11
Literaturoznawca kontra potwory.	11
Konteksty społeczne, ekonomiczne i estetyczne.	27
Światy zombiecentryczne.	32
Poza etiologią – światotwórstwo i fantastyka grozy.	36
Poza etiologią – życie i śmierć.	42
Poza etiologią – rodzina, przyjaciele i obcy.	51
I.2. Narracje zombiecentryczne. Definicja, teoria, praktyka.	53
Światocentryzm.	56
Techniki narracji.	68
Obcość zombie.	69
<i>Neo-danse macabre</i>	71
I.3. Tropy genologiczne – od horroru do romansu i kilka kroków dalej.	77
Mikrodystopia w narracjach zombiecentrycznych.	92
Romans zombiecentryczny jako wariant romansu paranormalnego.	103
Groza iluzyjności, groteska, pastisz i inne.	108

I.4. Tropy genologiczne – powieść drogi	115
Podróżnicza nieuchronność	115
Wspólne (obce) drogi	118
W drodze – krajobraz apokaliptyczny	123
Droga ku wolności	127
U celu podróży	129
I.5. Techniki multimodalne	133
Multimodalność	133
Tryby narracyjne [<i>narrative modes</i>]	143
Narzędzia multimodalne i praktyki ich zastosowania w narracjach zombiecentrycznych	149

II. REPREZENTACJE

II.1. Narracje końca i początku	173
Po zagładzie	173
Życie po końcu świata	176
Topografie	178
Wykładnie pesymistyczne	183
II.2. Alegorie	189
Zombie i alegorie lęków	189
Krytyka władzy – krach ekonomiczny i kryzys społeczny	192
Antykorporacjonizm	201
Poza prawem	204
Społeczna i naukowa służba zombicznych alegorii	206
II.3. Teorie spiskowe	211
Władza i zepsucie	211
Dyskurs antykorporacyjny	216
<i>Fake news</i> i zatajona prawda. Media w narracjach zombiecentrycznych	218

II.4. Modele społeczno-obyczajowe	223
Rozpad świata	223
Ludzie przeciw ludziom	226
Zachowując człowieństwo	228
Dehumanizacja	231
Gangi motocyklowe	238
Dyskursy kryzysu	241
Praktyki dyskryminacyjne, rasizm i biopolityka	243
Zmierzch kapitalizmu, koniec nauki, kryzys kultury	246
II.5. Narracja zombiecentryczna dla młodego odbiorcy. Paolo	
Bacigalupiego <i>Zombie Baseball Beatdown</i>	255
Narracje zombiecentryczne dla młodego odbiorcy	255
Scenariusz zombiecentryczny w <i>Zombie</i>	
<i>Baseball Beatdown</i> Bacigalupiego	258
Dyskursy krytyczne	263
Antyrasistowska filipika	271
Model narracyjny	274
II.6. Zakończenie	281
Kultura epidemii	281
Skażone i obce	287
Implikacje	296
Bibliografia	301
Indeks	323

I.
POETYKA

Wstęp. Eksplikacje metodologiczne, teoretyczne i dyskursonośne

Jeżeli AIDS, terroryzm, krach, wirusy komputerowe mobilizują całą zbiorową wyobraźnię, to dlatego, że są one czymś więcej niż tylko częścią irracjonalnego świata. Oznacza to, że zawiera się w nich cała logika naszego systemu, są one zaledwie jego spektakularnymi wydarzeniami.

Jean Baudrillard¹

Literaturoznawca kontra potwory

Wobec pierwszego zastrzeżenia, które pojawić się musi w odniesieniu do tytułu niniejszej książki, wyjaśnić należy przyczynę zawężenia obszernej tematyki zombicznej wyłącznie do narracji

¹ J. Baudrillard, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris: Galilée 1990, s. 74. Przekład z języka francuskiego za: M. Kłosiński, *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura*, Warszawa 2015, s. 214–215. Podaję tę wersję przekładu z uwagi na lepsze oddanie idiolektu Baudrillarda niż w przypadku translacji dokonanej przez Sławomira Królaka.

literackich. Choć wykładnia tej decyzji nie jest z pozoru skomplikowana, to składa się nań wszelako wiele argumentów, odnoszących się zarówno do aspektów związanych bezpośrednio z kierunkiem zainteresowań badawczych autorki monografii, jak i do kwestii nieco bardziej złożonej natury, a więc na przykład nieobecności w dyskursie naukowym pogłębionych analiz poświęconych figurze zombie w piśmiennictwie – co interesujące, dotyczy się to także publikacji zagranicznych operujących między innymi dyskursem filmoznawczym, groznawczym czy serialoznawczym, a nawet filozoficznym. Ów znamienny, czy raczej znaczący brak refleksji nad literaturą zombiecentryczną² jest dość niewytłumaczalny, albowiem nie brakuje materiału, który można by poddać analizie³. W tej monografii przywołane zostaną przykłady zarówno angielskich, jak i polskich tekstów literackich.

Jako literaturoznawczyni autorka książki uznała, że w jej kompetencjach zdecydowanie bardziej leży analiza narracji literackich niż tych realizowanych na innych płaszczyznach. Wiąże się to nie tylko z odmiennością środków wyzyskiwanych w rozmaitych mediach do konstruowania tekstów zombiecentrycznych, lecz przede wszystkim z potrzebą wskazania niuansów uwikłanych bezpośrednio w specyfikę przekazu drukowanego⁴. Chociaż nie ulega wątpliwości częsta zbieżność, a nawet tożsamość niektórych kon-

² Termin ten wykląda autorka w dalszej części wywodu, w rozdziale drugim, poświęconym definiowaniu tego określenia w ujęciu światotwórczym.

³ Choć w Polsce powieści o zombie rzeczywiście wydano niewiele, to *multum* takich narracji ukazało się w języku angielskim; są one wydawane przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, gdzie sporo wydawnictw po prostu specjalizuje się w tego typu literaturze, autorzy też często podejmują decyzję o wydaniu napisanego tekstu na zasadzie *self-publishingu*.

⁴ Choć za Tobym Venablesem potwierdzić trzeba bez najmniejszej wątpliwości, że: „współczesne zombie wywodzą się [...] z fenomenu kinowego i to film przede wszystkim należy zbadać, by zrozumieć wyobrażenie »krajobrazu zombie«” (*Zombies, a Lost Literary Heritage and the Return of the Repressed*, w: *The Zombie Renaissance in Popular Culture*, red. L. Hubner, M. Leaning, P. Manning, New York 2015, s. 212). Jeśli

ceptów ideologicznych czy artystycznej reinterpretacji motywu żywego trupa, a także predylekcji światotwórczych, to rozległość (i odległość estetyczna) materiału – bo uwzględnić by tu trzeba filmy, seriale, gry, *anime*, komiksy etc. – czyni taką naukową misję niemożliwą do zrealizowania w sposób wyczerpujący i wnikliwy, zwłaszcza gdy czyni to jeden tylko badacz. Autorce niniejszej monografii zależy natomiast na wnikliwej analizie nie tylko motywów, ale przede wszystkim konwencji czy środków wyrazu, co nie byłoby osiągalne bez skupienia uwagi na jednym tylko medium, tym bardziej zresztą że to literatura ma przecież najbardziej rozbudowaną i najdłuższą tradycję. Już choćby z uwagi na tę nobliwość funkcjonowania słowa drukowanego, teksty tego typu zasługują na dokładną i poświęconą wyłącznie im eksplorację.

Rzecz jasna, z kwestią tą wiąże się również inny ważny argument, dotyczący akademickiego waloryzowania badań nad literaturą popularną. Rozwój, ewoluowanie, przenikanie się i różnicowanie zjawisk powstających w obrębie samej kultury popularnej jest na tyle wielopoziomowym problemem, że potrzeba nie tylko właściwych narzędzi do jej analitycznego opisu, lecz także świadomości, iż każde zjawisko kultury, w tym i tej powszechnie uważanej za *pozamainstreamową* i niesłusznie stygmatyzowanej w opozycji do „kultury wysokiej”, jest naukowo uzasadnione i potrzebne. Postulat ten przywołany zostaje przez Gary’ego Burnsa, który tak oto pisze o postawie badawczej wobec popkultury:

Nie oznacza to wcale, że każdy tekst kultury popularnej jest dobry z estetycznego bądź etycznego punktu widzenia. Niemniej nawet „mierny” tekst zasługuje na przebadanie, choćby z powodu tego, co może ujawnić na temat swojego kontekstu. Zasadniczym jest zrozumienie, dlaczego pewien tekst kultury popularnej uważa się za dobry, a inny za zły. Istotnym jest przebadanie, jak, a także dlaczego tworzy się i używa tekstów

nie wskazano inaczej, wszystkie cytaty zaczerpnięte z publikacji anglojęzycznych zostały przetłumaczone przez autorkę książki.

kultury popularnej, niezależnie od ich subiektywnych ocen, jakim podlegają za sprawą krytyki⁵.

Tymczasem w powszechnej świadomości, także tej akademickiej, kultura popularna postrzegana jest w uogólnionych kategoriach estetycznej ułomności⁶ i jako taka – zwłaszcza w Polsce – nie doczekała się należytej jej uwagi. Jak słusznie zauważa Anna Gemra:

Istotnym problemem jest również fakt, iż mimo tego że od początku lat 70. ubiegłego stulecia prowadzone są w Polsce coraz intensywniejsze badania nad literaturą i kulturą popularną, dotąd nie udało się na tyle ich skoordynować, by można było opracować choćby problemy związane z wydawaną w rodzimym języku literaturą popularną XIX wieku – nie wspominając o innych zjawiskach kulturowych; wiele zagadnień czeka jeszcze na zainteresowanie naukowców i na systematyczne studia. W efekcie nie dysponujemy uporządkowaną „biblioteką naukową” dotyczącą tekstów kultury popularnej – taką, która mogłaby stać się podstawą kontynuacji badań dzieł z następnych stuleci: XX i XXI. Ten stan rzeczy widać chociażby w katalogach bibliotecznych: prace na temat literatury i kultury popularnej zapisywane są pod różnymi hasłami przedmiotowymi, co sprawia, że niejednokrotnie bardzo trudno jest odnaleźć interesujące pozycje. W katalogu Biblioteki Narodowej np. w ogóle brak hasła „literatura popularna”, istnieje za to „literatura straganowa”; poszczególne gatunki i odmiany literatury popularnej, m.in. fantastykę naukową czy literaturę grozy, omawia się jako osobne hasła przedmiotowe, a określenie „kultura popularna” potraktowano jako synonimiczne z terminem „kultura masowa”⁷.

⁵ G. Burns, *Introduction*, w: *A Companion to Popular Culture*, red. G. Burns, Chichester 2016, s. 4.

⁶ Jak pisze choćby Krzysztof Jaskułowski: „[...] większość definicji i tradycji badań nad kulturą popularną ma silnie wartościujący charakter. Kultura popularna często postrzegana jest jako negatywne odbicie właściwości kultury, czyli kultury wyższej” (*McNacjonalizm, czyli kultura popularna w służbie narodu*, „Kultura Popularna” 2006, nr 3, s. 10).

⁷ A. Gemra, *Przedmowa*, w: *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Wrocław 2014, s. 12.

Niemożliwość pogodzenia środowisk badawczych, wzajemne zamknięcie i odcięcie się od rezultatów prac innych zespołów, a także stała i nagminna negacja ich wartości poznawczej przez instytucje akademickie oraz osoby niezainteresowane kulturą popularną prowadzą do niezwykle niekomfortowej sytuacji, w której ta dziedzina nauki nie jest traktowana na równi z innymi i z konieczności stanowi dla wielu poboczną ścieżkę eksploracji. O kulturze popularnej mówi się w akademii z dużą dozą ostrożności i brakiem zrozumienia dla potrzeby realizacji badań dotyczących tej dziedziny. Nie jest to oczywiście wyłącznie specyfika polska, bo, jak zauważa Burns, także na Zachodzie spotkać się można z opiniami stygmatyzującymi i podobnymi do rodzimych problemami komunikacyjnymi:

„Kultura popularna” rozumiana jako etykieta oraz wyodrębnione pole badań ma wiele mówiącą historię, w toku której podlegała kilku znaczącym przeobrażeniom. W historii dziedziny połączyć można kilka istotnych niepowodzeń – straconych szans na rozpoznanie rozległych obszarów nakładania się różnych istniejących oraz dopiero wyłaniających się dyscyplin. Odpowiedzią na marginalizowanie pozycji niektórych z tych dyscyplin w obrębie akademii powinno być tworzenie sojuszy między dyscyplinami, jednak i w tym przypadku zbyt wiele było podziałów, co nie tylko nie przysłużyło się badaczom kultury popularnej w jej wielu manifestacjach, lecz także studentom, twórcom i odbiorcom kultury popularnej⁸.

Wydaje się zatem, że istnieje pilna potrzeba demitologizacji ogromnego obszaru takiej kultury, która kształtuje ludzką codzienność i stanowi jej nieodłączny element. Jest to tym istotniejsze, że teoria literatury i kultury ma długą tradycję stygmatyzowania kultury popularnej jako „masowej”⁹, skojarzonej z całą siecią

⁸ G. Burns, *Introduction...*, dz. cyt., s. 4.

⁹ Bardzo klarownie rozszczępienie tych pojęć wyłożył Krzysztof Dmitruk w hasłach *Kultura masowa* i *Kultura popularna* w *Słowniku literatury popularnej* (*Kultura masowa*, w: *Słownik literatury popularnej*, red.

zjawisk późnego kapitalizmu, od rewolucji postindustrialnej poczynając, a na „makdonaldyzacji” George’a Ritzera kończąc. Nawet Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* – nad wyraz przecież nieprzychylny wobec rozmaitych paradygmatycznych dyskursów, czuwających nad czystością artystycznych kanonów – nie uniknął języka stygmatyzującego i wykluczającego w imię apriorycznie przyjętych wartości, oświadczając:

Jestem przekonany, że kultura masowa (odróżnijmy ją, jak wodę od ognia, od kultury mas) nie jest w stanie wytworzyć żadnego znaczenia (żadnej rozkoszy) [podkr. – K.O.], gdyż wzorzec tej kultury jest drobnomieszczański. Naszą (historyczną) sprzeczność cechuje to, że znaczenie (rozkosz) całkowicie zawiera się w przesadnej alternatywie: albo praktyka mandaryńska (pochodna zmierzchu kultury mieszczańskiej), albo idea utopijna (świtającej kultury, wyrosłej z radykalnej, niezwykle i nieprzewidywalnej rewolucji, o której piszący dzisiaj wie tylko tyle: niczym Mojżesz, na pewno tam nie wejdziesz)¹⁰.

Potem Barthes idzie jeszcze dalej, wprowadzając kolejne ze stereotypów przypisywanych popkulturze, a mianowicie masowość i powtarzalność:

[...] aby powtórzenie było erotyczne, musi być formalne, dosłowne, a w naszej kulturze to jawne powtórzenie staje się ekscentryczne, zepchnięte w marginalne regiony muzyki. Skundloną formą kultury masowej jest haniebna powtarzalność [podkr. – K.O.]: powtarzamy treści, schematy ideologiczne, zacieramy sprzeczności i tylko powierzchownie różnicujemy formy – w nowych książkach, programach telewizyjnych, filmach, dziennikarskich miśkach trwa nadal ten sam sens¹¹.

T. Żabski, Wrocław 2006, s. 288-290, oraz *Kultura popularna*, w: *Słownik literatury popularnej...*, dz. cyt., s. 290-293).

¹⁰ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 48.

¹¹ Tamże, s. 61.

Dziś o tej „skundlonej powtarzalności” mówi się częściej jako o remiksologii – „poszukiwaniu remiksu w logosie (λόγος) [*the investigation of remix in λόγος*]”¹² – która rozpoznaje w remiksie nie mechaniczne i bezmyślne kopiowanie, ale „nowe i intrygujące przejawy sztuki [*new and interesting forms of artistry*], rzucające wyzwanie skostniałym hierarchiom [*challenges the established hierarchies*] przemysłu kulturowego”¹³. Kultura popularna stała się zbyt rozległa i zbyt wewnętrznie zniuansowana, by można było już – nawet biorąc pod uwagę protekcję najbardziej szanowanych patronów – zbywać analizę kształtujących ją zjawisk anachronicznym (a niekiedy też niepozbawionym pobłażania i pogardy) argumentem o ich mniemanej masowości.

W Polsce dziedzinę tę eksploruje się niestety w sposób chaotyczny – bo niewspólniony – niekiedy amatorski (często w znaczeniu „lubię, więc badam”), postrzegając ją jako problem naukowo niszowy, nieistotny w perspektywie kulturowej czy artystycznej, i jako taki niezaskładający na dojrzałą krytyczną analizę. Za tym niedostatkiem tolerancji idą także próby (nierzadko skuteczne) zinstytucjonalizowanego ich zahamowania, wyrażane na przykład w braku kursów z tej dziedziny na kierunkach filologicznych czy odmowie publikowania artykułów deskrybujących problemy popkultury przez wysoko punktowane, prestiżowe czasopisma polonistyczne przy całkowitym niezrozumieniu nawet elementarnego aparatu pojęciowego stosowanego do analizy. Wyraźnie tedy widać bezwzględłą potrzebę rewizji powszechnego poglądu o irrelewantności badań nad popkulturą i konieczność podjęcia próby stanowczego wejścia na nową ścieżkę badawczą, która u podstaw swych wymaga heurystycznego, pozbawionego uprzedzeń punktu wyjścia¹⁴.

¹² D.J. Gunkel, *Of Remixology: Ethics and Aesthetics After Remix*, Cambridge 2016, s. 27.

¹³ Tamże, s. 177.

¹⁴ Więcej na ten temat przeczytać można we wstępie do tomu zatytułowanego *50 twarzy popkultury* (K. Olkusz, *Wszeczkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji*, Kraków 2018, s. 15–51).

Tymczasem jeszcze niżej w kategorii zainteresowań naukowych plasują się badania nad fantastyką grozy, które nie tyle może podlegają wykluczeniu, ile ich relewantność oraz wartość poznawcza etc. podane zostają w wątpliwość. Nie ujmując otwartości wielu polskim środowiskom akademickim, podkreślić należy zdumiewający brak tolerancji i niezrozumienie wobec eksplorowania najnowszych trendów pojawiających się poza *mainstreamem* i usilne dążenie do marginalizowania sensu badań zogniskowanych wokół problematyki fantastycznej. Obniżanie wartości piśmiennictwa grozowego zauważyć można nawet na poziomie najbardziej podstawowym, to znaczy w definicjach zamieszczanych w wydawnictwach, które z założenia pełnić mają rolę encyklopedyczną, nie opiniotwórczą. O ile nienowy już (bo drugie jego wydanie pochodzi z 2006 roku) *Słownik literatury popularnej* zawiera rzetelne (sześćsiostronicowe) i kompetentnie skonstruowane hasło „horror” opracowane przez Krystynę Walc, która pisze między innymi, że „najkrócej – horrorami nazywa się najprzeróżniejsze teksty kultury, których zadaniem jest ewokowanie grozy”¹⁵, o tyle już w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich* z 2018 roku termin „horror” zaprezentowany został przez twórcę hasła, Michała Nikodema, w sposób dość kuriozalny, o czym świadczą już kilka pierwszych *passusów*:

Horror wyrażają trzy różne formy dźwiękonaśladowcze: utracony oddech, otwarte usta [sic!] i zgrzytanie zębami. To wyjątkowy termin literacki, którego znaczenie (dreszcz, trwoga, strach, zgroza, przerażenie) nie odsyła do uściśłonego pojęcia [sic!], lecz jest fizjologicznie zrośnięte z artykulacją samego słowa – z pracą aparatu mowy, gardła, języka i zębów. Horror to jedyne słowo w leksykonie poetyki, które jest czystym okrzykiem, onomatopeją, a zarazem nazwą gatunku¹⁶.

¹⁵ K. Walc, *Horror*, w: *Słownik literatury popularnej...*, dz. cyt., s. 222. Warto dodać, że w *Słowniku...* znalazło się także między innymi hasło *Horror satanistyczny*.

¹⁶ M. Nikodem, *Horror*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018, s. 220.

Niefortunność doboru słów w konstrukcji definicji dla mającej długą tradycję konwencji nie byłaby może tak dotkliwa, gdyby nie fakt, że w bibliografii nie odnajdziemy żadnej literatury przedmiotu – czy to polskiej, czy obcojęzycznej – odnoszącej się do tematyki horroru, zaś autor hasła wyzyskuje przeznaczone mu trzy strony na epatowanie onomatopejami imitującymi audialne aspekty specyfiki grozy. Nikodem sprowadza zatem horror – przypomnijmy, że czyni to w hasle słownikowym, a więc elementarnym źródle wiedzy i odwołania dla potencjalnych badaczy – do mało subtelnego epatowania makabrą, śmiercią, przemocą, a nade wszystkim eksplikuje, że w tekstach tej konwencji

zgrzytanie, szarpanie i miażdżenie zębami są przyjemnościami zakazanymi; to diabelska domena, choć z otchłani gotyckich piwnic [sic!] i lochów dobiegać mogą również piekielne wrzaski udręczonych ofiar, takie jak „horror!” właśnie. Wedle Bachelarda jest to: „zdehumanizowana dźwięczność sprowadzona do prawd krzyku”¹⁷.

Udowadnia tym samym zastanawiającą nieznaną tradycji i literackich dokonań artystycznych w obrębie konwencji (tuszowaną przez *argumentum ad verecundiam*), dowodząc najwyraźniej, że wszelka twórcza aktywność *pozamainstreamowa* może być wyłącznie przedmiotem żartobliwych elukubracji¹⁸. Trudno pogodzić podobne działanie z konstatacją Antoine’a Compagnona,

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Litościwie dodajmy, że Nikodemowi udało się dostrzec istnienie twórczości Howarda Phillipsa Lovecrafta, aczkolwiek autor hasła opisał aktywność tego twórcy we właściwy dla siebie sposób. Czytamy bowiem: „Jako mające wartość wzbudzania (upadłego) życia, *h* występuje także w nazwie straszliwej kreatury [sic!] z pisarstwa Howarda Phillipsa Lovecrafta, jaką jest *Cthulhu*” (tamże, s. 221). Trudno w tym miejscu nie postawić pytania, czy skoro jeden z najważniejszych pisarzy grozy zostaje w taki sposób zaprezentowany w hasle słownikowym, jakie szanse mają mniej znani twórcy i jakie wnioski wyciągnąć mogą badacze rozważający wartość naukowych analiz horroru?

proponującego: „Zgódźmy się więc, że literatura to nieuchronne *petitio principii*. Literatura to literatura [podkreśl. w oryg.], to, co autorytety (profesorowie, wydawcy) zaliczają do literatury. Jej granice niekiedy się przesuwają, powoli, umiarkowanie [...], lecz nie można przejść od jej zakresu do jej rozumienia, od kanonu do istoty”¹⁹.

Jednak – jak wielokrotnie podkreślała w rozmaitych publikacjach autorka niniejszej książki – naukowe fascynacje literaturą nie zawsze wysokoartystyczną (wszak w obszarze każdego gatunku czy konwencji zdarzają się mniej lub bardziej udane realizacje) konkretyzują racjonalny (z punktu widzenia waloru poznawczego) postulat potrzeby wnikliwej obserwacji zjawisk twórczych bez konieczności ich wartościowania czy opiniowania (a więc na podstawie przesłanek obiektywnych). Badacz, jako kronikarz współczesności, gromadzi i przetwarza informacje o kulturowych przemianach czy tendencjach, których jest świadkiem, po to, by następne pokolenia naukowców zyskały szansę wejrzenia w konkretne działania pisarskie podejmowane w danym czasie i mające określoną historycznie genezę. Nie są tedy stosowne marginalizowanie czy gettyzacja badań nad literaturą fantastyczną, w tym literaturą grozy, a w jej obrębie nad narracjami zombiecentrycznymi. Jak podkreślał Umberto Eco:

Jest pewne, że od najdawniejszych czasów w opozycji do prozy zwanej realistyczną kształtowała się proza, która stwarzała światy strukturalnie możliwe. Mówię: „światy strukturalnie możliwe” gdyż każde dzieło narracyjne – nawet najbardziej realistyczne – szkicuje pewien świat możliwy, ukazując jego mieszkańców oraz stany faktyczne nieodpowiadające tym ze świata naszego doświadczenia. [...] Prozę fantastyczną od realistycznej odróżnia fakt, że świat możliwy jest strukturalnie różny od świata rzeczywistego²⁰.

¹⁹ A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 36.

²⁰ U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2012, s. 233–234.

Zgadza się z przywołaną konstatacją, autorka tej monografii chciałaby w sposób jak najwnikliwszy rozpoznać narracyjne światy zombiecentryczne, wskazując na metody wyzyskiwania figury żywego trupa, jej metaforyczne, alegoryczne usytuowanie, genezę dyskursów ekonomicznych, politycznych, społecznych, które konkretyzują się w tym piśmiennictwie. Autorka wychodzi bowiem z założenia, że literatura taka wyrasta z potrzeby sprostania estetycznym i emocjonalnym wymogom odbiorców (gdyby nie istniał popyt, podaży by nie było), a przeobrażenia prowadzące do konstruowania tekstów wychodzących poza domenę konstrukcyjną horroru i gatunkowe zmącenie realizacji literackich stanowią świadectwo kreatywnego rozliczania się ze skostniałymi tradycjami.

Zapoznanie się z niektórymi postulatami badań dotyczących literatury przynosi wszelako znaczące rozczarowanie związane z rozmijaniem się elokwentnie podanych dezyderatów dotyczących istotności literackich penetracji z rzeczywistością, w której fantastyka grozy nosi łatkę literatury niewartej naukowego namysłu. Cóż z tego bowiem, że na przykład – będący niewątpliwie naukowym autorytetem – Ryszard Nycz próbuje:

[...] podjąć problem statusu dzieła literackiego czy szerzej: specyficznego artystycznego przedmiotu (oraz krótkiej historii przemian jego rozumienia), by w tej perspektywie zaryzykować diagnozę dzisiejszej sytuacji dyskursu literaturoznawczego [...] i, na koniec, określić jego status – pozycję, miejsce, rolę i rangę wśród innych dyskursów humanistyki i wiedzy o kulturze²¹,

skoro w próbie tej nie pada ani jedno słowo na temat piśmiennictwa fantastycznego. Nycz jednak utrzymuje, że:

²¹ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 6.

[...] wiedza o sztuce czy wiedza o literaturze przestają być dziedziną kultury z istoty swej przeznaczoną i dostępną dla wszystkich; jej odbiór, zrozumienie, a nawet przeżycie wymagają w coraz większym stopniu wiedzy i sprawności osiągniętych poprzez specjalistyczne kształcenie, które pretenduje do roli jedyne go narzędzia oferującego skuteczne remedium na zniekształcenia i ograniczenia poznania potocznego. W tym sensie można by postawić hipotezę, że nowoczesna teoria literatury zakłada konieczność profesjonalizacji dyskursu o literaturze [podkreśl. w oryg.]; przy czym założenie to motywowane jest nie tylko wspomnianymi wymogami fachowej wiedzy dotyczącej artystycznej i ewolucyjnej specyfiki „przedmiotu”, ale przede wszystkim problemami wynikającymi z kulturowych uwarunkowań procesu poznania, których rozwiązanie (czy bodaj zneutralizowanie) obiecywała zapewnić profesjonalna procedura, jako dająca ów wyłączny dostęp do obiektywnej wiedzy o dziele sztuki²².

Rzecz w tym jednak, że analizy piśmiennictwa grozowego są nieliczne, a za tymi – jakże istotnymi – wygłoszonymi przez Nycza (i zilustrowanymi, i owszem, twórczością poetycką) – konstatacjami nie podążają wymóg czy choćby sugestia, by badania te dotyczyły, tak jak być powinno, wszystkich dziedzin literackiej aktywności. Nie byłoby w tym nic niefortunnego, gdyby nie fakt, że badacz pisze:

Najbardziej rozpowszechniony pogląd na naturę dzieła sztuki (plastycznego obrazu czy literackiego tekstu) polega na uznaniu, iż zawiera ono zespół cech istotnych, czyli takich, które są jego obiektywnymi, niezależnymi od podmiotu i nieuwarunkowanymi przez kontekst własnościami. Właściwy odbiór takiego obiektu polega, jak się zdaje, na dokonaniu trzech operacji: 1. na odsunięciu (czy zawieszeniu) wszelkich poznawczych, wartościujących czy emocjonalnych nastawień, uwarunkowań i „przedsądów”, które mogłyby zniekształcić naszą percepcję; następnie 2. na zidentyfikowaniu określonych cech konstytutywnych, których obecność (lub brak) umożliwia nam 3. rozpoznanie jego kategorialnej przynależności (tzn. tego, czy np. mamy do czynienia z dziełem sztuki

²² Tamże, s. 23.

czy obiektem użytkowym, arcydziełem czy kiczem, wierszem czy prozą). [...] Ten pogląd na naturę dzieła i charakter poznania artystycznego, przenoszący na teren sztuki cechy nowożytnego poznania naukowego przedmiotu fizycznego, pozwalał traktować wyniki artystycznego poznania w scjencyficznych kategoriach prawdziwości i obiektywnej sprawdzalności: jeśli dzieło sztuki zawiera obiektywne (niezależne od obserwatora i kontekstu) własności, to ich uchwycenie i rozpoznanie jest nie tylko możliwe, ale i wymagane do poprawnej interpretacji, która zasadniczo winna przynieść pełne i ostateczne wyjaśnienie dzieła. Wszelkie rozbieżności odczytania są tu traktowane jako usterki procesu poznania; rezultat błędów w sztuce, niedostatków wiedzy czy umiejętności. Jak łatwo zauważyć, siłą tej koncepcji są poznawczy optymizm i wzmacnianie dobrego samopoczucia badaczy (poznanie bowiem pełne i pewne jest tu zawsze możliwe); słabością zaś skłonność do pomijania wszystkiego, co mogłoby jej przeczyć, a co z biegiem XIX i (zwłaszcza) XX wieku zdecydowało o jej podważeniu czy przynajmniej krytycznym przewartościowaniu. Świadomość, że właściwości dzieła sztuki jedynie pozorne – czy na tzw. pierwszy rzut oka – mają charakter obiektywny, bezpośrednio dostępny podmiotowi i autonomiczny (nie uwarunkowany przez kontekst), a jego odbiór, lekturowe doświadczenie czy estetyczne przeżycie jedynie uchodzą za spontaniczne i indywidualne, stosunkowo niedawno utorowała sobie drogę w dziejach refleksji o sztuce i literaturze²³.

I to właśnie stwierdzenie budzi wątpliwość – jeśli bowiem faktycznie rzecz przedstawia się tak, jak opisał Nycz, to czy profesjonalizm badawczy nie nakazywałby uznania, że warto analizować dzieła każdego rodzaju, nie bacząc na ich proveniencję? Postulowane przez krakowskiego teoretyka literatury podejście wiązać by się konsekwentnie musiało z przejściem od eksploracji twórców *mainstreamu* do zainteresowania się wytworami mniej arcydzielnymi, a praktyka pokazuje, że nic podobnego się nie dzieje. I choć badacz podkreśla „konieczność profesjonalizacji dyskursu o literaturze”²⁴, używając przy tym przekonujących i uzasadnionych

²³ Tamże, s. 10–11.

²⁴ Tamże.

logicznie argumentów²⁵, to zarazem konstatacje te są wciąż w najlepszym przypadku dość wybiórcze – by nie rzec: ograniczone do konkretnego obszaru literaturoznawczej aktywności – nawet jeśli ich autor entuzjastycznie postuluje i zapowiada:

[...] czyż kultura nie jest tym tworzącym się nieprzerwanie społecznym obrazem rzeczywistości (i w tym sensie „tekstem” pewnego rodzaju), który przez ludzi od wewnątrz w niej uczestniczących postrzegany jest jako świat, a nie jego odbicie czy wyobrażenie? I wreszcie, czyż ktokolwiek z działających na tym polu może sądzić, że osiągnął (lub zdobył) pozycję neutralnego i niezaangażowanego obserwatora, a nie uczestnika; to znaczy, że uda mu się wykroczyć poza kulturę, by móc spoglądać na nią i rozpatrywać ją z zewnątrz (z jakiejś pozakulturowej, więc „niehumanistycznej”, perspektywy)? Wypada w każdym razie zgodzić się, że literackie i pozaliterackie obrazy świata kształtują symboliczne uniwersum, dyskursywne terytorium kultury, do którego i my należymy – współtworząc je, podlegając mu i próbując go zrozumieć. Teoria zaś wydaje się mieć wystarczające uprawnienia i kompetencje, by stać się dziś kulturową teorią literatury [podkreśl. w oryg.] i badać (we własnych kategoriach) zarówno kulturowe wymiary literackich tekstów, jak i różnorodne praktyki dyskursywne współtworzące owo terytorium – tę szczególną czasoprzestrzeń rzeczywistości dyskursywnej, którą one zarazem odtwarzają i projektują, dokumentują i fingują, kwestionują i konstytuują. Sądzę zatem (optymistycznie), że profesjonalny dyskurs literaturoznawczy nie zatraci ani swej „tożsamości”, ani roli prawomocnej gałęzi wiedzy humanistycznej, gdy – rozszerzając pole dociekań na całą rozległą dziedzinę retorycznych mechanizmów wytwarzania oraz społecznych kryteriów obiektywizacji dyskursywnych obiektów kultury – wyciągnie konsekwencje ze swej ewolucji oraz dzisiejszej samowiedzy²⁶.

²⁵ „Założenie to motywowane jest nie tylko wspomnianymi wymogami fachowej wiedzy dotyczącej artystycznej i ewolucyjnej specyfiki »przedmiotu«, ale przede wszystkim problemami wynikającymi z kulturowych uwarunkowań procesu poznania, których rozwiązanie (czy bodaj zneutralizowanie) obiecywała zapewnić profesjonalna procedura, jako dająca ów wyłączny dostęp do obiektywnej wiedzy o dziele sztuki” (tamże, s. 23).

²⁶ Tamże, s. 33.

Ambitny w założeniach projekt kulturowej teorii literatury (KTL), w istocie będący jedną z bardziej wyrazistych alternatyw dla strukturalnej poetyki i teorii spod znaku Janusza Sławińskiego i innych przedstawicieli szkoły warszawskiej, deklarował „praktykowanie teorii» w sensie otwartego procesu badawczego postępowania, zmierzającego do opisu cech i prawidłowości danego historyczno-kulturowego korpusu zjawisk literackich”²⁷. Wziąwszy jednak także pod uwagę to, że Nycz postulował w opisie zadań KTL „wykroczenie poza tradycyjnie pojęte terytorium literatury”²⁸, zwłaszcza w zakresie dyskursów nieliterackich, badanych „w kategoriach tekstu, narracji, gatunku, fikcji, cech retorycznych, performatywnych”²⁹ – szkoda ogromna, że w obydwu tomach serii „Horyzonty Nowoczesności” poświęconych temu projektowi brak jakichkolwiek nawiązań do literatury innej niż ta będąca przedmiotem zainteresowania klasycznie uwarunkowanej teorii (i to nawet w tym zakresie, który by się aż o to prosił, jak w przypadku rozdziału o geopoetyce chociażby). Wskazywała na to celnie Anna Łebkowska, pisząc, że:

Trudno nie zauważyć niewątpliwych preferencji badawczych, nakierowania – przynajmniej dotychczas – raczej na utwory realistyczne, powieści historyczne, podróżnicze, autobiograficzne, etnograficzne itd., aniżeli na utwory skrajnie – nazwijmy je – eksperymentalno-awangardowe, choć takie też się pojawiają³⁰.

Dobrym kontrapunktem dla tych teoretycznych propozycji może być negocjująca je w pewnym stopniu konstatacja Anny Buryńskiej, że:

²⁷ R. Nycz, *KTL – wyjaśnienia i propozycje*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 14.

²⁸ Tamże, s. 18.

²⁹ Tamże.

³⁰ A. Łebkowska, *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 18.

[...] teoria literatury z pewnością nie chce być dyscypliną represyjną wobec swojego przedmiotu. Wręcz odwrotnie – aktualna postać teorii, nazywana najczęściej teorią kulturową – pragnie być po prostu jak najbardziej pożyteczna. Nie tworzy schematów, w których musi się zmieścić wszystko to, co dotyczy literatury, nie narzuca z góry reguł jej odczytywania, nie ustanawia też osławionych „kryteriów poprawności” interpretacji. Raczej stara się mnożyć języki, dzięki którym możemy literaturę czytać ciągle na nowo i interpretować ją w najróżnorodniejszych kontekstach. Przybiera więc – jak formułują to niektórzy badacze – postać wiedzy przydatnej w praktykach czytania literatury. Lub też – jak mówią inni – staje się otwartym i zmiennym historycznie obszarem rozmaitych dyskursów kulturowych, tworzących pole odniesienia dla interpretacji³¹.

Jeszcze bardziej zdystansowany wobec wartościowania dokonań literackich jest Compagnon, podkreślający, iż:

Nie sposób zapewne wykazać jakiegóż racjonalności hierarchii estetycznych, lecz nie zabrania to racjonalnie badać ruch tych wartości [...]. A niemożność racjonalnego uzasadniania naszych preferencji czy też zanalizowania tego, co nam pozwala natychmiast rozpoznać jakąś twarz czy jakiś styl [...] – nie przeszkadza temu, że stwierdza się empirycznie przypadki jednomysłności, wynikającej z kultury, mody lub czegoś innego. Bezlądna różnorodność wartości nie jest konieczną i nieuchronną konsekwencją względności sądu i dlatego właśnie wzbudza zainteresowanie³².

W takiej właśnie optyce – w otwarciu na rozmaite doświadczenia i perspektywy – autorka niniejszej monografii analizuje problematykę związaną ze światami zombiecentrycznymi obecnymi w literaturze (przede wszystkim amerykańskiej, ale także brytyjskiej i – okazjonalnie – kontynentalnej). W badaniach tych nie będzie istotna motywika (jako iż nazbyt popularne

³¹ A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy...*, dz. cyt., s. 43.

³² A. Compagnon, *Demon teorii...*, dz. cyt., s. 230.

i nadreprezentowane narzędzie naukowych eksplikacji) oraz jej sfunkcjonalizowanie, lecz przede wszystkim metody konstruowania sensów i treści nadrzędnych wobec ram modalnych tekstów, techniki narracyjne wyzyskiwane w celu autentyfikowania literackich artefaktów, a także wpisanie figury zombie w rozmaite dyskursy – od ekonomii po ekokrytykę.

Konteksty społeczne, ekonomiczne i estetyczne

Ponieważ przedmiotem tej monografii jest ogląd rozmaitych fabuł zombiecentrycznych z literaturoznawczego i narratologicznego punktu widzenia, przeto nie wydawało się autorce konieczne czy poznawczo pożyteczne powielanie wielokrotnie już zresztą opisywanej genezy transformacji tej figury monstrum³³. Wskazanie haitańskiego rodowodu nie jest bowiem relewantne dla prezentacji światotwórczych koncepcji związanych z pandemią i zmierzchem antropocenu czy kwestii gatunkowego znaczenia tekstów literackich. Rzecz jasna, w literaturze wariant – nazwijmy to – haitański bywa eksponowany, lecz nie wiąże się on z epidemicznością czy szczególnymi dyskursami o wymiarze uniwersalnym, raczej wyzyskiwany bywa w charakterze *leitmotiv*u, użytecznego narzędzia w konstrukcji narracji grozy.

I tak na przykład opowiadanie Jarosława Grzędowicza *Nagroda* prezentuje wizerunek zombie inspirowany tradycją haitańskiego wudu³⁴, gdzie „niektórzy *hungan* [...] mają zdolność przywracania trupowi mrocznej formy życia i przekształcania umarłego w istotę

³³ Informacje na ten temat odnaleźć można m.in. w tomie monograficznym *Zombie w kulturze* (red. K. Olkusz, Kraków 2016).

³⁴ Obok tej formy niektórzy autorzy posługują się zapisem voodoo lub vudu. W cytatach pozostawiono niezmiennione formy zapisu.

na poły żyjącą, pod względem wydolności umysłowej oraz wrażliwości podobną do idioty”³⁵. Bohaterowie *Nagrody* są całkowicie pozbawieni drapieżności; nie charakteryzują ich ani żądza mordu, ani apetyt na ludzkie mięso. Ubezłasnowolnieni, pozbawieni możliwości samodecydowania stanowią po prostu od momentu przeprowadzenia rytuału cieleśnie i duchowo własność firmy, w której są zatrudnieni. Podobny stan koresponduje z haitańskim wyobrażeniem o zombie. Jak pisze Maya Deren,

popularne wyobrażenie – poza Haiti – przedstawia zombie jako niezwykle potężnego olbrzyma, który będąc pozbawiony duszy i niezdolny do moralnego osądu, kiedy przez kontrolującą siłę jest wykorzystywany [...] pozostaje niepodatny na [...] perswazję. [...] Zombie [...] wykorzystuje się [...] jako nie narzekających na nic niewolników [...]. Haitańczyk [...] jest przerażony tym, że sam może [...] zostać [zombie]. [...] Jego przerażenie ma naturę moralną, związaną z głęboko zakorzenionym poczuciem wartości, jaką Haitańczyk nadaje mocy świadomości i towarzyszącej jej zdolności moralnego osądu, rozwagi i samokontroli³⁶.

W *Nagrodzie* bohaterowie nie stanowią więc odpowiednika epidemicznego schematu. Grzędowicz wysubtelnia popularną kreację zombie, sytuując ożywieńców w kategorii bliższej rozważaniu o cywilizacji i człowieku niż spektakularnej krwawej wizji pandemii. Sam proces powstania zombie nawiązuje do klasycznego modelu powoływania tych stworzeń do istnienia za pomocą specjalnego proszku podawanego ofierze przez szamana/czarownika/bokora. W *Nagrodzie* przemiana dokonała się podczas pożegnalnej „ballangi w stylu voodoo” [sic!]”³⁷, przy hipnotyzującym wtórze bęb-

³⁵ A. di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej złowrożej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 286.

³⁶ M. Deren, *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, przeł. M. Wiśniewska, Z. Zagajewski, Kraków 2000, s. 60–61.

³⁷ J. Grzędowicz, *Nagroda*, w: tegoż, *Wypychacz zwierząt*, Lublin 2008, s. 82.

nów, podczas tańca. Czarownik najpierw wprowadzał bohaterów w swoisty trans, wyśpiewując inkantację do Legby, a następnie

zatrzymywał się przed każdym z nich i wpatrywał prosto w twarz tymi strasznymi, krwawymi oczami. [...] Szaman wyciągnął rękę i wykonał jakiś gest przed Krzyśkiem, [który – K.O.] runął na plecy sztywno jak decha i został na trawniku, wpatrując się w karaibskie niebo szeroko rozwartymi oczami³⁸.

Ars magica jest tutaj elementem niezbędnym dla przemiany w zombie. Pojawiają się więc zarówno szaman, jak i zawołanie do Legby, „w magiczno-religijnym kulcie wudu [...] uchodzącego za pośrednika między ludźmi a światem nadziemskim”³⁹, wreszcie magiczny „gorzki biały proszek, drobny jak mąka”⁴⁰, który bokor wdmuchuje ofierze w twarz. Bohaterowie nie interpretują poczynañ szamana jako opresyjnych czy niebezpiecznych, uznając, że biorą udział w zorganizowanej przez firmę zabawie. Owa znamienna obojętność wobec rytuału wudu wynika po części z faktu, że

krzyżujące się tendencje kulturowe naruszają homogeniczność poszczególnych tradycji albo wprost je niwelują. Odprawiane na Haiti voodoo było niegdyś tajemniczym obrzędem kulturowym. Dziś cała ta impreza z tańcem, śpiewem, zabijaniem koguta, polewaniem ziemi alkoholem [...], tajemniczymi znakami odbywa się w świetle reflektorów, przy dźwiękach muzyki elektronicznej⁴¹.

Przywołana narracja nie jest wszelako reprezentatywna dla konstrukcji zombiecentrycznych, przede wszystkim ze względu na ujęcie światotwórcze. To, co przytrafia się bohaterom, jest

³⁸ Tamże.

³⁹ M. Lurker, *Legba*, w: tegoż, *Leksykon bóstw i demonów*, przeł. J. Prokopiuk, R. Stiller, Warszawa 1999, s. 156.

⁴⁰ J. Grzędowicz, *Nagroda...*, dz. cyt., s. 84.

⁴¹ M. Łaszczczyk, *Bez-granicze kiczu*, w: *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Warszawa 2008, s. 51.

bowiem incydentalne, zawężone do działania konkretnej grupy ludzi pragnących pomnożyć zyski własnej firmy. Jednak akty te nie mają charakteru apokaliptycznego, nie są wyrazem globalnego zagrożenia, nie wpływają też na kondycję antropocenu, choć uwikłane są w dyskurs antykorporacjonistyczny czy związany z globalnym kapitalizmem – obydwoma niebywale zresztą istotnymi dla problematyki zombicznej. Metaforyka zombie powiązana jest bowiem niezwykle mocno z krytyką ekonomiczną, czego refleksami są określenia takie jak: „banki zombie”, „zombie kapitalizm”⁴², a przemiany związane z afrykańskim rynkiem pracy David McNally, autor książki zatytułowanej *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*, opisuje w dość znamienity sposób:

nowe czarownictwo jest anonimowe i rzeczowe; to raczej sprawa profesjonalna niż osobista. Ale ci, którzy się w to angażują, są coraz bardziej zakulisowymi obcymi, Afrykanami, którzy mają niebezpieczne związki z okultystycznymi siłami światowych rynków i przedsiębiorstw. Co więcej, ich ofiary czeka nowy, bardzo specyficzny los: transformacja w pracowników zombie⁴³.

Badacz słusznie też zauważa w kontekście relacji pomiędzy nowoczesnym kapitalizmem a potwornością, że:

Monstrualność współczesności nie zaczyna się i nie kończy na szokujących kryzysach rynków finansowych, jakkolwiek mogą one być bolesne i dramatyczne. Zamiast tego, podstępność kapitalistycznej groteskowości ma związek z jej niewidzialnością czy, innymi słowy, sposobami, w jakie monstrualność staje się normą i naturalizowana poprzez

⁴² McNally pisze: „Gdy banki upadły i zachwiała się pozycja globalnych korporacji, a miliony zostały wyrzucone z pracy, eksperci mówili o »bankach zombie«, »ekonomii zombie«, »kapitalizmie zombie«, nawet o nowej »polityce zombie«, gdzie bogaci pożerali biednych” (*Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*, Leiden 2011, s. 2).

⁴³ Tamże, s. 198.

kolonizację podstawowej materii codziennego życia poczynając od podszewki materialistycznego doświadczenia w nowoczesnym świecie. Tym, co najbardziej uderzające w [figurze – K.O.] kapitalistycznego monstrum, jest jego nieuchwytna zwyczajność, pozornie niewidoczna integracja z banalnymi i przyziemnymi rytmemi codziennej egzystencji. Właśnie dlatego najbardziej wyraźne wyobrażenia kapitalistycznej groteski mają miejsce w środowiskach, w których relacje burżuazyjne są nadal doświadczane jako dziwne i przerażające. W takich okolicznościach obrazy wampirów i zombie często dramatyzują głębokie zmysły materialnej wrażliwości, która przenika współczesne społeczeństwo, najbardziej oczywiste, gdy utowarowienie inwaduje nowe sfery życia społecznego. [...] to paradoks naszej epoki, że potwory są wszędzie i nigdzie⁴⁴.

Z kolei Daniel W. Drezner spostrzega w tym kontekście niezwykle interesującą zależność, wskazując, że:

Humanistyka i *hard science* poświęcały nieustannie uwagę problemowi, jaki stwarzają ożywione zwłoki uczujące na ludzkich ciałach. Nauki społeczne objawiają jednak dziwny niedostatek w tym zakresie badań. Od założenia aż do 2011 roku w radzie doradczej Zombie Research Society nie zasiadał ani jeden socjolog. Kiedy w pracach socjologów wspomniane zostają zombie, czyni się to zazwyczaj tylko z powodów metaforycznych. Podczas gdy ekonomiści opracowali twardy model optymalnej taktyki makroekonomicznej odwołującej się do świata wampirów, dopiero niedawno zaczęli wykorzystywać funkcję konsumpcyjnych działań zombie. Pomimo specyfiki zachowań tłumu w odniesieniu do żywych trupów, socjologowie nie przyglądali się dotąd aspołecznej towarzyskości zombie. Nauki polityczne dopiero zaczynają zajmować się reakcjami politycznymi i kwestiami zarządzania związanymi z żywymi trupami. W porównaniu do wykonanej pracy w pokrewnych dyscyplinach, nauki społeczne w ogóle – a zwłaszcza te dotyczące stosunków międzynarodowych – cierpią z powodu braku badań odnoszących się do zombie⁴⁵.

⁴⁴ Tamże, s. 1–2.

⁴⁵ D.W. Drezner, *Theories of International Politics and Zombies*, Princeton 2015, s. 18–19.