

PAULINA WYSOCKA*

KREW, KRZYK I PATRIARCHAT.
EWOLUCJA POSTACI KOBIECYCH
W POŁUDNIOWOKOREAŃSKICH ZOMBIE HORRORACH

Fenomen południowokoreańskiego kina o „żywych trupach” – zapoczątkowany przez sukces *Zombie expressu* (*Busanhaeng*, reż. Yeon Sang-ho, 2016) i kontynuowany przez popularne seriale telewizyjne, jak *Kingdom* (reż. Kim Seong-hun, 2019) czy *All of Us Are Dead* (reż. Lee Jae-kyoo, Kim Nam-su, 2022) – świadczy o świadomym i efektywnym procesie adaptacji postaci zachodniego potwora na grunt południowokoreańskiej popkultury. Zombie, pozbawione bezpośredniego odpowiednika w koreańskim folklorze zdominowanym przez mściwe duchy *wonhon*, stały się dla twórców atrakcyjnym nośnikiem znaczeń. Ewolucja podgatunku zombie horroru w kinie Republiki Korei była ściśle powiązana z procesem emancypacji kobiet, a sam motyw apokalipsy służyć może do dekonstrukcji głęboko zakorzenionych neokonfucjańskich ról płciowych. Złamanie hierarchii społecznej w wyniku epidemii okazuje się przestrzenią wyzwolenia kobiet z opresyjnej i patriarchalnej dominacji mężczyzny nad kobietą, między innymi poprzez rewizję motywu *final girl*.

W koreańskim folklorze pośród różnych istot fantastycznych trudno znaleźć postać choćby zbliżoną do zachodniego zombie, która jednocześnie pochodziłaby z Półwyspu Koreańskiego. Twórcy z Korei Południowej skoncentrowali się na dekonstrukcji zachodniego wizerunku ożywionego zmarłego oraz, przez chwilę, na zaadaptowaniu na swój rynek filmowy chińskiej postaci *jiangshi*, nazywanej potocznie podskakującym wampirem. Katarzyna Ancuta podkreśla jednak, że stwierdzenie „chiński wampir” jest niepoprawne, ponieważ „w Chinach nigdy nie było wampirów, a przynajmniej nie ma żadnych wzmianek o ich istnieniu w chińskim folklorze. Wampiry, które sporadycznie pojawiają się we współczesnych chińskich tekstach, są zazwyczaj postrzegane jako przybysze mający europejskie pochodzenie. Wydają się wynalazkiem XX wieku, najbardziej widocznym w kinie, i podobnie jak w innych kulturach azjatyckich są zazwyczaj wzorowane na licznych przedstawieniach hrabiego

<https://doi.org/10.26881/gdaw.2026.29.08>

* ORCID: 0009-0001-0267-5736

Draculi”¹. Jego właściwości fizyczne i status ontologiczny czynią z niego prekursora południowokoreańskich zombie. Chińskie wpływy w Kraju Spokojnego Poranka wynikały z kulturowej wymiany, w ramach której Korea stanowiła pomost łączący kontynent azjatycki z Japonią, a więc była terenem, gdzie zatrzymywały się wpływy kulturowe Chin, zanim przeniknęły do Kraju Kwitnącej Wiśni. Półwysep Koreański stanowił kanał przepływowy, co z kolei powodowało, że to, co docierało z Chin do Japonii, było już w pewien sposób wzbogacone o „pierwiastek koreański”.

Jednym z chińskich wpływów jest wspomniany *jiangshi*, często nazywany podska-
kującym wampirem lub skaczącym zombie. Ubrany w tradycyjną odzież z czasów
dynastii Qing poluje na żywych w celu zaspokojenia swojego głodu krwi lub odzy-
skania esencji życiowej (*qi*). Ma sztywne ciało, co sprawia, że jego ruchy ograniczają
się do podskoków. Postać ta różni się jednak znacząco od zachodniego wizerunku
zombie, a często jest wręcz uznawana bardziej za wampira niż „żywego trupa”. Jak
pisze K. Ancuta, „choć kuszące może być zaliczenie *jiangshi* do kategorii zombie,
nie dzielą tych samych cech i wyraźnie się różnią pod względem znaczenia teore-
tycznego. Chociaż technicznie rzecz biorąc, zarówno zombie, jak i *jiangshi* są oży-
wionymi zwłokami, ich pochodzenie jest uderzająco odmienne”². O ile zachodni
ożywieńcy powracają do życia za sprawą wycieku chemikaliów, tajemniczego
wirusa, nielegalnych eksperymentów lub wskutek haitańskiego *voodoo*, *jiangshi* oży-
wiają poprzez opętanie przez ducha lub wskrzeszenie magią. Ich ciała nie podlegają
procesom gnicia. Posiadają za to cechy wampiryczne, czyniące z nich niejako formę
hybrydalną. Łączy ich motyw spoczynku w niezakopanej trumnie oraz łaknienie
ludzkiej krwi mające dać „chińskiemu wampirowi” energię życiową.

Jiangshi znalazło swoje miejsce w południowokoreańskim kinie, choć na krótko,
szczególnie za sprawą filmu *Oigyeongwa kongkong gangshi* (reż. Ahn Seung-ho, 1989)³.
Jego fabuła koncentrowała się na inwazji kosmitów, którzy wskrzeszają ciała na
cmentarzu. Jedno z nich należy do dziewczynki, która zmarła w trakcie próby
porwania. Staje się ona liderką pozostałych zombie i nakazuje zemstę na swoich
porwawcach, aby żadnemu innemu dziecku nie stała się już krzywda. Jest to przy-
kład popularnego w Korei Południowej kina zemsty połączonego z horrorem *science
fiction*. Postać *jiangshi* jest tu wykorzystana nie jako wampir, a jako ożywiony zmarły
ucieleśniający niesprawiedliwość odebrania życia niewinnemu dziecku. Stojąca na
czele grupy dziewczynka może symbolizować próbę zemsty na patriarchalnym śro-
dowisku, które doprowadziło do tragedii.

¹ K. Ancuta, *Scared Stiff: Jiangshi and Chinese Vampires* [w:] *The Palgrave Handbook of the Vampire*,
ed. S. Bacon, Palgrave Macmillan, Cham 2024, s. 752. Jeśli nie wskazano inaczej, tłum. P.W.

² *Ibidem*, s. 767.

³ Tytuły, o ile nie zostały przetłumaczone wcześniej na język polski w literaturze przedmio-
tu lub w dystrybucji kinowej, będą podawane w języku koreańskim w transkrypcji poprawio-
nej (RR).

Warto jednak zaznaczyć, że produkcja S. Ahn nie była pierwszą, w której ukazano postać zombiepodobną. Badacze zajmujący się tematyką „żywych trupów” w koreańskim kinie najczęściej wskazują na film z 1981 r., *Goesi*⁴, w reżyserii Kang Beom-gu, będący nieoficjalnym remakiem produkcji Jorgego Graua, *Żywe trupy w Manchester Morgue* (1974). Wyprodukowany w cieniu wojskowej dyktatury Chun Doo-hwana oraz na fali trwającej od lat 60. popularności filmów erotycznych (*ero yonghwa*)⁵, filmów o hostessach (*hostess films*) i melodramatów był pierwszą próbą przeniesienia zachodniego wizerunku zombie na grunt kina południowokoreańskiego. Fabuła koncentruje się na zderzeniu nowoczesnych technologii z prowincjonalną rzeczywistością. Główna bohaterka, Su-ji, przylatuje w odwiedzinach do swojej siostry mieszkającej na wsi. Jadąc autem, zabiera z pobocza mężczyznę mającego wziąć udział w konferencji ekologicznej. Nieznajomy spotyka po drodze kolegę ze studiów, który aktualnie pracuje wraz z amerykańskim naukowcem nad sposobem eliminacji insektów poprzez nadawanie niskich dźwięków z transmitera radiowego. Wkrótce okazuje się jednak, że emitowanie tych fal powoduje ożywienie i deformacje ciał, a także śmierć noworodków w okolicznym szpitalu.

Same zombie wyraźnie przypominają zachodnie monstra, choć zastosowano pewną modyfikację nawiązującą do postaci wampirycznych lub wspomnianego wcześniej *jiangshi*. Ich skóra jest charakterystycznie biała i lekko lśniąca, a oczy przekrwione lub sine. Poruszają się z rękoma wyprostowanymi przed sobą, na podobieństwo ekranowego wizerunku mumii, w sposób powolny i nieskoordynowany. Najskuteczniejszą metodą walki z nimi jest ogień, którym można je zabić lub odpędzić na krótki czas. Cechują się ogromną siłą pozwalającą na powalenie roslęgo mężczyzny, skръcenie mu karku czy uduszenie. Podtrzymanie tej fizycznej mocy umożliwia żywienie się krwią swoich ofiar. Samo ugryzienie ofiary nie powoduje jej przemiany w zombie, a służy jedynie zaspakajaniu głodu. *Goesi* jest zatem przykładem łączenia cech dwóch popkulturowych nieumarłych potworów. Maria Janion w swojej monumentalnej pracy *Wampir. Biografia symboliczna* wspomina o zombie

⁴ R.C. Eldrassi., *The Representation of the Zombie in Korean Films: Medieval Zombie vs Modern Zombie*, s. 275, <https://www.revenantjournal.com/contents/the-representation-of-the-zombie-in-korean-films-medieval-zombie-vs-modern-zombie/> (dostęp: 6.02.2026).

⁵ Południowokoreańskie filmy erotyczne z lat 80. zyskały na szczególnej popularności po sukcesie produkcji *Madame Aema* (reż. Chong In-yob, 1982) opowiadającej o kobiecie uwikłanej w wiele romansów po tym, jak jej mąż trafia do więzienia. Charakteryzowały się komercyjnym wykorzystaniem ujęć skąpo ubranych lub nagich kobiet podczas spektakularnych scen seksualnych i niską wartością artystyczną. Stanowiły także część strategii politycznej „trzech s” – ekran (*screen*), seks (*sex*), sport – mającej rzekomo odwrócić uwagę społeczeństwa od protestów przeciwko dyktaturze poprzez rozrywkę masową w kinach i na stadionach. Współcześnie podważa się istnienie takiej oficjalnej dyrektywy, co nie zmienia jednak faktu dużej popularności filmów erotycznych i widowisk sportowych w latach 80.

jako „szczególnym rodzaju wampirów Nowego Świata”⁶, choć szybko dodaje, że niektórzy badacze (jak na przykład Roland Villeneuve i Jean-Louis Degaudenzi) nie upatrują podobieństw między nimi, przyrównując ich raczej do Golema lub potwora Frankenstein⁷. Elementy wampiryczne na stałe zapiszą się w koreańskim zombie horrorze, stając się jednym z jego wyróżników.

W przywołanym filmie występują trzy bohaterki – protagonistka – nowoczesna i niezależna, jej siostra związana ze sferą domową oraz lekarka uosabiająca podejście naukowe. Ich role odzwierciedlają społeczną pozycję kobiet w latach 80. W epoce tej, charakteryzującej się wysoką produkcją filmów erotycznych, melodramatów i *hostess films*, często silnie seksualizowano i uprzedmiotawiano bohaterki, ukazując je przez pryzmat męskiego spojrzenia. Do popularnych motywów należała historia dziewczyny z prowincji, która albo decyduje się na pracę hostessy, traktując to jako sposób na wyzwolenie, albo wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych, by spróbować spełnić swój amerykański sen, co kończy się bolesnym rozczarowaniem i upadkiem⁸. Bohaterka była wówczas postawiona przed wyborem – pozostać w patriarchalnym, neokonfucjańskim modelu rodziny, gdzie wzorcem jest *hyeonmoyangcheo* (mądra matka, dobra żona), czy stać się „kobietą upadłą”, co zawsze doprowadzało do tragedii. Jednak w latach 70. i 80. w Korei Południowej powstawały kolejne ruchy feministyczne⁹. Działaczki koncentrowały się na temacie przemocy seksualnej i domowej. Skutkiem ich działań było stworzenie w 1983 r., a więc dwa lata po premierze *Goesi*, Korean Women’s Hot Line (KWHL) – organizacji służącej pomocą kobietom doświadczającym krzywdy. W ramach tej działalności udzielano konsultacji telefonicznych, pomocy prawniczej, edukowano społeczeństwo, i tworzone bezpieczne przestrzenie dla ofiar¹⁰. Film B. Kanga wszedł więc do kin w czasie pełnym sprzeczności światopoglądowych – z jednej strony, walki o kobiece prawa, a z drugiej – zwiększonej seksualizacji w mediach. I choć reżyser wprowadza do fabuły trzy różniące się od siebie kobiety, ich role, koniec końców, sprowadzają się do bezradnych ofiar, niepotrafiących przeciwstawić się patriarchalnemu światu i atakowi zombie.

Su-ji, protagonistka filmu, przedstawiona jest w scenach początkowych jako nowoczesna kobieta powracająca do kraju po dłuższej nieobecności. Jej samodzielna mobilność – samotny przylot samolotem i późniejsza jazda samochodem

⁶ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 22.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Y. Lee, *Woman in Ethnocultural Peril: South Korean Nationalist Erotic Films of the 1980s*, „The Journal of Korean Studies” 2016, vol. 21, no. 1, s. 102.

⁹ Pierwszy z nich datuje się na początek XX w., kiedy koreańskie kobiety zorganizowały ruch antykolonizatorski sprzeciwiający się japońskiej okupacji Półwyspu Koreańskiego.

¹⁰ D. Suh, I.H. Park, *Framing Dynamics of South Korean Women’s Movements, 1970s–90s: Global Influences, State Responses, and Interorganizational Networks*, „Journal of Korean Studies” 2014, vol. 19, no. 2, s. 328.

mogą być traktowane jako znak autonomii i sprawczości. W tym kontekście symboliczne okazuje się odebranie jej auta i prowadzenie go przez spotkanego mężczyznę. Moment poznania głównego bohatera, Myeonga szybko redukuje jej niezależność i sprowadza ją do roli „krzykaczki”, charakterystycznej figury znanej choćby z popularnych w latach 80. slasherów, typowej dla horrorów „damy w opalach” i obiektu pożądania mężczyzny.

Zachodnie horrory, a zwłaszcza amerykańskie, promowały w tym okresie postać *final girl* – kobietę napotyającą kolejne okaleczone ciała swoich przyjaciół i uświadamiającą sobie ogrom rozgrywającej się wokół tragedii. W klasycznych realizacjach, takich jak: pierwsze części *Teksańskiej masakry pilą mechaniczną* (reż. Tobe Hooper, 1974), *Halloween* (reż. John Carpenter, 1978) i *Piątek trzynastego* (reż. Sean S. Cunningham, 1980), protagonistki są ścigane, osaczane i okaleczane przez seryjnego mordercę¹¹. Widz ogląda je „krzyczące, zataczające się, upadające, podnoszące się z kolan i znów krzyczące. Stanowią one personifikację absolutnego terroru”¹². W tym kontekście Su-ji jawi się jako postać bierna, „ostateczna”, która nie walczy, a ucieka i szuka pomocy wśród męskich postaci, w szczególności Myeonga i przedstawicieli policji. Stanowi zatem połączenie „damy w opalach” i „ostatecznej dziewczyny”.

Protagonistki slasherów charakteryzują się stereotypowo kobiecymi cechami – są młode, piękne, szczupłe, seksowne, ładnie ubrane i nienagannie wyglądające przez większość filmu, nawet w czasie walki¹³. Przez cały czas Su-ji nosi eleganckie ubrania (sukienki, szpilki, biżuterię), co akcentuje jej status jako kobiety z klasy wyższej. Uwypakowane jest to przez silną seksualizację postaci, co podkreślają męskie, uprzedmiotawiające spojrzenia. Charakterologicznie bohaterka jest jednowymiarowa. To męski bohater podejmuje decyzje o kolejnych krokach ich śledztwa, realizując mansplaining¹⁴, i to on podejmuje inicjatywę, podczas gdy protagonistka pozostaje bierną ofiarą (parokrotnie uciekającą śmierci), podążającą za swoim wybawcą jak typowa „dama w opalach”.

Siostra głównej bohaterki, Hyeon-ji, stanowi natomiast przykład kobiety silnie oddanej rodzinie i domowi. Warto tu przytoczyć tzw. *samgang oryun*, czyli „trzy zasady postępowania”. Cytując za Joanną P. Rurarz, „trzy zasady postępowania

¹¹ C.J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton 2015, s. 35.

¹² *Ibidem*.

¹³ C. Brewer, *The Stereotypic Portrayal of Women in Slasher Films: Then versus Now*, Louisiana State University, 2009, praca magisterska, s. 36, https://repository.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1055&context=gradschool_theses (dostęp: 13.03.2026).

¹⁴ Potocznie o sytuacji, w której mężczyzna w sposób protekcyjny objaśnia kobiecie coś, co stereotypowo nie jest „kobiece” i na czym, według mylnych założeń, nie powinna się znać. Mężczyzna zakłada wyższość intelektualną, tłumacząc rzeczy często oczywiste, nieproszony o to, przez co deprecjonuje drugą stronę.

należy rozumieć następująco: syn służy ojcu; poddany służy władcy; żona służy mężowi. U ich podstawy leży podporządkowanie młodszego starszemu lub niższego rangą wyższemu, ale powinności te zakładają wzajemność, tj. opiekę i wsparcie dla stojących niżej w hierarchii ze strony ich zwierzchników”¹⁵. Reguły te budują prostą, lecz trwałą hierarchię, jasno określając role w społeczeństwie patriarchalnym. Warto dodać, że w porównaniu z epokami poprzedzającymi rządy dynastii Yi (Joseon) role i prawa kobiet poddano drastycznej redukcji. Niezależnie od klasy społecznej, wszystkie kobiety musiały zacząć przestrzegać neokonfucjańskich ideałów – czystości, posłuszeństwa, cnotliwości i wierności. Całe ich życie podporządkowane zostało służbie mężczyźnie, najpierw ojcu, następnie mężowi oraz teściowi, a wreszcie synowi, szczególnie pierworodnemu.

Takiej samej postawy oczekiwano od siostry głównej bohaterki – Hyeon-ji. Z powodu pracy męża zajmującego się fotografią żyją oni na prowincji, w środku lasu, odcięci od świata. Stanowi to powód ciągłych kłótni małżeństwa, które preradza się w obustronną przemoc domową. Żona oskarża małżonka o zniszczenie jej życia, płacząc, szarpiąc go z nożem w ręku i wykrzykując, żeby jej nie zostawiał. On z kolei odpycha ją tak, że ta upada na ziemię, i każe jej się opanować. Postać ta przedstawiona jest jako histeryczka i niestabilna emocjonalnie osoba, kompletnie zależna od swojego męża, a więc gdy ten wychodzi w teren, aby fotografować naturę, podąża za nim, szlochając i wołając jego imię. Krótko później mężczyzna ginie uduszony przez zombie, a żona zostaje oskarżona o zabójstwo. Motywem miałyby być ich burzliwa relacja oraz fakt, że małżonek chciał zamknąć ją w szpitalu psychiatrycznym, wbrew jej woli. Ujawnia się tutaj budowa świata przedstawionego filmu, w którym to organy władzy, w tym wypadku policja, odzwierciedlają opresyjny patriarchy. Męscy przedstawiciele różnych instytucji również traktują ją jak histeryczkę, kompletnie ignorując jej zeznania i tłumacząc roztrzęsienie kobiety chorobą psychiczną. Wyrażna jest tu zatem krytyka rzeczywistości lat 80., w której głos kobiet nadal był niewystarczająco słyszalny.

Sytuacja Hyeon-ji symbolizuje upadek mitu bezpiecznej przestrzeni domowej i instytucji *jip* (kor. dom). Groza i śmierć wdzierają się do jej domostwa – najpierw zombie zabija męża, a później ten, już przemieniony, zabija ją w ich wspólnym domu. Można to odczytać jako krytykę ideału koreańskiego małżeństwa, które nie daje już bezpieczeństwa, a przynosi jedynie śmierć i destrukcję. Nie bez powodu ostatnią ofiarą Hyeon-ji jest Myeong – reprezentant patriarchalnego świata, którego atakuje w samochodzie, co skutkuje jego przemianą w zombie. Ten z kolei zabija jednego z naukowców odpowiedzialnych za działanie transmitera radiowego wypuszczającego ultradźwięki. Zabójstwo głównego męskiego bohatera jest zemstą na systemie, który odebrał kobiecie sprawczość, wiarygodność i poczucie bezpieczeństwa. Co warto podkreślić, zarówno Su-ji, jak i Hyeon-ji atakowane są w zdecydowanej

¹⁵ J.P. Rurarz, *Historia Korei*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2005, s. 311.

większości przez męskie zombie. Główna bohaterka, choć unika śmierci z ich rąk, poddawana jest nieustannym atakom i szarpaniu za ubrania. Jej siostra podczas swojego ekranowego życia spotyka jedynie dwóch zombie płci męskiej, najpierw zostaje jednak osaczona przez „zombie zero”, będącego prawdopodobnie pierwszym powstałym z grobu, a ostatecznie zostaje zabita przez własnego męża. Nieumarli odzwierciedlają zatem lęki kobiet przed potencjalnym napastnikiem, przemocą seksualną i domową. Z kolei śmierć Myeonga z rąk Hyeon-ji może być symboliczną zemstą za doznane krzywdy.

Trzecią kobietą postacią jest anonimowa lekarka, która uosabia kobietę wykształconą i stojącą po stronie nauki. To ona jako pierwsza interesuje się sprawą tajemniczych i nagłych śmierci noworodków i deformacji ich ciał, upatrując w falach radiowych zagrożenie dla całej społeczności oraz rodzących się dzieci. Pracuje w sterylnej przestrzeni, zdominowanej przez mężczyzn nie tylko w obrębie tego konkretnego szpitala, ale też w świecie nauki. Zderza się z niewidzialną ścianą – naukowcy odpowiedzialni za maszynę ożywiającą zmarłych bagatelizują jej pytania o urządzenie i szybko odsyłają ją z miejsca badań. Opresyjny system nie pozwala uratować sytuacji i ostatecznie kobieta szybko znika z fabuły, a widz nie dowiaduje się, jakie były dalsze losy bohaterki. Rola tej postaci, choć zdaje się istotna fabularnie, została potraktowana w sposób marginalny i jedynie subtelnie wyeksponowana na potrzeby dwóch scen. Jej zadaniem jest nakierowanie głównych bohaterów oraz widza na źródło problemu z ożywionymi zmarłymi, a także ukazanie przerażających skutków niskich fal radiowych (deformacji martwych niemowląt).

Goesi stanowi zatem przykład realizacji motywu fasadowej kobiecej sprawczości w obliczu terroru. W przeciwieństwie do zachodniej figury *final girl*, wszystkie bohaterki albo tracą swoją niezależność i stają się pasywne (Su-ji), albo reprezentują tradycyjną postać „dobrej żony” owładniętej histerią (Hyeon-ji). Przykład lekarki pokazuje jednak najdobitniej, że nawet jeśli kobieta chce być aktywna, szybko zostaje zmarginalizowana i traktowana protekcyjnie przez męskie środowisko, w tym wypadku naukowe. Film przedstawia także policję, organ władzy, jako jedno z głównych źródeł patriarchalnej opresji skierowanej przeciwko kobietom.

Na kolejne filmowe przedstawienia południowokoreańskich zombie trzeba było poczekać aż do pierwszej dekady XXI w. Był to już etap, w którym figura wstającego z grobu zmarłego na stałe osadziła się w światowej popkulturze, za sprawą powrotu do takich klasycznych dzieł jak seria filmowa George’a A. Romero rozpoczęta przez *Noc żywych trupów* (1968) i trwająca aż do filmu z 2009 r. *Przetrwanie żywych trupów*. W międzyczasie pojawiały się produkcje, takie jak: *28 dni później* (reż. Danny Boyle, 2002) i *Resident Evil* (reż. Paul W.S. Anderson, 2002), które wprowadziły modyfikację do sztywnego wizerunku zombie i konwencji gatunkowej – między innymi szybsze poruszanie się potworów czy silną pierwszoplanową bohaterkę. Mikołaj Marcela uważa natomiast, że to dopiero „*Wysyp żywych trupów* Edgara Wrighta, *Planet Terror* Roberta Rodriguez’a oraz *Zombieland* Rubena Fleishera, ale przede wszystkim

dzięki wyprodukowanemu przez AMC serialowi *The Walking Dead* zombie, skazywane dotychczas na vegetację na marginesach kultury popularnej (znajdując swoje miejsce jedynie w filmach klasy B), wreszcie «przegryzły się» do jej głównego nurtu¹⁶. Potencjał symboliczny obudzonego do życia zmarłego rozbudowywał się coraz silniej, stając się towarem eksportowym i transkulturowym. Nie zawsze uosabiał drapieżny konsumpcjonizm, niewolnictwo czy lęk przed chorobą. Wiele krajów, w tym Korea Południowa, dodało własne, zakamuflowane bądź nie, znaczenia.

Zombie, kojarzące się głównie z kinem katastroficznym i horrorem, w kinie południowokoreańskim znalazły swoje miejsce w gatunkach takich jak komedia w wariacie czarnym czy kino historyczne. Produkcje typu *Mój sąsiad zombie* (*Yientjib jombi*, reż. Hong Yeong-geon, Oh Young-Doo, Ryu Hoon, Jang Yoon-jung, 2010) czy *Mr. Zombie* (*Miseuteojombi*, reż. Lee Soo-sung, 2010) poprzez wykorzystanie formuły komediowej podejmują tematy, takie jak: strach przed chorobą i epidemią, problemy rodzinne wynikające z kryzysu ekonomicznego, brak zaufania do rządu i konsekwencje wynikające z nielegalnych eksperymentów biologicznych. Rola kobiet jest w nich natomiast dość marginalna. Pojawiają się one jako postaci wspierające, drugoplanowe, a przy tym tradycyjne, bez wyraźnych cech.

Szczególnie interesującym nurtem horroru zombie okazało się umieszczanie jego fabuły w sztafażu historycznym. Pierwszym w historii kinematografii południowokoreańskiej filmem tego typu jest *Zaraża* (*Chang-gwol*, reż. Kim Sung-hoon, 2018). Rok później, za pośrednictwem platformy streamingowej Netflix, wyemitowano serial *Kingdom* (reż. Kim Seong-hun, 2019), który również wykorzystał tę formułę. W obu przypadkach akcja rozgrywa się w XVII w., za panowania dynastii Joseon. Owe „nocne demony” pojawiające się w *Zarażeniu* oraz zombie pokazane w serialu *Kingdom* stanowią swoisty symbol tamtych czasów, przypominając o klęskach żywiołowych i wojnach powodowanych przez niepewny rząd, wskutek czego ofiarami padali głównie najubożsi. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj serial telewizyjny *Kingdom*, gdzie w centrum wydarzeń, na równi z męskim bohaterem pierwszoplanowym, znajdują się dwie kobiety – pielęgniarzka z nizin społecznych i młoda królowa, która przejęła władzę po tajemniczym „zachorowaniu” króla. Obie bohaterki przedstawione są jako silne i inteligentne postaci lawirujące w męskim świecie. Poprzez umieszczenie ich w skrajnie różnych środowiskach wyraźnie widać, z jakiego rodzaju problemami muszą się mierzyć. Żadna z nich nie jest bierną ofiarą wydarzeń, królowa wręcz sama je kreuje, manipulując zarażonymi i wykorzystując ich do całkowitego przejęcia władzy. Decyduje się nawet upozorować zaawansowaną ciążę, by zapewnić sobie i ojcu miejsce na szczycie hierarchii, zatajając jednocześnie, że król po śmierci stał się zombie.

¹⁶ M. Marcela, *Monstruarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 108.

Najważniejszą produkcją w kontekście ewolucji kobiecych ról w południowokoreańskiej kinie o zombie jest seria filmów rozgrywająca się w tym samym uniwersum i wyreżyserowana przez tego samego twórcę, Yeon Sang-ho – *Stacja Seul* (*Seoulgyeok*, 2016) i *Zombie express* (*Busanhaeng*, 2016). Oba filmy rzucają wyzwanie patriarchalnym normom poprzez skupienie się nie tylko na męskich postaciach tradycyjnie kojarzonych z tym podgatunkiem, ale także na kobietach i ich perspektywie. Produkcje te na nowo definiują sprawczość, krytykując neokonfucjański patriarchy i wykorzystując apokalipsę zombie jako otwarcie drogi do emancypacji.

W *Stacji Seul*, animowanym prequeli do *Zombie expressu*, przedstawiono początki epidemii przez pryzmat marginalizowanych postaci, w szczególności Hye-sun, która porzuciła pracę prostytutki. Film krytykuje społeczne zaniedbanie wrażliwych jednostek, przedstawiając epidemię zombie jako dosłowny i metaforyczny upadek struktur społecznych. Walkę Hye-sun o przetrwanie utrudnia systemowy wyzysk – jej chłopak, Ki-woong, próbuje zmusić ją do powrotu do prostytucji, co podkreśla utowarowienie kobiecych ciał nawet podczas kryzysów. Sprawczość Hye-sun wynika z jej zaradności i odmowy sprowadzenia się do roli ofiary. Podczas gdy męskie postacie, takie jak Suk-gyu podający się za jej ojca (będący w rzeczywistości jej stręczycielem) i Ki-woong, uciekają się do przemocy lub manipulacji, Hye-sun wykorzystuje podstęp i sojusze z innymi zmarginalizowanymi osobami, aby uniknąć zagrożeń. Jej taktyka przetrwania kontrastuje z daremną opresją męskich bohaterów, ilustrując, w jaki sposób interseksjonalne opresje – ze względu na płeć, klasę czy zawód – kształtują różne strategie przetrwania. Ponure zakończenie filmu, w którym Hye-sun zostaje śmiertelnie postrzelona przez władze, które mylą ją z zombie, służy jako krytyka zinstytucjonalizowanej przemocy wobec kobiet i biednych.

To jednak dopiero *Zombie express* okazał się przełomem w narracjach o koreańskich zombie. Jest to etap przejściowy między wizerunkiem kobiet przedstawionym w *Goesi* a późniejszymi produkcjami. W filmie ukazano historię ojca i córki zmuszonych do walki o życie w pociągu pełnym zombie. Główny bohater, Seok-woo pracuje jako zarządca funduszu inwestycyjnego pewnej seulskiej firmy farmaceutycznej. Przez swój pracoholizm zaniedbuje córkę Soo-ahn, która z powodu kolejnych zawodów, jakie sprawia jej ojciec, pragnie przy okazji swoich urodzin odwiedzić matkę w Busanie. Pomimo początkowego oporu udaje się jej przekonać mężczyznę do wspólnej podróży pociągiem, która jednak szybko zamienia się w dramatyczną próbę przetrwania w opanowanej przez zombie przestrzeni. Ich losy zostają splecione z losami innych pasażerów pociągu ekspresowego, przynaglonych w wyniku szybkiego rozprzestrzeniania się wirusa do wspólnego działania.

Postać zombie prezentowana w *Zombie expressie* odbiega od wizerunku utrwalonego w większości zachodnich i poprzednich południowokoreańskich mediów audiowizualnych. Największa różnica dostrzegalna jest na poziomie samego zachowania. Istoty te, co stanowi jeden z wyróżników współczesnego gatunku

k-zombie¹⁷, cechuje szybkość, a dodatkowo wrażliwość na dźwięk i ruch. Są także właściwie ślepe w ciemności, co wykorzystują bohaterowie filmu w momencie, kiedy pociąg wjeżdża do tunelu. Nadal pozostają jednak drapieżnikami tworzącymi większe grupy, a ich ugryzienie powoduje przemianę. Ich ruchy są nieskoordynowane i zezwierzęcone. Pod względem samej akcji dodaje to tempa i wartkości, a tworząca się w ekstremalnie szybkim tempie masa przeraża bardziej niż sunące zombie romerowskie, szczególnie biorąc pod uwagę zamkniętą i ciasną przestrzeń, jaką jest pociąg. Dynamizm ten kontrastuje z idą ożywionych, powolnych umarłych.

Produkcja ta zawiera reinterpretację motywu przetrwania – ostatecznie ocalały bowiem postacie kobiece (ciężarna pasażerka Sung-gyeong oraz młoda Soo-ahn), pomimo swych fizycznych słabości. Seok-woo początkowo ucieleśnia indywidualizm i pragmatyzm – cechy zgodne z tradycyjnymi męskimi narracjami przetrwania. Jednak to jego córka nieustannie okazuje współczucie i popiera zbiorowe rozwiązywanie problemów, czyniąc z siebie niejako kompas moralny grupy. Naleganie Soo-ahn, aby starsza pasażerka usiadła na jej miejscu, stanowi ostry kontrast wobec niechęci ojca do niesienia pomocy komukolwiek¹⁸. Ta dychotomia zmniejsza się wraz z rosnącym zagrożeniem, kulminacją czego jest akt ostatecznego poświęcenia i jednocześnie odkupienia – mężczyzna, chroniąc córkę, zostaje ugryziony przez zombie. Zapewnia on jednak tym samym przetrwanie Sung-gyeong, dla której wcześniej poświęcił się jej mąż, oraz Soo-ahn. Podkreśla to zmianę narracji – inteligencja emocjonalna i altruizm, tradycyjnie kodowane jako kobiece cnoty, stają się kluczem do przetrwania katastrofy. Przedstawienie zaawansowanej ciąży jednej z bohaterek służy również zakwestionowaniu społecznych norm i oczekiwań, bowiem w odróżnieniu od zachodnich filmów o zombie, gdzie często marginalizowano ciężarne, ukazując je jako powód utrudnień, jej stan staje się symbolem nadziei i ciągłości życia. Zdolność kobiety do poruszania się w klaustrofobicznych przedziałach pociągu i ucieczki przed szybkimi, ożywionymi zmarłymi to wyraz fizycznej odporności połączonej z matczyną opiekuńczością. Ta dwoistość stanowi krytykę tradycyjnego postrzegania siły, sugerując, że przetrwanie w warunkach apokalipsy wymaga nie tylko sprawności fizycznej, ale i odporności emocjonalnej.

Jednym z filmów, które pokazują kolejny etap zmian w konstruowaniu kobiecych postaci, jest *Sztyos rodzina: zombie do usług* (*Gimyohan gajok*, reż. Lee Min-jae, 2019). Fabuła koncentruje się na dysfunkcyjnej wielopokoleniowej rodzinie Parków, prowadzącej własny biznes przekazywany z pokolenia na pokolenie – stację benzynową.

¹⁷ Skrót pochodzący od angielskich słów *korean zombie*. Podobne skróty stosuje się w przypadku koreańskich seriali (*k-dramy*), koreańskiego popu (*k-pop*) czy trendu na koreańskie kosmetyki (*k-beauty*).

¹⁸ G.L.A. Hwee, *Male and Female Agency in Train to Busan (2016) and its Applications to the Real World*, 21.11.2022, <https://issues.digitalpatmos.com/vol6issue6/2022/11/21/male-and-female-agency-in-train-to-busan-2016-and-its-applications-to-the-real-world/> (dostęp: 15.03.2026).

Ich sytuacja ekonomiczna nie jest jednak najlepsza, a sam lokal to relikwium przeszłości niewarty, zdaniem jednego z synów, ratowania. Wszystko zmienia się jednak, gdy najmłodsze z dzieci, Hae-gul, spotyka na wiejskiej drodze zombie. Krótko wcześniej najstarszy członek rodziny zostaje przez owego osobnika ugryziony. Niedługo potem obaj znajdują go w stodole, a gdy orientują się, że jest on nieumarłym, którego nie można zabić, zamykają go w niej. W wyniku splotu okoliczności odkrywają, że ugryzienie zombie nie zabiło nestora, a odmłodziło go. Rodzina, szczególnie najmłodszy z braci, szybko upatruje w tym sposobu na zarobienie pieniędzy, przez co do stodoły zaczynają tłumnie przybywać mężczyźni, będący pod wrażeniem przemiany najstarszego członka rodziny. Podczas dużego wesela wybucha jednak epidemia spowodowana licznymi „odmładzającymi” ugryzieniami.

Film łączy w sobie elementy horroru, czarnej komedii i satyry społecznej. Główną postacią komediową jest zombie, będące, co zaskakujące, wegetarianinem – pożywia się jedynie kapustą, a ludzi gryzie tylko wtedy, gdy docelowe miejsce jest posmarowane keczupem. Przemiana ukąszonego następuje właśnie poprzez ugryzienie i objawia się typowymi dla filmów o ożywionych zmarłych objawami, takimi jak gorączka i dreszcze. Nie wyjaśniono jednak, dlaczego ojciec głównej bohaterki nie stał się zombie, a jedynie odmłodniał. Jego „dar” zostanie później wykorzystany do leczenia zarażonych poprzez ugryzienie przez mężczyznę osoby zainfekowanej.

Bohaterki pojawiające się w filmie stanowią przykład nowoczesnego portretowania kobiecych postaci. Zostają w nim przedstawione jako silne, niezależne jednostki w rodzinie. Aktywnie uczestniczą w rozwoju fabuły, podejmując ważne decyzje mające wpływ na przebieg narracji oraz przeciwstawiając się silnie zmaskulinizowanemu środowisku. Podobnie jak w przypadku *Zombie expressu* jedną z protagonistek jest ciężarna synowa głowy rodziny. Twórcy dekonstruują mit synowej wytworzony na kanwie neokonfucjańskich nauk. Według nich najstarszy syn miał obowiązek opieki nad starzejącymi się rodzicami, a tym samym zadanie to spadało również na jego żonę¹⁹. Stanowiło to zatem ciąg dalszy „posiadania” kobiety przez mężczyznę – najpierw należała ona do ojca, potem męża, następnie do teściów, a ostatecznie do syna lub brata, jeśli stała się wdową. Nam-joo łamie jednak ten imperatyw, prezentując kompletne zaprzeczenie tego modelu. Bohaterka jest nie tylko waleczna (atakuje i broni się za pomocą przyrządów kojarzonych ze stereotypową panią domu, między innymi patelnią czy miotłą), ale też zarządza w zasadzie całą rodziną, a w szczególności szwagrem i mężem. Nie boi się użyć przemocy, aby bronić swoich bliskich, wyrywa bowiem zombie zęby, żeby nikogo nie ugryzł. W tej dysfunkcyjnej rodzinie to ona jest faktyczną jej głową (matriarchinią) zarządzającą biznesem, finansami i samymi mężczyznami. Cięża nie definiuje zatem całego jej charakteru, a stanowi raczej podkreślenie jej istotnej roli dla rodziny, jak i dla społeczeństwa

¹⁹ K. Chang, *The Neo-Confucian right and family politics in South Korea: The nuclear family as an ideological construct*, „Economy and Society” 1997, vol. 26, issue 1, s. 13.

ogarniętego epidemia. Instynkt macierzyński oraz wola przetrwania motywują ją do planowania i wykonywania działań mających na celu ocalenie jej rodziny, ale bez poświęcenia jednocześnie własnego życia. Aktywna postawa bohaterki łagodzi obraz patriarchy, który w wykonaniu otaczających ją mężczyzn nie wydaje się aż tak opresyjny – to narwani oportuniści, a nie opresyjni kaci.

Protagonistka *Sztyos rodziny*, Hae-gul, również oddala się od ideału córki. Jej względne posłuszeństwo ukierunkowane jest w stronę Nam-joo, będącej dla niej figurą matki. Relacja między kobietami opiera się bardziej na siostrzeństwie niż na twardych i surowych zasadach dyktowanych przez hierarchię społeczną. Względem otaczających ją mężczyzn dziewczyna pozostaje zdystansowana, momentami chłodna i uszczypliwa, wytykając im błędy lub krytykując ich postawy. Zombie płci męskiej, którego spotyka, jest dla niej z kolei ciekawostką. W przeciwieństwie do Su-ji z *Goesi* Hae-gul nie ucieka i nie krzyczy na widok potwora, a zaczyna go trenować – nadaje mu imię (Jjong-bi), karmi go kapustą z keczupem i uczy podstawowych komend. Upodabnia go także do chłopców w jej wieku, zaprowadzając go do fryzjera, kupując mu nowe ubrania i soczewki zmieniające kolor oczu. Tym sposobem oswaja lęk przed patriachatem, odbierając zombie jego „potworność”. Zamiast być ofiarą męskiej przemocy dziewczyna zyskuje pełną kontrolę nad jego ciałem i zachowaniem. Stanowi to kompletne odwrócenie dynamiki siły. Fizycznie silniejsze, męskie ciało potwora zostaje podporządkowane młodej dziewczynie. To także ona zostaje prawdziwą bohaterką w momencie, gdy za pomocą podkaszarki ratuje całą rodzinę przed hordą zombie.

Warto tu wspomnieć o różnicy między główną bohaterką a młodszą od niej Soo-ahn z *Zombie expressu*. Ta druga pełniła w filmie rolę bierną, choć ważną ze względu na bycie kompasem moralnym dla ojca. Wymagała jednak ciągłej ochrony z jego strony, głównie ze względu na swój wiek. Hae-gul jest za to w pełni aktywną bohaterką, zarządzając losem schwytanego zombie i broniąc go przed kapitalistycznym oportunistą i niewolnictwem. *Sztyos rodzina* przedstawia obraz oswojonego przez kobietę potwora, ale też męskiego świata, nie sprowadzając przy tym roli płci żeńskiej do roli matki.

Zombie horror, tradycyjnie kojarzony z męskimi bohaterami i narracjami, w ostatnich latach rozpoczął proces wprowadzania kobiecej perspektywy do „męskiego” kina. Ewolucja protagonistek jest nie tylko efektem zmian społecznych i kulturowych w Korei Południowej, ale także świadectwem rosnącej świadomości i aspiracji kobiet w sferze publicznej i medialnej. Tradycyjnie filmowe bohaterki w tym podgatunku pełniły role podporządkowane, skupione na funkcjach opiekuńczych, matczyńskich oraz emocjonalnych, co stanowiło odzwierciedlenie głęboko zakorzenionych wartości neokonfucjańskich, w ramach których to mężczyzna opiekował się kobietą. Współczesne produkcje stawiają natomiast na łączenie figury „mądrej matki, dobrej żony” z wojowniczką. Kobiety w przedstawionych wyżej produkcjach są z jednej strony często wiązane z macierzyństwem i sferą domową, a z drugiej stają

się postaciami walczącymi o równouprawnienie, upatrując w rozbitym społecznym porządku szansy na własne uwolnienie z kajdan nałożonych na nie przez tradycyjny system wartości. Współczesne zombie horrory przestały być kinem wyłącznie rozrywkowym, coraz częściej będąc narzędziem krytyki feministycznej.

Literatura

- Ancuta K., *Scared Stiff: Jiangshi and Chinese Vampires* [w:] *The Palgrave Handbook of the Vampire*, ed. S. Bacon, Palgrave Macmillan, Cham 2024, s. 751–771.
- Brewer C., *The Stereotypic Portrayal of Women in Slasher Films: Then versus Now*, Louisiana State University, 2009, praca magisterska, https://repository.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1055&context=gradschool_theses (dostęp: 13.03.2026).
- Chang K., *The Neo-Confucian right and family politics in South Korea: The nuclear family as an ideological construct*, „Economy and Society” 1997, vol. 26, issue 1, s. 22–40.
- Clover C.J., *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton 2015.
- Eldrassi R.C., *The Representation of the Zombie in Korean Films: Medieval Zombie vs Modern Zombie*, <https://www.revenantjournal.com/contents/the-representation-of-the-zombie-in-korean-films-medieval-zombie-vs-modern-zombie/> (dostęp: 6.02.2026).
- Hwee G.L.A., *Male and Female Agency in Train to Busan (2016) and its Applications to the Real World*, 21.11.2022, <https://issues.digitalpatmos.com/vol6issue6/2022/11/21/male-and-female-agency-in-train-to-busan-2016-and-its-applications-to-the-real-world/> (dostęp: 15.03.2026).
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Lee Y., *Woman in Ethnocultural Peril: South Korean Nationalist Erotic Films of the 1980s*, „The Journal of Korean Studies” 2016, vol. 21, no. 1, s. 101–135.
- Marcela M., *Monstrarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Ruraz J.P., *Historia Korei*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2005.
- Suh D., Park I.H., *Framing Dynamics of South Korean Women's Movements, 1970s–90s: Global Influences, State Responses, and Interorganizational Networks*, „The Journal of Korean Studies” 2014, vol. 19, no. 2, s. 327–356.

SUMMARY

BLOOD, SCREAM, AND PATRIARCHY: THE FEMINIST EVOLUTION OF FEMALE CHARACTERS IN SOUTH KOREAN ZOMBIE CINEMA

This article analyzes how the space of the zombie apocalypse serves as a narrative tool for dismantling deeply ingrained Neo-Confucian gender roles and patriarchal structures. As a global subgenre that has become an important phenomenon in South Korea in terms of the number and popularity of narratives about the undead, it represents a transcultural monster adapted from Western narratives. Devoid of roots in Korean folklore, this figure has been used by filmmakers as a metaphorical canvas to project local social anxieties and gender hierarchies. My analysis begins with *Goesi* (1981), demonstrating the reduction of

modern women to passive victims. A transitional phase is examined through *Zombie Express* (2016), where the collapse of hegemonic, capitalist masculinity positions female characters as the ultimate moral survivors. Finally, I focus on *Szybsza rodzina: Zombie na sprzedaż* (2019), which marks an ultimate subversion of traditional roles: the female body is transformed from an object requiring male protection into an active, matriarchal force capable of commodifying and taming a monster.