

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Katedra filmových studií

## **Bakalářská práce**

Štěpán Bažant

**Zombie filmy George A. Romera a otázka interpretace jeho díla jako sociální kritiky**

George A. Romero's zombie films and question of its interpretation as a social critique

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. Jindřiška Bláhová, Ph.D.

## **Poděkování**

Mé poděkování patří vedoucí této práce Mgr. Jindřišce Bláhové, Ph.D. za odborné vedení a přínosné připomínky. Děkuji své rodině za podporu během psaní této práce i během celého studia. Svým přátelům z katedry filmových studií za podnětné diskuze. Děkuji Anně Šandové za podporu v průběhu studia. Zvláštní poděkování patří Lucii Leňkové a Evě Bernáškové za neocenitelnou psychickou podporu během psaní této práce a mojí dceři Julii za poskytnutí patřičné motivace pro její dokončení.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 1. srpna 2021

Štěpán Bažant

## **Abstrakt**

Tato práce kriticky reflektuje tři různé přístupy k interpretaci zombie filmů George A. Romera. Zároveň tyto filmy nově interpretuje. K tomuto cíli využívá metod žánrové teorie a nástrojů postanalytické filosofie. Kritická reflexe dosavadních přístupů poskytuje náhled na problematičnost uchopení monstra při interpretaci a jeho nejednoznačnou pozici v narativu skrze vzájemnou vylučnost těchto interpretací. Má vlastní interpretace si klade za cíl především poukázat na limity chápání Romerových filmů jako sociální subverze.

### Klíčová slova

George A. Romero, zombie, zombie film, sociální subverze, žánrová teorie, postanalytická filosofie, monstrum jako reprezentace

## **Abstract**

This thesis provides a critical reflection to three different approaches to interpretation of zombie films by George A. Romero. Concurrently new interpretation is included. It is based on methodology through genre theory and uses instruments of postanalytical philosophical tradition. Critical reflection of existing approaches provides a view on problems of interpretation of the monster and its ambiguous position within narrative thanks to mutual exclusiveness of these interpretations. My own interpretation aims to examine limits of conception of Romero's films as social subversion.

### Key words

George A. Romero, zombie, zombie film, social subversion, genre theory, postanalytical philosophy, monster as representation

## Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	6
<b>2. Východiska práce</b> .....	8
2.1. Cíle práce a metodologie .....	8
2.2. Pojmové vymezení .....	13
<b>3. Zombie jako monstrum a ústřední fenomén žánru</b> .....	15
3.1. Role zombie jako reprezentace .....	15
3.2. Stručná historie zombie žánru .....	17
<b>4. Kritika dosavadních přístupů</b> .....	24
4.1. Robin Wood .....	24
4.2. Tony Williams .....	31
4.3. Kim Paffenroth .....	38
<b>5. Revizionistický pohled</b> .....	43
5.1. Interpretace ve světle nové trilogie .....	44
5.2. Meghan Sutherland a David Roche .....	48
5.3. Kritika subverzivity a prázdný signifikant .....	53
<b>6. Závěr</b> .....	57
Seznam citovaných pramenů .....	60
Knihy a odborné práce .....	60
Seznam citovaných filmů .....	67

# 1. Úvod

Bakalářská práce nově interpretuje šestici zombie filmů George A. Romera a zároveň kriticky reflektuje dosavadní interpretace Romerova díla, které jsou v odborném diskurzu chápány jako kanonické. Konkrétně analýzy Robina Wooda, jeho *American Nightmare: Essays on the horror film*<sup>1</sup> a *Hollywood from Vietnam to Reagan*<sup>2</sup>. Knihy Tonyho Williamse *The cinema of George A. Romero: Knight of the living dead*<sup>3</sup> a *George A. Romero: Interviews*<sup>4</sup>. Dále prozkoumám kritickou reflexi Kima Paffenrotha v *Gospel of the Living Dead*<sup>5</sup>. Nová interpretace je stěžejní částí práce, kritická reflexe těchto interpretací tvoří celek, vůči němuž se vymezují. Navzdory takto vymezenému cíli by část kritické reflexe měla tvořit konzistentní celek, který bude argumentačně fungovat i bez mé vlastní opozice vůči němu. Mým hlavním zájmem bude politická rovina těchto interpretací. Kladu si otázku, nakolik jsou tyto interpretace, chápající Romerovo dílo jako sociálně angažované a společenskokritické, adekvátní a nakolik jsou spíše důsledkem metodologických principů, z nichž tito autoři vycházejí, a projekcí tendencí jim vlastních akademických diskurzů. Ten je ve Woodově případě formován především politickými teoriemi Louise Althussera, psychoanalýzou Jacquese Lacana a feministickým hnutím. Hlavními proudy vlivu na Tonyho Williamse jsou autorská teorie v konfluenci s literární teorií. Paffenroth podobné hledisko obohacuje o rámec diskurzu teologické exegeze.

Smyslem kritické reflexe těchto interpretací je poukázat nakolik jsou interpretace založené na chápání zombií skrze princip reprezentace neadekvátní a vždy pouze částečné. Důvodem je implicitně polysémantická a zároveň vnitřně sporná hodnota, které toto monstrum zaujímá ve filmových narativech. Zároveň se vymezují vůči akcentu, který tito autoři kladou na pozici autora jako interpretační autority a to často na úkor soustředění na filmový text samotný a industriální kontext tyto filmy formující. Pro lepší uchopení Romerova díla procházím historií zombie žánru a zasazuji jej do historických souvislostí. V opozici vůči těmto interpretačním strategiím formuji vlastní hledisko, jak monstrum i celou sérii filmů uchopit. K tomu využívám argumentaci dvou akademiků, Meghan Sutherland a Davida Roche.

---

<sup>1</sup> Robin Wood – Richard Lippe (eds.), *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals 1979.

<sup>2</sup> Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press 1986.

<sup>3</sup> Tony Williams, *The cinema of George A. Romero: Knight of the Living Dead*. London – New York: Wallflower Press Book 2015.

<sup>4</sup> Tony Williams, *George A. Romero: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2011.

<sup>5</sup> Kim Paffenroth, *Gospel of the Living Dead: George Romero's Visions of Hell on Earth*. Waco, Texas: Baylor University Press 2006.

Tito autoři nalézají teoretické základy pro tuto argumentaci v myšlenkových tradicích postanalytické filosofie a poststrukturalismu. Soustředí se především na filmový text a zombie kladou do jeho středu. Tyto filosofické směry jsou v kolizi s modernistickými východisky, z nichž čerpají autoři, jejichž texty jsou předmětem mé reflexe. Jejich kritiku, nakolik zombie konstituují potenciál v pozitivním smyslu formulovat konkrétní význam, využívám pro vlastní argumentaci. Docházím k závěru, že plní úlohu „prázdného signifikantu“, tedy mohou plnit odlišnou úlohu v závislosti na diskurzu, kterým je interpretujeme. Tedy musí být chápány skrze složitější teoretický koncept než je reprezentace. Takový princip nacházím v konceptu Mimesis, který formuloval Steven Shaviro v *The Cinematic Body: Theory out of Bounds*<sup>6</sup>. Hlavní smysl práce tedy neleží v nahrazení konkrétních interpretací jejich aktuální a modernější verzí, ale především v odhalení předpokladů a důsledků, které s sebou tyto přístupy nesou. Rozdíl mezi nimi má paradigmatický charakter. Hlavním výsledkem mého bádání je formulování teoretického základu, díky němuž je možné ukázat zombie v Romerových filmech jako příkladně postmoderní monstrum. Za tím účelem ukazují, jak selhávají interpretace založené na modernistických teoretických směrech.

Metodologickými nástroji k dosažení těchto cílů jsou žánrová teorie. Dále myšlenky postanalytických filosofů, kteří jsou neformálně chápáni v rámci vlastního diskurzu jako relativisté, tedy vlastní epistemologické a ontologické teorie budují spíše kolem struktur závislých na jejich sociálním statusu než vůči abstraktní realitě. Především využívám kritiku dualismu Richarda Rortyho a ontologické teorii Johna Searla. Takto formulované východisko mi pomůže v uvažování nad následujícími otázkami: Co podmínilo interpretaci Romerových zombie filmů jako sociální kritiky a jaká je struktura argumentů podkládajících tuto interpretaci? V jakých případech se toto pojetí hroutí? Jak se Romerovy zombie filmy za čtyřicet let proměnily a jak tato proměna ovlivňuje možnost koncepčního výkladu tohoto díla? Jaké jsou možnosti alternativního čtení Romerových filmů?

V druhé kapitole popisují metodologická východiska a stanovují cíle práce. Rovněž zde vymezují pojmový aparát, s nímž budu v práci zacházet. Ve třetí kapitole probírám historii zombie žánru, do níž kontextuálně zasazuji dílo George Romera. Také se zde věnuji problému vymezení monstra a možnostem, jak jej uchopit při analýze a interpretaci filmů samotných. Ve čtvrté kapitole kriticky reflektuji několik dosavadních přístupů k Romerovu dílu. Pátá kapitola je věnována mým vlastním teoretickým úvahám, jak tyto filmy nově uchopit, a důvodům, proč není možné je chápat bez dalších výhrad jako důsledně sociálně subverzivní.

---

<sup>6</sup> Steven Shaviro, *The Cinematic Body: Theory out of Bounds*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2006.

Věřím, že následující práce přiblíží plasticitu diskurzů v jejichž rámci Romerovo dílo v minulosti vykládali různí autoři a pomůže porozumět proč a jak tyto předpoklady mohly zkreslit pohled na něj. Rovněž věřím, že přiblíží, proč se tento žánr dočkal na začátku 21. století své renesance a mohl se stát nosnou formulací témat pozdně kapitalistické společnosti v postmoderní éře západní kultury.

## 2. Východiska práce

### 2.1. Cíle práce a metodologie

Cílem práce je nabídnout alternativní uchopení sextalogie filmů George A. Romera *Noc ožvlých mrtvol* (1968), *Úsvit mrtvých* (1978), *Den mrtvých* (1985), *Země mrtvých* (2005), *Deníky mrtvých* (2007) a *Survival of the dead* (2009). Za tímto účelem budu kriticky číst dosavadní odborné reflexe a přístupy, které jejich autoři volí, tři filmů George A. Romera, jmenovitě *Noc ožvlých mrtvol*, *Úsvit mrtvých* a *Den mrtvých*, a to především rozměr interpretace těchto filmů jako politické metafory a sociální subverze. Kritická reflexe u tak známého autora jako Romero je rozsáhlá, zúžil jsem proto výběr na tři autory, jejichž reflexi považuji za reprezentativní. Při volbě autorů, je třeba zvolit kritérium výběru. Vzhledem k šíři možností a interpretací tento výběr není samozřejmý nebo evidentní. Naopak bylo třeba vybrat autory, kteří budou dostatečně reprezentativním vzorkem, tedy lišící se v přístupech k problému, a zároveň bude z jejich kritiky možné formulovat konzistentní závěr. Tito autoři se museli věnovat původní trilogii soustavně a v plném jejím rozsahu. Zároveň nepovažuji za problém, že z kritiky vynechávám jejich reflexi druhé trilogie (Williams se jí věnuje v plném rozsahu, Pafferoth reflektuje *Zem mrtvých*, Wood napsal komentář k *Deníkům mrtvých*<sup>7</sup>), jelikož nikdo z nich nevystoupí ze svého paradigmatu interpretace využívaném pro původní trilogii. Toto omezení tak zajistí větší konzistenci reflexe. Jejich díla jsou zaměřena přímo na interpretaci Romerových filmů, nikoliv například na fenomén zombie, kde výklad Romerova díla zabírá podstatnou část akademického díla (tím je z výběru vyloučen např. Kyle William Bishop a *American Zombie Gothic*<sup>8</sup>). V neposlední řadě je skutečností, že dílo těchto autorů je

---

<sup>7</sup> Robin Wood: Fresh meat: Diary of the Dead. *Film Comment* 1, 2008, č. 44. Dostupný na WWW: <<https://www.filmcomment.com/article/fresh-meat-diary-of-the-dead/>> [cit. 10. 7. 2021].

<sup>8</sup> Kyle William Bishop, *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson: McFarland & Company 2010.

v ostatní odborné literatuře prakticky často využívané a nezřídka funguje jako zaštitění se autoritou, s níž není třeba dále polemizovat<sup>9</sup>.

Autora chápu jako žánrově podstatný konstrukt a považuji za smysluplné číst jeho dílo jako synchronní generický celek, toto je významné především pro politicky motivované interpretace. Zejména pak hovoříme-li o díle jako o sociálně subverzivním. Tento politický rozměr je společný téměř všem probíraným interpretacím (výjimkou je Kim Paffenroth, kterému jde primárně o morálně-etický rozměr). Východiskem pro tuto terminologii je nejčastěji Althusserova teorie státních aparátů<sup>10</sup>. Toto interpretační prizma do diskurzu vnesl Robin Wood a většina autorů jej (s různou mírou reflexe) přenáší i do svého díla. Ačkoliv Wood se ve své metodologii odvolává na Marxe a Freuda jako hlavní ideologické referenční body, ve skutečnosti však Marxovy a Freudovy postoje přijímá zprostředkovaně z díla Louise Althusera a Jacquesa Lacana.

Metodologicky se práce bude opírat o žánrovou teorii, konkrétně pak bude vycházet z monografie Barry Keith Granta *From iconography to ideology*<sup>11</sup>. Tato poskytuje adekvátní nástroj pro přístup k žánru i reflexím konkrétních děl a to především ve smyslu jejich historické perspektivy. Žánr konstituuje zpětně, jako historický vývoj, hovořit o hororu dnes a ve třicátých letech s sebou nese rozdílné konotace a to nejen ve smyslu žánrových konvencí. Zombie horor z třicátých let funguje stejně dobře jako tehdejší milostné drama, ale italský gore, který řadíme pod totéž označení o čtyřicet let později, bychom jen sotva četli jako romantiku<sup>12</sup>.

Většina interpretací, které budu kriticky reflektovat tvrdí, že Romero v jednotlivých filmech reagoval na konkrétní strachy výrazné v dekádě vzniku jednoho každého filmu. Díky Grantovi bude možné je zařadit i do dané etapy vývoje žánru a reflektovat jejich pozici v rámci filmového průmyslu. Zde je analyzovaný celek definován nejen tematicky a žánrově, ale rovněž autorsky v horizontu čtyř dekad mezi dvěma tisíciletími. Považuji tedy takovou historickou perspektivu za nezbytnou. Dovolí udržet interpretaci dostatečně sevřenou v okruhu

---

<sup>9</sup> Vliv těchto interpretací dobře rozebírá např. Stephanie Boluk a Wylie Lenz, Introduction: Generation Z, the Age of Apocalypse. In: Stephanie Boluk – Wylie Lenz (eds.), *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*. Jefferson: McFarland 2011, str. 8-12. Tony Williams má místo ve většině kritických interpretací jako jakási autorita Romerovy biografie, obecnou reflexi jeho vlivu se mi nalézt nepodařilo, nicméně jeho jméno a odkazy na jeho rozhovory s Romerem lze najít v drtivé většině odborných prací na tato témata.

<sup>10</sup> Louis Althusser, *On The Reproduction Of Capitalism: Ideology And Ideological State Apparatuses*. New York: Verso 2014.

<sup>11</sup> Barry Keith Grant, *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press 2007.

<sup>12</sup> Viz např.: Peter Hutchings, *The Horror film*. New York: Routledge 2013, s. 9-15.

analyzovaných děl tak, aby nehrozilo, že se téma rozpustí v širší celého žánru. Zároveň poskytuje dostatečnou variabilitu pro zohlednění tvůrčího vývoje filmů daného autora ve smyslu reflexe doby jejich vzniku i autorovy vlastní předchozí tvorby<sup>13</sup>. Tato (sebe)reflexe pak bude pro mou práci klíčová. Zároveň zohledňuje v žánrové interpretaci aspekty reprezentace.

Grantova metodologie navazuje na principy popsané Tomem Ryallem. Ten chápe žánr, podobně jako Steve Neale<sup>14</sup>, jako strukturu závislou na pnutí mezi opakováním a diferenciací. Žánr jako určitý druh kodifikace nelze soustředit pouze na úroveň textuální analýzy, ale má své kořeny v subjektech autora, filmového textu a divácké recepce. Tento trojúhelník je pak obklopen standardy industriálních podmínek a sociálních konvencí, kterým jsou všechny tyto tři elementy vystaveny. Toto schéma pak lze aplikovat na tři úrovně chápání žánrů a sice žánrový systém, konkrétní žánry a individuální filmy<sup>15</sup>. Ryall rovněž poukázal na čtyři typy konvencí, které lze v každém žánru identifikovat. Konkrétně ikonografii, narativ, reprezentaci a ideologii. Těchto kategorií se Grant důsledně drží ve svých analýzách. Tato struktura má vytvořit dostatečně hustou síť významových rovin, kdy je třeba ke konkrétní analýze přistupovat z různých úhlů a zohledňovat různé přístupy. To jak jsou pak konkrétní žánry chápány, je spíše důsledkem evoluce diskurzu než vědomých a účelově preskriptivně stanovených kategorií. Grant se, narozdíl od Ryalla, vyhýbá jasnému stanovení žánrové taxonomie. Díky této skutečnosti se mi Grantův přístup jeví jako otevřenější vůči představě hybridizace žánrů a tedy nemožnosti jejich přesného vymezení. Například žánrové kategorii jako horror lze připsat nezpochybnitelnou autonomii, ale většina filmů, které bychom v jeho rámci probírali, bude své konvence čerpat i z jiných žánrů jako romantický film nebo science fiction<sup>16</sup>.

Novou interpretaci této sextalogie považuji za možnou právě díky tomu, že máme k dispozici její druhou část. V obecné rovině lze říci, že jsou tyto filmy mnohem uvědomělejší a častěji tematizují vlastní medialitu a politický rozměr a subverzivitu projevují i na formální úrovni. Zatímco původní trilogie, jakkoliv tematizuje otázky jako konzumerismus, militarismus nebo šovinismus, setrvává na úrovni prostého sdělení a samy o sobě zůstávají jako politická kritika nepřilíš promyšlené a veskrze ambivalentní. Nesnažím se zde naznačit, že původní

---

<sup>13</sup> Takový přístup k vývoji autorské tvorby demonstruje Grant například na díle Johna Forda. Viz Barry Keith Grant, *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press 2007, s. 59-65.

<sup>14</sup> Steve Neale, Questions of Genre. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas 2012, s. 178-202.

<sup>15</sup> Barry Keith Grant, *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press 2007, s. 2.

<sup>16</sup> Tom Ryall, Genre and Hollywood. In: John Hill – Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford – New York: Oxford University Press 1998, s. 327-338.

trilogie je poplatná dominantní ideologii a naproti tomu ta druhá je důmyslně subverzivní. Takové tvrzení by bylo jednak příliš radikální a zjednodušující, jednak nepravdivé. Problém, který se budu snažit popsat je složitější – druhá trilogie dovoluje číst celou sérii zcela nově a to právě díky vyvinuvší se žánrové tradici zombie hororu. Tato interpretace pak bude progresivní, jelikož poukáže na čtení, které dovoluje udržet určité aspekty těchto filmů jako subverzi a poskytne diferencovanější čtení, které jejich aspekty naopak tento potenciál postrádají. Má vlastní teze je založena na výkladu pozice zombie v Romerově narativu. Jedním z hlavních bodů kritického čtení kanonických autorů je snaha poukázat na neadekvátní přístup k monstrem skrze princip reprezentace a nahradit jej principem mimese. Pojem mimese čerpám především z knihy *The Cinematic Body*<sup>17</sup> Stevena Shavira. Zombie interpretuji jako prázdný signifikant (ve smyslu politických teorií Ernesta Laclaua). Oba termíny vysvětluji níže. Smyslem této revize je ukázat, proč jsou tyto filmy tak oblíbeným tématem politicko-kritického čtení, a to i když se taková čtení někdy vzájemně vylučují ve svých ideologických východiscích.

Ve své vlastní interpretaci budu navazovat na dvě práce: článek *Rigor/Mortis: The industrial life of style in American Zombie Cinema*<sup>18</sup> Meghan Sutherland a práci David Roche *Resisting Bodies: Power Crisis/Meaning Crisis in the Zombie film from 1932 to Today*<sup>19</sup>, která první text (nikoliv nekriticky) reflektuje. Takto popsaný přístup bude přínosný jak pro kritiku, tak pro znovu-uchopení předmětu bádání. Meghan Sutherland si klade otázku, co přesně umožňuje interpretaci těchto narativů jako sociální kritiky, přičemž ve své práci akcentuje východiska frankfurtské školy, zejména pak Herberta Marcuse, jak ostatně naznačuje i název jejího článku, který je parafrází podtitulu knihy *Jednorozměrný člověk*<sup>20</sup>. Její analýza ukazuje jak estetická i produkční praxe těchto filmů, svou vzájemnou shodou, staví na repetitivním schématu narativu, čímž reflektují institucionální praxi, do níž jsou filmy nutně zahrnuty. Institucionalizace praxe je pro tento článek ústředním bodem, na němž staví svou argumentaci<sup>21</sup>. David Roche její teze staví do jasně vymezené perspektivy

---

<sup>17</sup> Steven Shavira, *The Cinematic Body: Theory out of Bounds*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2006.

<sup>18</sup> Meghan Sutherland: *Rigor/Mortis: The Industrial Life of Style in American Zombie Cinema*. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 48, 2007, č. 1, str. 64-78. Rovněž dostupný na WWW: <<https://www.jstor.org/stable/41552479>> [Cit. 10. 7. 2021].

<sup>19</sup> David Roche: *Resisting Bodies: Power Crisis / Meaning Crisis in the Zombie Film from 1932 to Today*. *Textes et contextes*, 2011, č. 6. Dostupný na WWW: <<http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=327>> [Cit. 10. 7. 2021].

<sup>20</sup> Herbert, Marcuse, *Jednorozměrný člověk: studie o ideologii rozvinuté industriální společnosti*. Praha: Naše vojsko 1991.

<sup>21</sup> A to v opozici vůči kritice institucionálního rozměru diskurzu. Na tento akcent poukazuje i David Roche s upozorněním, že právě analýza praxe je v akademickém prostředí často opomíjena na úkor analýzy diskurzu. Viz David Roche, c. d. (pozn. 19), § 3.

poststrukturalistických filosofů, zejména pak Michella Foucaulta a Louise Althussera. Odkazuje se především na interpretaci Yoshiyuki Sato<sup>22</sup> a jeho disertaci *Pouvoir et résistance: Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*. Tuto perspektivu dále rozvíjí v intencích Judith Butler, aby odhalil, zda zombie narativ a zombie samotné jako jejich fenomén mají potenciál stát se zlomem mezi dominantním diskurzem a jeho subverzivní resignifikací<sup>23</sup>.

Judith Butler kritizuje normativitu diskurzu a praxe skrze metodologické východisko v postanalytické filosofii, zejména teorii řečových aktů<sup>24</sup>. Navážu na ni svou tezí interpretující zombi jako prázdný signifikant. Judith Butler s tímto pojmovým nástrojem rovněž zachází např. v *Contingency, Hegemony, Universality*<sup>25</sup>.

Vedle žánrové teorie pracuji s dalším metodologickým východiskem. Jde především o postanalytickou tradici filosofie jazyka. Vycházím především ze dvou konceptů, antidualismu Richarda Rortyho a sociálního konstruktivismu Johna Searla. Rorty ve své knize *Filosofie jako zrcadlo přírody*<sup>26</sup> rozvíjí epistemologickou kritiku chápání poznání na principu reprezentace, korespondence či denotace. Jeho hlavním nepřítelem, proti němuž se vymezuje, je logický atomismus, tedy předchozí etapa tradice z níž i Rorty sám vychází<sup>27</sup>. Hlavní argument spočívá v tom, že tyto korespondenčně založené teorie poznání nedisponují metodou jak vystoupit ze svého obrazu poznání a porovnat jej se skutečným světem. Obraz světa v naší mysli či podoba dané reprezentace v jazyce bude vždy k reálnému světu přistupovat pouze skrze jiné obrazy a reprezentace. Jakékoliv poznání se tak porovnává vůči jiným obrazům světa a nikdy vůči světu „o sobě“, který není k dispozici jinak než zprostředkovaně. Cílem Rortyho úvah je především uchopení konstrukce norem a jejich statusu pro lidské poznání. V *Zrcadle přírody*

---

<sup>22</sup> Yoshiyuki Sato, *Pouvoir et résistance: Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*. Paris: L'Harmattan 2007.

<sup>23</sup> Viz David Roche, c. d. (pozn. 19), § 11.

<sup>24</sup> Toto své východisko sama spojuje s prací J. L. Austina, ten formuloval teorii řečových aktů jako reakci na pozitivistické chápání jazyka, jehož hlavní úloha je popis světa. Především jeho chápání performativních výroků je konstruováno tak, aby poukázal, že jazyk má i potenciál formovat okolní svět. Nicméně zájem Judith Butler se soustředí především na rozměr těchto performativních výroků v kontextu institucionálního diskurzu a to jak ovlivňují rozhodování a přesvědčení konkrétních subjektů. V tomto ohledu se její práce velmi podobá například práci Johna Searla. Ten k těmž problémům přistupuje jako k ontologickému problému a institucionální zakotvení těchto výroků je pro jeho práci rovněž stěžejní. Srovnej John Langshaw Austin, *How to do things with Words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. London: Oxford University Press 1976 a John Searle, *The Construction of Social Reality*. New York: The Free Press 1995 a Judith Butler, *Bodies That Matter: On the discursive limits of „sex“*. New York: Routledge 2011.

<sup>25</sup> Judith Butler, Ernesto Laclau a Slavoj Žižek. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso 2000.

<sup>26</sup> Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1979.

<sup>27</sup> Postanalytická filosofie je historickým následníkem analytické filosofie, která je na principu logického atomismu založená. Tento koncept chápe jazyk jako strukturu, kterou je možné rozdělit na malé části a ty pak validovat ve smyslu jejich korespondence se světem. Pravděpodobně nejznámějším představitelem tohoto proudu je Bertrand Russell, viz např. Bertrand Russell, On Denoting, *Mind* 14, 1905, č. 4, s. 479-493.

říká: „Objektivita, by měla být nahlížena jako konformita s normami opodstatňování (tvrzení i činnosti), které shledáváme kolem sebe. Taková konformita se stává pochybnou a zrádnou jenom když ji považujeme za více než toto - totiž za cestu k získání přístupu k něčemu, co 'zakládá' současné praktiky opodstatňování na něčem jiném. Takový základ je chápán tak, že nepotřebuje žádné opodstatnění, protože se stal tak jasně a nezaměnitelně vnímaným, že může sloužit jako 'filosofické východisko'.“<sup>28</sup> Podobné úvahy nad statusem objektivy poznání lze najít i u dalších filosofů, například u W. V. O. Quina nebo Wilfrida Sellarse. Všichni tři tito autoři silně čerpali z Wittgensteinova konceptu jazykových her, stejně jako z filosofického pragmatismu. Další koncept čerpám z filosofie Johna Searla, který si klade otázku, jak je konstruována sociální realita skrze jazyk. Jeho práce, především v knize *The Construction of Social Reality*<sup>29</sup>, je komplementární vůči Rortymu v tom smyslu, že zkoumá, jak fungují reprezentace na úrovni takto chápaného (zprostředkovaného) poznání. Za tímto účelem postulují dva typy entit a sice „tvrdá fakta“ a „institucionální fakta“. Tvrdá fakta jsou jasně kvantifikovatelné údaje a na jejich hodnotě jazykový konstrukt nic nezmění, ale může změnit způsob, jak je takový fakt formulován. Například má současná výška je takovým tvrdým faktem, ale metrický systém, v němž ji vyjadřuji, je již institucionálním faktem. Tato institucionální fakta jsou tedy vždy závislá na nějakém konkrétním kontextu, který konstruujeme jako společnost intersubjektivně, čímž tvoříme formu normativity a umožňujeme, aby v jazyce nabývaly význam pojmy a především hodnoty závislé na sdílených sociálních strukturách. Oproti Rortymu, který se snaží poukázat na neadekvátní zjednodušení epistemologických konceptů založených na principu reprezentace se Searle snaží tento princip vysvětlit pozitivně a dát mu jasné místo v tomto „nereprezentačním“ modelu světa.

## 2.2. Pojmové vymezení

V této podkapitole vymezím několik ne zcela samozřejmých způsobů, jak budu dále v práci zacházet s pojmovým aparátem.

V první řadě jde o samotný pojem „zombie“. Ačkoliv nikde ve výše vymezených dílech se tento pojem neobjeví a George Romero jej odmítal používat<sup>30</sup>, v nejen odborné

---

<sup>28</sup> Richard Rorty, c. d. (pozn. 26), s. 361. [překlad dle Jaroslav Peregrin, *Obrat k jazyku: Druhé kolo*, Praha: Filosofie 1998].

<sup>29</sup> John Searle, *The Construction of Social Reality*. New York: The Free Press 1995.

<sup>30</sup> Viz např.: Tony Williams, *George A. Romero: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2011, s. 172.

literatuře je tento pojem zavedenou praxí<sup>31</sup>. Lze tedy hovořit o jeho užívání ve smyslu technického termínu, který sice přesně neodpovídá překladu v originále používaného pojmu *Living dead*, ale diegeze filmů je vždy přesná v tom které postavy zombií jsou a které nikoliv. Pojmem zombie budu tedy označovat ústřední monstra Romerových filmů, oživé mrtvolky (nemrtvé) lidské postavy bez svého dřívějšího intelektu (v jeho plné míře), fungující v narativu jako primární ohrožení ústředních hrdinů těchto filmů. Přičemž míra tohoto intelektu a sebeuvědomění je jedním z témat filmů<sup>32</sup>.

K analyzovaným filmům budu, vzhledem k mému prozatímnímu neformálnímu rozdělení, referovat jako k původní či první trilogii (*Noc ožvlých mrtvol*, *Úsvit mrtvých*, *Den mrtvých*) a k druhé trilogii (*Země mrtvých*, *Deníky mrtvých* a *Survival of the dead*). Budu-li chtít referovat k celému korpusu tohoto díla, budu užívat pojem sextalogie. Rovněž v těchto případech, podobně jako u pojmu zombie, s těmito pojmy budu zacházet formálně a nikoliv doslovně a to za účelem snazší formulace myšlenek, hypotéz a závěrů. Nenárokuji jejich užíváním jakékoliv interpretační stanovisko ohledně jejich žánrové spojitosti či narativní následnosti (jiné než chronologické ve smyslu data jejich vzniku). Jejich propojení považuji za (byť užitečný) žánrový konstrukt bez tvrdé opory ve filmech samotných, přičemž jejich souvislost není možné najít na úrovni filmového textu, ale v rovině interpretace, kdy pouze dva z filmů jsou přímo narativně propojeny na diegetické úrovni skrze několik postav a temporální následnost.

O Georgi Romerovi budu v práci hovořit jako o autorovi, ačkoliv jsem si plně vědom nesamozřejmosti tohoto tvrzení ve filmovém diskurzu. Jedná se tedy opět o pragmaticky motivované zjednodušení. Autorství chápu jako žánrový konstrukt spojující tuto sextalogii. Tento je umocněn skutečností, že většina filmů vznikala v nezávislé produkci a Romero v jedné osobě spojuje roli režiséra a scénáristy. Vzhledem k tomu, že autorská teorie není primárním metodologickým východiskem, budu se k ní obracet pouze v konkrétních relevantních případech. Pouze na okraj uvádím, že si nejsem vědom, že bych během studií a příprav k této práci narazil na odborný text zpochybňující Romerovo autorství, nicméně považuji za nezbytné oddělit textuální úroveň sdělení jeho filmů od jeho osobních přesvědčení, které akademickému diskurzu zůstávají, nejen z epistemologického hlediska, nepřístupné, ale především jsou pro

---

<sup>31</sup> Jako zavedený úzus funguje toto označení i v názvech výše citovaných děl, Viz David Roche, c. d. (pozn. 19); Meghan Sutherland, c. d. (pozn. 18); Stephanie Boluk – Wylie Lenz (eds.), *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*. Jefferson: McFarland 2011.

<sup>32</sup> Viz Kevin Boon, *And the Dead Shall Rise*. In: Deborah Christie – Sarah Juliet Lauro (eds.), *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press 2011, s. 5-8. Kevin Boon se zabývá problémem vymezení pojmu, včetně stanovení typologie.

interpretaci jeho díla irelevantní<sup>33</sup>. Naopak lze v odborné literatuře narazit na tvrzení, že Romero v době tvorby své druhé trilogie již doznal status autora<sup>34</sup>.

Pojem apokalypsa nebudu užívat v jeho tradiční teologické rovině lépe respektující jeho významovou rovinu vycházející z řeckého apo-kalypsein, tedy rozvinutí či zjevení. Místo toho budu tento pojem využívat v jeho přenesené rovině jako eufemismus pro konec civilizace, eufemismus sám založený na metonymickém výkladu poslední knihy Nového zákona Zjevení Janovo.

### 3. Zombie jako monstrum a ústřední fenomén žánru

#### 3.1. Role zombie jako reprezentace

V této sekci se dostáváme k prvnímu tematicky nosnému celku, jehož závěry jsou podstatné pro následující analýzu a interpretaci, stejně jako pro vymezení dosavadní kritiky. Otázku by bylo možné jednoduše shrnout jako: „Jakou entitu v našem světě tato monstra symbolizují?“ Odpověď je zásadní a do velké míry definuje cestu, jakou se jednotlivé interpretace ubírají. Toto se týká níže reflektovaných textů, ale i dalších zabývajících se tématem zombie. Pro Robina Wooda v jeho analýze *Noci ožvlých mrtvol* jsou odrazem společensky vytěsněných veteránů Vietnamské války stejně jako konformní společenskou většinou<sup>35</sup>. Pro Kima Paffenrotha jsou reprezentací nábožensky podmíněné vize posmrtného trestu a jejich realizace v kontextu západních kulturních vzorců<sup>36</sup>. Podle Tonyho Williamse reprezentují západní (většinou) společnost jako takovou a jsou jí nastaveným zrcadlem<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Zatímco Roland Barthes v šedesátých letech psal o „smrti autora“, Grant se ke konceptu autorství staví poněkud smířlivěji. Ačkoliv ani on jej nechápe jako garanta či interpretační autoritu, autorství má v jeho metodologii své místo. Jakkoliv pro něho autor nefiguruje jako osobnost disponující superiorní pozicí při interpretaci filmu, uchovává si pojem autora jako konceptuální strategii pro čtení daných filmů. Takto uchopený autor je rovněž předmětem interpretace podléhající vlivům industriálního prostředí či ideologického diskurzu. Autor jako žánrový konstrukt je tak plně oddělen od autora jako fyzické osobnosti a má (či spíše může mít) podobnou klasifikaci jako žánr. Tedy poskytuje určitý princip kategorizace, dle něhož je možné seskupit filmy a následná interpretace se pak vždy musí díť ve světle limitů takového principu. Srovnej Roland Barthes, *Smrt autora. Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého 10, 2006, č. 3, str.: 75-77. Barry Keith Grant, *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press 2007, str. 58-59.

<sup>34</sup> David Roche, *Making and remaking horror in the 1970s and 2000s: Why Don't They Do It Like They Used To?* Jackson: University Press of Mississippi 2014, s. 9.

<sup>35</sup> Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press 1986, s. 105.

<sup>36</sup> Kim Paffenroth, *Gospel of the living dead: George Romero's vision of hell on Earth*. Waco, Texas: Baylor University Press 2006, s. 14-17.

<sup>37</sup> Tony Williams, *The cinema of George A. Romero: Knight of the Living Dead*. London – New York: Wallflower Press Book 2015, s. 31-32.

Annalee Newitz jim přisuzuje podobnou úlohu jako filmovým sériovým vrahům<sup>38</sup>. Za poměrně progresivní v tomto ohledu považují interpretaci Kyla Williama Bishopa, který si odmítne vybrat jednu konkrétní možnost ztotožnění zombie a místo toho ji označí za kvintesenciální podstatu Jiného (the Other)<sup>39</sup>. James Iaccino definuje zombie skrze Jungův archetyp stínu<sup>40</sup>, k této hypotéze využívá jejich povahy – narativ nikde nevysvětluje jejich původ ani motivace, což by ve většině případů bylo považováno za narativní přešlap, nikoliv však pokud divák identifikuje žánr jako zombie horor. Opět je tedy jako reprezentace staví do role metafory, v tomto případě iracionálního vnitřního stavu – strachu z neznámého.

Jak je zřejmé, versatilita pojetí zombie může svádět autora, aby do nich promítal vlastní představy a politická přesvědčení, než aby se je pokusil uchopit jako strukturální prvek. Jinými slovy, problém je v tom, že zombii připisují význam. Právě význam je něco, čemu bude důsledně vzdorovat. Tento vzdor pramení již ze samotné podstaty monstra, její oxymoronický charakter, založený na popření kategorií živého a mrtvého, implikuje odmítnutí logických principů samotných. Ty jsou přitom již od starověku nedílnou součástí jakéhokoliv díla západní civilizace, a to přinejmenším od dob Herakleita z Efezu<sup>41</sup>, které si nárokuje srozumitelnost a jednoznačnost. Díla nevyhovující této podmínce jsou tradičně chápána jako mystická a tedy aspirující na transcendentální hodnoty a interpretaci. Romerovo dílo bych za mystické rozhodně neoznačil. Filmy samotné srozumitelné jsou a to navzdory skutečnosti, že čerpají svou atraktivitu ze zaměření narativní intence na entitu, která tuto kvalitu postrádá. Tento rozpor, dle mého názoru, vedl většinu interpretů Romerova díla k pojetí reprezentace zombií na základě přirovnání. Tedy něco *jako* něco jiného. Kupříkladu zombie *jako* proletariát<sup>42</sup>. Díky jejich významu-vzdornému charakteru, který budu ještě rozebírat dále, a oxymoronickému vymezení je tak studnice těchto symbolických přirovnání prakticky bezedná.

Přínosnější otázka, jakou si ve své interpretaci kladu, je, jakou roli hraje zombie v uspořádání narativu, tedy chápu zombii jako problém. Tedy jako problém v uspořádání

---

<sup>38</sup> Annalee Newitz, *Pretend We're dead: Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 10.

<sup>39</sup> Kyle William Bishop, *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson: McFarland & Company 2010, s. 99.

<sup>40</sup> James, F. Iaccino, *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*. Westport, Conn.: Praeger 1994, s. 8-9.

<sup>41</sup> Pro tento příklad je Herakleitos příznačný – je třeba například zapomenout na pravidlo vyloučeného třetího, tedy že výrok nemůže danou pravdivostní hodnotu mít a zároveň nemít.

<sup>42</sup> Ian Cornich, An Infected Population: Zombie Culture and the Modern Monstrous. In: Laura Hubner – Marcus Leaning – Paul Manning (eds.), *The Zombie Renaissance in Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan 2015, s. 20.

společnosti, která ne vždy přesně odpovídá pojmově sevřeným kategoriím. Pokud se jednotka (nejčastěji pak jedinec, v Althusserově terminologii subjekt), která takové kategorizaci přesně neodpovídá, začne vzpírat a projeví se, začne se jevit jako právě taková zombie. Entita neodpovídající preskriptivně vymezeným kategoriím, která je vůči normativnímu celku subverzivní svou samotnou přítomností. Chápat zombii jako něco, znamená připisovat jí pozici v již (normativně) zavedené rovnici společenských vztahů. To sice filmům zcela nedeprivuje jejich subverzivní povahu, ale takové čtení poněkud oslabuje jejich naléhavost. Naproti tomu čtení zombií via strukturální problém vymykající se dokonce i kategoriím jako je logika nebo život a smrt otevírá dveře novému pohledu. Toto výchozí stanovisko staví na jejich potenciálu vzepřít se systematizaci – pro zombie příznačně – skrze mimesis.

### 3.2. Stručná historie zombie žánru

V této sekci shrnuji vývoj zombie žánru a poukazuji na některé aspekty jeho výkladu v rámci akademického diskurzu. Soustředěním se na některé aspekty této historie přitom pravděpodobně předznamenávám teze probírané v poslední kapitole. Především poukazuji na historické případy, kdy již v době před natočením *Noci ožvlých mrtvol* bylo možné pozorovat případy, kdy zombie fungují v politických interpretacích ambivalentně. Tato práce revidující interpretace probíraných filmů je do jisté míry závislá na této historické perspektivě. Zároveň v této kapitole poskytnu lepší kontextuální vhléd pro uchopení Romerovy pozice, která je často romantizovaná, ačkoliv je neoddiskutovatelné, že jeho přínos pro vývoj žánru je zásadní. Romero jako autor bude stát ve středu mého výkladu, ačkoliv se budu snažit tuto pozici reflektovat co možná nejkritičtěji.

V akademickém diskurzu panuje široká shoda na historickém rozdělení na tři údobí. Jde o zombie filmy ze 30. let – jejich počátek se datuje filmem *Bílá Zombie* (1932). První změna paradigmatu přichází s Romerovým nejslavnějším filmem *Noc ožvlých mrtvol*, který redefinoval pravidla žánru a zároveň mu vlil novou sílu do žil. Napotřetí se popularita filmových zombií projevila v nultých letech dvacátého prvního století, a to s přesahem do desátých let. Ve třetí fázi se žánr rozděluje na několik proudů, v nichž lze nalézt generické podobnosti. Toto rozdělení respektuji, i když má spíše pracovní platnost, neboť jak bude patrné, jisté žánrové (především ikonografické) prvky s koncem těchto fází zcela nemizí. Není tedy možné hovořit o jasných zlomech ve vývoji.

Odstartování žánru ve 30. letech zahrnuje několik jednotek filmů, ty se na první pohled mohou jevit jako žánrově konzistentní celek s jasně vymezeným tématem, kodifikací a narativní trajektorií. Nicméně opak je pravdou. Pro efektivní uchopení této první generace žánru se filmy často dělí na preromerovské versus postromerovské. Tyto nejprve zformovaly cyklus<sup>43</sup>, na nějž později navazovaly další filmy až do šedesátých let. Ačkoliv někteří autoři poukázali na limity takového čtení<sup>44</sup>, většinou toto rozdělení přetrvává a vede k falešné analogii, v níž jsou preromerovské zombie filmy interpretovány jako posilující dominantní ideologii a postromerovské jako subverzivní. Ve skutečnosti lze již v těchto filmech najít jednak případy, kdy si počínají až překvapivě progresivně, například v zacházení s reprezentací rasy a genderu, jednak případy, kdy vykazují značnou žánrovou diverzitu jak v užívané ikonografii, tak v žánrové hybridizaci, která má svůj odraz na počátku jednadvacátého století. Nyní tedy postupně. *Bílá Zombie* je filmovou reflexí novely *The Magic Island*<sup>45</sup>, respektive pouze jednoho jeho aspektu. Jedna z kapitol popisuje haitské voodoo rituály z koloniální pozice amerického okupanta Haiti<sup>46</sup>, není tedy zdaleka ideologicky nezatížená<sup>47</sup>. Na tento film navázal Victor Halperin o čtyři roky později *Vzpourou zombii* (1936).

Skutečným cyklem můžeme však tento trend nazvat až na počátku čtyřicátých let, kdy v poměrně krátkém čase vzniklo několik zombie filmů z produkce různých společností. Paramount – *The Ghost Breakers* (1940), Monogram – *King of the Zombies* (1941), *Revenge of the Zombies* (1943), PRC – *Dead Men Walk* (1943), RKO – *Putovala jsem se zombii* (1943), *Zombies on Broadway* (1945). Otázku proč se trend zombií neuchytil na počátku třicátých let,

---

<sup>43</sup> Pojmy trend a cyklus chápu jako pojmy, které pro akademický diskurz přejali někteří autoři především z industriálního kontextu filmové produkce. Tento přístup akcentuje při interpretaci cyklické chápání populárních námětů rutinní vzorec konzumpčního chování diváků nad samotným filmovým textem. Cyklus zde figuruje jako průmyslem iniciovaná strategie pro uchopení vývoje obchodního prostředí do něhož filmy zasazovali v daném období. Trend je naproti tomu mnohem širší kategorie popisující popularitu daného jevu často nad rámec filmového kontextu. Viz např. Tim Sneslon, To be Continued...Seriality, cyclicity and the new cinema history. In: Daniël Biltereyst – Richard Maltby – Philippe Meers (eds.), *The Routledge Companion to New Cinema History*. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2019, s. 296-304.

<sup>44</sup> Viz např.: Chris Vials, The Origin of the Zombie in American Radio and Film: B-Horror, U.S. Empire and the politics of disavowal. In: Stephanie Boluk – Wylie Lenz (eds.), *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*. Jefferson: McFarland 2011, s.45-46.

<sup>45</sup> William Seabrook, *The Magic Island*. New York: The Literary Guild of America 1929. Nicméně pokud vezmeme v potaz typologii uvedenou výše, lze diskutovat jako zombie filmy i dřívější snímky jako například *Kabinet doktora Caligariho* (1920) nebo *Frankenstein* (1931). Na jejich vynechání z kánonu však panuje široká shoda.

<sup>46</sup> Okupace Haiti trvala v letech 1915-1934.

<sup>47</sup> Problém vývoje politického vztahu Haiti a USA, včetně jeho mediálního obrazu, jak literárního, tak rozhlasového, rozebírá Chris Vials. Poukazuje například na nejednoznačnou Seabrookovu pozici v otázce americké okupace nebo na paradox ve filmovém uchopení reprezentace otrokářů ve smyslu jejich rasy. Viz Chris Vials, c. d. (pozn. 44), s. 41-53.

ale až s iminentní hrozbou druhé světové války, diskutuje například Chera Kee<sup>48</sup>, dle její hypotézy byla vize vykořisťovaných zombií, které ztratily vlastní důstojnost, stejně jako právo na svůj podíl v lidské společnosti ve jménu ekonomického zájmu, až příliš provokativní ve světle probíhající velké hospodářské krize. Naproti tomu na přelomu 30. a 40. let, kdy bylo možné poukázat na souvislost mezi ztrátou svobodné vůle zombií a fanaticky vyobrazeným nepřítelem blížící se války, mohla tato představa silně rezonovat. Asi nejexplicitněji tohoto potenciálu využívá *Revenge of the Zombies* a *King of the zombies*, první ukazuje německého (nacistického) lékaře jako hlavního nepřítele usilujícího ovládnout černou magii, druhý je dobrodružný film o zajištění tajemné formule před jejím pádem do nepovolaných (i.e. neamerických) rukou a implicitnímu zneužití k vojenským účelům. *Zombies on Broadway* naopak nelze ani zdaleka kvalifikovat jako horor, ale spíš jako screwball komedii.

Žánr samotný, stejně jako ikonografický prvek zombie, je nyní jen vágně kodifikovaný. To se projeví v uchopení monstra po druhé světové válce, kdy asociace s nacismem ani koloniální patos neměly svou naléhavost. Vznikají tak filmy jako *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies* (1964) nebo *Karneval duší* (1962), které spoléhají na diváckou obeznámenost s ožvlými mrtvolami, ale pracují s ní velmi volně. Vedle těchto lze nalézt i návaznost na exotický původ zombií, britský *The Plague of the Zombies* (1966). Obecně však žánr v padesátých a šedesátých letech oslabuje. Výše zmíněné případy progresivního zacházení s rasou a genderem bych nerad přešel bez komentáře, jelikož poukazují na formální rozličnost těchto filmů. V otázkách rasy je třeba jak *Bílé zombii*, tak *Putovala jsem se zombii* přiznat, že problém otroctví, a to jak jako historického problému, tak jeho podobu v začátku dvacátého století, netabuizují. Naopak pojednávají je otevřeně<sup>49</sup>. David Roche upozorňuje na formální aspekty narace, kdy můžeme v některých filmech vidět na svou dobu ojedinělé případy voice-overu z pozice ženy nebo černocho<sup>50</sup>. Tyto případy jsou však stále ojedinělé a obecná shoda na jejich chápání jako propagace hegemonického patriarchálního imperialismu pod rouškou romantického exotického dobrodružství je adekvátní. Je však třeba mít na paměti, že již tyto filmy poukazují na problém absolutního podřízení zombie svému pánovi bez možnosti odporu, čímž jde de facto

---

<sup>48</sup> Chera Kee, "They are not men...they are dead bodies": From Cannibal to Zombie and Back Again. In: Deborah Christie – Sarah Juliet Lauro (eds.), *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press 2011, s. 9-24.

<sup>49</sup> Viz Chris Vials, c. d. (pozn. 44), s. 41.

<sup>50</sup> David Roche: *Resisting Bodies: Power Crisis / Meaning Crisis in the Zombie Film from 1932 to Today*. *Textes et contextes*, 2011, č. 6, § 19. Dostupný na WWW:

<<http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=327>> [Cit. 10. 7. 2021].

o tematizaci otroctví, ačkoliv jej interpretují jako problém teprve v okamžiku, kdy by subjektem tohoto stavu měla být „civilizovaná“ bílá žena. Narativ tak většinou nabízí vnitřně sporné sdělení, kdy transgresivní záporná postava je zároveň nositelem zavedeného řádu. Jeho poražení tak implikuje jak obnovu statusu quo, tak jeho pád. U těchto raných zombie filmů lze tento ambivalentní princip jednoduše ilustrovat, nicméně strukturálně se s ním budeme setkávat opakovaně.

V roce 1968 je uveden Romerův film *Noc oživlých mrtvol*. Jeho originalita samozřejmě není bezpodmínečná, ačkoliv je třeba uznat, že Romero stál za konstitucí tohoto zcela nového subžánru. Bishop poukazuje, jak některé narativní aspekty lze najít již v postkoloniální zombie narativech. Například absence zombií ovládaných konkrétní osobou, strach z ohně nebo jejich nakažlivé šíření máme k dispozici v *Zombies of Mora Tau* (1957). Narativní strukturu obležené skupiny hrdinů ukazuje v Hitchcově filmu *Ptáci* (1962) a apokalypsu jako typ prostředí s Mathesonovou novelou *Já, legenda*<sup>51</sup> včetně jeho filmového zpracování *The Last Man on Earth* (1964). Narativ invaze vycházející z reflexe filmů *Zloději těl* (1956). Dále návaznost na tradiční gotické horory Mary Shelley, Louise Stevenson a Brama Stokera a vliv publikací společnosti EC Comic na jeho tvorbu<sup>52</sup>. Jeho inovativní dílo tedy nelze číst jako zcela bezprecedentní, ale spíše jako originální asambláž a rekonstrukci již známých žánrových elementů a jejich aktuální přepis. Stejně tak úspěch tohoto filmu a jeho široké a bleskové rozšíření popisuje Stephanie Boluk a Wylie Lenz jako důsledek legislativního přešlapu původní distribuční společnosti Walter Read Organization<sup>53</sup>.

Hlavní vliv Romerova filmu tak zůstává v rovině inspirace a odstartování jistého trendu. Tento měl svůj hlavní proud mimo USA. Exploatační filmy Lucia Fulchiho *Zombi 2* (1979) a *Zombi 3* (1988), jsou de facto neautorizovaným pokračováním *Úsvitu mrtvých*. Dario Argento, který distribuoval *Úsvit mrtvých* pro Itálii pod názvem *Zombi* z něj vystříhal veškeré satirické a komické prvky. Akcentoval tak ve filmu gore a tato (zde již zavedená) móda se zde dočkala vlastního rozvoje. Lze samozřejmě jmenovat i další evropské neitalské snímky v tomto duchu, např. španělský *Nehanobte spánek mrtvých* (1974). Filmy jako *Zombi holocaust* (1980), *Virus* (1980), nebo *Po smrti* (1989) často prozkoumávají původní postkoloniální tradici a staví zápletku do exotických prostředí. Ve Spojených státech jsou zombie rovněž nejčastěji

---

<sup>51</sup> Richard Matheson, *Já, legenda*. Praha: Argo, 2018.

<sup>52</sup> Kyle William Bishop, *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson: McFarland & Co. 2010, s. 96-103.

<sup>53</sup> Stephanie Boluk a Wylie Lenz, Introduction: Generation Z, the Age of Apocalypse. In: Stephanie Boluk – Wylie Lenz (eds.), *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*. Jefferson: McFarland 2011, s. 5.

tématem exploatačních filmů, například *Mesiáš zla* (1973), *I Eat your Skin* (1971). Blaxpotační *Cukroušek Hill* (1974) je vzácným příkladem otevřeně prozkoumávajícím otrokářskou historii USA. V osmdesátých letech vzniká i první ze série pěti komediálních „Návratů ožvlých mrtvol“ (1985–2005), které se svou tvorbou časově až překvapivě střídají s Romerovým návratem k tématu.

Trend se štěpí a nelze již snadno najít obecné charakteristiky, tak jako u první fáze vývoje žánru. Budu se tedy soustředit na Romerovu původní trilogii, která do tohoto období patří. Jeho filmy získávají výraznou kritickou pozornost, již se budu věnovat v následující kapitole. Naproti akademikům, kteří Romerovy filmy vnímají veskrze pozitivně, nelze totéž říci o dobovém mediálním ohlasu<sup>54</sup>, ten však nestojí v centru našeho zájmu. Pro mé bádání je důležitá skutečnost, že Romerova původní trilogie netvoří vlastní cyklus (jako například v případě zmíněných zombie filmů ve čtyřicátých letech).

Lze hovořit o cyklu například v případě italských filmů, ale pokud zůstaneme u amerických snímků, většina z nich využívá zombie jako monstrum spíše než jako ikonografický aspekt žánru. Například *Cukroušek Hill* dává lepší smysl interpretovat v kontextu filmy *Černý Ceasar* (1973) a *Blacula* (1972) než spolu s *I eat your skin*, *Mesiášem zla* či *Deathdream* (1974). Vztahem mezi americkými a italskými horory a jejich postkoloniálním rozměrem se zabývá například Ian Olney<sup>55</sup>. Zároveň je Romero jediným (alespoň mně známým) americkým tvůrcem, který se v tomto období zombie žánru věnuje soustavně. Pojem „living dead“ není v žánrovém diskurzu před rokem 1968 znám. Jelikož Romero jeho význam svými filmy neustále redefinuje, stává se širokým a jako ikonografický nástroj žánru volným (jakkoliv v jiných aspektech jako je narativ obležené skupiny je naopak konzistentní). Toto je nutné, aby zombie mohly fungovat jako transgresivní monstrum nikoliv na úrovni reprezentace, ale na úrovni struktury. Problém chápání zombie jako reprezentace je poměrně důvtipně analyzován článkem *A zombie manifesto*<sup>56</sup>. Svým charakterem zombie ruší jak dualistické vymezení monster (nejsou ani dobří ani zlí, živí ani mrtví, pohlaví nehraje roli...), tak hierarchický (nemají vůdce, neovlivňuje je ekonomický status, nekonstituují žádnou formu normativity...) konstrukt společnosti. V opozici vůči hrdinům tím odhalují tento diskurz i praxi

---

<sup>54</sup> Tony Williams, *George A. Romero: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2011, s. 15 a 25.

<sup>55</sup> Ian Olney, *Euro horror: classic European horror cinema in contemporary American culture*. Bloomington: Indiana University Press 2013, s. 182–216.

<sup>56</sup> Sarah Juliet Lauro a Karen Embry, *A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*, *boundary 2* 1, 2008, č. 35, s. 85–108.

a jejich transgresivita tak není transgresí hranic řádu, ale transgresí vůči představě řádu jako takového. Horor tak již není druhým pólem v dualitě lidského a nelidského, ale zrušením právě této duality<sup>57</sup>.

Na počátku dvacátého prvního století se ze zombie stal trend, který daleko přesahoval paradigma filmu. Kromě filmů vzniká obrovské množství nejrůznějšího reklamního zboží<sup>58</sup>, vycházejí komiksové sešity<sup>59</sup>, pořádají se tzv. Zombie walk<sup>60</sup>, vzniká nespočet tematických videoher<sup>61</sup> a dalších popkulturních statků. Pouze vypočítat žánrové variace, které staví na zombie jako ústředním tématu, by vydalo na dlouhý seznam. Kromě pokračování hororového narativu boje o přežití – *REC* (2007), *Světová válka Z* (2013) jsou k vidění v adaptacích děl klasické literatury – *Pýcha a předsudek a zombie* (2016), alternativních historických dramatech – *Exit Humanity* (2011), westernech – *The Dead and The Damned* (2011), romantických filmech – *Mrtví a neklidní* (2013), jako nacistické zombie – *Outpost I, II, III* (2008–2013), Komedie – *Zombieland* (2009). Nejčastěji však narativy staví na žánrové hybridizaci jako na ústředním prvku své atraktivity, vznikají takzvané zombie romantické komedie – *Soumrak mrtvých* (2004), komediální zombie westerny – *Živí nebo (ne)mrtví* (2007), akční teenage komedie – *Skatův průvodce zombie apokalypsou* (2015) nebo ojedinělé případy jako komediální zombie nazi slasher – *Mrtvý sníh* (2009) či konspirační komedie – *Rosencrantz a Guildenstern jsou nemrtví* (2009). K tomuto tématu znovuoživení žánru lze nalézt několik publikací zabývajících se problémem více dopodrobna, například *Generation zombie*<sup>62</sup> nebo *Zombie Theory*<sup>63</sup>. Pokud tedy měly původní zombie potenciál formulovat subverzivní myšlenky vůči dominantní kultuře, nyní je tento přinejmenším kompromitován jeho inkorporací do mainstreamové zábavy.

---

<sup>57</sup> Srovnej Noël Carroll, *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. New York: Routledge 1990, s. 204–213.

<sup>58</sup> Sarah Juliet Lauro, Introduction: Wander and Wonder in Zombieland. In: Sarah Juliet Lauro (ed.), *Zombie Theory: A Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017, s. vii–viii.

<sup>59</sup> Pravděpodobně neznámější je od roku 2003 vycházející série *The Walking Dead*, do češtiny přeloženo v edici: Robert Kirkman. *Živí mrtví*. Ilustroval Charles Adlard. Praha: Crew 2009.

<sup>60</sup> Zombie Walk je organizovaná veřejná akce, kdy její účastníci projdou městem v kostýmech zombií. Tyto akce zpravidla nemají žádný konkrétní účel jiný než zábavu. První se uskutečnil pravděpodobně v Americkém Milwaukee v roce 2000. Byl pořádán v letech 2008–2014 v Praze, ale i v dalších městech, v Liberci až do roku 2018.

<sup>61</sup> Tyto se ve svém formátu velmi liší. *Resident Evil* (1996–) je akční hororová TPS/FPS, *Plants vs. Zombies* (2009) je komická TD hra. *The Typing of the Dead* (1999–2012) je edukativní hra s prvky FPS.

<sup>62</sup> Stephanie Boluk – Wylie Lenz (eds.), *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*. Jefferson: McFarland 2011.

<sup>63</sup> Sarah Juliet Lauro (ed.), *Zombie Theory: A Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017.

S tímto rozmachem žánru vzniklo nemalé množství filmů, které na textuální úrovni posilují dominantní ideologii zcela jednoznačně, jedná se paradoxně například o remaky Romerovy původní trilogie *Úsvit mrtvých* (2004), *Day of the dead: Bloodline* (2018), *Zombies: Den-D přichází* (2008). Romerova soudobá tvorba tak poněkud zůstává v pozadí této kvantitativní nálože aktualizované podoby žánru. Naproti tomu vznikají i progresivní díla kritického charakteru – *Fido* (2006), či *Soumrak mrtvých*. Bez ohledu na politikum konkrétních filmů žánr neprožívá radikální reformu ve svých konvencích. U zombií samotných se objevuje prvek rychlosti pohybu, např. *28 dní poté* (2002), některé filmy například opouští narativ obležení a transformují jej do road movie (*Zombieland*), jiné s ním pracují velmi kreativně a originálně – *Pontypool* (2008). Většinu těchto filmů lze díky jejich žánrové hybriditě vykládat i v jiných souvislostech než zde uvedených. Například apokalypse jako tématu se v této době rovněž často dostává pozornosti ve filmech jako *Cesta* (2009), *Svět po zániku* (2011), *Knihy přežití* (2010), *Šílený Max: Zběsilá cesta* (2015). Romerovy přepracované filmy lze zase vykládat v kontextu nových zpracování moderních hororů sedmdesátých let, v podobné době vznikly i *Texaský masakr motorovou pilou* (2003), *Halloween* (2007, 2018), *Hory mají oči* (2006, 2007) a *Pátek třináctého* (2009).

Nicméně žánrové konvence stanovené původní trilogií George Romera soustavně podkopává nová trilogie téhož autora. Toto není nijak překvapivé, Romero ve skutečnosti s konvencemi žánru pracoval kreativně již v první trilogii, ale teprve s časovým odstupem a v porovnání s rozvinutým žánrem se tato sebereflexivní povaha jeho práce mohla projevit. V *Zemi mrtvých* tematizuje otevřeně třídní vztahy a klade si otázku po vývoji industriální společnosti. Přitom, v kontrastu s první trilogií, je tato tvořena v rovnici společenských vztahů na úrovni společnosti, nikoliv pouze v rámci malého společenství hrdinů. *Deníky mrtvých* zase pracují důsledně s metodou found-footage, čímž se tento film stává nejsebereflexivnějším z celé sextalogie. *Survival of the Dead* lze zase chápat jako reflexi generického charakteru žánrových konvencí a jejich transgresí, jelikož se vlastně jedná o zombie adaptaci westernu *Velká země* (1958). Nejde přitom ani tak o obsahovou stránku těchto filmů jakožto audiovizuálního textu, ale spíše o jejich charakter produkce a re-produkce. Tyto filmy originálně revokují zavedené normativní aspekty praxe a zároveň je podkopávají, což se může projevit teprve v kontrastu s a) původní trilogií, která tyto normy stanovila, b) s žánrem v jeho současné podobě, resp. podobě do níž se během let vyvinul. Je podstatné, abychom pro toto strukturalistické prizma brali v potaz oba aspekty, které reprezentují jak synchronní, tak

diachronní aspekt žánru, a může se tak projevit, proč lze subverzivitu celé sextologie chápat především na úrovni struktury.

## 4. Kritika dosavadních přístupů

Kritérium výběru analyzovaných publikací jsem uvedl na začátku práce a rovněž vymezil rozsah nyní reflektovaných autorů a publikací. Ve všech třech kapitolách nejdříve popíši východiska a metodu analýzy daného autora, dále shrnu jejich argumentaci a seznámím čtenáře s jejich závěry. Na závěr rozvedu vlastní kritický přístup k jejich dílům.

V následující kapitole poukazuji na paradigmatickou změnu v přístupu k interpretaci Romerova díla. Tato změna spočívá především v odvržení principu reprezentace při chápání zombíí jako monstra a otevřenost jejich polysémantickému rozměru v interpretacích. Je pozoruhodné nakolik autoři, kteří bádají na základě tohoto nového paradigmatu, podkopávají základy, na nichž stojí zde kritizované texty, ale zároveň se ztotožňují s jejich závěry. Poslední kapitola pak vysvětluje předpoklady a důsledky této paradigmatické změny. Díla citovaná v rámci této změny jsou buď články, nebo části publikací soustředěných primárně na jiné téma, a Romerovo dílo je jen jedním z jejich aspektů. I tyto práce nového paradigmatu pracují se zde kritizovanými texty v pozitivním kontextu. Zároveň si nekladou za cíl interpretovat Romerovo dílo jako celek. Záměrně zde volím autory přistupující k původní trilogii z odlišných perspektiv. Woodova analýza se zaměřuje na ideologický rozměr, Williams zase na propojení s literární tradicí, Paffenroth na teologické důsledky zombie filmů. Při svých rešerších jsem nenalezl komplexní diskurzivní analýzu k tomuto tématu.

### 4.1. Robin Wood

V případě Robina Wooda nás budou zajímat dvě jeho publikace. Z *American Nightmare: Essays on the horror film* konkrétně první a dvanáctá kapitola. Z první budu čerpat Woodova teoretická a metodologická východiska. Z Dvanácté pak jeho analýzu *Noci ožvlých mrtvol* a *Úsvitu mrtvých*. Z knihy *Hollywood from Vietnam to Reagan* mne pak bude zajímat především čtrnáctá kapitola, která je výkladem *Dne Mrtvých*. Formálně však i šestá kapitola, jejíž část o Romerovi je totožná s dvanáctou kapitolou z *American Nightmare* a Wood navíc tyto závěry uvádí do kontrastu se svou vlastní interpretací filmů Larryho Cohena. *American Nightmare* vznikala v druhé polovině 70. let, *Hollywood from Vietnam to Reagan*

následoval v první polovině osmdesátých let. Tedy v době, kdy hlavní akademický filmovědný proud čerpal teoretickou základnu z Althusserovi teorie státních aparátů a Lacanovy psychoanalýzy. Společně s autorskou teorií, z níž Wood čerpal dříve, je tato změna symptomatická pro dané období dějin.

Woodova hlavní ambice spočívá v nároku identifikovat, nakolik je daný film možné interpretovat jako politicky progresivní. Tato progresivita je vždy chápána vzhledem k jeho ideologickým stanoviskům, kromě extenzivního přijetí soudobé interpretace marxismu, sám sebe identifikuje jako feministického aktivistu. Z této pozice konstruuje pojem normativity, který je pro jeho metodologii ústřední. Filmy chápe především jako symptomy své doby, takovou výpověď nahlíží skrze textuální analýzu. Zaměření se na konkrétní autory jako reprezentanty daného období kinematografické historie je často na úkor reflexe industriálního a institucionálního kontextu produkce a recepce samotných filmů. Jeho reflexe normativity je často nahlížena skrze mytologické archetypy a potenciál hrdinů těmto stereotypním představám vzdorovat. Wood argumentuje, že zombie reprezentuje tlak heteronormativní společnosti a její represivní tendenci. Hlavním důvodem, proč vedu polemiku s touto argumentací je skutečnost, že tato předpokládá jejich výklad skrze vztah reprezentace, který dle mého názoru zjednodušuje pluralitu významů, které toto monstrum poskytuje.

Robin Wood pracoval s přísně vymezenou metodologií. Vykládá ji podrobně a srozumitelně a lze tak dobře sledovat, nakolik se jí ve své práci skutečně drží. Vychází z chápání žánrů jako prostředků, jak se společnost vypořádává s důsledky vlastní ideologické determinace. Jádro jeho metodologie spočívá v přesvědčení, že normativní společnost stvořila transgresivní monstrum, které se nyní vrací a ohrožuje její integritu. Tato společnost vyvíjí na jednotlivce systém různých tlaků (represí), čímž sama tato monstra vytváří z těch, kteří jim nepodlehnu. Monstrum tedy funguje jako demonstrace ideologických limitů dané společnosti. Tento výklad Wood v úvodu k *American nightmare* rozděluje do tří částí: *I. Vytěsnění, Jiný, Monstrum, II. Návrat vytěsněného a III. Reakcionářské křídlo*<sup>64</sup>. Rekapituluji tedy jeho východiska v tomtéž pořadí. V první části vymezuje teoretická východiska a stanovuje pojmovou taxonomii. Ideologicky čerpá z Marxe, především jeho pojetí dominantní ideologie. Freud je pro něho pak nástrojem k odhalení, jak se tato dominantní ideologie generačně předává a skrze institucionální aparát udržuje. Zásadní rozdíl je postulován, a hraje stejnou roli pro

---

<sup>64</sup> I. Repression, The Other, The Monster, II. Return of the Repressed, III. Reactionary wing.

Woodovu metodologii, mezi vytěsněním (The Repression) a útlakem (The Oppression)<sup>65</sup>. Zatímco útlak je poměrně snadno uchopitelný společenský jev omezování určité skupiny obyvatel na základě například jejich přesvědčení, rasy, pohlaví, sexuality, atd., vytěsnění značí plně internalizovaný útlak. Tedy například potlačení vlastní sexuální energie jednotlivcem na základě ideologické indoktrinace a ztotožnění se s takovým přesvědčením na vědomé úrovni. Zatímco vytěsnění je charakterizováno procesem internalizace, útlak by bylo možné popsat skrze vyloučení. Tedy proces, kdy společnost na základě ideologických předpokladů vykoná nad jedincem, kterého nedokáže ovládnout, soud a označí jej jako externí entitu vůči vlastní integritě. Vzniká tak konstrukt Jiného (The Other). Jiný však nevzniká pouze vůči vlastní kulturní diferenciaci, ale rovněž vůči tomu, co je v jedinci (a tedy v rámci dané kultury) vytěšňováno. Skrze tyto pojmy, vytěsnění a Jiného, Wood nahlíží, jak je v hororech monstrum, které ztělesňuje tyto kvality jako zdroj kolektivní traumatizace a strachu, dramatizované. Zcela zásadním prvkem Woodovy metodologie je uchopení závěru hororů, které poskytuje jasnou dichotomickou definici hororů – progresivní a reakcionářské. Jelikož monstrum skrze toto prizma reprezentuje potlačené prvky osobnosti, lze toto rozdělení učinit zodpovězením otázky, zda byl jeho zničením obnoven původní represivní společenský řád, či nikoliv.

Druhý oddíl, *Návrat vytěsněného*, se zabývá především tím, jak je ve filmech konstruován status normativity a jeho transgrese monstrem, tedy jaký je jejich vzájemný vztah. Tyto principy demonstruje na konkrétních příkladech, nejlépe na filmech *Murders in the Rue Morgue* (1932) a *Texaský masakr motorovou pilou* (1974). Tento vztah není jednoduše uchopitelný jako opozice, jelikož jedno implikuje druhé a vice versa, jde tedy spíše o dualitu. Společnost konstruující vlastní normativitu tak musí činit vůči něčemu nenormativnímu, což vytěšňuje. Návrat vytěsněného je tedy freudovské uchopení hororových monster<sup>66</sup>. Wood tomuto principu nárokuje univerzální platnost<sup>67</sup>, čímž na sebe bere nemalý závazek.

Domnívám se, že právě Romerovo dílo skrze své monstrum – zombie, nutí tuto univerzalitu přinejmenším kriticky přezkoumat. Princip ambivalence, jak jej Wood popisuje, bude třeba mít na paměti pro další výklad, dle Wooda je skutečnost, že monstra jsou většinou v nějakém ohledu více či méně vykreslena jako sympatická, dokladem toho, že v každém dřímá touha oprostít se od omezujících norem. Třetí oddíl, *Reakcionářské křídlo*, diskutuje dva případy filmů, které, ačkoliv by se mohly zdát jako progresivní, vykazují silné elementy posilování dominantní ideologie (a naopak), konkrétně *Vetřelec* (1979) a *Halloween* (1978).

---

<sup>65</sup> Robin Wood, Introduction to the American Horror Film. In Robin Wood – Richard Lippe (eds.), *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals 1979, s. 8.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 14.

Tato část je přínosná v tom, že sám Wood poukazuje na případy, kdy toto rozdělení nemusí být zcela jednoznačné a ačkoliv si konkrétní film může zachovat některé progresivní rysy, může být zároveň zatížen jinými aspekty s přesně opačným významem. Přínosný je zejména úvod tohoto oddílu, kde rozděluje filmy na „reakcionářské“ horory a „apokalyptické“ hororové filmy, což se této práci týká přímo. Druhým jmenovaným připisuje jasný progresivní potenciál již na základě premisy, prezentující diegetický svět, který již zničil hegemonickou pozici dominantní ideologie a nabízí tak možnost pro konstituci nové normy, založené na jiných principech než patriarchální kapitalismus<sup>68</sup>.

Jeho interpretace je založená na konstrukci narativních triád, které se v celé původní trilogii vyskytují. Konkrétně v *Noci ožvlých mrtvol* obležení – zombie – patrola, v *Úsvitu mrtvých* obležení – zombie – gang a v *Dni mrtvých* vojsko – vědci – zombie. Je pak patrné, že třetí triáda má poněkud jiný charakter vztahů i narativní využití než předešlé dvě. Robin Wood své interpretace staví jako projevy konkrétních úzkostí, které s sebou dané období produkce jednotlivých filmů přinášela<sup>69</sup>. Tato struktura pak má pomáhat udržet stabilitu mezi filmy reagující na časově vzdálená období. O tom svědčí i Woodovo vymezení na začátku kapitoly *Apocalypse now: Notes on the Living Dead*, kde jako jeho hlavní téma identifikuje právě divergenci prvních dvou filmů<sup>70</sup>. Za zmínku stojí také jeho poukaz na ústřední monstrum, jež nepříliš dobře vyhovuje jeho vlastním kategoriím ambivalence a funkce jako návratu vytěsněného. Dává jejich reprezentaci do souvislosti s monstry v *Ptácích*, čímž je v podstatě relativizuje ve smyslu významově nosného fenoménu. Může se tak snáze soustředit na dynamiku mezi postavami a jejich vztahy<sup>71</sup>. Útok zombií pak pro Wooda reprezentuje pnutí mezi postavami uvnitř obleženého domu. Především pak pnutí vysvětluje na reprezentacích rodinných a genderových vztahů (postavy Toma a Judy stojí překvapivě zcela mimo jeho zájem, soustředí se výhradně na rodinu Cooperových a sourozence Johnyho a Barbaru).

Důležitým prvkem je pak paradoxní vyznění závěru obou filmů, jelikož závěr *Noci ožvlých mrtvol* vykreslí obnovení normativního řádu, stejně jako úprk hrdinů na konci

---

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>69</sup> Pro podobnou úvahu v širším duchu viz Noël Carroll, *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. New York: Routledge 1990, s. 210.

<sup>70</sup> „Zde prozkoumám jejich vzájemný odklon: společně vyžadují částečnou redefinici základních žánrových principů; liší se od sebe svým charakterem, tónem a významem více než jim je běžně přisuzováno (Úsvit není jen propracovaný remake za který byl často považován).“ [Vlastní překlad], Robin Wood, *Apocalypse now: Notes on the Living Dead*. In Robin Wood – Richard Lippe (eds.), *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals 1979, s. 91.

<sup>71</sup> „Strategie spojující tyto čtyři filmy (a rovněž je i odlišuje od většiny typických představitelů tohoto žánru) je zbavení jejich monster pozitivního či progresivního potenciálu ve snaze připsat jej lidským postavám.“ [Vlastní překlad]. Tamtéž, s. 91.

*Úsvitu mrtvých*, jako negativní (ačkoliv v druhém případě podstatně méně). Tedy testuje hranice Woodovy metodologie. Obojí pak interpretuje, a postuluje tak jednu ze stěžejních tezí (ještě silněji patrnou v případě *Dne ožvlých mrtvol*), že Romero alegoricky zobrazuje fašismus, který se rozmáhá během krize a v nastalém chaosu<sup>72</sup>. Role zombií pak v tomto rozložení zastává úlohu konzumní společnosti (nebo obecně normativního konformismu). Ti, vůči nimž se hrdinové mohou osvobodit a redefinovat svou roli vůči ostatním, zombie jsou vždy „oni“<sup>73</sup>.

Centralizování interpretace na hrdiny se ještě více projeví v reflexi *Dne mrtvých*. Vývoj struktury filmů se zde zdá být jakoby centralizován kolem emancipace ústřední ženské postavy – Barbara na začátku *Noci* upadne do katatonického stavu, Fran si postupně během *Úsvitu* vybuduje respekt skupiny a nezávislost na ni, *Den* klade Sarah do svého středu jako hlavní postavu<sup>74</sup>. Wood staví progresivitu *Dne mrtvých* do kontrastu s hlavním Hollywoodským proudem osmdesátých let, který označuje jako maskulinistický Rocky/Rambo syndrom<sup>75</sup>. Tato tenze se v triadické struktuře projevuje především ve vztahu mezi komunitou vědců a vojáků a jejich hysterické snaze udržet ustanovený pořádek, který je však již dávno odsouzen k zániku. Progresivní tendence pak asociuje se schopností postav nikoliv tento rozpor vyřešit, ale vystoupit z něho<sup>76</sup>. Stejně jako první dva filmy i závěr *Dne* má silně nejednoznačný význam. Nejen, že jej lze chápat jako obé varianty – závěr i začátek jsou realita a většina filmu jen noční můra a opačně – ale závěr lze chápat stejně dobře z autorského hlediska jako ironický komentář na šťastný konec, stejně dobře jako možnost uvěřit, že postavy vysněného ostrova skutečně dosáhly a může začít obnova civilizace bez zátěže normativních represí. Samotná tato pluralita interpretací se pak dá snadno chápat jako progresivní.

Woodova interpretace je do jisté míry obětí jeho metodologie. Jakkoliv, především na začátku čtrnácté kapitoly *Hollywood from Vietnam to Reagan*, nešetří na Romerovu adresu superlativy o jeho progresivitě<sup>77</sup>, věřím, že tyto filmy do velké míry testují právě hranice jeho

---

<sup>72</sup> „Oba předvádí (ačkoliv různými způsoby) možnosti rozvoje fašismu z rozkladu [společnosti] a chaosu.“ [Vlastní překlad], Tamtéž, s. 95.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>74</sup> Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press 1986, s. 292.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 290.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 292.

<sup>77</sup> Tato kniha, zejména pak její úvod, se vůbec od *American nightmare* odlišuje především explicitou své politické vyhraněnosti a mírou rétorické angažovanosti. Např.: „... Trilogie „ožvlých mrtvol“ George Romera si zaslouhuje plně uznání a může si nárokovat označení jednoho z nejpozoruhodnějších a nejodvážnějších děl moderní Americké kinematografie. Nabízí tu nejtrefnější kritiku současné Ameriky (a tedy i západní kapitalistické společnosti obecně)...“ [Vlastní překlad]. Tamtéž, s. 287.

metodologie. V několika případech je zřejmé, že Wood musí pro udržení konzistentního výkladu oslabit význam konkrétních prvků, jindy metodologicky konstitutivních pro interpretaci. Někdy tak skončí jeho výklad u prostého poukazu na tyto jevy a to bez toho, aby z nich vyvodil patřičné závěry. Asi nejlepším příkladem je jeho reflexe apokalyptického narativu, na níž jsem poukázal výše. Například apokalyptické filmy *Na břehu* (1959) nebo *Šíleného Maxe* lze číst jako nikterak politicky progresivní. Souhlasím s Woodem v tom, že apokalyptický narativ se nutně (přínejmenším implicitně) musí zabývat problémem rozpadu zavedeného řádu a tedy bude umožňovat politické čtení. Nevidím však důvod, proč by nemohl jako důvod rozpadu předkládat odklon od tradičních norem (např. morálních) a jako řešení jejich obnovu, jako například ve filmu *Knihy přežití* (2010). Apokalyptičnost sextologie tedy nelze zlehčovat, Wood ji na několika místech explicitně tematizuje, bylo by však možné si u spousty dalších argumentů položit otázku, nakolik pro jejich konstituci hraje roli právě to, že se příběhy odehrávají během pádu civilizace. Kdykoliv Wood probírá aspekty vztahů mezi postavami (a jak uvidíme v dalším odstavci, činí tak ve většině výkladu na úkor zaměření se na monstra), jsou tyto použitelné ve zcela nezměněné podobě, i kdyby skupina nebyla obležena takto fatálními podmínkami.

Za další trhlinu v argumentaci považuji omezený zájem o zombie a jejich roli ve filmech. Nejprve přizná, že zombie odpovídají vymezení monster ve smyslu návratu vytěsněného jen částečně, což vysvětluje tím, že nemají pozitivní energii, aby mohly být filmy uchopeny jako progresivní, ani nejsou vykresleny jako aktivně negativní a tedy mohly odpovídat reakcionářskému vymezení. Částečnost tak zůstává zcela nevysvětlená a Wood se k ní již nijak nevyjadřuje. Veškerá další stanoviska k funkci monster jsou pouze letmá a téměř nikdy strukturální. Jak jsem již zmínil výše, přisuzuje naopak zombiím roli mlčící většiny, čímž jim a) přisuzuje pouze nominální roli v konstrukci politického čtení, b) staví je do role vytěsňujícího spíše než vytěsněného. I nárokováná parcialita jejich subverzivního potenciálu se tak obhazuje těžko. Další metodologický aspekt centrováný kolem pozice monstra, ambivalence, je neméně problematická, a ani Wood se k ní nijak nevyjadřuje. Vytvoření divácké afinity vůči kanibalistické zombie není zcela dobře představitelné, neboť tento je deprivován svých humánních rysů (jakkoliv zůstává humanoidem, nevyvolává lítost, jakou může vyvolat například samotná mrtvola). Výjimkou je v tomto ohledu humanizovaná zombie Bub z *Dne mrtvých*. Ten má za úkol vyvolat v divákovi emocionální reakci (je obětí institucionálního aparátu, projevuje emoce a loajalitu). Tyto projevy jsou však právě případy plně internalizovaného útlaku, čili projevy osvojených zvyků. Tyto zvyky (stereotypní reakce

na poslech Beethovena, automatická reakce na uniformu), jsou pak vlastně důsledkem výcviku za Bubova života a stejně jako divákova empatie jsou tak důsledkem kulturně podmíněných normativních vzorců (hranice, kdy je Bub obětí represí ideologického aparátu, jsou nerozlišitelné od těch, kdy je reprezentantem represivního normativního diskurzu). Bub, jakkoliv je prezentován jako „nadaná“ zombie, je vlastně naopak příkladem naprosto typického konformního člověka, který si svým prostředím implementované návyky a vzorce chování přenesl až za hrob, právě díky své průměrnosti. Dalo by se říci, že je velmi nadaný v internalizaci norem do svého přesvědčení, ale tím, že je vyčleněn ze stádní reprezentace, působí jako individualita a divák k němu může pojmut afinitu, Woodův princip ambivalence se tak ocitá v pasti.

Za hlavní strukturální problém Woodova přístupu považuji jeho tendenci všechny aspekty hororu redukovat na politickou úroveň. Horror může prezentovat i celou řadu jiných typů transgresivních jevů. Tyto mohou být morální, kulturní, estetické, náboženské, etické a jistě i další, a jakkoliv jsou tyto většinou více či méně provázané, nemyslím si, že je přínosné tuto kategorizaci ignorovat<sup>78</sup>. Jako příklad uvedu Woodovu interpretaci kanibalismu zombií. Tuto vysvětluje jako reprezentaci logického důsledku kapitalistické ideologie, že život na úkor ostatních je morálně přijatelný<sup>79</sup>. Nechme nyní stranou otázku, zda tato metafora není projekcí Woodových vlastních přesvědčení (domnívám se, že je). Kanibalismus lze interpretovat jako zásadní morální transgresi, tato přitom nemá žádné logické odůvodnění, jedná se o kulturní vzorec našemu prostředí vlastní. V jiném kulturním kontextu, kupříkladu před dvěma sty lety na Fidži, by byl zcela přijatelný. Jeho transgrese je vnímána jako morální a může mít politické důsledky (pojídání lidského masa samo o sobě není politickým aktem), nemůže být tedy snadno na politickou rovinu redukováno. Uvažujme příklad, kdy se dva lidé dohodnou, že po smrti jednoho z nich bude tento sněžen tím druhým. Jakkoliv by nedošlo k porušení žádného demokratického principu, ať už na úrovni politické nebo osobní svobody, ani by takové chování nebylo možné označit za nepragmatické nebo poškozující jakéhokoliv jedince či společnost jako celek, právní řády toto neumožňují<sup>80</sup>. Kanibalismus tak dovolí na politické úrovni vyniknout důsledky kulturně podmíněně transgrese tím, že poukáže na rozpor mezi praxí

---

<sup>78</sup> Srovnej Noël Carroll, *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990, s. 204–214.

<sup>79</sup> „Správný kapitalista je uzpůsoben žít na úkor druhých, zombie pouze logicky dovádějí takový princip do důsledku“ Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press 1986, s. 289.

<sup>80</sup> Nerad bych zde hovořil za všechny právní řády světa, ale přinejmenším země, které tradičně označujeme jako západní, rozhodně nikoliv.

a teorií demokracie<sup>81</sup>, tedy na politické důsledky kulturně podmíněného rozměru morálky. Tímto příkladem vyniká nejen nutnost tyto kategorie oddělit, ale zároveň jejich provázanost.

Problém vymezit Romerovy filmy jako politicky progresivní a sociálně subverzivní je v tom, že neustále konfrontují, překračují a zpochybňují nejrůznější hranice. Zombie reprezentují na alegorické úrovni normální stejně jako abnormální, smrt stejně jako nesmrtelnost, lidské i nelidské, soucit i odpor. V *Úsvitu mrtvých* jsou zdrojem strachu stejně jako komickým elementem, úvod a konec *Dne mrtvých* dovolují číst kteroukoliv část filmu jako realitu stejně jako sen. Závěry těchto filmů spíše než že nedovolí obnovu normativního řádu (který od počátku nepřipadá v úvahu), postrádají narativní rozměr jednoznačného konce. Vzdor jednoznačnému připsování významových kategorií, společně s explicitním násilím, které Wood většinou obchází a které ve filmech funguje jako spektakulární podívaná, mne nutí Romerovy filmy popsat spíše než jako politicky progresivní horory jako postmoderní. Přínosný je v tomto čtení článek *Recreational Terror: Postmodern elements of the contemporary Horror film*<sup>82</sup>, zde Isabel Pinedo vychází z podobných východisek jako Wood, avšak využívá je ke kritice jeho interpretací. Především ilustrativní je jeho kapitola *Bounded experience of fear*, která poukazuje na institucionální kinematografické zakotvení hororu, tedy na poloveřejné prostředí sledování teroru a jeho implikace pro interpretaci narativu. Pokud závěr filmu nenabídne konejšivou obnovu normativního řádu, která je pro postmoderní horor z definice nemožná, pak skutečnost, že film skončí, rozhodně ano. Explicitní násilí tak má především funkci spektaklu a ve světle rozkladu binárních opozic konstituujících snadno uchopitelný význam přináší do diskuze problém tělesnosti jako ústřední motiv<sup>83</sup>.

#### 4.2. Tony Williams

Williamsův přístup k Romerovu dílu je velmi silně poznamenán jeho zájmem o literární naturalismus. Velmi často přistupuje k Romerovým filmům v metodologickém smyslu z pozice literárního historika a Romera chápe především jako autora (vychází na Southern Illinois University anglickou literaturu a filmová studia). Jeho analýza se soustředí na filmový text ve snaze rozklíčovat jeho konkrétní sdělení. Naturalismus, společně se silně

---

<sup>81</sup> Mám zde na mysli především principy demokracie ve smyslu práva společnosti a míry do jaké lze uplatňovat moc nad jednotlivcem. Tedy známou formulaci, že svoboda jedince končí tam, kde začíná svoboda druhého. Tyto základy položil pravděpodobně John Stuart Mill. Viz John Stuart Mill, *On Liberty*. London: Watts 1948.

<sup>82</sup> Isabel Pinedo, *Recreational Terror: Postmodern Elements of Contemporary Horror Film*. *Journal of Film and Video* 1, 1996, č. 48, s.17–31.

<sup>83</sup> Viz např. Pete Boss, *Vile Bodies and Bad Medicine*. *Screen* 1, 1986, č. 27, s. 14–25.

levicově orientovaným politickým přesvědčením, tak do jeho výkladu Romerových filmů proniká jako projekce Williamsova vlastního světonázoru. V této kapitole rozvádím polemiku, nakolik je striktní přístup skrze modernistické teorie udržitelný v konfrontaci s postmoderní interpretací Romerova díla. Mým hlavním argumentem je pak rozbor cílů a nástrojů, které samotný naturalismus konstituují a jejich absence v případě Romerových filmů. Zároveň poukazují na konkrétní případy, kdy tyto filmy poskytují prostor pro vícero interpretací, čímž vzdorují jakékoliv modernistické interpretační strategii.

Následující kapitola, kriticky reflektuje dvě publikace Tonyho Williamse – *The cinema of George A. Romero: Knight of the Living Dead*<sup>84</sup> a *George A. Romero: Interviews*<sup>85</sup>. První uvedená kniha je vyčerpávající antologií Romerova díla skrze celou jeho filmařskou kariéru. Ve středu mého zájmu budou stát především kapitoly zabývající se původní trilogií (druhá, sedmá a desátá). Nebude však možné se omezit pouze na tyto a to vzhledem k používané metodě argumentace<sup>86</sup>. Větší zájem budu věnovat i první kapitole, kde Williams vysvětluje své interpretační stanovisko a Romera charakterizuje jako současného následovníka literární tradice naturalismu. Rozložit tuto argumentační síť by bylo možné, ačkoliv složité. Williams často reflektuje vlastní pozici a limity své interpretace a explicitně na ně odkazuje<sup>87</sup>. Nicméně důsledný rozklad argumentace nebude primárním cílem mé kritické reflexe. Williams považuje Romera za pokračovatele literární tradice naturalismu. Tento (umělecký, filosofický) směr je, jakožto modernistický, v inherentní kolizi s postmodernou. Williamsovo dílo se tak stává ideálním prostředím pro testování mé vlastní výchozí pozice. Druhá kniha je souborem rozhovorů vedených s Romerem mezi lety 1969–2010, tedy v průběhu celé jeho aktivní

---

<sup>84</sup> Tato kniha byla vydána ve dvou edicích. Poprvé v roce 2003, Romerova filmografie tak původně končila *Drtičem* (2000). Druhá edice z roku 2015 pak obsahuje i zbylé filmy, které vznikly po roce 2005. V této době již odborná veřejnost chápe zombie filmy zcela jiným způsobem (jak níže ukazují na příkladech Davida Roche a Meghan Sutherland). Williams nijak nerevidoval své původní interpretace, zároveň mladší část knihy situuje do těchž interpretačních tendencí. Tony Williams, *The cinema of George A. Romero: Knight of the living dead*. London – New York: Wallflower Press Book 2015.

<sup>85</sup> Tony Williams, *George A. Romero: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2011.

<sup>86</sup> Williams svým způsobem argumentace vytváří širší síť významů, které na sebe vzájemně odkazují a podporují se. Velmi často využívá svých vlastních závěrů, aby podpořil následující. Jeho argumentace tak v průběhu knihy sílí, jak přibývá argumentů počtem i relevancí. V teologickém diskurzu se podobná strategie nazývá *výklad Pisma Písmem*, tedy využití jedné alegorie pro vysvětlení jiné a to v rámci téhož diskurzivního paradigmatu. Kritickou roli při této strategii hraje pozice autora, který funguje jako garant správnosti, a jedná se tedy do značné míry o strategii rétorickou. Takový výklad není zdaleka vůbec neproblematický, jelikož implikuje určitou formu etického monismu (který je však zcela v souladu s Williamsovou výchozí pozicí – naturalismem). Tato metoda tedy nutně vychází z předpokladu, že Romero ve svém díle komunikuje konzistentní a komplexní politické stanovisko. Nejen, že Williams tak implikuje interpretační pozici v rámci autorské teorie, ale především že tyto ideje jsou v Romerových dílech obsaženy záměrně a vědomě.

<sup>87</sup> Tony Williams, *The cinema of George A. Romero: Knight of the living dead*. London – New York: Wallflower Press Book 2015, s. 22.

filmařské kariéry. Williams je editorem této publikace a kniha tak bude sloužit pro lepší náhled na dialektiku první uvedené knihy. Tedy jako výchozí (nikoliv výhradní) materiál, s nímž Williams pracoval. Budu se tak k němu obracet pro lepší ilustraci toho, jak nad danými problémy uvažoval.

Následující kapitola se bude od té předchozí lišit ve své struktuře. Ačkoliv její závěry jsou pro ty následující podstatné a Tony Williams v některých svých východiscích sdílí ta Woodova, přistupuje k Romerově dílu z odlišné perspektivy. Zatímco ve Woodově případě šlo u obou knih spíše o soubor esejů vágně definovaných epochou a sloužících spíše jako půda pro demonstraci jeho teoretických nástrojů, Williams nabízí skutečnou monografii Romera jako autora. Ve svém díle není příliš explicitní o svých metodách, na druhou stranu podrobně rozebírá svá teoretická východiska. Připisuje mu explicitně dva umělecké proudy. Prvním je již zmíněný naturalismus, jehož vliv chápe především v obsahovém smyslu, tedy v jeho sociálně kritickém sdělení. V druhém případě jde o stylistický rozměr – vizuální podobu časopisu EC Comics<sup>88</sup>. Důraz, jaký klade Williams na vliv naturalismu je zcela převažující vůči EC Comics. Toto se projevuje nejen ve smyslu vymezeného prostoru a v hloubce rozboru, ale i v tom, že EC Comics interpretuje naturalistickým diskurzem.

Jak tedy Williams chápe naturalismus a v čem spočívá jeho Romerova aktualizace? V kapitole *A director and his tradition*<sup>89</sup> se vyrovnává se způsobem, jak Romero promítá do svého díla konkrétní aspekty specifické právě pro naturalismus. Často uvádí konkrétní případy z literatury (zejména pak z díla Émila Zoly, ale i např. Augusta Strindberga nebo Jacka Londona) a vytváří tak paralely mezi konkrétními aspekty jejich děl a těmi Romerovými. Takto rozvádí třeba koncepty davu, nadpřirozena nebo roli humoru. Naopak koncepty vycházející z metodologie, jakou jsme viděli u Robina Wooda, jako byl Jiný či patriarchální kapitalismus, jsou zde potlačené na minimum. Williams tak vychází především z klasické autorské teorie, kdy chápe Romera jako režiséra – autora, který do svých filmů vkládal konkrétní vizi světa, podobně jako to dělali tito sociálně angažovaní autoři konce devatenáctého století. Toto se odráží například i ve struktuře *Knight of the Living Dead*, kde hrají marginální roli jeho neregisérská díla jako remake *Noci ožvlých mrtvol* (1990), jehož podobu však zásadním

---

<sup>88</sup> Mohli bychom říci, že jde o rozdělení na obsah a formu, toto je třeba je chápat čistě ilustrativně. Ve skutečnosti Williams v menší míře poukazuje i na vliv strukturálních prvků naturalismu na narativ v Romerově díla a volbu monster vycházející z tematiky EC Comics. Zde je třeba mít na paměti, že Williams se nezabývá výhradně žánrem zombie filmu, ale celou Romerovou filmografií. Tamtéž, s. 21–23.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 9–24.

způsobem ovlivnil<sup>90</sup>. Tímto způsobem popisuje Williams vztahy mezi naturalistickými romány a zombie filmy, které mají nejčastěji podobu asociací.

Ilustrativní je v tomto ohledu například pojetí konceptu davu. Ten hraje v obou žánrových koncepcích podobnou roli (vyjma některých vlastností jako je rychlost nebo intence jednání v případě zombií). Tedy vyvolává trans postav, které ztrácejí moc nad vlastním jednáním a dopouští se brutality (*Germinal*) či bezmyšlenkovitého opakování zažitých vzorců chování a to bez ohledu na vlastní zájem (*Au Bonheur Des Dames*). Jako asociativní případy u Romera pak Williams uvádí doslovnou alegorii konzumního chování (Zombie) či zbytečnou smrt jednoho z hrdinů (Rogera), obojí v *Úsvitu mrtvých*. Je příznačné, že volí oba příklady právě z tohoto filmu, neboť tím poukazuje na jeho určitý aspekt (konzumní kulturu nivelizující společnost), který však nemusí být (a není) nutně přenositelný na další části původní trilogie. Společné vlastnosti zombií jako reprezentací, které jsem popisoval výše, nelze takto ztotožnit s jejich konkrétní narativní funkcí a prohlásit je za obecný princip dané reprezentace. Konzumní chování a brutalita, která se dobře hodí pozici zombií v rámci *Úsvitu* je neobhajitelná v rámci *Dne mrtvých*, kde konzum není tématem takřka vůbec a hlavním zdrojem brutality je vojenský aparát, který takto jedná skrze svou hierarchickou strukturu spíše než jako dav. Williams naopak mlčí o funkci davu v Zolově naturalismu, o jeho duálních rozměrech – dav vůči jedinci a o pozici jedince v rámci davu, které jsou v Zolových narativech klíčové<sup>91</sup>.

Hlavní rozdíl mezi naturalisty a Romerem je jejich výchozí bod. Williams poukazuje na skutečnost, že Romero tento vliv vstřebává nevědomě bez přímého obeznámení s těmito díly<sup>92</sup>. Naturalisté, Zola především, nejen, že si byli vědomi z čeho vycházeli a jaké si kladli cíle, ale jejich zakládající manifest otevřeně nárokoval aplikaci vědecké pozitivistické metody (jak ji chápal zejména Auguste Comte) na literaturu<sup>93</sup>. Takovým rozvržením díla, kde postavy mají fungovat jako fenomény v určitém prostředí testující hypotézu, je naturalismus velmi silně modernistickým směrem a to v jeho krajní podobě. Takovýto nárok nebyl pro umělecký směr samozřejmě plně realizovatelný a jako takový vlastně skončil sám jako neúspěšný

---

<sup>90</sup> Viz Barry Keith Grant, Taking Back the Night of the Living Dead: George Romero, Feminism, and the Horror Film. In: Barry Keith Grant (ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press 1996, s. 228–240.

<sup>91</sup> Williams rovněž mlčí, pro mě z nepochopitelných důvodů, o vlivu davových scénérií v těchto románech na jejich narativ. Souvislost mezi repetitivním chováním davu a repetitivní konstrukcí narativu využívaných jako tehdejší kritika masové (rovněž repetitivní) produkce zboží je nevyužitou paralelou na Romerovu opakující se narativní strukturu narativu a sevřený kánon žánru. Více k tomuto tématu v naturalistickém diskurzu viz Nicholas Rennie, Benjamin and Zola: Narrative, the Individual, and Crowds in an Age of Mass Production. *Comparative Literature Studies* 4, 1996, č. 33, s. 396–413.

<sup>92</sup> Tony Williams, *George A. Romero: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2011, s. 136.

<sup>93</sup> Émile Zola, *The Experimental Novel and other Essays*. New York: Cassell Publishing Company 1893.

experiment<sup>94</sup>. Nicméně čerpá svůj optimismus právě ze silného zakořenění ve vědeckých strukturách myšlení. Jakkoliv romány samotné jsou plné utrpení a tragických příběhů, jako nástroj vědecké metody měly sloužit k vybudování lepšího světa. Právě tento teleologický aspekt je důvod, proč nejde naturalistická díla odloučit od jejich výchozí teorie. Připisovat tuto dějinnou linii komukoliv, kdo se odvažuje koncipovat svá díla jako sociální komentář, považují za zcela arbitrární. Popisovat pak Romera za „intuitivního pokračovatele naturalismu“ je doslova vnitřně sporné tvrzení.

Tato kritika davu, a analogicky i konzumerismu, je modernistická v tom smyslu, že staví do jasné opozice kategorie produkce a konzumpce. Takový vztah je pak jasně vymezen jako jednosměrný a podobá se vztahům ovládající/ovládaný nebo využívající/využívaný, čímž je mu přisouzena jasná pejorativní hodnota. Romero, jak jej chápe Williams, tak ukazuje v *Úsvitu mrtvých* dav zombií jako alegorii davu návštěvníků obchodního centra, nekriticky hltající podsunuté materiální statky. Tento přístup navazující na kritiku masové kultury, jak ji formulovali Theodor Adorno<sup>95</sup> nebo Walter Benjamin<sup>96</sup>, dodnes formuje podobu akademického diskurzu nad konzumerismem. Stephen Harper ve svém článku „Zombies, Malls, and the Consumerism Debate: George Romero's Dawn of the Dead“<sup>97</sup> poukazuje na konflikt v chápání těchto jevů modernistickým a postmoderním paradigmatem. V duchu teoretického přístupu Johna Fiskeho<sup>98</sup> poukazuje, že chápání konzumentů obecně jako „kulturních hlupců“<sup>99</sup> je zjednodušující a zastírá hlubší podstatu vzájemnosti tohoto vztahu. Jakkoliv se kapitalistická ideologie snaží konzumenty přimět k určitému druhu chování, je naivní chápat konzumenty jako svobodné vůle zbavené tvory (jako zombie). Naopak – konzumpce může být svazující stejně jako osvobozující, tyto kategorie pak nejsou nutně vzájemně exkluzivní, neboť konzument se může cítit pod vlivem konzumní kultury a zároveň z konzumace samotné čerpat nejen potěšení, ale zároveň zdroj sebeidentifikace a rezistence vůči ní<sup>100</sup>. Konečný konzument

---

<sup>94</sup> Eric Carl Link, *The Vast and Terrible Drama: American Literary Naturalism in the Late Nineteenth Century*. Tuscaloosa: The Alabama University Press 2004, s. ix–xvii.

<sup>95</sup> Theodor W. Adorno, *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

<sup>96</sup> Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 17–47.

<sup>97</sup> Stephen Harper: Zombies, Malls, and the Consumerism Debate: George Romero's Dawn of the Dead. *Americana: The Journal of American Popular Culture* 1, 2002, č. 2. Dostupný na WWW: <[Zombies, Malls, and the Consumerism Debate: George Romero's Dawn of the Dead](#)> [cit. 27. 7. 2021].

<sup>98</sup> John Fiske, *Reading the Popular*. New York – London: Routledge 1990.

<sup>99</sup> Fiskeho pojem, v originálním znění „Cultural dope“, kritizuje interpretační strategii, kdy v kapitalismu společnosti uměle vytváří nové zboží a jeho atraktivitu přímo spojuje s jejich novostí. Kulturní hlupci [vlastní překlad] pak jejich konzumací jednájí proti svým zájmům. Takové chápání společenských jevů je dle Fiskeho neopodstatněné a reduktivní vůči pluralitě společenských vztahů. Viz Tamtéž, s. 40.

<sup>100</sup> Meaghan Morris, Things to Do with Shopping Centres. In: Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge 1995, s. 391–409.

zboží je zároveň finálním interpretantem jeho hodnoty a tedy „sekundárním producentem“ (Secondary producer).

Williams reprezentuje přístup k interpretaci Romerova díla v intencích modernistické kritiky konzumerismu. Zombie reprezentují dav jako uniformní snadno ovlivnitelný celek. Obchodní dům jako buržoazní ráj vede hrdiny k zahořklé pasivitě. Progresivní vykreslení Fran jako kritického elementu vůči stereotypním předsudkům se zcela obrátí ve chvíli, kdy je ráje dosaženo. Již nenosí zbraň a nelétá s helikoptérou, ale naopak vaří pro ostatní – konzumní kultura nemůže poskytnout prostor pro osvobození ženy z podřízené role v patriarchálně uspořádaném světě, říká tak Williams. Proti tomuto přístupu můžeme postavit postmoderní chápání, kde dav není nikdy „jen“ davem, ale vždy jde spíše o různé „obrazy davu“<sup>101</sup>. Toto (marxistické) čtení výhradně filmového textu je koncipováno jako svědectví o důsledcích konzumní kultury. Kontext recepce *Úsvitu mrtvých* však poukazuje právě na rovinu postmoderního rozměru tohoto filmu. Tento byl často promítán jako půlnoční představení přímo v obchodních domech<sup>102</sup>, čímž poskytl divákům prostor k bezprostřední reflexi vrstev čtení. Diváci tak mohou reflektovat sami sebe jako předmět konzumeristické kritiky a obchodní dům nejen jako jeho palác ale zároveň prostor pro subverzi tohoto tlaku. *Úsvit* ukazuje, v některých scénách zcela explicitně, toto prostředí jako jeviště určené k (sebe)realizaci. Postavy oscilují mezi pohroužením do hédonistických požitků a frustrací z jejich neuspokojivosti (tedy jsou přímým poukazem na to, že tyto pozice vůči konzumní kultuře lze zaujímat zároveň). Iluzi uniformního davu zároveň neustále podkopává Romerovo vykreslení zombií. Tyto, ačkoliv se na první pohled mohou jevit jako oni „konzumní hlupci“, neustále úspěšně vzdorují snahám postav o jejich ovládnutí. Nejexplicitněji ve *Dni mrtvých* a *Survival of the dead*. Ale i přímo v *Úsvitu* je řada scén, kde se zombie takovému chování vymykají. Nejsnáze čitelná je scéna v závěru filmu, kde zombie odhodí pušku, kterou dříve uzmula Rogerovi, a nahradí ji „lepší modelem“. Scéně, kde si Fran přes sklo vyměňuje upřený pohled s neagresivní zombií, ačkoliv trvá pouhých pár vteřin, věnuje Vernon Cisney článek právě v intencích tohoto postmoderního čtení<sup>103</sup>. Podobným způsobem bychom mohli provést kritiku i dalších naturalistických prvků, které Williams čte v Romerově díle jako kritiku společenského determinismu, vliv rodinných vazeb na chování jednotlivce, krach moderních technologií či groteskní prvky chápané jako kritiku moderní buržoazie.

---

<sup>101</sup> Raymond Williams, *Culture and Society*. New York: Doubleday & Company 1960, s. 319.

<sup>102</sup> Tania Modleski, *The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory*. In: Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1986, s. 161.

<sup>103</sup> Vernon W. Cisney, *Living in the Land of the Dead: George Romero, Gilles Deleuze and the Question of the Zombie*. *Journal for Cultural and Religious Theory* 2, 2014, č. 13, s. 58–81.

Barry Grant v *The dread of difference* argumentuje ve prospěch čtení původní trilogie jako vycházející z podobných principů, na nichž staví své filmy Howard Hawks<sup>104</sup>. Skutečně kánon obou autorů je v klíčových tématech často podobný. Skupina hrdinů odstřižených od civilizace bojuje o přežití za prekérních okolností. Nejde však pouze o situaci, do níž oba autoři postavy situují. Jde především o hodnoty, které narativ akcentuje, a předně pak způsob, kterým tak činí. Grant zde rozvíjí (zejména v analýze *Úsvitu mrtvých*) myšlenku, dle níž postavy vzájemně validují svá rozhodnutí na základě hodnot profesionálního kódu a jako pozitivní hodnoty tak vyznívají například loajalita nebo sebeobětování. Zabývá se především scénami z „dobývání“ obchodního domu na zombiích a jeho „obranu“ před motorkářským gangem. Ukazuje, jak Romero formálními prostředky i narativem staví postavy do pozitivního světla při sjednoceném a odhodlaném úsilí nabýt „bohatství“. Ačkoliv Grant se soustředí na jednání hrdinů, i z jeho příspěvku je zřejmé, že ambivalentní hodnota zombií je klíčová pro uchopení celého narativu. Grant v tomto článku poukazuje na několik případů, kdy Romerovo dílo nevystupuje zcela konzistentně. Díky zasazení filmu do žánrového kontextu tak může v kontrastu s Williamsem uchopit Romerovo dílo jako určitý vývoj. To ilustruje nejpřesvědčivěji na reprezentaci postavy Barbary v původní *Noci ožvlých mrtvol* a na jeho remaku z roku 1990. Zatímco v prvním případě Barbara brzy upadne do katatonického stavu a to až do chvíle, kdy ji pohltí horda zombií. V druhém případě se ukáže jako nejsilnější hráč a skrze její postavu jsou komunikovány progresivní genderové hodnoty velmi důsledně a systematicky<sup>105</sup>. Grant však rovněž v závěru neodolá pokušení klasifikovat Romerovo dílo jako celek a explicitně jej označí za sociální kritiku. Přitom je z téhož textu patrné, že tento výrok je třeba mnohem důsledněji kategorizovat a že je v určitých momentech neudržitelný.

V této kapitole jsem ponechal poněkud stranou Williamsův rozbor *Dne mrtvých*. Důvodem k tomu je skutečnost, že desátá kapitola *Knight* nepodává prakticky žádný ideologický, metodologický či vůbec interpretační rámec, z něhož vychází. Pouze projde nejprve podobu původního scénáře, který téměř juxtaopozičně srovná s výslednou podobou filmu, přičemž k němu nabízí vlastní názor a komentáře. Tyto mají většinou podobu hermeneutického výkladu symbolů a alegorií a rozvinutí jejich významů. Jako v případě uchopení kalendáře na zdi<sup>106</sup>, který popisuje coby upozornění na blížící se volby nebo výklad

---

<sup>104</sup> Inspiraci, kterou Romero sám několikrát explicitně zmínil. Viz Tony Williams, *George A. Romero: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2011, s. 98 a 144–145.

<sup>105</sup> Barry Keith Grant, *Taking Back the Night of the Living Dead: George Romero, Feminism, and the Horror Film*. In: Barry Keith Grant (ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press 1996, s. 238–239.

<sup>106</sup> Tony Williams, *The cinema of George A. Romero: Knight of the living dead*. London – New York: Wallflower Press Book 2015, s. 138.

záběru na kino „The Edison“<sup>107</sup> jako poukaz na ideologickou rovinu iluzivního aparátu kinematografie. Tato obsese alegoriemi je obecně Williamsovým analýzám spíše ke škodě. Prakticky vůbec nenabízí vysvětlení, kde zde leží asociace s naturalismem (vyjma podivné zmínky, kde přirovnává závěr filmu k vyústění franko-pruské války v *La Debacle*). K mému údivu nechává zcela stranou potenciál interpretovat film v naturalistických intencích jako behaviorální experiment v extrémních podmínkách. Předpokládám, že se nejedná o lapsus, ale o záměr, neboť autor by se tak vystavoval potenciální kritice totožné s tou, na jejímž základě naturalistické hnutí zkrachovalo.

### 4.3. Kim Paffenroth

Paffenrothova interpretace nestojí tolik na jeho politicko-ideologických přesvědčeních jako v případě dvou předchozích autorů. Jeho hlavní zájem spočívá v široce chápané struktuře na křesťanství založené morálky, na níž stojí západní kultura. Jedná se tedy spíše o morálně-ideologické přesvědčení. Argumentace v *Gospel of the living dead* odráží jeho další akademické zájmy. Konkrétně práce o rané církvi, zejména sv. Augustinovi, využívá pro chápání morálky skrze smrtelné hříchy. Zároveň se odborně věnuje výkladu děl, tradičně řazených mezi reprezentanty tzv. „nízké kultury“ jako je právě horor. Jeho hlavní argument spočívá ve výkladu morálního jednání postav jako pragmatického. Můj protiargument je založen na srovnání jeho argumentace se strukturou u Robina Wooda a kolizi jejich ideologických východisek.

Paffenrothovo otevřeně přiznané východisko katolického teologa není jen formálním aspektem, ale má zřetelné dopady na podobu jeho knihy. Jeho způsob argumentace vychází z tradice Biblické hermeneutiky, kdy je kladen velký důraz na konkrétní symboliku (snů, čísel, jmen postav, gest apod.). Zároveň často operuje s pojmy, které jsou pro jakýkoliv jiný než teologický diskurz, nároklující si vědeckou platnost, neuchopitelné (dobro, zlo, hřích, duše, peklo apod.). Tato skutečnost není příliš udivující, neboť Paffenrothovým cílem je nejen ukázat probírané filmy jako příkladně komunikující křesťanskou morálku, ale zároveň přesvědčení, že Romero tak činí záměrně<sup>108</sup>. Bez ohledu na to, jak absurdní se takové tvrzení může zdát, je kniha ve své argumentační logice zcela konzistentní. Hlavním důvodem, proč jsem se rozhodl do své práce zahrnout právě Paffenrothovu knihu je skutečnost, že jeho závěry jsou v naprosté

---

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 139.

<sup>108</sup> „Zombie filmy se výjimečně hodí pro předvedení teologických představ o lidské povaze...” Kim Paffenroth, *Gospel of the Living Dead: George Romero's Visions of Hell on Earth*. Waco, Texas: Baylor University Press 2006, s. 22.

většině případů shodné s čtením týchž filmů Woodem a Williamsem. A to navzdory skutečnosti, že Kim Paffenroth k nim dospívá jako reprezentant katolické církve, tedy jako součást ideologického aparátu, který (především) Wood chápe jako strukturu, vůči níž je Romerova sociální kritika namířená. Dochází tak k paradoxu, kdy tito autoři, ačkoliv stojí na „opačné straně barikády“, dochází k podobné interpretaci, ale vždy ji chápou jako podporující ideje jim vlastní.

Interpretační kontext, z něhož Paffenroth těží, má několik rovin. Silně čerpá ze struktury a morálky vymezené *Božskou Komedii* Danteho Alighieriho. Tato struktura se odráží i v názvech tří kapitol, které budou předmětem kritické analýzy v této kapitole. Každá kapitola je rozdělena na dvě části – Synopsis, pojednávající děj ve smyslu obsahu a Analysis, pojednávající jeho rozbor. Druhá část těchto kapitol bude primárním zájmem mé reflexe. Názvy kapitol hierarchizují závažnost sociální kritiky dle Danteho pekelných kruhů, nesou názvy *Night of the Living Dead (1968): Romero's First Look at Hell, Sin, and Human Nature; Dawn of the Dead (1978): Consumerism, Materialism, and the Fourth Circle of Hell* a *Day of the Dead (1985): Violence, Perverted Reason, and the Lower Circles of Hell*. Již z tohoto výčtu je patrné, že Paffenroth nezachází s pojmem hřích v důsledně tradičním smyslu. Spíše jej užívá jako eufemismus pro morálně či sociálně problematické jednání a přesvědčení. Toto je v ostrém kontrastu s jeho častým odvoláváním se na sedm smrtelných hříchů, což je naopak velmi tradiční církevní koncept. Když pak hovoří o sexismu nebo rasismu jako o hříších, vyznívá to téměř jako jejich moderní reinterpetace. Paffenroth nikde explicitně nezaujímá stanovisko nakolik mohla být inspirace Dantem pro Romera vědomá<sup>109</sup>, nicméně jeho zacházení s tímto inspiračním zdrojem připomíná Williamsovu identifikaci týchž filmů s naturalismem. Další kontextuální rovinou je výklad samotné apokalypsy, kterou vysvětluje v původním významu tohoto pojmu, tedy dle Zjevení Janova. Poslední kniha Nového zákona bývá často mylně interpretována jako prezentace různých hrůz a katastrof, ve skutečnosti však pojednává o naději, kterou lze i tváří v tvář takovým jevům nalézt ve víře. Tento aspekt je důležitý především proto, aby celý pozdější výklad nebylo třeba číst jako manifestaci starozákonního (mstivého) Boha<sup>110</sup>. Chápání filmů jako manifestace pekla na zemi je pro něj především eschatologickým problémem, může tak groteskní aspekt zombií zasadit do tradice pašijových her a výsměch zombiím se stává výsměchem zlu, které reprezentují. Tento aspekt

---

<sup>109</sup> „...podoba zombií ve filmech je do velké míry, vědomě či nevědomě, inspirována Dantovým *Infernem*“ [Vlastní překlad]. Tamtéž, s. 22.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 87.

pak dává do přímé souvislosti s konceptem karnevalu a reverzí sociálních rolí jako formu osvobození se od pout společenských konvencí<sup>111</sup>. Zombie, které interpretuje jako reprezentace *Zatracených* (v pekle trpících), tak zároveň využívá pro vyjádření se k filosofické debatě o dualitě těla a mysli. Ačkoliv je nikde přímo neadresuje, je očividné, že míří především na myšlenky autorů jako je Thomas Nagel a ve skutečnosti mu jde o důsledky této debaty na koncept duality těla a duše<sup>112</sup>.

Rozdělení sociální kritiky obsažené ve filmech tak, aby fungoval Paffenrothův konstrukt, kdy filmy odpovídají konkrétním kruhům Dantova *Pekla*, jej nutí jasně identifikovat, jaká kritika je v daných filmech obsažena a jaká nikoliv. Například tak hned na začátku analýzy *Noci* říká, že kritika konzumerismu zde zcela chybí. Zároveň poukazuje na pouze vlažnou kritiku rasismu a sexismu<sup>113</sup>. Naopak vnitřní tenzi mezi obleženými postavami chápe jako obecnou studii lidské povahy a její teologické důsledky. Vytváří tak jakýsi kontext pro interpretaci dalších pokračování. Zombie popisuje netoliko jako reprezentaci hříchu jako spíše jeho přímý důsledek. Dynamika narativu založená na dualitě uvnitř/vně funguje jako analogie ke vztahu kauzality (příčina/důsledek). Chování lidí uvnitř obležení je symbolem toho, co se děje venku. Neschopnost hrdinů naložit se situací jak na racionální, tak na spirituální úrovni, čte Paffenroth jako demonstraci tradičního rozporu mezi rozumem a vírou. Ačkoliv Romero nabízí důslednou kritiku obojího, skutečnost, že neustále podkopává premisy těchto kritik by měla stranit ve prospěch víry. Víra selhává v poskytnutí adekvátního návodu, jak se situací naložit, naopak komplikuje situaci do té míry, že lpí na tradicích jako je svátost pohřbu (pregnantně vyjádřeno televizním hlasatelem). Snaha prosadit za každou cenu vlastní rozumové řešení vede postavy k jejich vnitřnímu sváru a je přímo zodpovědná za smrt všech hrdinů. Paffenroth v tomto duchu argumentuje, že *Noc* přímo ukazuje, jak ztráta křesťanské morálky vede k individualismu a de facto iracionalitě. Naopak její udržení vede k altruismu a dalším

---

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 14–17.

<sup>112</sup> Thomas Nagel v článku *What is it like to be a bat?* argumentuje, že materiální stránka bytí je neoddělitelná od percepčních počítků, které konstituují vědomí. Poukazuje zároveň na skutečnost, že ačkoliv většina (například) savců má empirické počítky o světě, a tedy se předpokládá, že mají i vlastní vědomí, vždy jde o subjektivní vědomí. Předpokládat vědomí, které by sdíleli všichni nemá opodstatnění, neboť z definice nelze zakoušet cizí počítky. Nagel tak útočí jak na karteziánský dualismus, tak na reduktivní fyzikalismus. Dualita těla a duše (či mysli) je však zcela zásadní pro křesťanské pojetí eschatologie, tedy možnosti uchování nesmrtelné duše a jejího spasení. Srovnej Kim Paffenroth, *Gospel of the Living Dead: George Romero's Visions of Hell on Earth*. Waco, Texas: Baylor University Press 2006, s. 57 a Thomas Nagel, *Mortal questions*. New York: Cambridge University Press 1979, s. 165–180.

<sup>113</sup> Naopak si lze povšimnout pozitivního vyobrazení skupiny civilních pracovníků ve *Dni*, tato skupina se ve vlastním obytném přívěsu oddává konzumním požitkům v opozici vůči antagonismu vědců a vojáků. Paffenroth zároveň poukazuje na využívání stereotypu „prostitutky se zlatým srdcem“ v *Zemi*. Viz Kim Paffenroth, *Gospel of the Living Dead: George Romero's Visions of Hell on Earth*. Waco, Texas: Baylor University Press 2006, s. 19 a 37.

ctností, tedy umožňuje problémy společnosti racionalizovat. Mimo jiné přitom ve prospěch této interpretace argumentuje ambivalentním závěrem, tedy pro diváka neuspokojivou obnovou normativního řádu. Využívá tak téhož argumentu jako Wood, nicméně zde této obnově padne za oběť ctnost a morálka. Krutost (i. e. hřích) je nyní tou normativitou a vyhlazení zombií na tom nic nezmění.

Druhou kapitolu, tedy reflexi *Úsvitu*, koncipuje, nikoliv překvapivě, jako kritiku konzumerismu a materialismu<sup>114</sup>. Paffenroth popisuje formu sociální kritiky jako „Dantovskou“, má na mysli princip, kdy trest na onom světě znamená nekonečnou repetici právě těch trestuhodných skutků v extrémní míře<sup>115</sup>. Stojí za povšimnutí, že prakticky totožného výkladu se dopouští i Williams, nicméně jej pojmenovává jako „ironickou morálku EC Comics“<sup>116</sup>. Předpokladem takového výkladu je tvrzení, že Romero vytváří rovnítko mezi živými a nemrtvými. Zombie, chápeme-li je jako reprezentace, jsou však „Oni“ stejně jako „my“. Pokud pak akcentuje pouze část této reprezentace, vystavuje se riziku, že závěry jeho výkladu jsou pouze jinak vysvětleným předpokladem. Kritika sexismu a rasismu se zde nijak zvlášť nevymyká její podobě u Wooda a Williamse. Navíc z těchto aspektů nevyvozuje žádné zásadní konsekvence pro svou teologii. Navzdory tomu, že jejich rozbor je poměrně obsáhlý, nepovažuji za nutné Paffenrothovy (a své) argumenty procházet znovu. Skutečnost, že ztotožňuje zombie a lidi mu však dovoluje tyto konsekvence vyvodit. Díky tomu může chápat zombie jako symboliku prvotního hříchu přítomného ve všech lidech. Analogicky k tomu může hledat spásu právě ve víře, humor vykládat skrze pašije a závěr chápat jako katarzi podobnou té Dantově při vstupu do očiště. Dopouští se tak zásadní chyby, kdy poselství filmu závisí na ztotožnění se s některými výroky postav v něm. Když Peter prohlásí často interpretovanou větu: „*Jsou námi*“<sup>117</sup> nebo jednonohý kněz: „*Musíme přestat zabíjet nebo prohrajeme válku*“<sup>118</sup>, nejedná se o a priori platné interpretační výroky. Jsou součástí prezentovaného příběhu a rovněž tedy předmětem interpretace. Podobně je tomu v případě náznaků o vysvětlení původu zombie apokalypsy. U těch je jejich platnost inherentně zpochybněna jejich vzájemnou výlučností.

Při interpretaci *Dne Mrtvých* vyvozuje Paffenroth zásadní závěry pro svou teologickou koncepci. Jelikož je tato interpretace založená na vztahu vojáci – vědci – civilisté, a téhož

---

<sup>114</sup> Pojem materialismus Paffenroth používá ve smyslu běžné řeči, tedy nikoliv v jeho filosofickém či politickém kontextu.

<sup>115</sup> Kim Paffenroth, *Gospel of the Living Dead: George Romero's Visions of Hell on Earth*. Waco, Texas: Baylor University Press 2006, s. 56–57.

<sup>116</sup> Tony Williams, *The cinema of George A. Romero: Knight of the Living Dead*. London – New York: Wallflower Press Book 2015, s. 30.

<sup>117</sup> V původním znění: „*They're us.*“

<sup>118</sup> V původním znění: „*We must stop the killing, or lose the war.*“

vztahu si všímá i Wood, budu se věnovat především paralelám mezi těmito interpretacemi. Zatímco Wood chápe pozitivní roli civilistů jako jejich schopnost opustit spor mezi vojáky a vědci (předtím tedy museli být identifikováni jako členové jedné z těchto skupin), Paffenroth je od začátku chápe jako tři různé strany. Nezakládá svou interpretaci tolik na jejich konfliktu samotném, jako spíše na jejich různém světonázoru. V jejich podobě se shodne s Woodem. Tedy v případě vojáků a vědců, jelikož Wood nepřikládá civilnímu osazenstvu bunkru žádnou konkrétní pozici a jejich roli v narativu staví výhradně na potenciálu nepokračovat v konfliktu. V pacifistické pozici této skupiny se oba autoři rovněž shodují, ale jejich narativní úloha je u Paffenrotha stěžejní. Paffenroth i Wood chápou střet mezi vojáky a vědci, který je v narativu formulován jako pohled na řešení zombie apokalypsy, jako demaskování dvou různých strategií, jak ovládat společnost<sup>119</sup>. Zatímco militantní skupina (s kapitánem Rhodesem v čele) na zombie, ale i ostatní členy posádky, aplikuje jednoduše sílu s cílem exterminace, úsilí vědecké skupiny (v čele s Dr. Loganem) usiluje o formu sofistikované manipulace<sup>120</sup>. Tedy aplikují metodu „cukru a biče“ s cílem ovládnout zombie, vychovat z nich poslušnou populaci, čili obnovit předchozí status quo. Zatímco Rhodesovu skupinu Paffenroth poměrně krátce odmítne jako amorální, počínání Dr. Logana se věnuje mnohem důkladněji. Jeho úsilí vykonstruovat pro novou společnost systém trestů a odměn, které její členy ošálí, aby jednali proti vlastnímu zájmu, pak chápe jako extrémně amorální. Stejně tak Wood popisuje obě skupiny jako negativní elementy. To interpretuje poměrně radikálně jako Romerovu kritiku vědecké metody jako takové<sup>121</sup>. Problém, který pro Paffenrotha z takto vysvětlené morálky plyne, jsou samozřejmě jeho teologické důsledky, neboť jakákoliv představa odměny za morální chování na tomto světě kompromituje jakékoliv pojetí eschatologického horizontu. Proti tomu staví jednání a „filosofii“ skupiny civilistů, zejména pak postavy Johna. Transcendentní charakter této skupiny definuje jednak skrze jejich jména (Sarah – matka národů<sup>122</sup>, John – zjevení Janovo<sup>123</sup>), ale především skrze Johnův monolog, kde konec světa odmítá vysvětlovat racionálně<sup>124</sup>. Kritika tohoto střetu (a schopnosti se jej neúčastnit) je tak

---

<sup>119</sup> Kim Paffenroth, *Gospel of the Living Dead: George Romero's Visions of Hell on Earth*. Waco, Texas: Baylor University Press 2006, s. 83–84.

<sup>120</sup> Jde vlastně o jednodušeji uchopené Althusserovy pojmy represivního a ideologického aparátu, které jsou zde ovšem v konfliktu.

<sup>121</sup> „Problém se zdá být v centru vědecké metody a zkoumání jako takového, a to i v případě, že je prováděno vesměs humánně a odpovědnou osobou...“ [Vlastní překlad] Kim Paffenroth, *Gospel of the Living Dead: George Romero's Visions of Hell on Earth*. Waco, Texas: Baylor University Press 2006, s. 84.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 88.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 87.

<sup>124</sup> „Nevěříme tomu, o co se tady snažíte... Stejně na to nikdy nepřijdete, stejně jako jste nepřišli na to, proč jsou hvězdy tam kde jsou. Taková věc nenáleží lidem... Jsme trestáni Stvořitelem. Seslal na nás kletbu, abychom viděli, jak vypadá peklo. Možná se nechtěl dívat, jak sami sebe nakonec vyhodíme do vzduchu a zbyde tu jen velká díra na jeho nebi. Možná nám jenom chtěl ukázat kdo je tady šéf. Možná si uvědomil, že jsme se v naši

u obou autorů interpretována pragmaticky. Pro Wooda spočívá tento pragmatismus v dohlédnutí skutečnosti, že spor nebude mít vítěze, u Paffenrotha se jedná o pragmatické vysvětlení Pascalovy sázky<sup>125</sup>. Struktura interpretace je tedy totožná s Woodovou, pouze s tím rozdílem, že Paffenroth navíc vyvozuje jasné morální konsekvence, aby mohl zaujmout vlastní (křesťanské) stanovisko a připsat jej jedině pozitivně vykreslené skupině postav.

Jak jsem se v této kapitole snažil ukázat, Paffenroth se pohybuje po týchž interpretačních liniích jako Wood. Nezastírá svou vlastní argumentační pozici katolického kněze a otevřeně interpretuje původní trilogii jako zastávající se jemu vlastních morálních principů. Tedy takových, které by jak Wood, tak Williams označili za součást ideologického státního aparátu. Tento rozpor v kontrastu se shodou pro mé následující kapitoly vytváří ilustrativní příklad pro polemiku nad limity takto konkrétně vymezených interpretací a to zejména ve smyslu jejich úplnosti a možnosti jednoznačně zařadit Romerovo dílo jako sociálně subverzivní. Ačkoliv Paffenroth sám v knize zaujímá stanovisko, že se jedná o jednoznačně sociálně kritické filmy, stává se tím mým neúmyslným spojencem.

## 5. Revizionistický pohled

Předchozí kapitola probírala tři první Romerovy zombie filmy a reflektovala jejich kritiku tří akademiků. Tato reflexe měla za úkol poukázat na limity těchto často kanonických textů a na jejich vzájemnou výlučnost, která je podmíněna jejich ideologickým východiskem. V následujících kapitolách prozkoumám, proč druhá trilogie nutí redefinovat možnosti interpretace původní trilogie a jakým způsobem a proč ovlivnili odbornou debatu k tomuto tématu David Roche a Megan Sutherland. Na závěr se pokusím z takto vymezeného východiska nabídnout vlastní interpretaci celé sextalogie.

---

*malosti dostali až příliš daleko ve snaze dělat věci za něj.*“ [Vlastní překlad] Uvádím i originální znění: „*We don't believe in what you're doing here... You ain't never gonna figure it out, just like they never figured out why the stars are where they're at. It ain't mankind's job to figure that stuff out... We've been punished by the Creator. He visited a curse on us, so we might get a look at what hell was like. Maybe he didn't want to see us blow ourselves up and put a big hole in his sky. Maybe he just wanted to show us he was still the boss man. Maybe he figured we was getting too big for our britches, trying to figure his shit out.*“

<sup>125</sup> Argument „Pascalovy sázky“ je specifický druh důkazu boží existence. Tento není důkazem v ontologickém smyslu, ale argumentem, že víra v Boha je pro daný subjekt výhodná. Zatímco v případě víry v Boha a jednání dle křesťanských pravidel znamená obětovat velmi málo (zbytečné navštěvování kostela) a získat velmi mnoho (nesmrtelný život). V opačném případě subjekt získává jen velmi málo (volné neděle) a riskuje mnoho (věčné zatracení). Vsadit tak na existenci boha se jeví jako racionální rozhodnutí. Tento argument byl populární i mezi americkými pragmatickými filosofy. Srovnej Blaise Pascal, *Pascal's Pensées*. New York: E. P. Dutton & Co. Inc. 2007, s. 52–70. a Charles Sanders Peirce, A Neglected Argument for the Reality of God. In: Peirce Edition Project (ed.) *The Essential Peirce, Volume 2: Selected Philosophical Writings (1893–1913)*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press 1998, s. 434–450.

## 5.1. Interpretace ve světle nové trilogie

V první řadě je nyní třeba vysvětlit a obhájit nesamozřejmou tezi, že druhá trilogie ovlivnila možnosti interpretace té původní. Argumentují, že forma jakou Romero vytěžuje své vlastní dosavadní dílo akcentuje potenciál číst jej jako exploataci, čímž relativizuje potenciál jejich výkladu jako konstruktivní společenské kritiky. Tradiční chápání Romera jako autora poněkud zastírá tento exploatační rozměr jeho filmů. Exploatace sama o sobě není filmovým žánrem nebo přinejmenším ne ve smyslu tohoto pojmu tak jako například zacházíme s pojmy western či muzikál. Je to však určitá kategorie, která se užívá jak v běžné řeči, tak v odborném diskurzu a funguje jako referent k určitému typu filmů. Jedná se o určitý způsob produkce a distribuce. Zde je třeba odlišit dvě roviny jeho chápání. Za exploatační film můžeme označit takový snímek, který nabízí „lacinou“ zábavu, kterou je možné snadno na distribuční úrovni formulovat jako atraktivní a která zároveň není běžně k dostání v mainstreamové produkci. Tématicky se bude jednat typicky o sex či násilí v jejich explicitní formě. Typickým filmem takovéto exploatace bude Lewisův *Two Thousand Maniacs* (1964) nebo *Texaský masakr motorovou pilou*. Druhou formou exploatace je vytěžování předchozích trendů a popularity. Tato forma se projevuje na všech možných úrovních jako je narativní strategie, přímé citace konkrétních filmů či natáčení celých remaků. Asi nejslavnějším autorem zakládajícím své filmy na tomto principu exploatace (a zároveň důkazem, že tyto dvě kategorie nejsou zdaleka exkluzivní) je Quentin Tarantino. Jeho filmy jsou ideálním příkladem, a to nejen kvůli jeho otevřenosti ohledně čerpání inspirace z westernových tradic, kung-fu filmů a dalších trendů, ale především, protože je jeho tvorba konstruovaná na tomto druhu exploatace. Žánry které takto vytěžuje (například v případě špagetových westernů) jsou samy o sobě exploatačními žánry. Lze tak oprávněně jeho tvorbu (bez jakýchkoliv pejorativních konotací) označit za exploataci exploatace<sup>126</sup>.

Podobný koncept můžeme, s několika nikoliv nepodstatnými odchylkami, vidět i u Romera. Toto tvrzení je platné na obou úrovních chápání exploatace, ovšem ne u všech filmů ve stejné míře. *Noc* je často spojována s blaxploatačními filmy a gorem z šedesátých let. Kevin Heffernan ukazuje, jak distribuční praxe po uvedení prvního filmu sextalogie staví tento film do podobného recepčního kontextu, a především jak jej exkludovala z hlavního okruhu kin

---

<sup>126</sup> Tento pojem čerpám z článku Davida Roche, viz David Roche: Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction. *Transatlantica* 2, 2005. Dostupný na WWW: <<https://journals.openedition.org/transatlantica/7846>> [cit. 28. 7. 2021].

a odmítala jej uvádět v podobných časech a místech jako hollywoodský mainstream<sup>127</sup>. Toto je do jisté míry důsledek nezávislého původu *Noci*, ale navzdory této skutečnosti se první odborné kritiky reflektující *Noc* jako sociálně subverzivní komentář objevují teprve po uvedení *Úsvitu*, který je v tomto ohledu mnohem explicitnější (*Úsvit* navíc vznikl až jako čtvrtý Romerův film, přičemž oba předchozí, *Hungry Wives* (1972) i *The Crazies* (1973), mnohem otevřeněji sympatizují s feminismem a antimilitarismem). Toto mne vede k úvaze, nakolik distribuční praxe a mediální recepce donutila Romera k reflexi politické roviny jeho vlastních filmů a nakolik ji postupně do těch následujících inkorporoval. Je symptomatické všimnout si struktury rozhovorů vedených s Romerem mezi lety 69–78 (tedy před uvedením *Úsvitu*), kdy otázky redaktorů po politickém rozměru jeho filmů ze začátku zcela chybí a po roce 73 (*The Crazies*) se opatrně objevují. Teprve s rokem 78 se tento rozměr stává jejich téměř obligatorním tématem<sup>128</sup>.

Tento vztah, kdy pozdější filmy nechají díky vzájemnému kontrastu vyplynout najevo konkrétní aspekty těch předchozích, je podobný tomu, s nímž pracuje Peter Wollen v *Signs and meanings in Cinema*<sup>129</sup>, když analyzuje vývoj charakterů ve westernech Johna Forda a jejich příklon ke kritičtějšímu a komplexnějšímu vyobrazení v pozdních filmech. Číst celou Romerovu sextalogii jako koherentní celek pouze skrze jejich podobnosti je důsledně formalistickým typem interpretace. Naproti tomu mnou navrhované čtení ji chápe jako určitý vývoj, tedy soustředící se nejen na podobnosti, ale rovněž na rozdíly, to znamená příklon ke strukturalistické strategii interpretace. Příklad s vývojem postav u Forda jsem nezvolil náhodně, neboť i u Romera není bez důsledků všimnout si jak se vyvíjí hloubka a strategie ve vytváření charakterů postav<sup>130</sup>. Hlavním rozdílem je změna reflexe vlastní mediality, ale i autorství a metody distribuce mezi *Zemí* a *Deníky*. S touto změnou formátu se zároveň pojí i narativní restart série, jelikož *Deníky* vrací příběh do počátečních dnů apokalypsy<sup>131</sup>. Analogicky k Wollenově analýze Fordových charakterů, lze chápat i tento případ, kdy Romero procesům produkce, autorství a distribuce přisoudí explicitní téma filmu. Poukazuje na vývoj vlastní pozice jako autora a kompromituje její homogenitu. Skutečnost, zda tak činí vědomě či nikoliv, je irelevantní, kontrast vůči původní trilogii se ukazuje, spíše než aby byl Romerem

---

<sup>127</sup> Kevin Heffernan, Inner-City Exhibition and the Genre Film: Distributing „Night of the Living Dead“ (1968). In: *Cinema Journal* 3, 2002, č. 41, s. 59–77.

<sup>128</sup> Viz Tony Williams, *George A. Romero: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2011.

<sup>129</sup> Peter Wollen, *Signs and meanings in Cinema*. New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 75–85.

<sup>130</sup> Zatímco v *Noci* v závěru filmu všechny postavy zahynou a divák dostane jen velmi útržkovité informace o jejich původu nebo přesvědčeních, v posledních dvou dílech sextalogie již figuruje jasně vymezený hlavní hrdina, který k divákovi promlouvá ve voice-overu.

<sup>131</sup> Otázkou nakolik se ve skutečnosti jedná o dvě série – první o čtyřech dílech a druhou o dvou ponechávám stranou.

z autoritativní pozice postulován. Romero si je však tohoto spojení dobře vědom, jelikož i v jeho případě se jedná o princip výše popsany jako exploatace exploatace. Jeho druhá trilogie staví na popularitě a kultovním statusu té první, stejně jako na vlastní privilegované pozici uznávaného autora kánonu. Meghan Sutherland ve svém eseji ukazuje, jak úvodní scény filmů *Úsvit mrtvých* (2004) i *Země mrtvých* z období, kdy žánr zažíval svou renesanci, využívají kodifikace narativu a estetických prvků z původní trilogie, aby konstruovaly správné očekávání. Když tedy Romero vytěžuje tradici, kterou sám zásadním způsobem ovlivnil, jedná se o subverzi těchto žánrových principů a metod kodifikace.

Uvedu tyto úvahy na příkladu *Deníků mrtvých*. První scéna filmu uvádí diváka do narativní struktury založené na metodě found-footage a důsledně stanovuje formát, kdy divák sleduje film ve filmu. Hned druhá scéna je však hrou s Romerovým vlastním dílem. Skupina studentů natáčí horor, konkrétně pak scénu, kterou nelze popsat jinak než jako typické klišé. Mumie nahání dívku v bílých šatech, studenti – motivováni získáním pěti kreditů, se u ní pohádají, protože mají odlišný názor na to, co je realistické a co je v žánru konvenční. Romero se zde neodkazuje ani tolik na dědictví tradičních hororů 30. let, jako spíše na jejich vlastní ironizaci na začátku *Noci ožvlých mrtvol*. Exploataje scénu ze hřbitova, kde docela první zombie (až nápadně připomínající Borise Karloffa) zabije postavu Johnyho a Barbara následně utíká lesem, dokud nenajde dům, hlavní dějiště příběhu. Scéna tak zpětně interpretuje Romerovu vlastní redefinici zombie žánru z konce 60. let a ukazuje ji nikoliv jako nadčasový film, ale již jako klasiku, která v dnešní době působí archaicky. Hádka studentů je přerušena hlášením rádia o vzrůstajících nepokojích a tedy počátku apokalypsy. Scéna tak ironizuje využívání klišé ve filmech a zároveň se jej dopouští. Takto se množí významové roviny na nichž lze scénu číst a díky tomu není možné najít jednu konzistentní interpretaci, díky principu exploatace exploatace se vzájemně vylučují. První scéna funguje jako efektivní komentář počáteční scény Romerova *Úsvitu mrtvých*. Tato se rovněž odehrává v prostředí televizní produkce. Skupina reportérů natáčí televizní zprávy pojednávající o vraždě a v tom začnou zavraždění opět ožívat. Scéna důvtipně poukazuje na novinářskou praxi, která v konstrukci vlastního narativu nekorektně asociuje násilí s imigrací, buduje vlastní atraktivitu na zobrazování mrtvých těl a zpochybňuje morální integritu reportérů samotných. Především však odhaluje tendenci novinářů ovlivňovat prostředí a vědomé zkreslování událostí prezentovaných jako „pravdivé“ a sebereflexivně poukazuje na mediální rozměr jakéhokoliv audiovizuálního materiálu, včetně toho právě sledovaného. Scéna tak odhaluje rozměr, který v *Úsvitu* chyběl, a sice že ačkoliv šlo o kritiku mediální praxe, sama byla postavena na principech podobných

těm, které kritizovala. Samotné použití metody found-footage pro zombie film je ironické<sup>132</sup>, jednak vzhledem k paradoxnímu propojení s atraktivním explicitním gorem, jednak pro jeho asociaci s iluzí amatérského filmu, která kontrastuje se skutečným autorem, kterým je uznávaný zakladatel tohoto žánru.

Sebereflexivní povaha má několik úrovní a tento aspekt v důsledku koliduje se sdělením filmu, které není politicky nijak zvlášt progresivní. Genderové a rasové podtexty dřívějších filmů zde téměř úplně chybí, naopak narativ poměrně často staví na stereotypní reprezentaci (Texaská „holka do nepohody“, černošský gang jako vítěz závodů v rabování). Jakkoliv na tyto stereotypy v některých případech explicitně poukáže, charaktery stále postrádají progresivní sdělení. Romero dále recykluje postavy z minulých částí sextalogie, Andrew Maxwell jako filozofující alkoholik připomíná McDermotta z *Dne*, zároveň jako filmař – učitel může být chápán jako sebeironické vyobrazení sebe sama coby autora, jehož „čas již pominul“. Tato postava svou trajektorií, kdy na začátku vystupuje jako vyhořelý samotář a díky vypětí způsobeným pádem civilizace v sobě znovu najde sílu a smysl života, může připomínat postupné sebeuvědomění Fran v *Úsvitu*. Nicméně ani tato postava v závěru filmu nezkonstruuje subverzivní čtení, tak jako Fran. Závěr je podobně otevřený jako všechny předchozí části, ale narozdíl od nich neposkytuje prostor pro ambivalentní čtení. Film končí smrtí několika hrdinů a přežitím několika dalších. Radikální katarze v závěru, kterou jsme mohli vidět dříve, zcela chybí. Skutečným závěrem je pak úspěšné dokončení právě sledovaného filmu. Tento rozpor mezi formou a obsahem však potenciál pro ambivalentní čtení má. Film kriticky komentuje předchozí čtyři epizody, stejně jako aktuální trend žánru, a zároveň se tohoto trendu důsledně drží. V postmoderním duchu zde stojí konvenční a progresivní nikoliv jako výlučné termíny, ale vedle sebe. Formulovat čtení filmu jako sociální subverze mediální praxe a manipulace by bylo možné, nicméně takové čtení by opomíjelo příliš mnoho aspektů, které by interpretaci naopak odkláněly k tendenčnímu sdělení. Zároveň by taková interpretace implikovala aspekt, který v předchozích dílech chyběl a tedy nutila diváka k jejich reinterpetaci, a to tím spíše, že tyto filmy jsou zde otevřeně citovány.

---

<sup>132</sup> Podobně je tomu i u filmu *REC*, který vyšel téhož roku jako *Deníky*.

## 5.2. Meghan Sutherland a David Roche

Kritiky Meghan Sutherland a Davida Roche jsou pro mé další bádání užitečné, neboť se nejen kriticky staví k výše analyzovaným dílům, ale i k jejich interpretačním strategiím a metodologii. Hlavním rozdílem není ani tolik jejich teoretické východisko ve Foucaultovském poststrukturalismu, jako spíše jev, k němuž budu referovat jako k „obratu k zombiím“. Zatímco dosud probírané kritiky interpretují dané filmy na základě vlastní metody a postavu zombií pak vysvětlují v takto vymezených vztazích (tedy jako reprezentaci), v průběhu oživení zombie žánru na začátku 21. století je odborný diskurz formován myšlenkou, že výklad monstra musí stát ve středu interpretace Romerova díla<sup>133</sup>. Nejstarší takovým výkladem původní trilogie, který se mi podařilo najít, je k dispozici v knize *The Cinematic body*<sup>134</sup> Stevena Shavira. Ačkoliv ani Roche, ani Sutherland na tuto publikaci přímo neodkazují, vysvětlím na začátku této kapitoly nejdříve Shavirovu argumentaci, neboť v jejím světle budou i ty jejich srozumitelnější. Motivací, proč rozvíjím přístup právě těchto autorů, je jejich potenciál diferencovanějšího čtení filmových textů, protože se brání jejich čtení jako alegorie. Naproti tomu je čtou skrze pojmy normativní praxe a princip její reprodukce jako jejich hlavní téma. Zcela esenciálním tématem pak bude rozdíl mezi pojmy alegorie a mimesis.

Shaviro chápe zombie jako typicky postmoderní monstrum. Jejich vnitřně spornou povahu vidí nejen na úrovni konkrétních paradoxů samotných (živý a mrtvý zároveň), ale hlavně na úrovni popření kategorií jako sociálních konstruktů (normální a abnormální). Neodmítá zcela jejich alegorický rozměr, ale rozděluje jejich funkci na alegorickou a mimetickou<sup>135</sup>. Tyto pojmy čerpá z práce Waltera Benjamina<sup>136</sup> a velmi extenzivně o nich pojednává v první kapitole, přičemž druhý jmenovaný má jeho primární pozornost. Oba pojmy jsou diskutovány jako módy divácké recepce, přičemž jeho hlavním cílem je využít metod Peircovské triadické sémiotiky proti psychoanalytickému Lacanovskému výkladu založenému na (post)karteziánském vztahu objektu a subjektu. V případě alegorie si vystačí se skutečností, že tento princip se vylučuje s principem reprezentace a její využití implikuje ztrátu původního objektu. Vymezení mimesis je podstatně složitější. Ten je založen na odvržení psychoanalytické interpretace filmové zkušenosti jako identifikace diváka s hrdinou (nebo s kamerou) a soustředí se na jeho tělesný prožitek. Divák je obrazem spíše „pohlčen“, přičemž

---

<sup>133</sup> Nejlépe patrné ve sbornících, z nichž jsem výše čerpal, viz např. Sarah Juliet Lauro (ed.), *Zombie Theory: A Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017 nebo Deborah Christie – Sarah Juliet Lauro (eds.), *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press 2011.

<sup>134</sup> Steven Shavira, *The Cinematic Body: Theory out of Bounds*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2006.

<sup>135</sup> Pojem vychází z řeckého *mimesthai* – napodobovat.

<sup>136</sup> Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso 1985.

tento jej zároveň „rozptyluje“. Nelze tak hovořit o duálním vztahu, jelikož tyto póly se natolik vzájemně ovlivňují, že nelze jasně vymezit, co je uvnitř a co vně kterého subjektu<sup>137</sup>. Mimesis, o kterém mluví rovněž jako o nákaze (contagion), pohlcuje diváka a ruší veškeré zavedené referenční body a ty jsou odvrženy<sup>138</sup>. Význam je tak konstruován spíše na principu kontinua, behaviorálně definovaném zvyky spíše než opoziční dualitou denotace. Romerovu sextalogii pak lze číst jako pojednávající o tomto principu mimesis, kterým jsou na symbolické úrovni zombie, a právě odtud plyne obrat k zombiím.

Zombie fungují jako mimesis jednak ve zcela prostém smyslu jako nápodoba, jelikož jsou lidem zkrátka podobní. Především jsou ale mimetickým principem, jak popisuje Benjamin. Jejich neustále prozkoumávané možnosti chovat se jako lidé (Bub, instinkt nutící je vrátit se k obchodnímu domu atd.) z nich nečiní monstrum jakožto ohrožení normativního řádu, ani jeho reprezentaci, ale jeho přímé ztělesnění. Zároveň je jejich deprivace osobnosti a neschopnost konstruovat vlastní společenský řád staví do antagonistické pozice vůči takovému řádu. Pokud bychom se chtěli při tomto jejich chápání držet principu reprezentace, zombie nerepresentují nic, neboť by vždy reprezentovaly i opak téhož. Ačkoliv Sutherland i Roche ve svých analýzách hovoří o alegoriích, z jejich práce s tímto pojmem je patrné, že apelují právě na jejich mimetický potenciál.

Meghan Sutherland často přiznaně čerpá z myšlenek Ernesto Laclaua. Její článek *Rigor/Mortis*<sup>139</sup> si klade ústřední otázku, co je na zombie narativěch natolik specifického, že tak spolehlivě přitahují politické čtení, a navzdory skutečnosti, že jsou jak po narativní, tak po estetické stránce velmi silně kodifikované, jsou vždy interpretovány jako reflexe své vlastní doby. Jedná se o podobnou úvahu, jako když jsem výše psal o interpretacích, které navzdory své obsahové podobnosti podporují vzájemně se vylučující ideologická hlediska. Meghan Sutherland k této úvaze přidává další úroveň. Hlavním předmětem jejího zájmu je vztah mezi kategoriemi žánru, pokračování (*sequel*) a remaku. Zombie filmy (zabývá se detailněji především Romerovou *Zemí* a Snyderovým *Úsvitem*) jsou pro ni vhodným polem bádání z několika důvodů. Repetitivní charakter narativu spolu s jeho silnou kodifikací dobře ilustrují nejasně vymezené hranice mezi těmito kategoriemi. Zároveň si všímá souladu obsahu a formy, kdy má neustále oživovaná narativní struktura svůj obraz v zombiích, resp. jejich oživení a nápodobě předposmrtného života. Tyto intra – extra diegetické vztahy jsou založeném na

---

<sup>137</sup> Steven Shaviro, *The Cinematic Body: Theory out of Bounds*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2006, s. 49–53.

<sup>138</sup> Shaviro se v této souvislosti dokonce odkazuje na Herakleita z Efezu, tamtéž, s. 53.

<sup>139</sup> Meghan Sutherland: *Rigor/Mortis: The Industrial Life of Style in American Zombie Cinema*. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 1, 2007, č. 48, s. 64–78. Rovněž dostupný na WWW <<https://www.jstor.org/stable/41552479>> [Cit. 10. 7. 2021].

témže principu, o němž hovořil Shaviro v případě mimesis. Skutečnost, že jsou tyto filmy vykládány jednou jako útok na konzumerismus a jindy na rasismus, tak může vykládat jako právě tuto obecnou mimetickou tendenci zombií. Takto odhalují instituce, a především jejich vztah k moci, jako založený na ochotě podílet se na ní jejími participanty (institutions of willing bodies)<sup>140</sup>. Nejde tedy ani tolik o kritiku konkrétních společenských projevů jako spíše kritiku způsobu, jakým je tato institucionální moc konstruována. Tuto myšlenku v závěru článku shrne do teze: „... *zombie filmy mají tendenci spíše ztělesňovat [politický diskurz], než pouze připisovat politické čtení...*“<sup>141</sup> Z toho je patrné, že jak Shaviro, tak Sutherland jsou přesvědčeni, že potenciál čtení sextalogie je hlubší, a popsát v čem je ten či onen film namířen např. proti konzumerismu, znamená věnovat pozornost pouze jednomu konkrétnímu jeho aspektu, a to na úkor ostatních.

Sutherland několikrát rozvíjí analýzy konkrétních scén ze sextalogie, tyto vždy vedou k jedinému cíli. Ukázat jak je jejich estetika teleologicky konstruována, aby poukázala, jak různé instituční aparáty aplikují svou moc nad jednotlivcem a ovládají jeho tělesnou stránku. Zombie pak do tohoto vztahu vstupují, čímž jej zároveň destrukují. Na jedné straně jsou pouhou ovládnutou tělesností, na druhé straně způsobily kolaps těchto institucí, jako i celé civilizace. Pokračují, svým nedokonalým způsobem, v reprodukci těchto vztahů, ale bez toho, aby byl naplněn jejich původní smysl. Tímto způsobem dovolí divákovi nahlédnout kritiku těchto institucí, stejně jako se nechat unést počitkem jejich přetrvání a číst je ve smyslu posílení dominantní ideologie<sup>142</sup>. Toto rozmlžení hranic mezi právem a bezprávím, řádem a chaosem, ale především redukci lidského života na jeho pouhou tělesnou stránku interpretuje v kontextu Agambenova konceptu „pouhého života“<sup>143</sup>. Jejím hlavním cílem je však využít žánrového pole zombie hororu pro širší porozumění remaku obecně jako institucionální praxe v jeho politickém rozměru. Tato praxe je běžně chápána jako určitý projev krize (politické, umělecké, ekonomické...), neboť se jedná o jistější investici, reprodukuje-li se již osvědčený narativ. V případě zombie hororů jej lze chápat jako další úroveň subverze, a to právě díky souvislosti obsahu a formy. Rozmlžuje se tak rovněž hranice mezi tím, co vlastně znamená konstituovat subverzivní text. Pokud narativ otevřeně tematizuje proces ideologické indoktrinace jako nevyhnutelný, lze k takové interpretaci vždy vztáhnout i jeho produkční kontext jako jeho součást<sup>144</sup>. Nevznikne-li prostor pro jeho realizaci jinak než jako subverzivní, přestává takové

---

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 69.

<sup>141</sup> „...*zombie films literally tend to embody rather than simply inscribe political discourse...*“, tamtéž, s. 75.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>143</sup> Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press 1998.

<sup>144</sup> Detailněji o vztahu mediality a monstra v zombie filmech viz Allan Cameron, *Zombie Media: Transmission, Reproduction, and the Digital Dead*. In: *Cinema Journal* 1, 2012, č. 52, s. 59–77.

vymezení dávat smysl. Právě z tohoto důvodu Sutherland hovoří o *ztělesnění* politického diskurzu a politické čtení tak posouvá o úroveň níže, blíže k základnímu principům politického bytí ve společnosti, než je pouze konstrukce alegorie.

David Roche ve svých pracích často aplikuje formalistický přístup, je však rovněž velmi dobře obeznámen s poststrukturalistickým diskurzem, z něhož čerpá metodologii pro článek *Resisting Bodies*<sup>145</sup>, který bude tématem následujících řádek a druhým výchozím bodem pro následující kapitolu. Jedná se o přímou reakci na *Rigor/Mortis*. Ačkoliv kritizuje důsledky, které Sutherland vyvozuje z kodifikace žánru, s její tezí, že repetitivní tendence narativu a samotná podstata zombií demaskuje mocenské struktury, souhlasí. Dochází k tomuto závěru díky přesvědčení, že interpretace zombií se soustředí spíše na narativní aspekt normativní praxe spíše než normativního diskurzu (ve Foucaultovském smyslu). Jeho kritika spočívá především v poukazu na omezený počet filmů, z nichž Sutherland dospívá k tezi o repetitivním charakteru narativu a jeho kodifikace. V tomto duchu probírá historii žánru od jeho obecně uznávaného počátku ve filmu *Bílá Zombie* z roku 1932. Jakkoliv je tato historická stránka pro jeho cíl kriticky čist *Rigor/Mortis* nezbytná, pro účely této práce ji nebude třeba probírat znovu. Budu se věnovat především předmluvě, kde Roche probírá svá teoretická východiska a zároveň do hloubky odhaluje předpoklady, z nichž vychází i Meghan Sutherland. Dále bude mým primárním zájmem druhá kapitola, kde probírá přímo možnosti interpretace Romerovy původní trilogie. Jeho článek si klade za cíl ukázat, jak zombie mohou fungovat coby subverzivní resignifikace díky jejich potenciálu mimeticky vyjevit mocenské struktury. Pojem subverzivní resignifikace čerpá z metodologie Judith Butler. Tento princip je založen na myšlence, že pokud se subjekt nemůže zcela vymanit mimo ideologickou strukturu moci, může ji ale efektivně kritizovat. Taková kritika implikuje uchopení vlastní identity (ve smyslu společenské třídy, rasy, genderu, etnicity...) jako konstruktu vytvořeném právě těmito mocenskými aparáty. Jejich kritika se pak odehrává formou nápodoby, kdy určitá forma signifikace je vytržena ze svého původního kontextu a v rámci jiného kontextu nabývá nového významu, čímž odhaluje strukturu, na níž byla v původním kontextu ve své symbolické hodnotě závislá<sup>146</sup>.

Rocheho historický exkurz k postkoloniálním zombiím preromerovského žánru je motivován jejich chápáním jako vzájemnou opozicí. Zatímco takto uchopené zombie jsou, jakožto zcela ovládané voodoo čarodějem, vůči nim naprosto podřízené, Romerovy zombie tuto

---

<sup>145</sup> David Roche: *Resisting Bodies: Power Crisis/Meaning Crisis in the Zombie Film from 1932 to Today*. *Textes et contextes*, 2011, č. 6. Dostupný na WWW:

<<http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=327>> [Cit. 10. 7. 2021].

<sup>146</sup> Judith Butler to vysvětluje na příkladu filmu *Paris Is Burning*(1990). Judith Butler, *Bodies That Matter: On the discursive limits of „sex“*. New York: Routledge 2011, s. 88–97.

hierarchii nemají, čímž je jim na sociální úrovni odepřena možnost fungovat jako signifikant (nemají sociální status, rasa nebo pohlaví nehraje roli...). Jedná se tedy o dvě úrovně opozic, s nimiž Roche pracuje. Jednak extradiegeticky preromerovské – Romerovské zombie, jednak intradiegeticky jako subjekt moci před a po procesu zombifikace. Zatímco extradiegetickému rozměru přisuzuje vztah opozice (zcela podřízené vs. způsobující chaos a apokalypsu), intradiegetický popisuje právě termínem subverzivní resignifikace. V rozboru *Úsvitu a Dne* ukazuje, jak zombie mimeticky v konkrétních performativních aktech<sup>147</sup> vyjevují mocenskou strukturu, jíž postavy ve filmech podléhají a jednají v podřízenosti vůči ní. Nejlépe tak činí na příkladu, kdy Bub ve *Dni* salutuje, nejprve jako projev své vojenské minulosti, a v závěru filmu činí totéž gesto, ale ironicky, čímž poukáže na plnou podřízenost vůči represivnímu vojenskému aparátu kapitána Rhodese (a zároveň na vlastní osvobození od něj). Extradiegetická opozice funguje jako vymezení „nepřítele“, či lépe řečeno poukazuje vůči jakému řádu jsou zombie transgresivní. Tím se (opět) vrací do diskuze problém, že zombie normativní řád ztělesňují i podřívají. Hlavní rozdíl takto pojatých zombiích je v posunu zobrazení absolutního řádu. V narativech ze třicátých let jej reprezentuje konkrétní osoba jako jeho nositel – čaroděj, skrze superiorní znalost konkrétní praxe, ovládá své subjekty na tělesné úrovni. Tento negativní řád je tak prezentován jako monistická struktura. Naproti tomu v případě celé sextalogie zombie nepodléhají nikomu, a to nejen žádné konkrétní osobě, ale ani žádné instituci (institucionální praxi však ano). Řád je inherentně pluralistický, neboť apokalyptický chaos poukazuje na rozpad jeho složek (aparátů). Tyto se zde ocitají ve vzájemné kolizi (nejsilněji vědci a vojáci ve *Dni*).

Žádná z mimetických tendencí, které zombie napříč sextologií projevují, nemůže mít podle Rocheho hodnotu sama o sobě. Chápat ji jako subverzivní resignifikaci můžeme pouze my jako diváci, a to díky tomu, že ji čteme z pozice uvnitř mocenského aparátu, zombie samotné význam postrádají. Z tohoto pohledu se skutečně jeví původní teze, že zombie ztělesňují politický diskurz jako symbolický výrok, neboť už jeho vyřčení, jako performativní akt přisuzující jim roli (a tedy význam) v politickém diskurzu, tak ztrácí svůj význam. Tímto pevným sepětím s praxí tak Roche ukazuje jakýkoliv explicitní výrok o povaze zombií jako

---

<sup>147</sup> Pojem performativního řečového aktu čerpá Butler z teorie řečových aktů J. L. Austina. Pouze pro pořádek uvádím, že skutečnost že zombie nemluví je pro tuto interpretaci irelevantní, neboť řečový akt je jako prostředek komunikace založen primárně na svém behaviorálním rozměru a významová rovina výroků je druhořadá. Austin toto ilustruje na příkladu svatby, kdy slova „ano, беру“ mají význam jako performance a nikoliv ve svém sémantickém významu. Viz John Langshaw Austin, *How to do things with Words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. London: Oxford University Press 1976, s. 1–11.

symbolický. Jeho cílem není diskvalifikovat závěry, ke kterým Meghan Sutherland dochází, ale zasadit je do adekvátního diskurzivního kontextu.

### 5.3. Kritika subverzivity a prázdný signifikant

Výše prezentovaný obrat k zombiím ukazuje, jak špatně uchopitelná v diskurzivních pojmech role zombií je a nakolik bude jejich interpretace vždy pouze částečná. Vzдор připsání jasnému významu však nemá pouze tuto nepříjemnou vlastnost, ale zároveň tím otevírá potenciál pro další prozkoumávání a dveře bádání ad infinitum. V tomto ohledu se podobá pozici Peircovského interpretantu, který se kdykoliv může stát znakem, a vytváří se tak významová struktura, kde je význam konstruován sítí dalších významů, které se vzájemně podporují bez konkrétního pevného bodu. Není tedy divu, že jak Meghan Sutherland tak David Roche vycházejí z autorů poststrukturalistického zaměření, kteří do velké míry na tuto Peircovskou tradici navazují. David Roche ve své analýze pozice zombie v narativu původní trilogie pronáší dva výroky, které dále nerozvádí (fungují v jeho eseji jako závěr). Nejprve označí Romerovy filmy za „spektákl moci“<sup>148</sup> a o několik řádek níže říká, že „jelikož zombie se brání významu, jsou otevřenější k jeho připsání“<sup>149</sup>. Tyto výroky mají ukázat zombie jako velmi efektivní element politických metafor a zároveň upozornit na skutečnost, že samy o sobě nenesou žádný konkrétní politický význam a nelze je ztotožnit s žádnou existující ideologií, politickou silou nebo společenským hnutím. V tomto ohledu se jeho chápání zombií velmi podobá mé interpretaci, kdy o nich budu hovořit jako o „prázdném signifikantu“.

Prázdný signifikant je pojem, který pro své politické dílo konstruoval Ernesto Laclau a následně jej rozvinul společně se Slavojem Žižkem a Judith Butlerovou, především v knize *Contingency, Hegemony, Universality*<sup>150</sup> a sám jej následně využíval v knize *On Populist Reason*<sup>151</sup>, z níž zde především čerpám. V původním konceptu je třeba rozlišovat dvě variace tohoto pojmového nástroje a sice „empty signifier“ a „floating signifier“. Ačkoliv pro Laclauovu filosofii a jeho teorii konstrukce populárních identit má toto rozdělení zásadní význam, pro mou interpretaci postav zombií je tato distinkce zanedbatelná, neboť budu vždy

---

<sup>148</sup> David Roche: *Resisting Bodies: Power Crisis/Meaning Crisis in the Zombie Film from 1932 to Today*. *Textes et contextes*, 2011, č. 6, § 12. Dostupný na WWW:

<<http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=327>> [Cit. 10. 7. 2021].

<sup>149</sup> Tamtéž.

<sup>150</sup> Judith Butler, Ernesto Laclau a Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso 2000.

<sup>151</sup> Ernesto Laclau, *On Populist Reason*. New York – London: Verso 2018.

hovořit o obou těchto variantách zároveň a používat pouze pojem „prázdný signifikant“. Vysvětlím obě jeho variace. Původní motivací pro konstrukci tohoto pojmu byla snaha porozumět, jak se formují a vznikají politická hnutí v důsledku hegemonické struktury moci státního aparátu. Laclau za tímto účelem uvažuje modelový příklad, kde v určité komunitě vznikne oprávněný politický požadavek (například v reakci na nedostatek bytových jednotek). Pokud takový požadavek není ze strany státu naplněn, vzniká hnutí, které má již svou politickou demonstraci. Tedy kromě původního požadavku, který funguje v sémiotickém smyslu jako objekt, vzniká jeho konkrétní projev, který má hodnotu znaku (signifikantu). Problém nastává v okamžiku, kdy se pod takové hnutí začlení i set dalších požadavků, téže nebo i jiných sociálních struktur, a tento signifikat se tak začne vztahovat k množství různých objektů. Původní objekt se tak neztrácí (přinejmenším ne nutně), ale signifikat k němu přestává mít exkluzivní vztah, čímž se z něj stává plovoucí signifikant (floating signifier). Tedy takový signifikant, který v různých diskurzivních rovinách nabývá vždy jiného významu. Tímto způsobem se mohou v politické rovině s daným signifikatem identifikovat i politické identity, jejichž cíle jsou ve vzájemném konfliktu. Prázdný signifikat vzniká v případech, že původní objekt přestane existovat, promění se, nebo nikdy nevznikne. Jako příklad prázdného signifikantu Laclau uvádí vznik polské Solidarity. Ta byla na začátku signifikantem jasně stanových požadavků týkajících se poměrů v Gdaňských docích, postupně se však transformovala v politický subjekt a původní pevné spojení s těmito požadavky zcela zmizelo. V případě zombie filmů tyto roviny souzní, neboť zde zombie (přinejmenším v Romerových filmech) nikdy nefigurovaly jako reprezentant něčeho konkrétního. Zároveň však skrze svůj mimetický charakter přitahovaly různé interpretace, čímž vstupují do rozličných diskurzů, které jim připisují odlišné významy. Prázdný signifikant je tak nadmnožinou plovoucího signifikantu. Rozdělení tak má význam pro politické teorie právě protože je založené na původu signifikantu.

Pro účely interpretace a analýzy je vhodný jednak jako nástroj jak přemýšlet nad konkrétními reprezentacemi v kinematografii (či spíše jak se v některých případech zbavit implikací, které s sebou pojem reprezentace nese) a zároveň jak kriticky číst jiné interpretace a analyzovat je diskurzivně. Využití prázdného signifikantu pro účely filmové teorie není zcela bezprecedentní. Kromě dvou výše zmíněných článků, které tento pojem implikují, je k dispozici například analýza *Čelistí* (1975) od Fredrica Jamesona<sup>152</sup>, který tímto způsobem čte monstrum obřího žraloka. Zároveň se jedná o vhodný výchozí bod pro čtení filmového textu jako alegorie. Alegorie je velmi často vágně používaný termín a mnohdy se snadno stává, že se vytrácí vztah

---

<sup>152</sup> Fredric Jameson, Reification and Utopia in Mass Culture. In: *Social Text* 1, 1979, č. 1, s. 130–148.

vůči tomu co je alegorizováno. Jeho nahrazení pojmy prázdného signifikantu a mimesis dovolují přistoupit k zombie filmům bez této historické a diskurzivní zátěže. Zombie jako prázdný signifikant tedy nutí položit si otázku, co v narativu chybí. To je však past, jíž je třeba se vyvarovat, neboť by takto pojatá otázka vedla pouze k jinak pojmenovanému principu reprezentace. Zombie vstupují v různých kontextech do jiného vztahu a takto připsaný význam svědčí spíše o interpretačním východisku. Mnohem přínosnější je chápat prázdný signifikant v jeho potenciálu měnit strukturu signifikantů, kterými je obklopen, přesně v duchu subverzivní resignifikace, jak jsem tento princip popsal v předchozí kapitole u Judith Butler. Velmi ilustrativní jsou v tomto ohledu scény, kde se v jednotlivých filmech poprvé zombie objeví. V úplně první scéně sextalogie funguje hřbitov jako místo rodinného setkání, infantilního humoru a nese s sebou tradiční kulturní implikace. Ve chvíli, kdy se objeví první zombie, se z tohoto místa stane prostředím tradičního pro gotický horor. Zombie funguje jako prostředek pro jeho satirizaci. Později v *Denících* funguje tento vztah opačně, kdy se divák nejprve domnívá, že vidí scénu z klasického hororu, aby záhy resignifikoval význam na profánní úrovni studentské produkce. Tyto příklady mohou působit poněkud arbitrárně, nicméně princip lépe vyniká v případě artikulací komplexních interpretací, jak jsem ukazoval výše na srovnání konkrétních kritik.

Výše jsem se pokoušel na několika případech ukázat, nakolik je zombie jako narativní entita vnitřně sporná. Při jejím uchopení skrze sémantickou definici prázdného signifikantu lze hovořit v mnohem pozitivnějších termínech. Zombie se jeví jako polysémantická funkce v narativu. Tato vlastnost se zdá efektivní pro konstrukci sociálně subverzivního textu. Výše uvedené texty ukazují, že takové chápání lze konstruktivně uchopit a konzistentně formulovat. Jako hlavní potenciál se však při čtení skrze prázdný signifikant jeví subverze principu signifikace jako takového. Politické čtení Romerových filmů jako kritiky konkrétních společenských aspektů tak získává společného jmenovatele. Je jím vyjádření krize reprezentace. Konkrétně pak krize sebe-reprezentace, tedy uchopení hrdinů těchto filmů, kteří postrádají vlastní pozitivní identitu a tato je vždy konstruována vůči zombiím (i. e. prázdnému signifikantu). Ačkoliv tato teze se může zdát jako krok zpět k interpretacím, které se soustředily na roli hrdinů na úkor monster, opak je pravdou. Role zombií je v této interpretaci ústřední, protože jejich pozice zpochybňuje možnost uchopit i hrdiny jako reprezentaci. Jakkoliv se má tedy zombie jako monstrum potenciál podílet na nejrůznějších alegorických obrazech světa v rámci kinematografie i mimo ni<sup>153</sup>, jsou samy o sobě interpretačním problémem. Pokud

---

<sup>153</sup> Zombie funguje jako subverzivní metafora pro nejrůznější druhy sociální interakce např. v Henry Armand Giroux, *Zombie Politics and Culture in Age of Casino Capitalism*. New York: Peter Lang Publishing 2011.

zombie není možné identifikovat s žádnou konkrétní skutečností ve světě a zároveň velmi dobře slouží jako reprezentace prakticky jakékoliv skutečnosti, lze je popsat jako obraz reprezentace jako takové. Allan Cameron popisuje v článku *Zombie Media: Transmission, Reproduction, and the Digital Dead*<sup>154</sup> zombie jako médium s potenciálem dekonstruovat obrazy, které přenáší. Ukazuje, jak Bub ve *Dni* funguje jako médium, které je jako tabula rasa. Snaha o jeho sociální integraci (realizovaná skrze média jako kniha a walkman) medializuje vztahy mezi postavami v bunkru. Je hlavním předmětem sporu a postupně donutí hrdiny tematizovat strukturu s níž se identifikovali.

Asi nejdůležitější vlastností prázdného signifikantu je jeho schopnost stírat rozdíly mezi partikularitou a univerzalitou<sup>155</sup>. Laclau kromě konkrétních symbolů jednotlivých hnutí, jako v případě Solidarity, akcentuje především obecné kulturně podmíněné signifikanty. Pojmy jako demokracie, svoboda nebo spravedlnost nemají jasně ukotvenou definici a i v případě specifického diskurzu mohou nabývat různých významů<sup>156</sup>. Gilles Deleuze napsal, že jediným postmoderním mýtem je mýtus zombie<sup>157</sup>. Jakkoliv je jeho poznámka letmá a cílí spíše na racionalizaci smrti v kontextu pozdního kapitalismu, myšlenka číst zombie jako novodobý mýtus má svůj potenciál. Zatímco tradičně chápaný mýtus má ve svém středu jednoho superiorního hrdinu, zombie mýtus do svého středu staví monstrum definované svou pluralitou. Tímto ničí vztahy mezi dualistickými kategoriemi, na nichž je většina mytologických výkladů založená. Kromě tohoto vztahu ničí rovněž vztah hrdiny k jeho prostředí, zombie fungují jako hrdina a jako prostředí zároveň. V tradičním chápání pojmu „mýtus“ bychom tedy označili zombie jako „anti-mýtus“ jelikož, spíše než aby tyto filmy na symbolické úrovni konstruovaly sdílenou vizi uspořádání světa, dekonstruují takovou kategorizaci. Tato skutečnost má však i druhý pól, neboť Romerovi se podařilo položit základ pro mýtus, který má vlastní pravidla, ikonografii a vzbuzuje v divákovi očekávání o vývoji příběhu, dle týchž pravidel jako každý jiný žánr (i. e. naopak vytváří takovou vizi uspořádání světa). Repetitivita v tomto žánru tedy splývá na obsahové i na formální úrovni. Jako postmoderní mýtus stírá rozdíl mezi konzumpcí a reprodukcí, neboť v případě zombií se tyto kapitalismus konstituující procesy stírají v jedno a totéž. Tento mýtický potenciál se mohl skutečně projevit teprve při oživení žánru na začátku

---

<sup>154</sup> Allan Cameron, *Zombie Media: Transmission, Reproduction, and the Digital Dead*. In: *Cinema Journal* 1, 2012, č. 52, s. 69–70.

<sup>155</sup> Judith Butler, Ernesto Laclau a Slavoj Žižek. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso 2000, s. 53–59.

<sup>156</sup> Oblíbeným pojmem na němž toto ilustruje je „lid“.

<sup>157</sup> Gilles Deleuze a Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1983, s. 335.

21. století, neboť v jeho předchozí etapě mohl oprávněně působit zombie žánr jako esenciálně subverzivní a to zkrátka na základě novosti tohoto konceptu. Takové čtení je pak zcela oprávněné, protože rezistence zavedeným žánrovým kategoriím sama o sobě formuje vlastní druh subverzivity.

Podoba žánru v 21. století zahrnuje filmy, kde zombie plní nejrůznější role a často bezpochyby naplňuje rituálně-ideologickou funkci žánru<sup>158</sup>. Tímto se ještě více zvětšují možnosti jak zombie na teoretické úrovni chápat. Mohou být vykládány jako metafora, symbol, analogie, mimesis, ztělesňují otroctví stejně jako vzdor vůči němu. Pokud je chápeme jako figurativní znázornění společenského uspořádání společnosti v pozdním kapitalismu, jejich hlavní úloha je poukázat na kolaps chápání lidské identity na základě subjekt-objektové duality<sup>159</sup>. Popření této duality poukazuje na dvě kontradiktorické teze a sice, že navzdory radikální opozici sebeuvědomění jako subjektu se nelze oprostít od ideologicky konstruované sociální reality, a zároveň se jedná o jediný způsob, jak se vlastnímu ztotožnění se s takovou ideologií bránit. Jelikož Romerova sextalogie je spjata s postavou zombie stejně jako s postapokalyptickým narativem, lze se politickému čtení jen těžko vyhnout. Prakticky každý příběh o pádu civilizace takovou interpretaci implikuje, neboť vnucuje otázky po důvodech tohoto pádu a obnova řádu s sebou bude vždy nést ideologické implikace jaké řešení je správné a jaké špatné. Sextalogie je v tomto ohledu výjimkou, neboť ani jeden z filmů nenabízí pozitivní odpovědi na otázky po lidské identitě a sebe-reprezentaci, které pokládá. Stejně tak se nikdy nevyjadřuje k tomu, jak by mohla alternativa k dominantní ideologii (v obecném smyslu) vypadat. Jedinou jistotou v takovém světě může být uskutečnění zombie apokalypsy samotné, a to už proto, že si divák nikdy nemůže být jistý, zda již dávno nenastala.

## 6. Závěr

Závěrem práce shrnu poznatky odhalené výše popsanou metodologií o dosavadním přístupu k interpretaci Romerovy původní trilogie a úvahy nad možností, jak nově přistupovat k celé sextalogii. Zároveň se pokusím formulovat odpovědi na v úvodu formulované výzkumné otázky.

---

<sup>158</sup> Viz např. Rick Altman, *A semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. In: Grant, Barry Keith (ed.), *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas 2012, s. 36–37.

<sup>159</sup> Nikoliv ve smyslu Deleuzeho „Schizosu“, ale spíše jako paradox, zombie nelze uchopit jako člověka, který se něčím stává, ale pouze v negativních pojmech, tedy tak, že něčím být přestává.

Problém, který se ukázal jako centrální pro můj výzkum, je chápání postavy zombie na principu reprezentace. S tím souvisí i to na jaké aspekty filmů se takto formované výzkumy soustředí a které ne vždy kladly adekvátní prostor k uchopení monstra pro účely interpretace. Interpretace zombií skrze princip reprezentace implikuje jejich zasazení do rovnice existujících společenských vztahů, vůči nimž je však toto monstrum transgresivní, jelikož popírá svým oxymoronickým potenciálem možnost jednoznačného koncepčního výkladu. Takovou rovnici pak odhaluje jako spíše zkonstruovanou, čímž poukazuje na interpretaci samotnou jako na reduktivní vůči pluralitě společenských vztahů. Chápání zombií skrze reprezentaci pak vede především k připisování jim různých významových elementů, většinou pak konkrétních reakcí na společenské represe. Tímto způsobem metoda jejich uchopení implikuje interpretace celého Romerova díla jako sociální subverze.

Na historickém vývoji zombie filmů ukazují, nakolik je tato vnitřně sporná kvalita monstra přítomná v žánru již od jeho počátků a že tato tendence pokračuje dodnes. Romerova sextalogie v tomto ohledu není žádnou výjimkou, ačkoliv má kanonickou pozici v jeho vývoji. Tento vývoj zároveň ukazuje, že žánr sám o sobě nenese subverzivní povahu, ale je schopen konstituovat díla ideologicky subverzivní stejně jako posilovat stereotypy a dominantní ideologii samotnou. Významnou roli pro uchopení sextalogie hraje velké časové rozpětí v jeho vzniku. Díky tomu se projevuje jeho exploatační rovina, kdy Romero vytěžuje svoji vlastní tvorbu stejně jako navazuje na vývoj žánru jako celku. Poukazuje tak akcentem na formální a obsahové prvky v druhé trilogii a na limity interpretace původní trilogie. Navzdory tomuto rozdílu nelze tyto dvě etapy sextalogie stavět proti sobě, jelikož revize žánrových pravidel, která Romero kanonizoval, byla přítomná v jeho díle již od samého začátku sextalogie. Možnost opuštění reprezentačního modelu interpretace považují za jeden z důsledků vyplývajících z tohoto Romerova přístupu k zombie žánru.

Struktura argumentace autorů jejichž interpretace kriticky reflektují ve čtvrté kapitole je důsledkem tohoto reprezentačního modelu, který neposkytuje prostor pro adekvátní práci s ambivalentním charakterem monstra. Tyto jsou dále silně ovlivněny autorskou teorií a obecně nekladou patřičný důraz na výklad a význam zombií. Hlavní argumenty těchto přístupů jsou založeny na dualitách normativního a nenormativního, kdy zombie figurují jako ohrožení společnosti. Zároveň často zdůrazňují otevřený konec filmů, který divákům neposkytne uspokojivé rozuzlení zápletky. Zombie v této struktuře pak figurují jako alegorie společnosti a zobrazují její negativní aspekty jako například konzumerismus. Tyto skutečnosti definují částečnost a zaujatost interpretací. Především silně odrážejí politické a ideologické přesvědčení

jejich autorů. Hlavním přínosem této práce ve smyslu kritické reflexe dosavadních přístupů k Romerovu dílu je demonstrace vzájemné výlučnosti těchto interpretací. Navzdory ideologickým východiskům, která jsou ve vzájemné kolizi, vykazují tyto práce velmi podobnou strukturu argumentace a téměř totožné závěry. Chápání díla jako politicky a ideologicky subverzivní se tak ukazuje jako nepřilíš opodstatněné. Projevuje se tím potřeba jiného přístupu, který bude schopen postihnout kvalitu monster poutat na sebe politické interpretace obecně.

Ve své vlastní revizi Romerovy sextalogie využívám koncepty mimesis a prázdného signifikantu. Díky nim ukazují, nakolik je funkce zombií v narativech nepostižitelná. Tuto nepostižitelnost ilustrují na akademické reakci Davida Roche na uchopení problému v článku *Rigor/Mortis*. Meghan Sutherland zde chápe zombie jako ztělesnění politického diskurzu, Roche následně ukazuje, jak samotné vyslovení této věty ji redukuje na symbolickou úroveň.

Romerovo dílo se ukazuje jako pojednávající skrze zombie o hlubších strukturách společenského uspořádání a formování mocenského aparátu, než je pouze sociální komentář některých problematických projevů společenského chování. Zombie s sebou zároveň nesou ambivalentní kvalitu, kdy jim není možné snadno přisuzovat význam. Každý význam s sebou nese i svůj opak, což se projevuje především na skutečnosti, že chápeme-li je jako ztělesnění řádu, pak zároveň implikují i jeho rozklad. Tímto způsobem Romero podkopává možnost interpretovat jeho dílo v dualistických kategoriích jako mýtické. Zároveň jsou však konkrétní filmy i celá sextalogie založeny na repetitivních schématech (společenské produkce a konzumpce, jednání postav, narativních schémat...), čímž formují vlastní mýtický kánon. Jakkoliv se snaha připsat zombiím v Romerově díle konkrétní význam jeví jako marná, mají díky tomu potenciál poukázat na krizi sebe-reprezentace, která je pro postmoderní společnost symptomatická.

## SEZNAM CITOVANÝCH PRAMENŮ

### KNIHY A ODBORNÉ PRÁCE

ADORNO, Theodor, *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH 2009.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press 1998.

ALTHUSSER, Louis, *On the reproduction of capitalism: ideology and ideological state apparatuses*. New York: Verso 2014.

ALTMAN, Rick, A semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas 2012.

AUSTIN, J. L., *How to do things with Words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. London: Oxford University Press 1976.

BARTHES, Roland, Smrt autora. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého 10, 2006, č. 3.

BENJAMIN, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso 1985.

BENJAMIN, Walter, umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979.

BISHOP, Kyle William. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson – London: McFarland & Company 2010.

BOLUK, Stephanie a Wylie LENZ, Introduction: Generation Z, the Age of Apocalypse. In: BOLUK, Stephanie a Wylie LENZ. *Generation zombie: essays on the living dead in modern culture*. Jefferson, N. C.: McFarland 2011.

BOLUK, Stephanie a Wylie LENZ. *Generation zombie: essays on the living dead in modern culture*. Jefferson, N. C.: McFarland 2011.

BOON, Kevin, And the Dead Shall Rise. In: Deborah Christie – Sarah Juliet Lauro (eds.), *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press 2011.

BOSS, Pete, Vile Bodies and Bad Medicine. *Screen* 1, 1986, č.27, s 14–25.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the discursive limits of „sex“*. New York: Routledge 2011

BUTLER, Judith, Ernesto LACLAU a Slavoj ŽIŽEK. *Contingency, hegemony, universality: contemporary dialogues on the left*. London: Verso, 2000.

CAMERON, Allan, Zombie Media: Transmission, Reproduction, and the Digital Dead. In: *Cinema Journal* 1, 2012, č. 52, s. 59–77.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

CISNEY, Vernon W., Living in the Land of the Dead: George Romero, Gilles Deleuze and the Question of the Zombie. *Journal for Cultural and Religious Theory* 2, 2014, č. 13, s. 58–81.

CORNICH, Ian, An Infected Population: Zombie Culture and the Modern Monstrous. In: Laura Hubner – Marcus Leaning – Paul Manning (eds.), *The Zombie Renaissance in Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan 2015, s. 20.

DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press,

FISKE, John, *Reading the Popular*. New York – London: Routledge 1990.

GIROUX, Henry Armand, *Zombie politics and culture in age of casino capitalism*. New York: Peter Lang Publishing 2011.

GRANT, Barry Keith. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press, 2007.

GRANT, Barry Keith, Taking Back the Night of the Living Dead: George Romero, Feminism, and the Horror Film. In: Barry Keith Grant (ed.), *The dread of difference: gender and the horror film*. Austin: University of Texas Press, 1996, s. 228–240.

HEFFERNAN, Kevin, Inner-City Exhibition and the Genre Film: Distributing "Night of the Living Dead" (1968). In: *Cinema Journal* 3, 2002, č. 41, s. 59–77.

HUBNER, Laura – LEANING, Marcus – MANNING, Paul (eds.). *The Zombie Renaissance in Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan 2015,

HUTCHINGS, Peter. *The Horror film*. New York: Routledge, 2013.

CHRISTIE, Deborah – LAURO, Sarah Juliet (eds.). *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011.

IACCINO, James, *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*. Westport, Conn.: Praeger, 1994.

JAMESON, Fredric, Reification and Utopia in Mass Culture. In: *Social Text* 1, 1979, č. 1.

KEE, Chera, “They are not men... they are dead bodies”: From Cannibal to Zombie and Back Again In: CHRISTIE, Deborah – LAURO, Sarah Juliet (eds.). *Better Off Dead:*

*The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011, s. 9–24.

KIRKMAN, Robert, *Živí mrtví*. Ilustroval Charles Adlard. Praha: Crew 2009.

LACLAU, Ernesto, *On Populist Reason*. New York – London: Verso 2018.

LAURO, Sarah Juliet a EMBRY, Karen, A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism, *boundary 2* 35, 2008, č. 1.

LAURO, Sarah Juliet, Introduction: Wander and Wonder in Zombieland. In: LAURO, Sarah Juliet (ed.), *Zombie theory: a reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.  
LAURO, Sarah Juliet (ed.), *Zombie Theory: A Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017.

LINK, Eric Carl, *The Vast and Terrible Drama: American Literary Naturalism in the Late Nineteenth Century*, Tuscaloosa: The Alabama University Press 2004.

MARCUSE, Herbert. *Jednorozměrný člověk: studie o ideologii rozvinuté industriální společnosti*. Praha: Naše vojsko 1991.

MATHESON, Richard, *Já, legenda*. Praha: Argo 2018.

MILL, John Stuart, *On Liberty*. London: Watts 1948.

MODLESKI, Tania, The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory. In: Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1986.

MORRIS, Meaghan, Things to Do with Shopping Centres. In: Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge 1995.

- NEALE, Steve, Questions of Genre. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas 2012.
- NAGEL, Thomas, *Mortal questions*. New York: Cambridge University Press 1979.
- NEWITZ, Annalee, *Pretend We're dead: Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Durham – London: Duke University Press 2006.
- OLNEY, Ian, *Euro horror: classic European horror cinema in contemporary American culture*. Bloomington: Indiana University Press 2013.
- PAFFENROTH, Kim, *Gospel of the Living Dead: George Romero's Visions of Hell on Earth*. Waco, Texas: Baylor University Press 2006.
- PASCAL, Blaise, *Pascal's Pensées*, New York: E. P. Dutton & Co. Inc. 2007.
- PEIRCE, Charles Sanders, A Neglected Argument for the Reality of God. In: Peirce Edition Project (ed.) *The Essential Peirce, Volume 2: Selected Philosophical Writings (1893–1913)*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 1998.
- PINEDO, Isabel, Recreational Terror: Postmodern Elements of Contemporary Horror Film. *Journal of Film and Video* 1, 1996, č. 48.
- RENNIE, Nicholas, Benjamin and Zola: Narrative, the Individual, and Crowds in an Age of Mass Production, *Comparative Literature Studies* 4, 1996, č. 33.
- ROCHE, David, *Making and remaking horror in the 1970s and 2000s: Why Don't They Do It Like They Used To?* Jackson: University Press of Mississippi 2014.
- RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1979.
- RUSSELL, Bertrand, On Denoting. *Mind* 14, 1905, č. 4.

- RYALL, Tom, Genre and Hollywood. In: Hill, John – Gibson, Pamela Church (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford – New York: Oxford University Press 1998.
- SATO, Yoshiyuki, *Pouvoir et résistance: Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*. Paris: L'Harmattan 2007.
- SEABROOK, William, *The Magic Island*. New York: The Literary Guild of America 1929.
- SEARLE, John, *The Construction of Social reality*. New York: The Free Press 1995.
- SHAVIRO, Steven, *The Cinematic Body: Theory out of Bounds*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2006.
- SNELSON, Tim, To be Continued... Seriality, cyclicity and the new cinema history. In: Daniël Biltereyst – Richard Maltby – Philippe Meers (eds.), *The Routledge Companion to New Cinema History*. London: Routledge, Taylor & Francis Group 2019.
- SUTHERLAND, Meghan, Rigor/Mortis: The Industrial Life of Style in American Zombie Cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 48, 2007, č. 1.
- VIALS, Chris, The Origin of the Zombie in American Radio and Film: B-Horror, U. S. Empire and the politics of disavowal. In: BOLUK, Stephanie a Wylie LENZ. *Generation zombie: essays on the living dead in modern culture*. Jefferson, N. C.: McFarland 2011.
- WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society*. New York: Doubleday & Company 1960.
- WILLIAMS, Tony, *George A. Romero: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2011.
- WILLIAMS, Tony, *The cinema of George A. Romero: Knight of the Living Dead*. London – New York: Wallflower Press Book 2015.
- WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press 1986.

WOOD, Robin, Introduction to the American Horror Film. In Robin Wood – Richard Lippe (eds.), *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals 1979.

WOOD, Robin – LIPPE, Richard (eds.), *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals 1979.

WOLLEN, Peter, *Signs and meanings in Cinema*. New York: Palgrave Macmillan 2013.

ZOLA, Émile, *The Experimental Novel and other Essays*. New York: Cassell Publishing Company 1893.

## INTERNETOVÉ PRAMENY

David Roche: Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction. *Transatlantica* 2, 2005.

Dostupný na WWW: <<https://journals.openedition.org/transatlantica/7846>> [cit. 28. 7. 2021].

David Roche: Resisting Bodies: Power Crisis / Meaning Crisis in the Zombie Film from 1932 to Today. *Textes et contextes*, 2011, č. 6. Dostupný na WWW:

<<http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=327>> [Cit. 10. 7. 2021].

Robin Wood: Fresh meat: Diary of the Dead. *Film Comment* 44, 2008, č. 1.

Dostupný na WWW:

<<https://www.filmcomment.com/article/fresh-meat-diary-of-the-dead/>> [cit. 10. 7. 2021].

Stephen Harper: Zombies, Malls, and the Consumerism Debate:

George Romero's *Dawn of the Dead*. *Americana: The Journal of American Popular Culture* 1, 2002, č. 2. Dostupný na WWW:

<[Zombies, Malls, and the Consumerism Debate: George Romero's Dawn of the Dead](#)>

[cit. 27. 7. 2021].

## SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ

- Bílá Zombie (White Zombie; Victor Halperin, 1932)
- Blacula (William Crain, 1972)
- Bunkr Smrti (Outpost; Steve Barker, 2008)
- Cesta (The Road; John Hillcoat, 2009)
- Cukroušek Hill (Sugar Hill; Paul Maslansky, 1974)
- Černý Ceasar (Black Ceasar; Larry Cohen, 1973)
- Čelisti (Jaws; Steven Spielberg, 1975)
- Day of the dead: Bloodline (Hèctor Hernández Vicens, 2018)
- Dead Men Walk (Sam Newfield, 1943)
- Deathdream (Bob Clark, 1974)
- Den mrtvých (Day of the Dead; George A. Romero, 1985)
- Deníky mrtvých (Diary of the Dead; George A. Romero, 2007)
- Drtič (Bruiser; George A. Romero, 2007)
- Exit Humanity (John Geddes, 2011)
- Fido (Andrew Currie, 2006)
- Frankenstein (James Whale, 1931)
- Halloween (John Carpenter, 1978)
- Halloween (Rob Zombie, 2007)
- Halloween (David Gordon Green, 2018)
- Hory mají oči (The Hills Have Eyes; Alexandre Aja, 2006)
- Hory mají oči 2 (The Hills Have Eyes II; Martin Weisz, 2007)
- Hungry Wives (George A. Romero, 1972)
- I Eat your Skin (Del Tenney, 1971)
- Kabinet doktora Caligariho (Das Kabinett des Doktor Caligari; Robert Wiene, 1920)
- Karneval duší (Carnival of Souls; Herk Harvey, 1962)
- King of the Zombies (Jean Yarbrough, 1941)
- Knihy Přežití (The Book of Eli; Albert Hughes, Allen Hughes; 2010)
- Mesiáš zla (Messiah of Evil; Willard Huyck, Gloria Katz, 1973)

Mrtví a neklidní (Warm Bodies; Jonathan Levine, 2013)

Mrtvý sníh (Død snø; Tommy Wirkola, 2009)

Murders in the Rue Morgue (Robert Florey, 1932)

Nehanobte spánek mrtvých (Jorge Grau, 1974)

Noc ožvlých mrtvol (Night of the Living Dead; George A. Romero, 1968)

Noc ožvlých mrtvol (Night of the Living Dead; Tom Savini, 1990)

Outpost: Black Sun (Steve Barker, 2012)

Outpost: Rise of the Spetsnaz (Kieran Parker, 2013)

Paris Is Burning (Jennie Livingstone, 1990)

Pátek třináctého (Friday the 13th; Marcus Nispel, 2009)

Po smrti (Oltre la morte; Claudio Fragasso, 1989)

Pontypool (Bruce McDonald, 2008)

Ptáci (The Birds; Alfred Hitchcock, 1962)

Putovala jsem se zombií (I Walked with a Zombie; Jacques Tourner, 1943)

Pýcha a předsudek a zombie (Pride and Prejudice and Zombies; Burr Steers, 2016)

REC ([Rec]; Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007)

Revenge of the Zombies (Steve Sekely, 1943)

Rosencrantz a Guildenstern jsou nemrtví (Rosencrantz and Guildenstern Are Undead, Jordan Galland, 2009)

Skatův průvodce zombie apokalypsou (Scouts Guide to the Zombie Apocalypse; Christopher Landon, 2015)

Soumrak mrtvých (Shaun of the Dead; Edgar Wright, 2004)

Survival of the dead (George A. Romero, 2009)

Svět po zániku (The Day, Douglas Aarniokoski, 2011)

Světová válka Z (World War Z; Marc Foster, 2013)

Šílený Max: Zběsilá cesta (Mad Max: Fury Road; George Miller, 2015)

Texaský masakr motorovou pilou (The Texas Chainsaw Massacre; Tobe Hooper, 1974)

Texaský masakr motorovou pilou (The Texas Chainsaw Massacre; Marcus Nispel, 2003)

The Crazies (George A. Romero, 1973)

The Dead and The Damned (Rene Perez, 2011)

The Ghost Breakers (George Marshall, 1940)

The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies (Ray Dennis Steckler, 1964)

The Last Man on Earth (Ubaldo Ragona, Sidney Salkow, 1964)

The Plague of the Zombies (John Gilling, 1966)  
Two Thousand Maniacs (Herschell Gordon Lewis, 1964)  
Úsvit mrtvých (Dawn of the Dead; George A. Romero, 1978)  
Úsvit mrtvých (Dawn of the Dead; Zack Snyder, 2004)  
Velká země (The Big Country; William Wyler, 1958)  
Vetřelec (Alien; Ridley Scott, 1979)  
Virus (Bruno Mattei, Claudio Fragasso, 1980)  
Vzpouza zombií (Revolt of the Zombies; Victor Halperin, 1936)  
Země mrtvých (Land of the Dead; George A. Romero, 2005)  
Invaze Zlodějů těl (Invasion of the Body Snatchers; Don Siegel, 1956)  
Zombi holocaust (Marino Girolami, 1980)  
Zombi 2 (Lucio Fulci, 1979)  
Zombi 3 (Lucio Fulci, 1988)  
Zombieland (Ruben Fleischer, 2009)  
Zombies: Den-D přichází (Day of the Dead; Steve Miner, 2008)  
Zombies of Mora Tau (Edward L. Cahn, 1957)  
Zombies on Broadway (Gordon Douglas, 1945)  
Živí nebo (ne)mrtví (Undead or Alive; Glasgow Phillips, 2007)  
28 dní poté (28 Days Later, Danny Boyle, 2002)