

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Nelly Wernischová

Fenomén zombie ve filmech George A. Romera

The Phenomenon of Zombies in Films by George A. Romero

Praha 2014

Vedoucí práce: PhDr. David Čeněk

Poděkování

PhDr. Davidu Čeňkovi za vedení bakalářské práce a za vstřícnost a trpělivost.

Mgr. Tomáši Čadovi za připomínky, pomoc a trpělivost.

Mgr. Zuzaně Děngeové za korektury.

PhDr. Tomáši Míkovi za vstřícnost.

Rodině za pomoc a psychickou i materiální podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 11. 8. 2014

.....
Nelly Wernischová

Klíčová slova (česky)

zombie, vúdú, otroctví, bokor, ti bon ange, svoboda/nesvoboda, kapitalismus, konzum, společenská třída, marxismus, ideologie, medialita, technologie, metafora

Keywords (in English)

zombies, voodoo, slavery, bocor, ti bon ange, freedom/serfdom, capitalism, consumerism, social class, marxism, ideology, mediality, technology, metaphor

Abstrakt (česky)

Tato práce se zabývá fenoménem zombie ve filmech George A. Romera. Jejím cílem je dokázat, že ačkoli se charakteristiky fenoménu v rámci jednotlivých snímků tohoto režiséra výrazně proměnily, zachoval si i přesto základní metaforickou funkci, již měl i v době svého vzniku, v 17. století na Haiti. Analytická část práce, ve které jsou rozebírány tři vybrané zombie horory George A. Romera (*Úsvit mrtvých*, *Země mrtvých* a *Deník mrtvých*) se opírá o postupy neoformalistické analýzy. Na základě analýzy jednotlivých snímků dokazují, že fenomén zombie v Romerových snímcích funguje, stejně jako na Haiti, jakožto metafora otroctví, přičemž tato metafora je variována v závislosti na problémech aktuálně tematizovaných tím kterým snímkem a funguje jako kritika současné společnosti.

Abstract (in English)

This work deals with the phenomenon of zombie in films by George A. Romero. Its objective is to prove that, although the characteristics of the phenomenon underwent significant change within individual films by this director, it still preserved the basic metaphoric function it had already at the time of its origination in Haiti in the 17th century. . The analytical part, in which three selected zombie horrors by George A. Romero (*Dawn of the Dead*, *Land of the Dead* and *Diary of the Dead*) are discussed, is based on the methods of neoformalist analysis. Based on the analysis of individual films, I have proved that the zombie phenomenon in Romero's films works, the same as it does in Haiti, as a metaphor of slavery with this metaphor being varied depending on the issues that become the current topic of each of the films whose actual aim is to criticise the contemporary society.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Vývoj fenoménu zombie.....	11
2.1. Historické a ideologické kořeny.....	11
2.2. Počátek zombie filmů v Hollywoodu.....	14
2.3. Přerod zombií ve filmech George A. Romera.....	15
2.4. Obecná metaforická a ideologická funkce fenoménu zombie.....	17
3. Metaforická funkce fenoménu ve snímcích George A. Romera.....	21
3.1. Analýzy vybraných snímků.....	24
3.1.1. Úsvit mrtvých.....	24
3.1.2. Země mrtvých.....	31
3.1.3. Deník mrtvých.....	38
4. Závěr.....	46
5. Poznámkový aparát.....	48
6. Seznam použité literatury.....	56

1. Úvod

Zombie fenomén má své kořeny v náboženství vúdú, jež vzniklo v 17. století na Haiti. Vedle mnoha domněnek o reálné existenci těchto stvoření na Haiti fungoval především jakožto mocenský nástroj dominantní ideologie k udržování poslušnosti poddaných z řad černošských obyvatel Haiti, kteří zde byli využíváni k těžké práci na třtinových plantážích jako otroci. Zombie, jak ve své práci dokážu, představovaly metaforu otroctví, které bylo, pro ty kterých se týkalo, horší než smrt. Tuto metaforickou funkci si fenomén, ač nyní primárně působí jako nástroj masové zábavy, ponechal dodnes.

Svou hypotézu, že fenomén zombií v moderním zombie hororu působí, stejně jako na Haiti coby metafora otroctví, budu ve své práci dokazovat analýzou vybraných snímků George A. Romera. Tohoto režiséra jsem si vybrala především proto, že je považován za zakladatele hororového subžánru moderního zombie hororu. Fenomémem zombií se Romero ve svých dílech zabývá celou svou dosavadní režisérskou kariérou, přičemž zombie jako jeden z mála tvůrců systematicky využívá ke kritice současné společnosti. Žánr přitom stále rozvíjí použitím nových témat a postupů, čímž se odlišuje od jiných režisérů, kteří se fenoménem zabývají. Pro Romera je zombie apokalypsa metaforou společnosti, skrz kterou může projektovat své myšlenky. Na rozdíl od původních zombie z Haiti, mají monstra v Romerových filmech vedle metaforické funkce, tematizující různé formy otroctví přítomné v současné moderní společnosti, také funkci katalyzátoru jednání dosud živých jedinců, čímž dále odkrývá problémy současnosti. Např. nekontrolovatelné násilí, ztráta empatie k bližním, strach ze smrti a neúcta k ní, devalvace pohřebních rituálů, rozpad *nukleární rodiny*¹ aj. Tato témata se objevují prakticky v každém Romerově snímku, přičemž tvůrce si v každém svém filmu volí jedno téma jako dominantní, a to v jeho rámci rozvíjí. Právě tato dominantní témata se často přímo dotýkají mé hypotézy, protože tematizují fenomén zombií jako metaforu určitého typu otroctví. Ve své práci si tedy dovoluji vynechat hlubší analýzu dílčích témat, kterými se Romerovy snímky zabývají, a budu se soustředit pouze na dominantní témata týkající se právě využití fenoménu zombie jakožto metafory otroctví vedoucí ke kritice současné společnosti.

Analyzovat celou zombie filmografii George A. Romera by bylo s ohledem na doporučený rozsah práce nad rámec. Proto jsem si pro účely práce zvolila pouze tři zombie snímky tohoto režiséra. Při výběru konkrétních filmů k analýze jsem kladla důraz především na to, aby snímky představovaly reprezentativní vzorek Romerova uvažování o daném subžánru.

Z dosud vzniklých šesti zombie hororů jsem vybírala ty, které dle mého posunují Romerovo uvažování o fenoménu zombií. Přestože prvním snímkem, který ustanovuje Romerův nový prototyp moderního monstra nazývaného zombie, je *Noc ožvlých mrtvol* z roku 1968, dovolím si tento film do své práce nezahrnout. Jednak proto, že už byl mnohokrát analyzován jinými, ale především proto, že v něm nenacházím tak bohatý metaforický materiál jako v následujících Romerových zombie hororech. Spatřuji v něm do jisté míry pouze první možnost ověření postupu práce, který, ač je stěžejní pro nastolení samotného hororového subžánru, nepřináší mnoho nového a pro mou práci zajímavého k tématu zombií jakožto metafory otroctví. Prvním významným rozvinutím metaforické funkce zombií je až *Úsvit mrtvých*, který zombie fenomén využívá ke kritice konzumního způsobu života současného člověka, přičemž zombie zde v metaforické rovině fungují jako otroci konzumu a materialismu. Analýzu *Země mrtvých* do své práce zahrnuji především proto, že tento snímek s metaforou zombií pracuje dosud nejvěrněji v souvislosti s jejími haitskými kořeny, a Romero v něm rozvíjí také postupy, jimiž ze zombií činí sympatické hrdiny, se kterými se diváci mohou ztotožnit. Zombie v něm představují metaforu otroků společenského uspořádání, utlačovaných jedinců pozbývajících svobodu jednání a možnost volby. Posledním filmem, který budu ve své práci analyzovat je *Deník mrtvých*, který tematizuje dnes velmi aktuální problém – závislost současné generace na médiích, internetu a technologiích. Zombie zde sice nevystupují jako metafora jedinců ztotožněných médii a technologiemi, fungují ale jako katalyzátory jednání živých hrdinů, které odkrývá nezdravý přístup současné generace k informacím prezentovaným v mediálním prostoru. Z tohoto pohledu můžeme jako otroky vnímat právě dosud živé jedince, a proto snímek zařazuji, ač se pojetím zombií jakožto pouhých monster ostatním Romerovým snímkům vymyká.

Do práce úmyslně nezařazuji snímek *Den mrtvých*, protože stěžejním tématem filmu je především soubor intelektu a fyzické síly zobrazený jako střet vědců a vojáků. Jistý posun lze vysledovat v pojetí hlavního zombie hrdiny, kterému je zde přiznáno určité omezená schopnost znovu si osvojovat základní schopnost přemýšlet. Ovšem tento koncept je daleko silněji rozvinut v mnou analyzovaném snímku *Země mrtvých*, který zároveň obsahuje i řadu podnětných symbolů stěžejních pro mou práci. Nezařazuji ani dosud poslední zombie snímek George A. Romera *Survival of the Dead*, který je v mnoha otázkách tematicky podnětný, ovšem jeho formální i myšlenková roztříštěnost nekoresponduje se záměry mé práce. Film postrádá ucelenou metaforickou rovinu, část přístupů je totožná s předchozími Romerovými snímky, část zůstává na rovině náznaku, který není dále rozveden. Témata jsou v něm jen

naznačena, často si protičečí, a proto film jako myšlenkový celek nefunguje. Vzhledem k tomu, že v autorově kinematografii existují myšlenkově spjatější snímky, upřednostňuji je.

V analytické části se opírám o východiska neoformalistické analýzy, kdy u jednotlivých snímků zkoumám práci s mizanscénou, postavami, kamerou aj. V analýzách operuji s pojmy společenské stratifikace, když americkou společnost dělím do šesti různých tříd. Jelikož klasifikaci třídního rozdělení existuje nepřehledné množství a pro jejich vytváření je možno za stěžejní ukazatele považovat širokou škálu faktorů kulturních, ekonomických, sociologických a jiných, rozhodla jsem se pro účel své práce využít obecné stratifikace používané ve Spojených státech Amerických a navržené sociology Dennisem Gilbertem, Williamem Thompsonem, Josephem Hickeyem a Jamesem Henslinem. „*Tyto třídní modely představují vyšší neboli kapitalistickou třídu sestávající z bohatých a mocných, vyšší střední třídu sestávající z bohatých odborných pracovníků s vysokým vzděláním, střední třídu sestávající z univerzitně vzdělaných lidí zaměstnaných v nemanuálních odvětvích, nižší střední třídu sestávající z nižších odborných pracovníků, kteří obvykle mají nějaké univerzitní vzdělání, dělnickou třídu sestávající z dělníků, kteří pracují manuálně, a úředníků, jejichž práce je značně poznamenána rutinou, a nižší třídu, do které patří pracující chudina a nezaměstnaní a nejchudší občané.*“² V analýze filmu *Země mrtvých* operuji s myšlenkami marxistické a neomarxistické teorie. Činím tak především proto, že mi interpretace snímku tematizujícího boj nejnižších společenských vrstev proti těm nejvyšším na základě marxistických pojmů přijde nosná, neboť de facto opisuje Marxovy myšlenky. S (neo)marxistickými teoriemi pracují však i autoři textů o *Zemi mrtvých*, kterých jsem užila jako východisek pro svou analýzu, tudíž bylo přijetí tohoto interpretačního hlediska i praktické. Pojem ideologie ve své práci využívám v jeho obecném významu odkazujícím na propracovanou soustavu názorů, postojů a idejí s apologetickou nebo ofenzivní funkcí založenou na formulování politických, světonázorových nebo podobných zájmů určité skupiny. Ale také v pojetí marxistickém, jakožto prostředek k legitimizaci daného společenského řádu.

Jelikož na dané téma nebyla v českém prostředí dosud vydána žádná zásadnější původní studie a překladové literatury je také minimum, pracovala jsem především s literaturou cizojazyčnou. Vzhledem k mé jazykové vybavenosti výhradně s literaturou anglickou. Případné citace, které jsou v textu obsaženy, tedy překládám sama a originální znění uvádím v poznámkovém aparátu na konci práce. Téměř všechny knihy, které jsem v rámci své práce četla, se zabývaly pouze Romerovou zombie filmografií do roku 2005. Zmínky o posledních dvou Romerových filmech *Deník mrtvých* (2007) a *The Survival of the Dead* (2008) jsou v

sekundární literatuře velmi kusé, pokud tedy nějaké. V analýze *Deníku mrtvých* jsem proto vycházela především z četby různých recenzí, esejů a krátkých studií, jež jsem na dané téma našla na internetu. Akademická práce, která by se zabývala kompletní zombie filmografií George A. Romera zatím nebyla napsána ani ve světovém kontextu, nebo se mi ji nepodařilo najít.

Slovo zombie přebírá český jazyk z jazyka anglického, přičemž při jeho skloňování lze užit mužský, ženský i střední rod, rozhodla jsem se ve své práci užívat ženskou variantou tohoto slova, která působí v českém textu nejméně rušivě (neboť vzhledem k zakončení na -ie [-i:] lze daný výraz přiřadit k ženskému vzoru růže a užití tohoto slova v ženském rodě také v češtině převažuje).

2. Vývoj fenoménu zombie

2. 1. Historické a ideologické kořeny

I když představ a pověr o ožvlých mrtvých existuje po celém světě mnoho a pro jejich příklady ani nemusíme opustit Evropu, fenomén zombie je pevně svázán s náboženstvím *vúdú*³. To bývá laicky často zaměňováno za praktikování černé magie. Kořeny vúdú můžeme nalézt téměř před šesti tisíci lety v království Dahomej (dnešní Benin) v Západní Africe. Samotné náboženství však vzniklo až v 17. století na karibském ostrově Hispaniola (v současnosti Haiti), který byl původně španělskou kolonií. Po dobytí ostrova Francouzi sem byli dováženi černí otroci z Afriky, což vedlo k míšení různých náboženských forem a právě ke vzniku vúdú.

Vúdú je synkretickým náboženstvím, které k africkým kořenům přidalo představy amerických Arawaků a Karibů i katolických kolonizátorů a vytvořilo z nich ucelený a vysoce strukturovaný náboženský systém. Ten v mnoha případech fungoval jako hlavní ideologický nástroj vzpoury vůči evropským utlačovatelům a utužoval sounáležitost černých obyvatel Hispanioly. (V roce 1791 došlo k úspěšné černošské revoluci, která vedla ke svržení koloniální vlády a k nastolení „svobodné“ černé republiky Haiti, jejímuž vzniku předcházela velký rituál vúdú, který měl vyburcovat masy k akci a posvětit úspěch revoluce.⁴)

Vúdú je velmi komplexní náboženství s hierarchizovanými božstvy, která jsou úzce svázána jak s přírodou, tak s katolickými světci. Svým panteonem se podobá především starořeckému či římskému náboženství. Jeho „*mnohá božstva jsou rozdělena do jednadvaceti národů, z nichž některé mezi sebou bojují*“⁵ a dělí se na tzv. *Rada lwa*⁶ (dobří duchové) a *Petwo lwa* (zlí duchové, kteří jsou však mocnější než jejich protějšky). Dále se dělí do jednotlivých rodin, z nichž každá má vládu nad jinou sférou pozemského života, a velmi často jsou podobně jako řečtí bohové a bohové přírodních národů svázáni s konkrétními živly nebo místy. „*Každý z lwa je spojován s určitým katolickým svatým*“⁷ a k jeho vyobrazování je systematicky používáno zobrazení katolických světců. Komunikaci s božskými duchy, neboli lwa, zprostředkovávají kněží a kněžky, *houngan* a *mambo*, v průběhu mnohdy krvavých rituálů. Vúdúističtí kněží se věnují také zařikávání, uzdravování a vyrábění léčivých lektvarů a amuletů.

Přímou souvislost s fenoménem zombií má v haitské kultuře tzv. *bokor*, jakýsi černokněžník, jehož praktiky často spadají do sféry černé magie a neměly by se zaměňovat s praktikami vúdú. To se však pravidelně děje. Na Haiti jsou nositelé tohoto označení obávaní a těší se

velké autoritě, jíž dosahují především svou domnělou schopností tzv. *zombifikace*. Ta spočívá v praktikách, které vedou k proměně živého, nebo nedávno zemřelého člověka ve stvoření pozbývající vlastní vůle, v současnosti známé jako *zombie*⁸.

Posvátnou hrůzu z bokora a jeho schopností podporují lidové pověrečné představy, které jsou na Haiti silně zakořeněny. Obyvatelé věří, že bokor z nich skutečně může udělat zombii, a tím se jim pomstít nebo si z nich udělat oddaného služebníka. Existuje zde dokonce i představa velmi podobná evropské představě o zaprodání duše ďáblu. Zombii se podle této představy stane příbuzný člověka, který z touhy po určité věci zaprodá jeho duši mocnému Petwo Iwa.⁹

Hlubokou zakořeněnost těchto představ na Haiti dokládá i existence zákona v zákoníku Černé republiky, který obyvatelstvo upozorňuje, že:

„Jako pokus o vraždu může být kvalifikováno i podání jakéhokoli přípravku, který, aniž by člověku způsobil skutečnou smrt, způsobil více či méně trvalou letargii či kóma. Jestliže by po tomto zákroku byla dotyčná osoba pohřbena, bude tento čin považován za vraždu a to bez zřetele na to, co by následovalo.“¹⁰

Jistou formu existence tzv. zombii na Haiti potvrzují i některé vědecké výzkumy procesu zombifikace a také zprávy o setkání s jedinci podobajícími se živým mrtvým z per cestovatelů a také etnografů, kteří na Haiti fenomén zkoumali. I přesto však v jejich textech většinou nenajdeme jednoznačné a úplné vysvětlení tohoto fenoménu. Zombie jsou zde většinou popisovány jako retardovaní dvojníci zesnulých nebo mentálně narušení jedinci, kteří se zatoulali mimo své domovy a už nenašli cestu zpět.

Přínosnější pohled na fenomén nabízejí badatelé, kteří k problematice zombifikace přistupují z čistě vědeckého hlediska. Jejich výzkumy jsou totiž blíže domnělým praktikám na Haiti, z nichž přímo vychází existence zmiňovaného zákona. Například americký etnobotanik a antropolog Wade Davis dochází k názoru, že zombie mohou být produktem jedů působících na nervovou soustavu jedince. Nejdůležitější složkou těchto látek je dle výzkumů většinou jed tetrodotoxin, který je možné získat z ryby fugu. Ten *„způsobuje zdřevěnění jazyka a rtů, zvracení a nevolnost a následně paralýzu celého těla, zvyšuje srdeční činnost a snižuje krevní tlak [...] způsobuje vážné neurologické poruchy, které většinou postihují levou mozkovou hemisféru, která řídí paměť, mluvu a motoriku. Oběť zdánlivě nedýchá a její pulz dosahuje*

frekvence, která se jen těžko detekuje.“¹¹ Dalším jedem, který se k účelu zombifikace používá, je extrakt z rostliny datura stramonium známé také pod názvem „*kukuřice zombii*“¹², který způsobuje stav „*živoucího snu, a jeho efekt může být tak silný, že způsobí trvalé psychické poškození.*“¹³

I přesto, že pro účely mé práce bude lepší sféru zabývající se domnělou či skutečnou existencí zombií na Haiti opustit a věnovat se čistě metaforické a ideologické funkci tohoto fenoménu, považovala jsem za nutné uvést stručnou historii vúdú, aby bylo patrné, kde stojí základy mnou zkoumaného fenoménu. Pro analýzu vybraných snímků George A. Romera je však signifikantnější metaforická a ideologická funkce fenoménu, která v době jeho vzniku sehrála nemalou roli.

V 17. století, kdy byli černošští otroci nuceni vykonávat nepatříčně fyzicky náročnou práci na třtinových plantážích bílých kolonizátorů, se rozmohla představa spolupráce otrokářů s bokory za účelem získávání levné a vytrvalé pracovní síly v podobě zombií. Utužování těchto představ a využívání obecného strachu ze zombifikace mohlo velmi dobře sloužit jakožto mocenský nástroj pro udržování poslušnosti otroků vládnoucí ideologii a získání levné pracovní síly, která bez nároku na honorář a odpočinek vykonávala fyzicky náročnou práci, kterou bílí vykonávat nechtěli. „*Oběť zombifikace [totiž] čeká daleko horší osud než je smrt – ztráta osobní svobody spojená s otroctvím, a ztráta vlastní identity a samostatnosti způsobená ztrátou tzv. ti bon ange.*“¹⁴ Postava bokora na Haiti obecně platila za autoritu, které není radno, především právě vzhledem k její schopnosti učinit z lidí zombie, se jakýmkoli způsobem zprotivit. Tato důležitá funkce bokora se navíc na Haiti dochovala i po pádu kolonialismu. K utužení své moci ji využil i François Duvalier, jenž se roku 1957 prohlásil za prezidenta Haiti, přičemž k podpoře kultu osobnosti, který kolem sebe budoval, systematicky využíval toho, že se prohlašoval za bokora provázaného s vúdúistickými bohy.

Fenomén zombie tedy na Haiti zcela jistě sloužil k utužování ideologie vládnoucí třídy bílých kolonizátorů, ale i černých diktátorů (rodina Duvalierů), kteří se k vládě dostali v 50. letech po období okupace země USA. Jeho existenci si však také můžeme vyložit jakožto metaforu otroctví, které černoši považovali za utrpení větší než samu smrt, což dokazuje i vysoké procento sebevražd a velmi nízká porodnost v dobách, kdy bylo Haiti kolonií. Být zombií – skutečně i obrazně – tak pro obyvatele Haiti znamenalo především být otrokem, přijít o vlastní svobodu, o vlastní vůli, o vlastní život a jen živořit v náročné práci pro nenáviděné utlačovatele.¹⁵ V tomto světle můžeme za bokory považovat právě zmíněné kolonizátory a

otrokáře a za jed využívány k zombifikaci potom samotné otroctví, což nám v rámci této práce pomůže pochopit to, jakým způsobem funguje metafora zombií i v současné společnosti a především pak v audiovizuálních dílech, jež se zombiemi zabývají. I když se totiž může zdát, že fenomén v současnosti slouží především jako masová zábava, lze v něm nalézt nezanedbatelné podobnosti s tradičním vnímáním tohoto fenoménu na Haiti.

2. 2. Počátek zombie filmů v Hollywoodu

Do povědomí západního světa se zombie dostaly na přelomu 20. a 30. let minulého století, kdy USA Haiti okupovaly. Do Karibiku tehdy přijížděli mnozí etnografové a dobrodruzi. Doslechli se o fenoménu zombií a chtěli ho vysvětlit vlastní teorií nebo se jen přesvědčit o jeho existenci.

Většinová americká společnost se o existenci zombií na Haiti a o samotném náboženství vúdú a jeho praktikách dozvěděla z knih těchto cestovatelů. Ty však byly ve velké míře senzační a z vúdú vyzdvihovaly pouze jeho stinné stránky, krvavé rituály a především údajnou existenci zombií. Jejich fyzickou existenci se snažily vysvětlit různými nepodloženými dohady, avšak metaforické funkci fenoménu nevěnovaly téměř žádnou pozornost. A právě toto opomenutí způsobilo, že nové monstrum, které vstoupilo skrze cestopisy do povědomí moderního člověka, zdánlivě ztratilo svou nejzákladnější funkci – býti metaforou otroctví – a později se v představách většiny recipientů stalo pouze další senzační postavou fikčního světa, kterou si lidé přetvořili k obrazu svému. A to i přesto, že první hollywoodské zombie snímky s metaforičností fenoménu pracovaly. Nejslavnější knihou tohoto druhu je cestopis amerického žurnalisty Williama Seabrooka *Ostrov černých kouzel: Vúdú na Haiti*¹⁶ z roku 1929, jejíž autor existenci zombií vysvětloval teorií dvojnictví domnělých živých mrtvých se zesnulými.

Větší masovosti zombie dosáhly až nastudováním několika divadelních her na Broadwayi, jejichž hlavními tématy byla právě existence zombií a vúdú praktiky, o kterých se režiséři dozvídali ze zmiňovaných cestopisů a z několika málo beletristických knih, které v té době začaly na téma zombií vycházet (např. *Drums of Damballa*, 1930, Henry Bedford-Jonese). První z těchto her byla *Zombie* Kennetha Webba z roku 1932.¹⁷

Do Hollywoodu se fenomén dostal až s filmem *Bílá zombie* (*White Zombie*, 1932, Victor Halperin), který byl následován dalšími snímky podobného ražení, z nichž nejznámější je film *Putovala jsem se zombií* (*I Walked With Zombie*, 1943, Jacques Tourneur). Obecně lze říct, že

snímky, které v Hollywoodu o zombiích vznikaly ve 30. a 40. letech, následovaly téměř doslovně příběhy z již známých divadelních her a cestopisů. Jejich hlavním tématem totiž byla především dichotomie mezi černým otrokem a bílým kolonizátorem a strach tohoto kolonizátora z toho, že se může sám stát otrokem.¹⁸ „*Jinými slovy, na rozdíl od jiných filmových monster 30. a 40. let minulého století, zombie byly zplozeny přímo imperialistickým systémem a byly tak pro diváky velmi děsivé, protože se přímo vázaly k rasové dichotomii kolonialismu.*“¹⁹

Zombie v těchto raných filmech ještě nejsou krvelačnými zrůdami, jako tomu je v současných hororech, i zde je však lze považovat za metaforu. Metaforu strachu bílých kolonizátorů z černých otroků a jejich, pro civilizovanou společnost, neznámých a děsivých, pověrečných a náboženských praktik. V obecnější rovině je však lze považovat i za metaforu kolonialismu jako takového. Nejedná se o monstra, která mají děsit svým vzezřením, ale o monstra, na kterých je děsivé právě to, z čeho vzešla. Jsou představiteli absence vlastní vůle, života a svobody.

2. 3. Přerod zombií ve filmech George A. Romera

Zlom ve vyobrazení a chápání zombií nastává v roce 1968, kdy George A. Romero natáčí *Noc ožvlých mrtvol* a nastoluje tím zcela nový subžánr zombie filmů – apokalyptický horor o invazi neznámých stvoření ze záhrobí. Mnoho tematických a stylistických kořenů má snímek v cestopisech o Haiti a v zombie filmech 30. a 40. let. Pro scénář o konci světa čerpá inspiraci v krátkých sci-fi příbězích (např. *Re-animátor*, 1922, Herbert Wist), známých románech (např. *Já, legenda*, 1954, Richard Matheson) a filmech 30. až 60. let (např. *Den, kdy se zastavila Země*, 1951, Robert Wise). V nemalé míře se zde také odráží strach ze studené války.²⁰ Zombie, které Romero tímto filmem uvádí na scénu, jsou krvelačnými monstry, nakaženými neznámou nemocí, jež se živí lidským masem a svým kousnutím šíří nákazu dál mezi přeživší. Právě touto charakteristikou se Romerovy zombie nejvíce vzdalují svým haitským předobrazům, jež naopak maso nemohou pozřít, jelikož jeho pozřením se porušuje bokorova kletba, která je ovládá. Navíc Romerovy zombie nejsou zdánlivě nikým ovládány a stávají se jednolitou masou, která je řízena neznámými silami a hrozí zničit celé lidstvo.

Kořeny Romerových zombií nesahají pouze na Haiti. Nové monstrum v sobě slučuje vůdů zombie, mimozemské vetřelce, upíry²¹ i evropské nekromantické představy o revenantech a monstra z gotických románů.

Svým vzezřením a způsobem chování mají Romerovy zombie blíže než k haitským kořenům ke stvořením, v něž věřili naši evropští předkové již ve starověku a o nichž se dozvídáme např. ze skandinávských ság, které byly do písemné podoby převedeny ve 12. až 14. století. V nich „*mrtví, neboli draugr, se vracejí ve velkém počtu, mrzačí a zabíjejí přitom každého, s kým se setkají, devastují celé kraje, a nutí tak lidi i zvířata, aby opustili svůj příbytek. Na rozdíl od přízraků v klasickém období antiky nejsou tito mrtví popisováni jako „obrazy“. Zdá se, že mají opravdové tělo, jako by k životu povstala sama mrtvola, a poté vystoupila z hrobu.*“²² Naši předkové se s těmito mrtvými podle pověrečných představ vypořádávali podobně, jako se se zombiemi vypořádávají hrdinové současných zombie hororů, zneškodněním mrtvoly a především pak její hlavy. Ze středověku pochází např. následující postup: „*ve skupině (až desetičlenné) se vydají na hřbitov, vykopou mrtvolu, rozsekají ji na kusy a všechno spálí na hranici umístěné mimo vesnici.*“²³ V evropské tradici existují i další představy, které se zdají být blízko Romerovu vyobrazení zombií. Jedná se například o středověkou představu tzv. Herlechinovy družiny, v níž se hromadně zjevují mrtví, putují nocí a při setkání s živými zanechávají na jejich tělech bolestivé doklady tohoto setkání.²⁴ Dalším společným rysem monster z evropských středověkých představ a z Romerových snímků je to, že těla prokletých mrtvých nepodléhají zkáze.²⁵ Toto zachovávání těla chápali naši předkové až do novověku jako trest (nejednalo-li se o tělo světce)²⁶ a stejně tak může být chápáno i ve filmu. Romerovy inspirační zdroje však můžeme najít i ve středověkých vyobrazeních motivů z Apokalypsy, na nichž nalézáme nahá těla vycházející z hrobů a trpící při posledním soudu v hromadných mukách.²⁷

Ačkoli svým vzezřením a chováním nemají Romerovy zombie s těmi původními haitskými téměř nic společného, styčné body můžeme nalézt právě v metaforické rovině jejich existence, především pak v tom, že: „*Jsou zlověstnou manifestací potlačovaných společenských obav a nejistot,*“²⁸ a jako takové je můžeme, stejně jako původní zombie, považovat za metaforu mnoha problémů moderní společnosti. „*S Romerovými snímky do zombie žánru vstupuje společenská kritika, začíná kritikou rasismu, již obsahují jeho rané zombie snímky, a pokračuje kritikou konzumerismu a militantního fašismu. Romerovým přispěním se žánr změnil a od strachu z toho, že by se člověk zombií ovládanou „Mistrem“ stal, se přiklonil ke strachu z toho, že bude sněden monstrem bez pána a bez zjevného účelu.*“²⁹ Charakteristiky samotného fenoménu zombií se se snímky George A. Romera, a obecně s pojetím zombie jako moderního monstra, od tradičního pojetí fenoménu na Haiti

změnily, jeho metaforická funkce – býti metaforou otroctví – však fenoménu zůstala dodnes, což chci pomocí analýz vybraných Romerových filmů dokázat.

Fenomén zombie tak, jak ho přetvořil George A. Romero, již neslouží pouze k artikulaci a popisu neutěšené situace utlačovaného obyvatelstva, jako tomu bylo na Haiti. Neslouží ani jako mocenský nástroj k utužování dominantní ideologie. Zombie George A. Romera namísto toho fungují jako jakási prezentace současného stavu společnosti, skrze niž současní tvůrci dosahují různé míry kritiky moderního způsobu života. Zcela nová krvežíznivost a animálnost těchto monster koresponduje s agresivnějším způsobem života současného člověka toužícího po stále větším movitém zajištění své existence, kterého dosahuje mnohdy na úkor jiných, bez zjevných morálních i jiných zábran. Co však z haitských kořenů fenoménu zůstává i v novodobém vyobrazování zombií, je fakt, že mohou být i nadále chápány jakožto metafory otroctví. Otrokář se však změnil. Již nejde o oběti evropských kolonizátorů, ale o otroky kapitálu, médií nebo společenského uspořádání – novodobých bokorů. Prostředků utužujících hegemonní ideologii a potlačujících jakoukoli jinakost. A v neposlední řadě, pokud v původním pojetí zombií byli nejdůležitějšími články právě zombie samotné, jež ztělesňovaly vše, čeho se lidé na Haiti nejvíce obávali, ve snímcích George A. Romera zombie mnohdy působí také jako katalyzátory děje a především samotného jednání dosud živých jedinců. Tím se jejich funkce rozšiřuje dále k odkrývání obecných problémů naší společnosti, přičemž samotné zombie v tomto případě slouží jako odstrašující příklady toho, jak může lidstvo dopadnout, když bude dále následovat své vzory chování. „[...] *tato vize je děsivá především proto, že naznačuje, že naše volba v přítomnosti může mít nezměnitelný význam a že náš pobyt po smrti může odpovídat tomu, jaké nyní žijeme životy.*“³⁰

2. 4. Obecná metaforická a ideologická funkce fenoménu zombie

Nové monstrum přináší i nové metafory a ztělesňuje rozdílné nešvary západní společnosti. Asi nejdůležitější je fakt, že na rozdíl od Drákuly či Frankensteinova monstra nepředstavují zombie silné jedince mimo společnost, ale masu. Tato masa navíc funguje na podobných principech jako masa stále živých lidí, a dokonce se jim podobá i svým vzezřením, což je dělá ještě více děsivými (a tím pro současné filmaře atraktivními). Podobnost se stále živými nám dovoluje považovat zombie za jakási zrcadla nás samých a stavět na tomto základě jejich metaforickou úlohu ve většině současných zombie hororech.

Již samotný princip zombifikace známý z Haiti má svou metaforickou rovinu a podobně jej

můžeme chápat i v současných zombie snímcích. Hait'ané věří, že duše je složena z mnoha složek, z nichž nejdůležitější je tzv. *ti bon ange*, která „řídí myšlenky, paměť a city a je esencí lidské osobnosti.“³¹ Právě tato složka lidské duše je podle vyznavačů vúdú tou, které se chápe bokor, aby si tak zajistil oddaného otroka bez vlastní vůle bezmyšlenkovitě následujícího příkazy. V této rovině lze chápat i metaforickou funkci současných zombií. Ve většině filmů vystupují tato monstra jako masa slepě následující jediný cíl – konzumaci a z ní pramenící konzum. V tomto světle mohou být zombie považovány za metaforu konzumentů, kteří byli reklamou a samotnými prodejci (kapitalisty) zbaveni vlastní vůle (*ti bon ange*).

Za další stupeň této novodobé zombifikace můžeme nicméně považovat i snahu vládnoucích skupin udržovat občany v poslušnosti pomocí jednotné ideologie, kterou razí jako jedinou správnou a proti níž většina lidí neprotestuje a slepě ji následuje. A to hlavně proto, že současná společnost konzumu, kde jsou jedinci zcela závislí na své schopnosti vydělat peníze, jim k tomu moc jiných možností neposkytuje. Postava zombie tak v sobě slučuje mnoho různých metafor. Obecně však lze tvrdit, že ztělesňuje nás samé a poukazuje na bezmyšlenkovitost našeho jednání. Na naši ztrátu osobní svobody, vlastní identity a samostatnosti, kterou si mnohdy neuvědomujeme, protože své chování považujeme za normu. Tato norma je však unifikovaná většinovou společností bez nároku na revizi. Protože samotným „cílem modernity je koordinace automatů“³² a „žádná jiná fiktivní postava v západní imaginaci neilustruje myšlenku ideologické determinace lépe než zombie ... zombie představují „lidskou tvář“ kapitalistické monstrosity.“³³ Jak říká Kracauer „momentální lidstvo je téměř jen materií, v níž se uskutečňuje idea státu, pasivní hmotou, která se nechá formovat a zůstává bez vlivu na samotnou ideu.“³⁴ „Skupina je tedy prostředníkem mezi individui a idejemi vyplňujícími sociální svět.“³⁵ Většina lidí v euroatlantickém světě je dnes přesvědčena, že spokojený a plnohodnotný život lze vést pouze tehdy, když budou vlastnit co možná nejvíce hmotných statků, které jsou jim nabízeny na trhu. Tato představa je podporována a bohatě podněcována prodejci, pro jejichž existenci je nejdůležitějším předpokladem právě lidská touha po konzumaci všeho. Konzum však nemůže existovat bez peněz, tudíž jsou domněle šťastní konzumenti přesvědčováni o nezbytnosti vlastnit jich co možná nejvíce, hnáni k tomu, aby pracovali stále více a tvrději, tudíž produkovali statky, aby si pak paradoxně mohli více těchto statků dovolit. Začarovaný kruh v konečném důsledku vede především k tomu, že se lidé stávají otroky peněžního systému, z jehož vlivu se kvůli nesčítným socioekonomickým vlivům není lehké vymanit. Současnými tvůrci zombie hororů

tak mohou být zpodobňováni jako masa krvelačných monster slepě se honících za svou obživou.

Zombie však neztělesňují jen konzumenty lačnící po co nejvíce statcích, ale právě také otroky systému, neschopné se z něho efektivně vymanit. Napříč všemi sférami společenského života se staly metaforou člověka, který nemá pro co žít, nerozhoduje se sám za sebe, nemá smysl života a světem se jen protlouká, aniž by mu přinesl cokoli užitečného, aniž by se podílel na jeho fungování, ba dokonce aktivně se zasazoval o změny v systému, který se mu nelíbí a který ho činí nešťastným. *„Více než kterákoli jiná filmová monstra nebo mytologická stvoření zombie jasně ukazují stupeň zatracení lidského života postrádajícího duchovní dar smyslu, jež nemají žádnou naději na změnu či napravení.“*³⁶ I tato metafora vychází přeneseně z původních haitských představ, neboť přestože *„slovo zombie označovalo v kreolštině ducha, v kultuře vúdú odkazuje ironicky k někomu postrádajícímu duši.“*³⁷

V neposlední řadě můžeme, společně s marxistickou teorií, zombie považovat za metaforu *„nejnižšího stupně ekonomického systému: jsou to opravdoví otroci, nebo-li v industriálních pojmech utiskovaní, nepříznávaný pracující proletariát, který Marx nazývá Lumpenproletariátem.“*³⁸ V metaforické rovině můžeme zombie nahlížet i jakožto postavy úzce spjaté s myšlenkou kapitalismu a industrializace. *„Tím, jak ukazuje na způsob, jakým je obyčejný jedinec využíván, když se stává jen ozubeným kolečkem stroje a ztrácí tak svou lidskost, může být legenda o zombiích nahlížena jako kritika kapitalismu.“*³⁹

Mimo jiné ztělesňují filmové zombie také současný strach ze smrti. Ta se lidem odcizila svým přesunutím z intimních prostor domova do sterilních budov nemocnic. Zatímco dříve byla smrt přirozenou součástí života každého člověka, dnes je démonizována a strach z ní způsobuje psychické potíže nemalému procentu světové populace. Zombie filmy přinášejí smrt opět do středu zájmu diváků a činí to způsobem, který na nezdravý postoj ke smrti významně poukazuje. Blízkost smrti je totiž pro současného člověka děsivá, a tak toto monstrum se smrtí úzce spojené a ke svému zrození ji vyžadující slouží jako funkční metafora tohoto strachu. Ve snaze vyhnout se náhlé (okamžité) smrti je s monstrem nutno bojovat a zneškodnit jej. Smrti jako takové se však vyhnout nelze, a proto zombie fungují také jako reprezentace tohoto nevyhnutelného osudu každého člověka. *„Mrtvá těla tak nejsou pouze živnou půdou pro různé nemoci či symbolem nečistoty; ale připomínají také živým jejich vlastní smrtelnost.“*⁴⁰

K tomu se váže i další téma, kterým se zombie filmy často zabývají. Je jím změna přístupu k přechodovým rituálům spojeným se smrtí. Tím, že smrt již do jisté míry není brána jako přirozená součást života, snaží se lidé ze svých životů co nejvíce vytěsnit i tyto rituály. Extrémní formou této snahy je právě zobrazení jejich úplné devalvace v zombie hororech. Nastalá situace, kdy jsou pozůstalí náhle ohrožováni zesnulým, si žádá rychlé řešení, které přímo odporuje pomalému vyrovnávání se se ztrátou bližního spojeného s pohřby a dalším ustáleným jednáním. Tento přístup dále podporuje tvrzení, že smrt v současné společnosti nemá stejné místo, jako tomu bylo dříve. Je odsouvána na okraj, nemluví se o ní, nebo je považována za nemoc, se kterou je třeba bojovat, čemuž odpovídá i přístup k přechodovým rituálům, který ve společnosti vládne.

Zombie se tím, že (mnohdy podvědomě či nevědomky) představuje mnoho metafor současných společenských problémů a otázek, stává nejoblíbenějším současným monstrem, což dokládá množství filmů a počítačových her, které vznikají. Někteří tvůrci pak se zombiemi pracují v metaforické rovině zcela záměrně, aby jí kritizovali společnost. Jedním z takových tvůrců je právě George A. Romero, který se o zrod tohoto moderního monstra zasloužil.

3. Metaforická funkce fenoménu ve snímcích George A. Romera

Všechny výše zmíněné metaforické funkce najdeme i ve filmech George A. Romera. Mnohé z nich režisér rozvíjí dál a nachází nové metafory, které mohou zombie pro dnešního člověka představovat. Tyto metafory jsou v Romerových snímcích často přímo svázané s dobou jejich vzniku a jejich specifickými problémy, ale dají se považovat i za metafory obecně platné, nezávislé na roku či zemi vzniku. „Romero byl přistižen, jak tvrdí, že jeho filmy o živých mrtvých ‚odrážejí sociopolitické klima různých dekád‘ a že jsou ‚tak trochu kronikami, kinematografickými deníky toho, co se právě děje.‘“⁴¹ Romerovy „nové zombie pozdních 60. let a let následujících fungují jakožto zlověstná manifestace dalších potlačovaných společenských obav a nejistot jako je dominance bílého patriarchátu, mizogynní přístup k ženám, kolaps nukleární rodiny či nekontrolované násilí Vietnamské války [i válek jiných – pozn. autorky].“⁴² Ve svých zombie filmech Romero navíc tematizuje i „nekontrolovatelný konzumerismus, paranoiou studené války a terorismu,“⁴³ vztahy mezi jednotlivými rasami či rozdílnost pohlaví.

Důležitým prvkem Romerových filmů je fakt, že „Romero ustavuje divácké napojení nejenom na lidské postavy svých filmů, ale také na odporné zombie, které fungují jako zrcadla hlavních hrdinů a tím boří bariéry, které dělí ‚nás‘ od ‚nich‘.“⁴⁴ Tato Romerova snaha je přímo artikulována i hlavními hrdiny jeho snímků, kteří, ač cítí k zombiím určitý odpor, jsou si také naprosto vědomi své podobnosti s těmito monstry. Například v *Úsvitu mrtvých* kde hlavní hrdinové konstatují, že zombie jsou jako oni a uvědomují si i to, že se i po své smrti vracejí do míst (v tomto případě obchodních center), která pro ně za jejich života byla stejně důležitá, jako jsou pro dosud živé jedince. Nebo ve snímku *Den mrtvých*, kde je tato snaha ještě zdůrazněna, neboť se jeden z masy zombií prakticky stává jedním z hlavních hrdinů snímku. Přičemž nám je předkládána snaha vědce o jeho převýchovu a oživení povědomí o činnostech, které vykonával za svého života.

Zvolenými záběry je v Romerových filmech často zdůrazňován zmar existence zombií, čímž jsou v divácích podprahově probouzeny pocity lítosti nad těmito monstry. Ty jsou navíc umocňovány i zjevnou fyzickou podobností zombií s dosud živými jedinci a také tím, že jsou zachycovány při činnostech, které jsou do jisté míry stejné, jako činnosti přeživších, avšak jejich vykonávání je jim znesnadňováno jejich fyzickým stavem, který je nevratný. Tím, že jsou zombie snímány tak, aby vzbuzovaly lítost (jejich existence zcela evidentně postrádá smysl, jejich snažení o provádění stejných činností jako za života působí neohrabaně a tudíž

tragikomicky), jsou navíc pro diváky často sympatičtější než živí hrdinové filmů sledující pouze své sobecké cíle a snažící se přežít za každou cenu. V určitých dílech Romerovy zombie série je sympatičnost monster dovedena ad absurdum, když velkou měrou převyšuje sympatičnost živých. Například právě v *Dni mrtvých* nebo také ve filmu *Země mrtvých*, kde masa zombií ztělesňuje utlačovanou společenskou vrstvu uměle nucenou zdržovat se jen v pro ně vyhrazených prostorech, přičemž je jejich agresivní cesta do centra města ovládaného kapitalistickým vůdcem ospravedlňována právě zcela zjevnou nespravedlností třídního rozdělení. To dále umocňuje i fakt, že většina živých hrdinů tohoto snímku, které nám Romero představuje blíže, ještě bezskrupulózněji sleduje pouze své sobecké a v nastolené situaci zcela nelogické a nesmyslné cíle. Právě díky tomuto vyobrazení nabývají zombie ve filmech George A. Romera dalších metaforických funkcí a tím, že k nim diváci chovají určité sympatie a pocíťují k nim lítost, mohou v divácích probouzet pocit lítosti nad sebou samými. „Zlověstný efekt Romerových zombií spočívá v tom, že tato monstra v podstatě činí děsivými to, že v nich vidíme sami sebe.“⁴⁵

Zombie ve filmech George A. Romera fungují jako metafora konzumního způsobu života současné převážně západní společnosti, která má ambice tento zavedený a nezpochybňovaný systém podrobit systematické kritice tak, že samotné konzumenty přirovnává k monstrům bez zjevného smyslu života, bezcílně bloudících po světě a honících se za potravou, kterou, a to je v kontextu této metafory nejdůležitější, ke svému životu vůbec nepotřebují.

V metaforické rovině však některé zombie z Romerových snímků představují i masu utlačovaných společenských vrstev. Jejich představitelé jsou, mnohdy na celý život uvěznění svým společenským statutem, který nemůžou změnit a z prostředí se vymanit. Tato metafora se objevuje jak ve snímku *Úsvit mrtvých*, kde se týká zombií z latinskoamerického obytného komplexu, tak ve snímku *Země mrtvých*, kde zombie prakticky neztělesňují nic jiného než utlačovanou společenskou vrstvu živořící na úkor vládnoucího kapitalisty a vyšší střední třídy žijící v centru Fiddler's Green.

V některých filmech Romero tematizuje i hluboko zakořeněný strach lidí ze smrti. Jedná se především o snímek *The Survival of the Dead*, v němž mohou být zombie chápány jako metafora udržování při životě, které dnes dominuje moderní medicíně. Na pozadí této metafory jsou ve filmu navíc tematizovány i praktiky eutanázie, jež se dostávají do konfliktu s, mezi lidmi dosud silnou, úctou k životu a pocitu zodpovědnosti spojenými s moderními

možnostmi rozhodovat o životě druhých.

Další důležitou skutečností ohledně zombií ve filmech George A. Romera je fakt, že mnohdy mnohem více než jako metafory současných společenských problémů fungují jako katalyzátory lidského jednání, které tyto problémy odkrývá. Tím, že staví přeživší do různých, pro ně nezvyklých situací, probouzejí v nich jejich nelichotivé vlastnosti, které byly až dosud ukryté pod nánosem společenských očekávání a norem chování. V mnohých Romerových snímcích se tak „*lidé zdají být více barbarští a obludní než zombie, které Romero vykresluje jako bezbranné oběti nespravedlivého uvěznění* [ve svém stavu – pozn. autorky]“.⁴⁶ V těchto případech však ve výsledku nacházíme silné metafory, jejichž hybateli jsou právě zombie. Děje se tak například ve snímku *Noc oživlých mrtvých*, kde přestože samotná monstra nepředstavují žádnou konkrétní metaforu, je film sám o sobě metaforou stavu společnosti tematizující mnoho problémů, rasismem počínaje a strachem ze studené války konče. Podobně je na tom i snímek *Deník mrtvých*, který na pozadí nastalé zombie apokalypsy představuje metaforu věku závislého na audiovizualitě, zaznamenávání reality a jejím sdílení na sociálních sítích.

Všechny výše zmíněné metafory můžeme samozřejmě v obecnější rovině chápat jako metafory různých forem otroctví, což je pro tuto práci směrodatné. Zombie v *Úsvitu mrtvých* jsou, jak už bylo řečeno, ztělesněním otroků konzumu. Monstra v *Zemi mrtvých* zase představují otroky společenského uspořádání a zažitých stereotypů, jež se dají jen těžko překonávat. Zombie ve zmiňovaném *Survival of the Dead* lze zase v určité rovině chápat jako otroky přehnaného lpění na životě, ať už tento život vykazuje jakékoli kvality. V tomto světle můžeme jako otroky chápat i zombie ze snímku *Den mrtvých*, v němž je tematizována hlavně snaha po ovládnutí mas a jejich využívání pro především vojenské účely. A dokonce i ve snímku *Deník mrtvých* lze metaforu otroctví, ačkoliv otroky v tomto případě nejsou zombie, ale jejich živé protějšky závislé na moderních technologiích, nalézt.

V neposlední řadě samozřejmě ve filmech George A. Romera zombie fungují jako reprezentace nevyhnutelnosti smrti. „*Tím, že zobrazuje lidské maso jako nic víc než maso, lidi staví nekompromisně na roveň s dobytkem a jeho zombie jednají podle nejzákladnějších přírodních pravidel, objektivizuje Romero lidské tělo,*“⁴⁷ a upozorňuje na jeho smrtelnost a nevýjimečnost.

Výše zmíněné metafory a postupy se objevují prakticky v každém snímku George A. Romera.

V každém z nich však dominuje jiná metafora a jiná témata. Pro účely této práce, ve které chci ukázat, že postava zombie stále funguje, stejně jako na Haiti, jakožto metafora otroctví, jsem si vybrala tři zombie snímky George A. Romera, které podle mého různé formy otroctví nejvíce tematizují. To se pokusím ukázat na následujících analýzách vybraných filmů.

3. 1. Analýzy vybraných snímků

3. 1. 1. Úsvit mrtvých⁴⁸

Svým druhým zombie filmem *Úsvit mrtvých* (1978), který George A. Romero natočil deset let po snímku *Noc ožvlých mrtvol*, režisér tematizuje tendence k neomezenému konzumu lidí žijících v kapitalismu. Romero kritizuje způsob života, vycházející z dobového kontextu vzniku snímku, kdy ve světě vládla ekonomická recese a ropná krize, což mělo za následek to, že: „*Lidé [se] začali obávat o svou vlastní budoucnost, a proto, [...] svou pozornost zaměřili k uspokojování osobních zájmů.*“⁴⁹ Snímek tak tematizuje důsledky neomezeného konzumu a vykořisťování kapitalistické společnosti, v níž ti, kteří mají ke konzumu a moci přístup, tedy vyšší společenské třídy obyvatelstva, ztrácí kontakt se skutečným světem kolem sebe a žijí zapouzdřeni ve svém vlastním mikrokosmu, neschopni se vcítit do situace občanů, kteří nemají stejné ekonomické možnosti. S postavami zombií film pracuje v metaforické rovině tak, že z nich činí zrcadla dosud žijícím hrdinům snímku, kteří v zombiích mohou spatřovat odstrašující příklad důsledků svého vlastního jednání. Již v prvních několika minutách se ukazuje, že zombie apokalypsa působí jakožto katalyzátor lidského jednání odkrývající různé charakterové nedostatky člověka. Například ředitel televize je zobrazován jakožto bezskrupulózní kapitalista, který s vidinou zisku neoblomně trvá na zveřejňování neaktuálních informací jen proto, aby potencionální diváci televizi nevypnuli. Jiní zaměstnanci televize rozkrádají televizní majetek, aby si sami zachránili život, a o ostatní se nezajímají.

Svou kritiku společnosti Romero divákům předkládá na pozadí příběhu čtyř lidí (policistů Petera a Rogera a televizních zpravodajů Fran a Stevena), ukrývajících se před zombie apokalypsou do nákupního centra. Zombie zde fungují především jakožto metafory konzumního způsobu života. Jsou to otroci reklamních strategií a lidských tužeb po neomezeném vlastnictví všeho. „*Zatímco snímky ze 30. a 40. let opřené o vůdčí tradici představují především otroky koloniálního rázu, ‚obchodákové zombie‘ v Úsvitu mrtvých fungují nadsazeně jakožto metafora pozdní kapitalistické buržoazie: slepého konzumu postrádajícího jakýkoliv produktivní přínos, tzv. ‚kolonizace lidstva jeho vlastním*

konzumerismem. “⁵⁰ Zombie jsou zde otroky materialistického způsobu života, který nám vštěpuje politické a hlavně společenské zřízení, ve kterém v západních zemích žijeme.

Pomyslně si lze snímek rozdělit do čtyř rytmem a tempem odlišných částí. Film zahajuje rychlá sekvence, ve které nás režisér na pozadí chaosu způsobeného rozšířením viru zombií seznamuje s hlavními postavami snímku a také jeho hlavními tématy. První scéna odehrávající se v televizním studiu zachycuje dezorientaci lidí z nastalé situace. Chaos je nám zprostředkováván především zmateným pohybem postav v prostoru a jejich naprostým selháním při řešení krize. Je zřejmé, že systém, který lidé znali a ve kterém se naučili žít, selhal a pro přežití je nutné hledat jiná východiska, která by ukázala cestu ven z patové situace, ve které se společnost nachází. Ve scéně z obytného komplexu pro Latinoameričany, kde proti této etnické menšině, která ukrývá své živé mrtvé ve sklepení a tím přímo ohrožuje společnost, jsou potom tematizovány především otázky rasismu a nekontrolovatelného násilí.

Hlavní postavy filmu, se kterými se v úvodní sekvenci seznamujeme, představují různé charakterové typy, což mezi nimi vyvolává konflikty, které slouží jako hlavní hybatele jejich jednání a celého děje filmu. Přemýšlivá a zodpovědná televizní reportérka Fran poté, co zjišťuje, že její snahy o pravdivé informování přeživších o záchraných stanicích jsou zbytečné, odlétá se svým přítelem Stevenem a policisty Peterem a Rogerem ukradeným služebním vrtulníkem hledat bezpečné místo. Steven představuje typ nepraktického muže, který ke své práci místo rukou používá především hlavu, a tak je do jisté míry v nastalé apokalypse znevýhodněn a odkázán na pomoc druhých. Ztělesňuje tak typického představitele vyšší střední třídy, který k manuální práci využívá služeb jiných lidí. Jeho postava působí groteskně a zápletky okolo jeho charakteru ve většině případů odlehčují děj. Jakožto protipól naivního a nepraktického Stevena ve snímku fungují Peter a Roger. Oba jsou praktickými muži činu, kteří jsou skupině nápomocni především při boji proti zombiím. S postavami policistů se seznamujeme při scéně vyobrazující etnické násilí rozpoutané v obytném komplexu. Ozbrojenci zde neorganizovaně střílí do ještě živých obyvatel domu v přesvědčení, že chaos toto jejich neetické chování vůči příslušníkům jiné rasy zamaskuje. Roger i Peter zde svou zjevnou nevolí k nesmyslnému a emocemi poháněnému jednání ostatních policistů zřetelně vstupují do opozice. Svůj nesouhlas vyjadřují tím, že se rozhodnou dále policii nesloužit a přidávají se ke Stevenovi a Fran. Tím však jen potvrdí to, že v nastalé situaci již není důležitý zájem masy, ale jen sobecký zájem jedince po sebezáchově. Charaktery obou policistů vstupují v průběhu snímku také do konfliktu jeden vůči druhému. Afroameričan Peter je představitelem zodpovědného policisty následujícího morální zákony, které ho nutí se

ve svém jednání neohlížet pouze na svůj prospěch, ale také na prospěch druhých. Na druhou stranu Roger, nejlepší přítel přemýšlivého a obětavého Petera, je mladicky nerozvážný a jeho chování je motivováno touhou po adrenalinových zážitcích. Je živelný, emotivní a ve svém počínání riskuje život svůj, ale i životy druhých. (Např. ve scéně zabezpečování vchodů nákupního centra před zombiemi. Roger v jednom z nákladních vozů v zápalu euforie z adrenalinové akce zapomene batoh. Když se pro něj vrací, je v důsledku své neopatrnosti a zbrklého jednání pokousán. Jeho záchrana celou akci, závislou na rychlém provedení, zdržuje a přímo tak ohrožuje životy druhých.)

První, ustavující část snímku je prostoupena strachem o vlastní existenci, touhou po jejím zachování a šokem z nastalé situace, jež rozrušila dosavadní životní stereotypy a v lidech probouzí právě onu touhu po sebezáchově, která v důsledku vede ke ztrátě empatie k druhým a sledování vlastních sobeckých zájmů. Tempo sekvence je podmíněno hlavně nutností řešit nastalou situaci co nejrychleji a nejefektivněji. Hlavní hrdinové zde mají jediný jasný cíl – zachránit se před smrtí. Jejich jednání je přímočaré, nezátížené uspokojováním zdánlivě nelogických a pro holé přežití nedůležitých tužeb. Jejich jediným cílem je uprchnout před nebezpečím, které pro ně představuje setrvání v chaosem otřesené společnosti neschopné se ze situace efektivně vymanit.

Ačkoliv motivace jednání zombií – jejich touha po nekontrolovatelné konzumaci masa dosud živých jedinců – je v této sekvenci artikulována promluvou lékaře v televizním vysílání („*Zabíjejí jen z jednoho důvodu. Zabíjejí pro jídlo. Jedí své oběti,*“⁵¹), nepředstavují ještě zombie v první části snímku čistou metaforu otroků konzumu. Monstra zde fungují pouze jako neznámá hrozba pro společnost, před kterou je nutné se bránit. Dokazuje to i násilná scéna z obytného komplexu, ve které jsou zombie (a mnohdy i živí obyvatelé) nelítostně popraveny. Zombie v obytném komplexu můžeme chápat jako otroky společenského uspořádání, příslušníky etnické menšiny, kteří se v důsledku své společenské příslušnosti do nejnižší společenské třídy nemohou ze svého postavení vymanit a jsou nuceni žít v neutěšených životních podmínkách odříznutí od ostatní společnosti. Rasová problematika Romerových snímků se téměř vždy pojí s tematizováním dichotomie bohatí – chudí. V *Úsvitu mrtvých* platí, že většina představitelů etnických menšin nemá ve společnosti rovnocenné místo a představuje nižší společenskou třídu než bílá většina. Tento třídní rozdíl je patrný i v existenci dvou druhů zombií v rámci tohoto snímku. Ty, jež představují utlačovanou společenskou třídu etnických menšin, tedy zombie v obytném komplexu, jsou špinavé a daleko lačnější po mase než zombie z řad bílých představitelů vyšší střední třídy, představitelů

ideálních konzumentů z druhé části snímku. Jejich lačnost po mase (nezdráhají se okusovat ani vlastní mrtvé a další zombie ze svých řad) pak může symbolizovat především všeobecný nedostatek hmotných statků a touhu této menšiny po zařazení se mezi většinu spojenou s touhou po možnosti zařadit se naplno do konzumní společnosti přebytku.

Druhá část, ve které postavy nacházejí úkryt v obrovském nákupním středisku plném zásob jídla, oblečení i munice, se nese v duchu entusiasmů a radosti z objeveného. Tempo této sekvence je rychlé (i když pomalejší než v části první). Jednání hlavních hrdinů je poháněno jasným cílem a smyslem. Cíl se však proměnil. Již nejde o únik ze společnosti podlehnoucí katastrofě, se kterou si neví rady. Jde o to, zabarikádovat se v nákupním centru před zombiemi, které se snaží dostat dovnitř, a zároveň si vybudovat svůj vlastní, bezpečný a blahobytný svět, ve kterém se dá žít. Tedy uzavřít se před okolním světem a jeho problémy a vytvořit si nový svět, založený na stejných pravidlech. Signifikantní je především fakt, že útočištěm se postavám stává právě nákupní středisko. Budova, která je novodobým chrámem. Chrámem konzumu. Snímek tím jasně nastoluje své hlavní téma. Hrdinové uzavření za zdmi obchodního domu se v důsledku jejich vlastní touhy po hmotných statcích, kterými obchod disponuje a které mohou v nastalé situaci dostat téměř bez práce, nevědomky stávají otroky konzumu a kapitálu.

Motivace postav tak není nepodobná motivacím samotných zombií, které se do nákupního střediska touží dostat. Zombie v této druhé části snímku již nejsou otroky společenského systému, jako byly zombie v obytném komplexu. Monstra v obchodním centru nejsou představiteli nejnižší společenské třídy, ale vyšších společenských vrstev (především středních tříd obyvatelstva), které si luxus konzumu mohou dovolit. Fungují tedy jakožto metafora konzumu. Na jejich postavách je ukázáno, kam až může nekritické přijímání vlivů reklamy a touhy po hmotných statcích člověka dovést. Může se z něj stát jedinec bez vlastního rozumu, slepě bloudící mezi regály se zbožím, které ani nepotřebuje, zapomínající na lidi kolem sebe a poměřující kvalitu svého života podle toho, kolik nepotřebných statků dokázal za svůj život nahromadit. V neposlední řadě tedy fungují jakožto předzvěst bezútěšného stavu, do kterého svým jednáním spějí i hlavní hrdinové filmu a obecně všichni konzumenti „[...] *touha postmoderní zombie konzumovat, konzumovat a zase konzumovat (lidské maso) (a tím nakazit celé lidstvo), se tolik neliší od touhy kapitalistického spotřebitele po stále větším a větším množství (zboží, bohatství, zdrojů, symbolů společenského postavení).* [...] *V nákupním centru se máme cítit legitimizováni ve své komoditní kultuře, s tím, jak je každý z nás součástí zdánlivě demokratického přediva kapitalismu a individualismu.*

Komodity, jež jsou k máni v obchodním centru, umožnily na jedné straně člověku sebevyjádření, na druhé straně pak posílily standardizaci konformistických principů. “⁵² Tedy produkují z lidí automaty, zombie, bez vlastní individuality a jen se zdánlivou svobodou, což z nás právě dělá otroky konzumu. „V tomto smyslu nejsou zombie pouze otroky konzumerismu současného světa; jsou také otroky v tradičním, koloniálním smyslu tohoto slova, stvoření jimž, kromě možnosti sebevraždy, chybí vlastní svobodná vůle či autonomie [...]“⁵³

Vedle zubožených zombií v obytném komplexu, kterých nám je líto, představují zombie z nákupního střediska odlišný typ těchto monster. V obchodním domě, kde se odehrává zbytek filmu „zombie vystupují jakožto ideální návštěvníci obchodních center, kteří se nikdy nenudí ani se nedohadují a nepřetahují o zboží.“⁵⁴ Jsou relativně mírné, čistě oblečené, ale bez života. Působí jako bezduché loutky bloudící bezcílně mezi regály obchodního střediska, připomínají konzumenty, kteří podléhají prodejním strategiím, protože „*struktura nákupních středisek vyvolává v konzumentech touhu po tom toulat se jimi hodiny za účelem bezvýznamné honby za statky a službami.*“⁵⁵ Stejně jako když ještě byli živí, prohlížejí si i po smrti zboží a nevykazují žádné známky nedostatku. Jsou v tomto světě lapeni a nemohou se z něj dostat. Tato logika funguje především na psychologické bázi, i když ztělesněna fyzickým uvězněním v obchodním centru, symbolizuje bezmeznou touhu lidí po tom, účastnit se konzumního způsobu života. Toto své zdánlivé uvěznění si neuvědomují a touží se neustále vracet, dokonce i po smrti. Ztělesňují tak představy obchodníků a tvůrců reklam o ideálních konzumentech lačných po jakékoliv k životu nepotřebné novince, jež jim pomocí promyšlené reklamní strategie a prodejního postupu nabídnou či vnutí (v tomto případě se nabídka sestává především z masa hlavních hrdinů snímku). Zároveň však představují především odstrašující příklady nás samých, které mají upozornit na naše absurdní chování, jež si neuvědomujeme. To, co z nás tedy „*dle Romera činí zombie a mění nás v monstra, není kousnutí zombií, ale materialismus a konzumerismus jako takový.*“⁵⁶

Postavy zombií v nákupním středisku, právě díky tomu, že ztělesňují přebytek konzumního způsobu života, mohou být, na rozdíl od zombií v obytném komplexu znázorňujících tíživou sociální situaci, ztvárněny komicky, téměř jako postavy slapsticku. Ještě více tak vyniká absurdita jejich (našeho) konání. Tato kritická groteska je posílena a dohnána ad absurdum především v nediegetických sekvencích, v nichž nám autor ukazuje zombie pochodující bezcílně v rytmu komické tlampačové hudby linoucí se z amplionů obchodního domu po jeho prostorech, zombie snažící se dostat do druhého patra budovy protisměrnými eskalátory, jež

svůj boj tragikomicky prohrávají, zombie padající do umělých jezírek v relaxačních oázách centra atp. A právě zde se odráží nesmyslnost a směšnost našeho jednání.

To, že chtěl Romero svým filmem poukázat právě na absurditu nezřízeného konzumu, nasvědčují mimo jiné i rozmluvy hlavních hrdinů. Jakmile spatří obchodní prostory okupované zombiemi bloudícími bezcílně kolem, zajímají se o to: „*Co to dělají? Proč sem chodí?*“ „*To bude asi instinkt. Vzpomínky na to, co dělávali, když ještě byli živí. Bylo to důležité místo v jejich životech.*“⁵⁷ Hlavní hrdinové si zjevně uvědomují absurditu chování zombií a na základě fyzické podoby s těmito monstry i absurditu svého chování. Neubrání se však slepému konzumu a zapouzdření sebe sama do ochranné slupky bezstarostnosti, jež blahobyt přináší, což se jim na konci filmu stává osudným.

Nositeli kritických názorů, které mají upozorňovat na společenské problémy snímkem tematizované, jsou hlavní postavy, především jediná ženská hrdinka, Fran. Ta funguje jako jakýsi prorok, glosátor, hybatel divákových kritických myšlenek. Z jejich úst vždy vychází soudy o tom, co její mužské protějšky dělají špatně a v obecné rovině také obavy o osud lidstva. Když se například hlavní mužští hrdinové místo toho, aby pokračovali ve své započaté cestě za svobodou a bezpečím, rozhodnou v nákupním středisku usadit, glosuje Fran: „*To je přesně to, před čím utíkáme! Museli jste se zbláznit!*“⁵⁸ Z úst Fran zde explicitně zaznívá kritika a odsouzení konzumního způsobu života a s ním souvisejícího zapouzdření se do svého mikrokosmu, které člověka zaslepuje a zbavuje empatie k druhým. „*Co jsme si to udělali?!*“⁵⁹ „*Separace implikuje odcizení, a proto můžeme tvrdit, že tento styl života je odcizením od ostatního světa.*“⁶⁰

Radikální zvolnění tempa snímku nastává v okamžiku, kdy se hrdinům podaří zabezpečit všechny vchody do budovy a zneškodnit všechny zombie procházející se uvnitř. V konání postav je náhle zřejmá ztráta důležitého smyslu jednání. „*Přestože si lidští protagonisté užívají idealizovaný kapitalistický způsob života – neomezenou konzumpci nezátíženou nutností se podílet na produkci – nečelí problémům a nemají žádný cíl, přičemž právě tento neuspokojivý stav vede k eventuálnímu zhroucení jejich nově vytvořené společnosti.*“⁶¹ Se smrtí jednoho z policistů, Rogera, který podléhá zranění způsobeném zombií, se ze snímku vytrácí i poslední známky entusiasmů, který poháněl jeho tempo a rytmus a děj téměř ustrne. V převážně statických záběrech, zaměřených místo na celek na detaily, sledujeme hlavní postavy v jejich bezmoci. Bezcílně se procházejí uzurpovanými prostory, shromažďují nepotřebné hmotné statky a ztrácejí kontakt mezi sebou navzájem. Ze zvolených záběrů,

sestavajících z detailů na zrudělé a bezduché tváře hlavních protagonistů (které jsou parafrázovány záběry na nehybné figuríny ve výkladních skříních), prosvítá deziluze, kterou postavy, jež podlely jednoduchosti a stereotypnosti života za ochrannými zdmi obchodního centra, pociťují. Jejich touha po hmotných statcích, jež nabyli příliš jednoduše, bez zjevné participace na jejich výrobě, způsobila, že se nevědomky stali velmi blízkými samotným zombiím, které z budovy vyhnali.

Pro prezentaci nastalé deziluze Romero opět využívá především rozmístění hrdinů v mizanscéně. Jakoby ani nebyli živými lidmi, ale spíše figurínami. Postavami, které nemají daleko k zombiím. Jejich činy působí uměle, nelogicky, zbytečně. Tomuto pocitu se přizpůsobuje i tempo, které koresponduje se stylem chůze pomalých zombií. Ty nikam nespěchají, protože nemají jiný smysluplnější cíl než neomezenou konzumaci. Signifikantní je pro tento motiv například scéna, v níž kamera umístěná za zády Fran sleduje v zrcadle odraz jejího obličejů přetvořeného silnou vrstvou líčidel. Jednání Fran v kontextu situace vně jejího azylu působí absurdně. Záběr však dokonale asociuje vnitřní prázdnotu, již hlavní hrdinka pociťuje. Nemá nic důležitějšího na práci a nudí se. Silné nalíčení navíc odkazuje k umělosti světa, již si mezi zdmi nákupního střediska hlavní hrdinové vytvořili a v němž se odřízli od okolních problémů a paradoxně i od vlastního života. Fakt, že je záběr snímán přes zrcadlo, nepřímou, vyvolává zcizující efekt, jenž může představovat odcizení hlavní hrdinky světu kolem sebe, ať už uvnitř nebo vně nákupního centra.

Rytmus i tempo snímku se opět ožívají až s příjezdem lupičské bandy, která představuje extrémní podobu konzumu. Motivací jednání jejich členů je touha po majetku a také po moci, přičemž se tuto svou touhu nezdráhají uspokojit použitím násilí vůči jiným lidem. Představují extrémní podobu člověka postrádajícího empatii k druhým, kterému, při uspokojování své lačnosti po hmotných statcích a touhy prezentovat svou sílu, není cizí naprosto nemorální chování. Na závěru *Úsvitu mrtvých* je paradoxní především to, že ačkoli největší hrozbou pro dosavadní společnost a také hlavním důvodem jejího naprostého rozkladu byly zombie – bezduchá monstra lačnicí po lidském mase – osudným se hlavním hrdinům nakonec stává střet s živými lidmi. Není nedůležité, že tento postup je Romerovy vlastní i ve většině jeho ostatních zombie hororech. Je jím jasně ukázáno, že hlavním nebezpečím, hrozícím zničit lidstvo a jeho společnost, nejsou neznámou silou poháněné zombie, ale právě člověk sám. Jednání lupičů je bezcitné a invazivní. V konečném důsledku tak působí bestiálněji než jednání zombií, které už jen tím, že se pohybují pomalu a bez zjevného cíle, nepůsobí tolik děsivě jako jednání těchto lupičů, které není poháněno logickými důvody, ale spíše emotivně.

Jejich bezcitnost se projevuje i ve způsobu nakládání se zombiemi, monstry fyzicky podobnými živým lidem, kterým do obličejů hází šlehačkové dorty (další odkaz na americkou filmovou grotesku), čímž dávají jasně najevo, že k nim nepocítují žádný respekt ani úctu. Stejně jako k dosud živým hrdinům. Jsou to jedinci, kteří hromadí nepotřebné, plýtvají vším, co by jiní ocenili, nedokáží se vcítit do druhých ani do jejich osudů. Vše je pro ně hra, která končí pro obě strany tragicky.

Nicméně, ač je prvotním impulsem k naprostému zmaru veškerého snažení hlavních hrdinů *Úsvitu mrtvých* právě vpád lupičské bandy na jejich území, osudným se jim stává opět především samotná neovladatelná touha po hmotných statcích. Místo toho, aby před lupiči unikli do bezpečí, nebo odletěli hledat jiné útočiště, brání si své dobyté území dál, i když vpád nezvaných hostů zde způsobil naprostý a nezvratný rozpad. Nechtějí dovolit, aby někdo jiný získal to, co si sami vytvořili, nebo to zničil. V konečném důsledku však tato jejich snaha po ochraně hmotných statků, jichž nabyli, způsobí právě to, že se, kromě Petera a Fran, všichni stanou sami zombiemi, proti kterým zpočátku bojovali. Stejný osud čeká i lupiče, u kterých stejně jako u hlavních hrdinů, znamená pouze logický důsledek jejich jednání. Platí zde pořekadlo, že kdo chce víc, nemá nic. „*Téměř více než rasismus znechucuje filmaře, kteří na chamtivé, majetnické, sobecké a dravé lidstvo povolávají hněv zombie armády, naše závislost na hmotných statcích, která nebere ohledy na to, jak je získáme, nebo komu při jejich získávání ublížíme.*“⁶²

Metaforu zombií jakožto otroků konzumu ztělesňujících nás samé ještě zdůrazňuje fakt, že Romero ve snímku hojně využívá hlediska samotných zombií. Tento postup jasně prezentuje skutečnost, že zombie jsou jedněmi z nás, že se s nimi lze ztotožnit, protože jejich osud může kdykoli potkat i nás. Zombie, ale i naši hrdinové, jsou, jak opět podotýká Fran „*tímhle místem [obchodním centrem, pozn. autorky] tak hypnotizovaní, že nevidí, že je to také vězení.*“⁶³ Jakmile se totiž život stává přehnaně pohodlným, bez skutečných problémů, kterým se musí čelit, upadá člověk do stereotypu a jeho život najednou postrádá smysl. Je potom jen otázkou času, kdy se takový člověk stane zombií. V životě obrazně, ve filmu *Úsvit mrtvých* skutečně.

3. 1. 2. Země mrtvých⁶⁴

Pojetím zombií v *Zemi mrtvých* (2005) se Romero zatím nejvíce přiblížil haitským kořenům tohoto fenoménu. Monstra zde totiž ztělesňují právě onu nejnižší příčku na společenském žebříčku. Otroky společenského uspořádání, jemuž vládne kapitalismus.

Celý snímek je založen na dichotomii bohatí – chudí, kterému podléhá jak práce s postavami, tak i práce s mizanscénou.

Celý prostor ve filmu je rozdělen do třech částí. Jejich středobodem je luxusní středisko Fiddler's Green ovládané bezohledným Kaufmanem. Jedná se o centrum konzumu, v němž mají dovoleno žít jen ti nejbohatší obyvatelé města, kteří si pobyt v něm dokázali zaplatit. Nejvyšší a střední třída, která, zapouzdřena ve zdánlivě bezpečném prostoru, žije odříznuta od problémů světa sužovaného pokročilým stádiem zombie nákazy. Pojetím celého prostoru Fiddler's Green Romero rozvíjí myšlenku započatou již v *Úsvitu mrtvých*, o tom, co se stane s lidmi, kteří se o své živobytí nemusejí obávat a mohou jen shromažďovat nepotřebné hmotné statky. V prosvětleném prostoru vybaveném luxusními kulisami zde procházejí čistě a draze odění lidé, kteří svým nezájmem o svět mimo tento uměle vytvořený mikrokosmos ztělesňují ztrátu empatie nejvyšší a vyšší střední třídy, která disponuje dostatečnými prostředky k tomu, aby žila pohodlně slepá k utrpení bližních (v tomto případě lidí živořících mimo Fiddler's Green). „*Lidé zde žijí nesmyslný život. Jsou natolik zapouzdřeni ve své vlastní chamtivosti a nenasytosti, že si neuvědomují škody, které jí způsobí za zdmi svého příbytku.*“⁶⁵ Vše v tomto prostoru působí klidně, čistě a bezproblémově, zároveň však nepřirozeně, uměle. Za doprovodu poklidné hudby linoucí se z reproduktorů a zpěvu umělých kanárů posedávají obyvatelé Fiddler's Green po kavárnách nebo se pomalu procházejí podél výkladních skříní s luxusním zbožím. Rozmlouvají především o nepodstatných tématech módy a stylu. Pohybují se v prostoru izolovaně od svých spolubydlících. Tvoří nanejvýš malé skupinky velikosti rodiny, ve kterých se pohybují ulicemi centra. Celá mizanscéna působí uměle a vykonstruovaně, zdůrazňuje zdejší neskutečnost života. Obyvatelé Fiddler's Green představují sobecké jednotlivce hledící jen na dobro sebe samých, případně svých nejbližších. V kontrastu se situací mimo Fiddler's Green působí jednání obyvatel vyprázdňeně, dekadentně, paradoxně a až tragikomicky. Jsou otroky konzumu, přesně v tom smyslu, jak již bylo uvedeno v předchozí analýze *Úsvitu mrtvých*. Otroctví je zde metaforicky naplňováno v rovině jednotlivců, čímž je nastolen hlavní rozdíl mezi obyvateli Fiddler's Green a okolního města. Prostor a dění v něm je snímán především pomocí detailů na symboly luxusu a zahálky jeho obyvatel. Lidi, sedící na zahrádce kavárny a věnující se četbě novin a popíjení kávy například kamera snímá pouze jako pozadí detailního záběru na klec s umělými kanáry, což dále umocňuje pocit umělosti prostředí, které pozorujeme.

V kontrastu k luxusnímu prostředí Fiddler's Green je ve snímku zobrazována další část filmového prostoru. Město obehnané elektrickým plotem a pod záminkou ochrany před

zombiemi střežené vojáky, které se rozléhá všude kolem centra Fiddler's Green. Toto město je na rozdíl od centra ponuře osvětlené a spíše než město jako takové připomíná chudinskou čtvrť či slum. Převažují v něm šedavé barevné tóny. Lidé jsou zde špinaví a přežívají na hranicích chudoby. Jejich uvěznění za ochrannými ploty města a nemožnost volby a volného pohybu z nich také činí otroky. Nicméně otroky jiného druhu, než za jaké se dají považovat obyvatelé Fiddler's Green. Obyvatelé města jsou otroky společenského uspořádání. Otroky svého společenského statusu, ze kterého se jen těžko vymaňuje. Tento stav je ve filmu zdůrazňován jejich pohybem a umístěním v mizanscéně a také způsobem snímání. Důležitou charakteristikou je pro obyvatele města, stejně jako pro zombie v zemi mrtvých, určitá masovost, která je předpokladem k úspěšnosti revolty proti kapitalistickému utlačovateli. Obyvatelé zde představují masu dělnické a nižší třídy, která stojí proti minoritní kapitalistické třídě, jež udává tón vyobrazeného světa. Masovost je v tomto filmovém prostoru zdůrazňována především použitím záběrů ve velkých celcích. Postavy nejsou snímány jednotlivě a pomocí detailů na obličej, ale v interakci s ostatními obyvateli města, což dále zdůrazňuje styl jejich života založený na vzájemné kooperaci a empatii. Téměř nikdo nejedná pouze za sebe nebo za své nejbližší. Dokonce i ve scénách z baru, v němž dochází k neetickým a nemorálním zápasům zombií bojujících o dosud živé odpůrce režimu, je ve způsobu snímání prostoru zdůrazňována masovost a spojenectví zdejších návštěvníků. Tím, že je zdůrazňována masovost chudých a utlačovaných obyvatel města navíc ještě více vyniká absurdita nastoleného společenského uspořádání, ve kterém většina strádá a jen velmi malé části obyvatelstva je dovoleno a umožněno žít v přebytku a zdánlivém bezpečí.

Třetí částí filmového prostředí je země mrtvých, tedy ostatní prostor za ploty města. Je to zpustlá krajina, ve které přežívají nemrtví a snaží se vypořádat se svým fyzickým stavem, který si dobrovolně nevybraly a kvůli kterému jsou izolované mimo ostatní společnost, a je jim upírána jakákoli participace na společenském řádu. I zombie v této třetí části filmového prostoru fungují jakožto metafora otroctví, přičemž druh tohoto otroctví je do velké míry shodný s druhem otroctví obyvatel města. Zombie představují otroky společenského uspořádání, přičemž prezentují dělnickou a nižší třídu, nebo také Marxův proletariát.

Země mrtvých a její obyvatelé jsou divákům představeni hned v první části snímku, v sekvenci výjezdů psanců z města za zásobami do tohoto území nikoho. Skrze modrý kamerový filtr je nám prezentována neutěšená situace zombií snažících se ve svém stavu dál žít. Vidíme tak zombie muzikanty snažící se hrát na hudební nástroje, pár zamilovaných teenagerů šourajících se ruku v ruce zpustlými ulicemi, zombie roztleskávačku a také, což je

zásadní právě pro výše zmiňovanou Romerovu snahu vyobrazovat zombie jako sympatické postavy, jednoho z hlavních hrdinů celého filmu, černošského zombie zaměstnance čerpací stanice, Big Daddyho, který si k překvapení živých hrdinů postupně opětovně osvojuje schopnost přemýšlet a jednat podobně, jako jednal před zombifikací.

Tím, že první setkání se zombiemi v *Zemi mrtvých* probíhá skrze úvodní sekvenci, ve které zombie působí spíše jako oběti snažící se se svou situací vyrovnat než jako krvelačná monstra, sugeruje Romero sympatie, které diváci k těmto stvořením mají pociťovat a díky nimž se s nimi mohou ztotožňovat a vcítit se do jejich situace. Jejich postavení nevinných obětí je zdůrazňováno především tím, že jsou psanci přijíždějícími plnit jejich zemi a okrádat je, bezcitně popravované, aniž by pro psance představovaly jakoukoli hrozbu. Ničím jiným než násilím motivované útoky proti světu neživých tak fungují jako hlavní motivace nemrtvých k pomstě, která v průběhu snímku nabírá formu revoluce zombií proti jejich utlačovatelům a stává se jedním z hlavních témat *Země mrtvých*. Tato revoluce, především svým ztvárněním založeným na dichotomickém pojetí filmového prostoru a postav, které do jisté míry odpovídá představě třídního konfliktu Karla Marxe, se ideově blíží představě tohoto filozofa o proletářské revoluci, která povede k diktatuře proletariátu, po níž nastane zavedení beztřídní společnosti. „*Hned zpočátku jsou Big Daddy a jeho zombie kolegové přirovnáni k chudé pracující třídě a zombie tak symbolicky stojí v kontrastu ke Kaufmanovi a chamtivé bílé elitě. Důležitým zvratem filmu je potom moment, kdy se Big Daddy stává vůdcem skupiny zombií a jeho konání reprezentuje boj nižší třídy proti té nejvyšší, který se stává hlavním motivem celého snímku.*“⁶⁶

Dichotomii bohatí – chudí pak Romero naplňuje i pojetím postav, přičemž jednotlivé charaktery by se, i podle svého zařazení do jednotlivých výše nastíněných filmových prostorů, daly rozdělit na tři typy.

Na vrcholu všeho stojí ředitel centra Fiddler's Green Kaufman, který ztělesňuje sobeckého kapitalistu postrádajícího jakoukoli empatii s okolním světem a jeho obyvateli. Lidi kolem sebe využívá ke svému prospěchu, aniž by se jim za jejich služby adekvátně odměnil a místo toho se jich, když už je k ničemu nepotřebuje nebo když se mu postaví do cesty, chladnokrevně zbavuje a jejich těla nechává vyvážet na skládku za městem. Svou moc si udržuje pomocí kapitálu, se kterým disponuje. Za něj si kupuje poslušnost i násilné zásahy proti nižším třídám obyvatelstva, jejichž služeb ovšem využívá ve svůj prospěch. Právě touto svou charakteristikou má Kaufman blízko k představiteli buržoazie v pojetí Karla Marxe, tedy

k člověku, jenž vlastní výrobní prostředky a může s nimi nakládat podle svého uvážení, přičemž si je vědom této své výhody proti proletariátu, který výrobní prostředky nevládní, a tudíž je nucen své služby prodávat buržoazii a být na ní závislý, což pouze utvrzuje vládnoucí pozici buržoazie. Kaufman se pohybuje výhradně v prostoru Fiddler's Green, do jehož vyumělkovaného světa zapadá svým luxusním oblekem a arogancí. Jeho postavu ve filmu téměř výhradně vidíme ve společnosti pouze malého množství jiných lidí, uzavřenou do svého luxusního apartmánu a izolovanou od okolního světa a jeho utrpení, ke kterému je úmyslně zcela slepý. V další dichotomii snímku morálnost – nemorálnost, stojí Kaufman neomylně a nekompromisně na straně druhé.

Postavami, pohybujícími se mezi všemi třemi prostory *Země mrtvých* a pocházejícími z prostoru chudého města pak jsou běloch Riley a Mexičan Cholo, kteří, ač patří do stejné společenské třídy, ztělesňují charakterové protipóly a do jisté míry naplňují dichotomii morálnost – nemorálnost, se kterou snímek pracuje. Oba pracují pro Kaufmana a dovážejí ze země mrtvých do města a do Fiddler's Green životně důležité zásoby potravin. Každý z nich má však ke své práci jiný přístup a jiné motivace. Zatímco samotářský Riley myslí při výjezdech za potravinami a dalšími nezbytnostmi především na užitek svých přátel a lidí z města, Cholo prahne po penězích, za které by si mohl koupit místo ve Fiddler's Green, a vymanit se tak ze společenské třídy, do které se narodil a ve které žije. Místo toho, aby na výjezdech za zásobami sbíral životně důležité potraviny a léky, shromažďuje alkohol, cigarety, doutníky a jiné luxusní zboží, které může později směniti za pro něj důležité peníze, nebo jimi obdarovat Kaufmana a koupit si tak jeho přízeň. Odlišné charaktery těchto dvou hlavních hrdinů mezi nimi nastolují konflikt, který je dalším tématem snímku. Zatímco Cholovy skutky jsou motivovány touhou po zařazení se do vyšší vrstvy obyvatelstva a později pomstou Kaufmanovi, který mu toto privilegium neumožní, motivací Rileyho jednání je především touha vymanit se ze světa obehnaného ploty, touha po dosažení svobody pro sebe sama a své nejbližší. K vládcům města pociťuje zášť a snaží se vymanit z jejich moci, což dokazuje především svým zapojením do revolučních snah vůdce masy chudých v chudinském městě. Cholo se naopak snaží vládnoucí vrstvě zalíbit, a dosáhnout tak postupu na vyšší příčku společenského žebříčku. Ve filmu tak funguje jakožto jakýsi spojovací článek mezi městem a centrem Fiddler's Green, což je ztvárněno především jeho dobrou obeznámeností s prostředím luxusního centra, kterou získal při pravidelných návštěvách Kaufmana. Jeho chůze po prostoru Fiddler's Green je lehká a sebevědomá, což umocňuje dojem, že se s obyvateli centra cítí být bližší než s obyvateli města, ke kterým pociťuje zřejmý odpor. Při výpravách za

zásobami se nezdráhá ohrožovat život svých kolegů, kterých si váží méně než hmotných statků, které shromažďuje. Ve Fiddler's Green na druhou stranu chová k jeho obyvatelům úctu, což dokazuje už jen tím s jakou lehkostí a uvolněností s nimi komunikuje a také tím, že namísto toho, aby jejich životy ohrožoval, snaží se je chránit.

Poslední hlavní postavou snímku je pak již zmiňovaný Big Daddy, černošská zombie, vystupující jakožto zástupce a vůdce masy neživých, ztělesňující nejnižší společenskou třídu utlačovaných, kterým je upíráno právo na život a kteří jsou uměle udržováni mimo společnost, aby ji nemohli ničím ohrozit. Pro tuto postavu vystupující z masy a probouzející touhu po revoluci je signifikantní především její společenská příslušnost k dělnické třídě, což je ve snímku vyobrazeno jeho kostýmem, odkazujícím k dělnické profesi, kterou vykonával za svého života, a také jeho příslušnost k etnické menšině, která byla utlačována již na Haiti. I ostatní zombie, které nám kamera představí blíže, jsou představiteli dělnické třídy. Najdeme mezi nimi řezníka, instalatéra, zahradníka atd. „*Aby postavě Big Daddyho a ostatních zombií dodal důvěryhodnost, srovnává je Romero s bezmocnou chudinou, nejsmutnější skupinou ve filmu. Big Daddy je obklopen nemrtvou roztleskávačkou a řezníkem, ztělesňujícími dělnickou třídu.*“⁶⁷ Svou schopností empatie, která je ztvárněna především snahou Big Daddyho po ochraně svých kolegů před střelbou a také projevenou lítostí nad mrtvými bližními bezcitně postřílenými psanci na začátku snímku, stojí Big Daddy v dichotomii morálnost – nemorálnost paradoxně na straně morálnosti a stává se tak i přes svou zjevnou animálnost a pudovost jednou z nejsympatičtějších postav filmu. V postavě Big Daddyho je zřejmá Romerova snaha započatá již ve snímku *Den mrtvých* po vyobrazování zombií jakožto sympatických hlavních postav filmu. Tím, že postavy zombií obohacuje o city a schopnosti myslet, je činí do jisté míry opět „živými“, a to ne jen ve smyslu oživilých mrtvol, ale zařazuje je zpět do společnosti dosud živých jedinců, přičemž jim přiznává stejná práva jako mají lidští hrdinové. Tento postup divákům umožňuje vidět v zombiích sebe sama.

Ústřední zápletku filmu tvoří střet zájmů hlavních hrdinů. Cholo i Riley jsou v úvodní sekvenci představeni jakožto jedinci, kteří touží po změně, a proto považují svůj výjezd do země mrtvých jako poslední pracovní směnu. Cholo si již našel dostatečný obnos, aby si mohl dovolit koupit apartmán ve Fiddler's Green, a povýšit tak svůj společenský status. Riley si za vydělané peníze zakoupil automobil, který by mohl být jeho jízdenkou za svobodu. Oběma je však znemožněno své cíle naplnit. Riley je okraden o právě zakoupený automobil. Cholovi neumožní vstup do Fiddler's Green Kaufman a učiní z něj dále nepotřebného jedince, kterého je třeba se zbavit. Tento motiv filmu tematizuje především neprostupnost hranic mezi

společenskými třídami. Cholo, ač disponuje dostatečným majetkem k tomu, aby si místo ve Fiddler's Green mohl dovolit, je představitelem nižší společenské třídy, navíc příslušníkem etnické menšiny, a proto mu přístup do vyšší třídy není umožněn. „*Přístup do konzumního světa Fiddler's Green je zcela zřetelně privilegiem bílých, což dokazuje především to, že pro Chola je to, aby byl do tohoto světa skutečně přijat, zcela nemožné a také nápadný nedostatek jiných než bílých postav v tomto prostoru.*“⁶⁸ Na pozadí Cholovy postavy je tedy ve snímku rozvíjena kritika třídního rozdělení a především rasismu. U obou hlavních hrdinů je tak stvrzen jejich status otroka. Tyto faktory působí jako hlavní hybatel dalšího děje. Cholo Kaufmanovi ukradne obrněný transportér a vyhrožuje mu, že pokud do půlnoci nedostane své peníze, vyhodí město i Fiddler's Green do vzduchu. Tento jeho čin se paradoxně stává jízdenkou za svobodu pro Rileyho, který je Kaufmanem, nehodlajícím se vzdát svých peněz, pověřen, aby Chola i transportér našel a přivezl zpět do Fiddler's Green. Výměnou za tuto službu je Rileymu přislíben automobil a možnost odjet z města.

Zatímco se rozvíjí tato hlavní zápletka snímku, dává se do pohybu i masa zombií vedena Big Daddym a vydává se do města pomstít nespravedlnost jednání dosud živých jedinců vůči jejich druhu. Jednání zombií ve snímku přerůstá v revoluci, kterou lze interpretovat jakožto revoluci pracující třídy proti kapitalistickým utlačovatelům. Tedy v pojmech Karla Marxe revoluci proletariátu proti buržoasii. Jejich jednání je ospravedlněno především tím, že jim, jakožto nejnižší vrstvě, stejně jako obyvatelům města, není přiznáno právo na život a svobodný pohyb prostorem a jejich služby (v tomto případě statky, kterými disponuje jejich území) jsou kapitalisty využívány bez zjevné kompenzace. „*Je jasné, že bychom neměli participovat na chamtivosti, která je hnacím motorem kapitalismu, a pokračovat tak v začarovaném kruhu využívání lidí k svému osobnímu prospěchu, jako tomu bylo v případě Chola, který se nechal pohltit vlastní chamtivostí. Místo toho musíme pracovat společně od nejnižší úrovně, jako to dělá Big Daddy, získávat podporu obyčejných lidí a bojovat s úřady jakýmikoli prostředky bude potřeba.*“⁶⁹ Hlavní motivací zombií k jejich konání se zdá být nespokojenost s jejich postavením a také, což je důležitější, jejich zdánlivá touha zařadit se plně do společnosti konzumu, což je ve snímku ztvárněno především hojnými gore scénami zombií hodujících na svých obětech z řad dosud živých obyvatel města. Ve srovnání s ostatními zombie filmy George A. Romera je totiž ve snímku *Země mrtvých* těchto gore scén mnohem více a jsou také daleko krvavější a teatrálnější. Tento postup chápu podobně jako postup s gore scénami v sekvenci z obytného komplexu ve filmu *Úsvit mrtvých*, jakožto prezentaci touhy nejnižší společenské vrstvy obyvatelstva po zařazení se do většinové

společnosti neomezeného konzumu, který je jim po dlouhou dobu nedostupný (jsou izolováni v prostoru, kde ke konzumaci nemají přístup), a proto se jeho naplňování, když je jim konečně umožněno, děje daleko živelněji, než v jiných snímcích, kde tato izolace zombií neprobíhala.

Původně oprávněné násilné jednání zombií vůči živým však postupem času začíná svou oprávněnost postrádat, když přerůstá v nekontrolovatelný konzum všeho živého, na co tato monstra na své cestě za pomstou narazí. Děje se tak především v sekvenci, kdy zombie konečně dorazí do města a zmasakrují zde jeho chudé obyvatele, kteří však na společenském žebříčku zastávají téměř srovnatelnou funkci, jako zombie. Tedy utlačovanou masu, které je znemožněno svobodně rozhodovat o svém osudu a vymanit se ze svého statusu, který ve společnosti zastávají. V konečném důsledku tak revoluce zombií působí devastačně i pro ty, kteří sami po revoluci podobného rázu toužili. To v konečném důsledku poukazuje na neschopnost jakékoli společenské revoluce změnit do důsledku svět k lepšímu. Známy citát Pierra Vergniauda: „*Revoluce je jako Saturn: požívá své vlastní děti,*“ zde nepůsobí jako metafora. Její hybatelé se v průběhu své cesty stávají stejně bezohlednými konzumenty jako ti, proti nimž povstali, společnost se hroutí, přičemž neexistují žádné vyhlídky na to, že by se cokoli zlepšilo. Čerstvé maso došlo a chybí cíl cesty. Což je tematizováno především promluvou Rileyho, na samém konci snímku, kdy zakazuje do zombiemi ovládnutého prostoru odpálit raketu: „*Ne! Vždyť jenom hledaj, kam jít. Jako my!*“⁷⁰

Zombie ve filmu *Země mrtvých* tedy představují dvojí metaforu. Nejdříve fungují jakožto metafora utlačovaných, otroků systému. Postupem času však jejich postavy nabývají i další metafory, metafory otroctví konzumu. Ztělesňují jedince, kteří v touze po konzumaci co největšího množství statků ztrácejí vše a zapouzdřují se ve světě, který již nemá žádný významný smysl. Navíc poukazují i na problematiku toho, že až nebude co konzumovat, vše se zhroutí.

3. 1. 3. Deník mrtvých⁷¹

Na rozdíl od monster v předchozích dvou analyzovaných snímcích, neztělesňují zombie v *Deníku mrtvých* metaforu určité formy otroctví. Náhlá konfrontace stále živých protagonistů s nemrtvými funguje ve snímku jako katalyzátor děje a odkrývá problémy současné společnosti, na které chce Romero upozornit. Coby metafora zde tedy nefungují samotná monstra a jejich neutěšený stav, ale právě situace dosud živých jedinců.

Na pozadí příběhu skupiny studentů, mířících v nastalé situaci zpět do bezpečí svých domovů, rozvíjí Romero formou hypermediální koláže kritiku západní civilizace, především pak jejího přístupu k informacím, médiím a komunikaci obecně.

Tematicky se *Deník mrtvých* dotýká hlavně problémů spojených s pro nové tisíciletí typickou všudypřítomností médií a novými formami komunikace spojenými s věkem internetu, smartphonů a jiných vynálezů, které lidem mají usnadňovat život, ale ve výsledku je navzájem odcizují. Myšlenku snímku se Romero snaží zachytit i formálně, když chaos nastalé situace prezentuje pomocí koláže nepřeborného množství záběrů z různých zařízení – televizních kamer, smartphonů, domácích videokamer, webkamer atd. – ovládaných nejen hlavními hrdiny, ale také anonymní masou lidí snažící se po celém světě sužovaném nastalou apokalypsou zachytit dění kolem sebe a „pravdu“, která je problematizována především svou zjevnou relativitou závislou na úhlu pohledu toho kterého zaznamenavatele. „... *Deník - který je prezentován jako Jasonův film o krizi (s názvem Smrt smrti) - propojuje své metafilmové obavy s alegorickým komentováním individuálních a kolektivních obětí našeho současného zahraničního válečného tažení, sebepotvrzujícího narcismu naší kultury stojící na dokumentování a následném zveřejňování na internetu naprosto všeho a subjektivity (a nespolehlivosti) pohybujících se obrázků.*“⁷²

Použitá forma přímo koresponduje s mediální realitou současného světa, která recipienta zahlcuje množstvím informací, jejichž pravdivost si musí ověřovat sám, jelikož není médii, která informace předkládají, garantována. Důraz je kladen na fascinaci diváků předkládanými obsahy a udržení jejich zájmu o ně. Hlavním ukazatelem úspěchu je počet zhlédnutí, nikoli pravdivost prezentovaného. To v konečném důsledku mnohdy vede k manipulaci s fakty, což Romero právě tímto snímkem kritizuje: „*Média tedy mohou způsobovat dva související problémy: mohou lidi děsit věcmi, které nejsou pravdivé, ale také mohou zabránit lidem v tom, aby se obávali problémů, které pravdivé jsou.*“⁷³ Autorská kritika se zaměřuje především na nepřehlednost a zřejmou přehlcnost informacemi a mediálními obsahy, které člověka znejišťují a v mnohém mu i znemožňují přímou a smysluplnou komunikaci s ostatními lidmi. Použitá forma tak má mimo jiné divákovi zpřítomnit chaos, ve kterém žije a který si možná ani neuvědomuje, zároveň asociuje pocity hlavních hrdinů zmatených nastalou situací.

Nejdůležitějším tématem filmu je opět jistá forma otroctví. Jedná se o zotročení lidí médii a v neposlední řadě také samotnými prostředky zaznamenávání reality a komunikace. Skrze tuto metaforu, kdy novodobým bokorem i jedem současně se lidem stávají právě média a

technologie k zaznamenávání skutečnosti, je v *Deníku mrtvých* tematizována neschopnost převážně mladých lidí komunikovat jinak než prostřednictvím internetové sítě a jejích různých audiovizuálních a multimediálních obsahů. Snímek tak na pozadí zombie apokalypsy problematizuje technologickou generaci, která se stává otroky obrazovek, ať už se jedná o televizní přijímače, monitory notebooků, počítačů, tabletů anebo chytrých telefonů. Tematizuje také ztrátu přirozené schopnosti mezilidské komunikace a empatie, která postihuje současnou generaci uzavírající se před světem ve svých domovech do zdánlivě skutečného světa multimediálních obsahů. „*Když se to nenatočí na kameru, jako by to nebylo.*“⁷⁴ Z tohoto hlediska je snímek, ač vznikl v době, kdy se fenomén sociálních sítí teprve rozvíjel (2007), aktuální. Zobrazuje totiž způsob života, kdy volný čas trávíme právě před monitory v internetovém světě (Facebook, Twitter, Google+, Youtube atd.) a ztrácíme tak do jisté míry kontakt se světem skutečným. I když se všudypřítomnost informací dohledatelných na internetu zdá být velkou výhodou, skrývá jeho existence i rizika. Lidé, ač na internetu sledují dění ve světě a zajímají se o realitu kolem sebe, přijímají stěžejní část těchto informací právě zprostředkovaně (mnohdy zkresleně) skrze tato média a znovu zprostředkovaně, přes mnohé sociální sítě o nich diskutují, čímž se zapouzdřují ve svém malém zdánlivě všeobsáhlém mikrokosmu a ve skutečném světě nejsou mnohdy schopni normálně existovat. Ztrácejí základní schopnost fyzického navázání komunikace se sebou navzájem a paradoxně se skrze sociální sítě stávají do jisté míry asociálními. „*Když se [totiž] na něco díváme přes čočku [či obrazovku, pozn. autorky], staneme se imunními*“⁷⁵ k bolesti či pocitům druhých. Do jisté míry ztrácíme schopnost empatie, skutečnost prezentovaná skrze média nám připadá vzdálená. V přehlcení informacemi o světovém dění pro nás většina věcí, které se netýkají přímo naší osoby, zdánlivě neexistuje. Vše je nám skrze obrazovku odcizováno.

Do snímku jsou chaos a nepřehlednost současné společnosti převedeny především kamerovými postupy. Celý film je totiž natočen rozechvělou ruční kamerou, se kterou operují hlavní hrdinové snímku, studenti filmové školy v Pittsburcku. Jedná se o jakýsi film ve filmu, dokument o nastalé situaci, využívající metody found footage. Sestříhány jsou v něm do sebe záběry z již zmiňované ruční kamery, televizního vysílání, webkamer, smartphonů, bezpečnostních kamer a jiných médií běžných pro zaznamenávání reality. Mnohdy je obraz zmnožen tím, že ruční kamera snímá jiné monitory a obrazovky, na kterých hlavní postavy sledují aktuální dění. Samotný dokument je ve finále určen k uploadování na internetovou síť, čímž se z něj automaticky stává jen další část chaotické skládačky mediálního světa. Snaha hlavního kameramana Jasona tak působí paradoxně. Přestože si nárokuje zachycení pravdy,

kteřou by předložil ostatním zmateným občanům, jeho film právě vložem na internet ztrácí svou autentičnost, kterou není sto v nepřebemném množství jiných stejně „autentických“ záznamů dostupných na této síti uřájit. Všechny události v něm sledujeme zprostředkovaně, skřze různé formy zaznamenávání reality, což v konečném důsledku vede k tomu, že se jako diváci jen těžko identifikujeme s hlavními hrdiny, kteří nám, zachycováni přes nepřebemné množství technologických filtrů připadají vzdálení. Zvolená metoda však také vytváří zneklidňující efekt a navozuje v nás pocity nepokoje a dezorientace hlavních hrdinů v nastalé situaci.

Nicméně, i když film ve filmu z dílny hlavního hrdiny Jasona, je formálně jakýmsi found footage dokumentem, který chce lidem předkládat pravdu nezátíženou pro média typickou manipulací s fakty, druhá linie snímků, samotný výsledný tvar, který ze záběrů svého přítele sestřihala Jasonova přítelkyně Debra, s manipulativností médií přímo pracuje. „*Občas jsem k jeho [Jasonovo] záběrům přidala hudbu, aby byl působivější [...] doufám, že vás vystraším tak, že vás možná probudím.*“⁷⁶ Zvolený postup sestřihání dokumentárních záběrů do tvaru na emoce působícího celovečerního snímku opatřeného dovysvětlujícím komentářem hlavní hrdinky tak má v konečném důsledku přímo kritizovat mediální praxi, jež nám svou snahou po emočním oslovení paradoxně skutečnosti ještě více odcizuje, jelikož tvar, jakým jsou fakta předkládána, působí uměle.

Celou metaforu současných lidí ztročených médii a technologiemi ve snímku kromě práce se střihem a kamerou podporuje i práce s postavami. Signifikantní je pro tento postup už fakt, že hlavními hrdiny snímku jsou studenti filmové školy, kteří jsou apokalyptou zastiženi při natáčení hororu. Jsou tedy vybaveni kamerami, což jim umožňuje nastalou situaci dokumentovat. Jejich společenské zařazení do jisté míry ospravedlňuje jejich motivace i z hlediska toho, že jsou představiteli oné mladé technologické generace, jejíž styl života Romero snímek kritizuje. Jason, hlavní hrdina a také kameraman, představuje člověka posedlého zaznamenáváním světa kolem sebe. Skřze jeho postavu Romero tematizuje ztrátu empatie člověka technologického věku, který ztrácí emocionální napojení ke skutečnosti pozorované skřze čočku videokamery. Ztělesňuje tak otroka technologií a mediální reality, kterým se stává prakticky každý jednotlivec, který místo toho, aby se na dění kolem sebe aktivně podílel, toto dění jen pasivně sleduje či zaznamenává a ztrácí základní lidské emoční napojení na ně.

Toto je tematizováno především v sekvencích snímku, ve kterých je Jason téměř neschopný se

do dění lidsky zapojit a zarytě vytrvává ve své pozici pozorovatele, zaznamenavatele reality, od které si udržuje emoční odstup. Pojetí postavy jakožto jedince odcizeného skutečnému světu podporuje i jeho umístování do mizanscény. Prakticky celý film totiž divák Jasona nevidí přímo, nezprostředkovaně čoučkou kamery. Snímán je v polostínu, jeho obličej anonymního, nezúčastněného pozorovatele je ukryt v temnotě, za hledím kamery, popřípadě své vlastní tělo snímá prostřednictvím pokřiveného zrcadla, na které narazí ve skladu munice. Jasonův obličej jasně spatříme až po jeho smrti na konci filmu, když Debra do snímku zařadí záběry, ve kterých Jason na kameru vysvětluje motivace svého jednání, čímž se i on stává součástí zprostředkované „pravdy“.

Jasonovo nezdravé jednání je Romerem kritizováno především skrze konflikty s ostatními hlavními hrdiny snímku, kteří jsou Jasonovým chováním pobouřeni a stále se ho snaží donutit vzdát se kamery. Vrátit ho zpět mezi sebe. Například ve chvílích, kdy Jasonova přítelkyně, otřesena smrtí své rodiny, potřebuje psychickou podporu, kterou jí on, stále setrvávající za videokamerou, není schopný či ochotný poskytnout. Nebo v situaci, kdy místo toho, aby pomohl svému příteli napadenému zombií, dále vytrvává za kamerou a celý incident natáčí, zatímco ostatní se snaží aktivně do dění zasáhnout a přítele zachránit.

Pro metaforu otroctví zobrazovanou pomocí fenoménu zombií či zombie filmů, jež se ve své práci snažím zmapovat, je však v *Deniku mrtvých* nejpodstatnější fakt, že kamera je zde prezentována jako nástroj uhranutí jedince. Je tedy opravdu jakýmsi bokorem či jedem, který ovládá vůli a jednání lidí a činí je tak svými otroky. „*Jsou to tyto zatracené kamery, tyto pekelné přístroje, blikající obrazovky a hučící monitory, které jsou v provozu dnes a denně a které nyní drží v provozu nás a odstřihují nás od reálného světa (ať už je jakýkoliv).*“⁷⁷ Kromě již zotročeného Jasona tak ve filmu nalézáme také sekvence, ve kterých je uhrančivost technologií spojená s možností zaznamenávání reality prezentována v situacích, kdy se kamera se svou zjevnou mocí dostane do rukou dalším hrdinům, kteří podléhají podmanivosti technologie a její schopnosti zaznamenávat realitu a najednou nejsou, stejně jako Jason, schopni se z její moci vymanit a i ve vyhrocených situacích vytrvávají v pozici zaznamenavatele dění. Nejpregnantněji je tato uhrančivost technologií ztvárněna ve scéně v nemocnici, kde Debra nachází další kameru. Nejprve tento nástroj namíří na samotného Jasona, kterému tak nastavuje zrcadlo jeho vlastního jednání. Tím, že Jason stále setrvává za svou vlastní kamerou, se prostor zmnožuje. Dva kameramani stojí naproti sobě a natáčejí se navzájem. V následné nečekaně vyhrocené situaci zmrtvýchvstání zombie se najednou Debra, místo toho, aby zombii zneškodnila a chránila si svůj život, stává jen dalším pasivním

zaznamenavatelem děje, zatímco ostatní, kteří tento nástroj ve svých rukách nesvírají, aktivně jednají. Podobná situace nastává v různých obměnách ve filmu ještě několikrát a je hlavním nástrojem kritiky tohoto fenoménu.

Pro metaforickou funkci snímku je asi nejsignifikantnější scéna odehrávající se kolem třicáté minuty filmu v nemocnici, kam hlavní hrdinové přijíždějí hledat pomoc pro svou postřelenou kamarádku. V liduprázdné budově jsou náhle konfrontováni se skutečnými důsledky nastalé situace, které dosud sledovali pouze zprostředkovaně skrze televizní vysílání a jiná média. Tato jejich konfrontace je nám však opět předkládána zprostředkovaně skrze záběry Jasonovy ruční kamery, která se vybíjí, o čemž nás informuje ikonka objevivší se v rohu obrazovky. Poté, co jsou nuceni střílet do hlavy dvě zombie, lékaře a zdravotní sestru, vydávají se všichni, kromě Jasona, který, navzdory námitkám Debry („*Ty s náma nejdeš?*“ „*Nemůžu. Kamera je vybitá, musím ji nabít.*“ „*Nech to tu nabíjet!*“ „*Ne! Nemůžu bez kamery, kamera je moje všechno!*“)⁷⁸ zůstává, aby nabil svou videokameru, dál do útrob nemocnice, hledat živé lékaře. Dále sledujeme pouze Jasonovy záběry postřelené Marry a mrtvých zdravotníků, které Jason sám komentuje a tematizuje tak první z problémů, jež Romero svým snímkem kritizuje. „*Měl bych být s nimi... mohl bych jim pomoci... nemůžu... nemůžu..., protože nabím baterku. Blbý co?! Zůstat tady s těmi mrtvými...*“⁷⁹ V tomto světle je poprvé ukázána absurdita tohoto jednání. Hrdinové jsou prezentováni, jakožto jedinci absolutně závislí na technologiích, kterými jsou puzeni zaznamenávat svět kolem sebe na úkor toho, že do dění nebudou sami zasahovat a rezignují tak na schopnosti empatie a pomoci. Stávají se tak obrazně i doslovně otroky technologií, médií a touhy po zaznamenávání reality, což je v této scéně explicitně zobrazeno pomocí záběru na nabíjecí kabel od videokamery trčící ze zásuvky a připomínající pouta, která člověku znemožňují pohnout se z místa. Záběr spolu s Jasonovou navztekkanou promluvou tak dává jasně najevo to, že se do jisté míry nejedná o svobodně motivované jednání, avšak o jednání vynucené vnějším hybatelem. Kamera si zde zotročuje jedince, okrádá jej o vlastní vůli a pudí ho k činnostem, které by jinak – možná – nedělal.

Scéna pokračuje další promluvou Jasona, který se osamocený, v nemocničním pokoji s kamerou nervózně těkající po místnosti a po mrtvých, zamýšlí nad tím, co se kolem nich vlastně děje. „*Marry, ty lidi cos zabila, byli mrtví. Tihle jsou taky mrtví... Aspoň tak vypadaj... Já nevím! Kdo se v tom vyzná... Kdo ví?!*“⁸⁰ Ta jen dále rozvíjí premisu celého snímku o tom, že současná technologická generace už možná ani není kvůli medii otupělým smyslům schopná poznat, co je a co není pravda.

V následující chvíli je mimo kameru slyšet výkřiky a střelbu, přičemž ani v této vypjaté situaci není Jason schopný opustit své místo za kamerou a jen dále těkavě přejíždí po pokoji a volá na své kolegy, aby se dozvěděl, co se děje. Do záběru následně vchází Debra s další videokamerou, kterou našla v jednom z pokojů, v ruce a míří jí na Jasona.

V následujícím záběru je naplno tematizována ztráta empatie lidí za kamerou s ostatními přeživšími. Jason, který kráčí za skupinou svých přátel, kteří odchází z nemocnice, na kameru zachycuje napadení svého přítele jdoucího bezprostředně před ním. I když je z úhlu záběru kamery patrné, že Jason byl jediný, kdo mohl neštěstí zabránit, neučinil tak a dále pouze natáčel, co se dělo. Po mužově bolestném výkřiku začne výjev snímat na kameru i Debra, kráčející v čele zástupu, přičemž ostatní, nevybavení zaznamenávacím zařízením se svému kolegovi snaží pomoci a zombii zneškodní. Ukazuje se, že touha po zaznamenání děsivé skutečnosti, jejíž realizace je hrdinům umožněna technologií, kterou svírají v ruce, je silnější než pud sebezáchovy i zachovy jiných lidí náhle ohrožených nastalou situací. Zaměstnává je natolik, že nejsou schopni se aktivně podílet na záchraně přátel a stávají se ochromenými pozorovateli ztročenými mocí zaznamenávat realitu kolem nich. Absurdita jejich jednání je ve scéně zdůrazněna především tím, že se Debra, kvůli šoku ze spatřeného a kvůli tomu, že si uvědomí absurditu svého počínání, podaří z kameramanského tranzu vymanit a kameru předává do rukou profesorovi se slovy: „*Vemte si to, je snadný to použít!*“⁸¹ čímž odkazuje k dřívějším slovům profesora, jenž se stejným způsobem zbavil pistole, kterou byl nucen zabít svou studentku navrátilší se jako zombie a kameru přímo přirovnává k vražedné zbraně.

Po tomto chvilkovém Debřině prozření následuje ostrý stříh asociující vypnutí kamery a prostříh na hypermediální koláž sestávající z amatérských i televizních záběrů nastalého chaosu podkreslená zpravodajským komentářem, který můžeme považovat za leitmotiv celého snímku. „*Nyní mají lidé ve světě v ruce asi dvě stě milionů videokamer. Blogy, videoklipy a pohyblivé reklamy. Reportéři uvádějí více jak čtyřicet milionů návštěvníků měsíčně. My v médiích se snažíme vidět dál než je to, co se právě děje [...] Milióny jsou jich venku nuceni vysílat svůj vlastní pohled na věc*“⁸² Tato promluva kontinuálně přechází do promluvy samotné Debry, která artikuluje z filmu zřetelné, ale zatím nepojmenované: „*Nuceni... jak řekl ten muž, Jason byl nucen. Tak jsem ho nikdy předtím neviděla. Co se nám honí hlavou, když vidíme něco hrozného? Strašnou nehodu na dálnici. Něco nás donutí se zastavit, něco nás zadržít. Ne abychom pomohli. Chceme se dívat!*“⁸³ Ono přiznané nucení tak podporuje i mé tvrzení o tom, že zaznamenávací technologie fungují jako nástroje ovládnutí jedince. Jako novodobí bokoři a jedy, které, stejně jako na Haiti produkovali z lidí zombie,

stvoření pozbývající své vůle a svobody, mění i současné lidi v otroky médií, technologií, obrazovek a monitorů jejich smartphonů a tím je odtrhávají od reality.

V příkladech kamerových postupů, umístování hrdinů do mizanscény a dalších zajímavých scén bych mohla pokračovat dále, nicméně nepřinesla bych žádné nové poznatky, které by nebyly zmíněny výše. V konečném důsledku totiž *Deník mrtvých* jako celek působí jako obžaloba médií, jejich recipientů i jejich tvůrců. Přičemž tematizuje především ztrátu empatie jedinců ke svým bližním. V neposlední řadě však také funguje jako obžaloba lidstva, které otupělé hrůzami zobrazovanými v televizi, na internetu atd. zapomíná na morální chování a podléhá dojmu, že si může dovolit činit téměř všechno, co si zamane, aniž by toto chování podléhalo soudu okolí. Nejzřejmější je toto téma zejména ve finální scéně snímku, ve kterém sledujeme záznam lovu na zombie pořádaného pro zábavu lovců, který Debra stáhla na internetu a opatřila ho svým komentářem: „*Zasloužíme si vůbec zachránit?*“⁸⁴

4. Závěr

V práci jsem se pokusila potvrdit svou hypotézu, že metaforický podklad fenoménu zombie, jenž vzniknul již za koloniální éry ostrova Haiti v 17. století, zůstal prakticky nepozměněn až do dnešních dní. Monstrum, stejně jako v dobách svého vzniku, působí jako metafora otroctví, přičemž je tato metafora ve snímcích George A. Romera variována tematicky, když za bokora, tedy zotročovatele, a jed, tedy prostředek zotročení, lze v různých filmech považovat odlišné představitele společenských tříd či obecné jevy moderního života.

V průběhu své práce, jsem skrze analýzu jednotlivých Romerových snímků odhalila několik stylů práce s tímto fenoménem a jeho metaforickou funkcí. V prvním mnou analyzovaném snímku *Úsvit mrtvých* Romero zombie pojímá jakožto zrcadla dosud živých jedinců, přičemž k monstrům přistupuje jako k metafoře současného konzumního způsobu života, který snímkem kritizuje. Zombie v *Úsvitu mrtvých* jsou svým postavením rovni dosud živým jedincům, přičemž jejich neutěšený stav představuje odstrašující účinky stylu života moderní společnosti. Jejich děsivost je tedy ve snímku založena především na jejich zřejmé podobnosti s dosud živými, která má hrdiny varovat a odradit je od určitého dominantně uznávaného a preferovaného způsobu života. V *Zemi mrtvých* jsou naopak zombie představiteli nejnižší společenské třídy (dělnické). Jedinci vyloučenými ze společnosti. Tudíž postavy primárně nemají dosud živým hrdinům nastavovat zrcadlo jejich vlastního chování. Mají však symbolizovat děsivost společenské vrstvy fungující masově a hrozící svrhnout na třídním postavení založenou rovnováhu současného světa. Toho, že spíše než krvelačná monstra zde zombie vystupují jako živí jedinci náležící určité společenské třídě, využívá Romero především k tomu, aby děsivost těchto monster, v ostatních snímcích primárně způsobenou jejich jinakostí/podobností s dosud živými jedinci a krvežíznivostí, převedl na děsivost aktivní masy praktikující revoluční snahy. V *Deníku mrtvých* dokonce zombie postrádají veškerou svou metaforickou funkci a stávají se pouhými monstry, jež jsou katalyzátory jednání živých hrdinů. Až na základě jednání těchto hrdinů je rozvedena metafora současné společnosti, skrze kterou je tematizován její nezdravý přístup k médiím a technologiím obecně.

Přestože je pojetí zombií v každém z Romerových snímků variováno, v tematické linii těchto filmů můžeme vysledovat podobnost především v přítomnosti metafory otroctví, která je tomuto fenoménu vlastní již od dob jejího vzniku.

Svou analýzou vybraných Romerových snímků jsem v žádném případě nevyčerpala jejich tematickou bohatost. Na další odbornou práci by např. vydala hlubší analýza vývoje postavy

zombie od krvežíznivého monstra k bytosti schopné myslet a cítit v rámci celé Romerovy zombie filmografie. Silná je v Romerových snímcích také tematika rasy, přičemž by se dalo analyzovat i pojetí kladných a záporných hrdinů se zřetelem na jejich etnickou příslušnost. Rozebírat by se na pozadí Romerových snímků dal i pro současnost typický strach ze smrti a s ním spojené potlačování pohřebních a smutečních rituálů atd. Témat, kterými by bylo možné se na pozadí tohoto hororového subžánru zabývat, je nepřeberné množství, přičemž původních prací na tato témata je v českém prostředí velmi málo, ač tematika, kterou se snímky zabývají, není našemu kulturnímu prostředí cizí a rozhodně by zasloužila studii do tohoto prostředí tematicky zasazenou.

5. Poznámkový aparát

1. *Nukleární* či *manželskou rodinou* nazýváme seskupení složená z jádra skládajícího se z muže a ženy, kteří společně se svými budoucími dětmi utvoří novou rodinnou jednotku. Nukleární rodina není společensky izolována, nýbrž může být naopak považována za místo setkávání, jakýsi styčný bod v příbuzenské síti. Ve většině kultur je považována za jedinou legitimní sociální jednotku plodící potomky a jí také připadá hlavní, často naprostá, zodpovědnost za výchovu vlastních dětí. Je také naprosto základní ekonomickou jednotkou, v níž převažuje kulturně daná dělba práce mezi ženou a mužem. Je to primární jednotka spotřeby a distribuce životních potřeb a je to často také důležitá jednotka ekonomické produkce. In: Robert Francis Murphy, *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004, s. 86–89.
2. „*These class models feature an upper or capitalist class consisting of the rich and powerful, an upper middle class consisting of highly educated and affluent professionals, a middle class consisting of college-educated individuals employed in white-collar industries, a lower middle class composed of semi-professionals with typically some college education, a working class constituted by clerical and blue collar workers whose work is highly routinized, and a lower class divided between the working poor and the unemployed underclass*“ In: Social class in the United States. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001. Dostupné na WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Class_in_the_contemporary_United_States#Academic_models> [cit. 2014-08-05].
3. Znamé také jako **voodoo**, jež má správně označovat pouze neworleanskou větev tohoto náboženství. Slovo vychází z nesprávného přepisu kreolského slova **Vodou** používaného k označování náboženství na Haiti, které vzniklo ze slova **Vodun** označujícího podobné náboženství království Dahomej. Někdy se objevuje i označení **hoodoo**, které je používáno převážně v New Orleans k pojmenování systému okultní magie a veškerých pomůcek, které se k ní v tomto městě využívají.
4. Oldřich Kašpar, *Dějiny Karibské oblasti*. Praha: Lidové noviny, 2002, s. 121.
5. „[...] *the many spirits divide into twenty-one nations, some of which war with each other.*“ In: Zachary Graves, *Zombies: The Complete Guide to the World of the Living*

Dead. London: Sphere 2010, s. 22.

6. Znamé také jako *loa*. Znamená duch, který ve starodávném africkém náboženství Vodun, ze kterého pochází, zastává obdobnou funkci, jako zastávají svatí v křesťanství, patroni či strážní andělé.
7. „*Each of the lwa has a connection with a particular Roman Catholic saint, [...]*“ In: Z. Graves, c. d. (pozn. 5), s. 22.
8. Vychází z kreolského slova *zonbi* či kimbudského *nzúmbe*, jež lze přeložit jako duch. Jeho kořeny však mohou vycházet i z afrického *zumbi*, jež v jazyce kikongo znamená fetiš, nebo ze slova *nzambi*, jež v jazyce kimbundu znamená bůh. Do češtiny bylo přejato z angličtiny, v níž ho rozšířil William B. Seabrook ve své knize *Ostrov černých kouzel: Vúdú na Haiti* z roku 1929.
9. Zora Neal Hurston, *Folklore, memoirs, and other writings*. New York: Library of America, 1995. s. 459.
10. „*It shall also be qualified as attempted murder the employment, which may be made against any person, of substances which, without causing actual death, produce a lethargic coma more or less prolonged. If, after the person had been buried, the act shall be considered murder no matter what result follows.*“ In: Z. Graves, c. d. (pozn. 5), s. 41.
11. „*The effects of this are numbing of the tongue and lips, vomiting and dizziness, and the paralysis of the entire body, increasing the heart rate and lowering blood pressure. The drug also causes severe neurological damage, mostly affecting the left side of the brain, which controls memory, speech and motor skills. The victim appears to stop breathing, and the pulse lowers to the point that it is hard to detect.*“ In: Z. Graves, c. d. (pozn. 5), s. 38.
12. „*Zombie’s cucumber*“ In: Z. Graves, c. d. (pozn. 2), s. 40.
13. „*Datura is described as creating the effect of living in a dream, and may be so strong that it causes permanent psychological damage.*“ Tamtéž.
14. „*The victim of zombification suffers a fate worse than death - the loss of individual freedom implied by enslavement, and the sacrifice of individual identity and autonomy implied by the loss of the *ti bon ange*.*“ In: Thomas Kette: Haitian Zombie, Myth, and Modern Identity. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, ročník 2, 2010, č. 12, s. 4. Dostupný na WWW: <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol12/iss2/12>> [vyšlo červen 2010; cit. 7. 1. 2012].

15. Kille William Bishop, *American Zombie Gothic: The rise and fall (and rise) of the walking dead in popular culture*. Jefferson: Mcfarland & Company 2010, s. 56.
16. William B. Seabrook, *Ostrov černých kouzel: Vůdú na Haiti*. Praha: Dauphin 1997, 339 s.
17. K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 62.
18. K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 69.
19. „*In other words, unlike most movie monsters of the 1930s and '40s, the zombie was sired directly by the imperialist system and was so effectively frieghtening to viewers because of its direct ties to the racial dichotomies of colonialism.*“ Tamtéž.
20. K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 96.
21. K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 112n.
22. Jean-Claude Schmitt, *Revenanti: živí a mrtví ve středověké společnosti*. Praha: Argo 2002, s. 24.
23. J.-C. Schmitt, c. d. (pozn. 22), s. 87.
24. J.-C. Schmitt, c. d. (pozn. 22), s. 97.
25. J.-C. Schmitt, c. d. (pozn. 22), s. 191.
26. Philippe Ariès, *Dějiny smrti: zdivočělá smrt*. Praha: Argo, 2000, s. 83n.
27. P. Ariès, c. d. (pozn. 26), s. 133.
28. „*Film also establishes the zombies as a powerfull psychological symbol for social and cultural anxieties and tensions.*“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 95.
29. „*Futher, Romero's films injected cultural criticism into the zombie genre, beginning with a critique of the racism fueling early zombie films, and continuing with critiques of commercial consumerism and militaristic fascism. Aftet Romero, the genre shifted from a fear of becoming a zombie beholden to „ The Man“ to the threat of being eaten by a ghoul with no master or ulterior purpose.*“ In: Joshua Gunn and Shaun Treat: *Zombie Trouble: A Propaedeutic on Ideological Subjectification and the Unconscious*. *Quarterly Journal of Speech*, Vol. 91, No. 2, May 2005, s. 152. Dostupný na WWW: <<http://www.joshiejuice.com/articles/zombie.pdf>> [vyšlo květen 2005, cit. 6. 8. 2014].
30. „*It is a terrifying vision because it proposes that our choice now might have eternal significance, and that death may well resemble and be based on how we live our lives now.*“ In: Kim Paffenroth: *Religious Themes of George Romero's Zombie Movies*. Iona College, s. 13. Dostupný na WWW.

- <http://www.researchgate.net/publication/237808748_Religious_Themes_of_George_Romero%27s_Zombie_Movies> [vyšlo 2005, cit. 11.8.2014].
31. „*It is said to „govern thought, memory, and sentiments, the essence of human personality; [...]*“ In: T. Kette, c. d. (pozn. 14), s. 4.
 32. „[...] *that it is even a goal of modernity - the coordination of automantons.*“ In: Justin Vaccaro: *Modernity's Automatization of Man: Biopower and the Early Zombie Film. Scope: An online Journal of Film and Television Studies*, Issue 22, February 2012, s. 4.
Dostupný na WWW: <http://www.academia.edu/3128957/Modernitys_Automatization_of_Man_Biopower_and_the_Early_Zombie_Film> [vyšlo únor 2012; cit. 6. 8. 2014].
 33. „*No other fictional character in the Western imaginary better exemplifies the idea of ideological determination than the zombe. [...] zombies present the „human face“ of capitalist monstosity*“ In: J. Gunn, S. Treat, c. d. (pozn. 29), s. 150.
 34. Siegfried Kracauer, *Ornament masy: eseje*. Praha: Academia, 2008, s. 125.
 35. S. Kracauer. c. d. (pozn. 34), s. 128.
 36. „*More than any other movie monster or mythological creature, ombies vividly show the state of damnation, of human ife without the divine gift of reason, and without any hope of change or improvement.*“ In: Kim Paffenroth, *Gospel of the living dead: George Romero's visions of hell on earth*. Waco, Tex.: Baylor University Press 2006, s. 23.
 37. „*Zombi was a Creole word for „spirit“, in voodoo culture it ironically refers to someone lacking soul.*“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 69.
 38. „*Either way, the zombies represent the lowest level of the economic system: they are the ultimate slaves, or in industrial terms, the downstrodden, unrepresented prletariat labor force, what Marx calls, the Lumpenproletariat.*“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 76n.
 39. „*In this way, the legend of the zombie can be seen as a critique of capitalism, pointing out the way in which the ordinary individual is exploited, becoming a cog in a machine, and in the process losint his or her humanity.*“ In: Z. Graves, c. d. (pozn. 5), s. 49.
 40. „*Dead bodies are not only a breeding ground for disease or a symbol of defilement; they are laso a reminder to the living of their own mortality.*“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 109.

41. „Romero has been quoted saying he feels that his living Dead zombie films „effect the sociopolitical crimates of the different decades“ and that they are „ a little bit of a chronicle, a cinematic diary of what’s going on.“ In: Elish Sheridan, *Establishing the Postmillennial Rebirth of an Undead Genre: The Contemporary Zombie*. BA. School of Business and Humanities Institute of Art, Design and Tec hnology, Dun Laoghaire, Dun Laoghaire 2009. s. 16. Dostupné na WWW: <<http://elishsheridan.com/wp-content/uploads/2010/09/Establishing-the-Postmillennial-Rebirth-of-an-Undead-Genre-The-Contemporary-Zombie.pdf>> [cit. 6. 8. 2014].
42. „The „new“ zombies of the late 1960s and beyond work as uncanny manifestation of other repressed societal fears and insecurities, such as the dominance of the white patriarchy, the misogynistick treatment of women, the collapse of the nuclear family, and the unchecked violence of the Vietnam War.“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 95.
43. „[...] rampant consumerism, Cold-War paranoia, and terrorism (respectively) [...]“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 202.
44. „Romero establishes audience connection and subectivity not only with the human characters of his films, but also with the abhorrent zombies that mirror them, thus breaking down the barriers that separate „us“ from „them“.“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 95.
45. „The uncanny effect of Rmero’s zombie moster makex them fundamentally terrifying because in them one sees on’s self.“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 119.
46. „By the end of the sequence, the hunams appear to be the barbaric and monstous ones, and Romero portrays the zombies as the helpless victims of an unjust incarceration.“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 177.
47. „Romero accomplishes the abjectification of the human body by both depicting human flesh to be nothing more than meat, aligning human beings unapologetically with stockyard animals and game, and by having his zombies act according to the basest of natures [...]“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 133.
48. *Úsvít mrtvých* (Dawn of the Dead), USA/Itálie, 1978, director’s cut: 139 min.
49. „People began to worry about their own futures so they turned towards private satisfactions.“ In: Henry Powell, *One Generation Consuming the Next: The Racial Critique of Consumerism in George Romero’s Zombie Films*. Honors Thesis. Colby College. American Studies Dept., Waterville 2009, s. 40. Dostupný na WWW: <

<http://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/462/>> [cit. 14.3.2014].

50. „Therefore, while the voodoo-based zombies of the 1930s and '40s largely represent the slaves of a colonial society, Dawn of the Dead's „mall zombies“ function as an exaggeration of the late capitalist bourgeoisie: blind consumption without any productive contribution, the „colonization“ of humanity by their own consumerism.“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 139.
51. *Úsvit mrtvých* (Dawn of the Dead), USA, Itálie, 1978.
52. „So the postmodern zombie's desire to consume consume consume (flesh) (thereby infecting all humankind) is not so different from the capitalist consumer's desire for more more more (goods, wealth, resources, status symbols) [...] At the mall, we're supposed to feel legitimized in our commodity culture, each of us part of a seemingly democratic weave of capitalism and individualism. As mall commodities afforded self-expression on one hand, they reinforced standardizing conformist codes on the other.“ In: A. Loudermilk, Eating 'Dawn' in the Dark: Zombie desire and commodified identity in George A. Romero's 'Dawn of the Dead'. *Journal of Consumer Culture* [online]. Issue 1, 2003, vol. 3, s. 88n. Dostupné na WWW <<http://joc.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1469540503003001228>> [vyšlo březen 2003, cit. 2014-03-16].
53. „In this case, zombies are not only slaves to modern-day consumerism, they are also slaves in the traditional, colonial sense; creatures with no free will or autonomy, aside from suicide.“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 153.
54. „The zombies take their rightful place as the ideal mallgoers, never getting bored or bickering or fighting over items.“ In: K. Paffenroth, c. d. (pozn. 36), s. 55.
55. „That is, the structure of malls induces consumers to wander about them for hours in a nearendless pursuit of goods and services.“ In: George Ritzer, Islands of the Living Dead: The Social Geography of McDonaldisation. *American Behavioral Scientist* [online]. vol. 47, issue 2, 2003, s. 129. Dostupné na WWW: <<http://abs.sagepub.com/content/47/2/119.abstract>> [vyšlo říjen 2003, cit. 2014-03-16].
56. „For Romero, it is not the zombie's bite that turns us into monsters, but materialism and consumerism that turn us into zombies.“ In: K. Paffenroth, c. d. (pozn. 36), s. 55.
57. *Úsvit mrtvých* (Dawn of the Dead), USA, Itálie, 1978.
58. Tamtéž.

59. Tamtéž.
60. „*Separation implies alianation, and it could be argued that life in those setting is alienated from the rest of life.*“ In: G. Ritzer, c. d. (pozn. 55), s. 128.
61. „*Although the human protagonists enjoy an idealized capitalist life - nimited consumption without the burden of labor of production - they face no callenges and have no goals, and this unsatisfying stasis leads to the eventual breakdown of their new society.*“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 151.
62. „*Almost more than racism, our addiction to stuff, no matter how we get it or whom we hurt to get it, sickens the filmmakers as they bring down the wrath of the zombie army onto the greedy, grasping, selfish, predatory humans.*“ In: K. Paffenroth, c. d. (pozn. 36), s. 20.
63. *Úsvit mrtvých* (Dawn of the Dead), USA, Itálie, 1978.
64. *Země mrtvých* (The Land of the Dead), Kanada, Francie, USA, 2005, 97 min. (director 's cut)
65. „*The people there live mindless existence, so wrapped up in their own greed that they do not notice the harm they couse outside their walls.*“ In: H. Powell, c. d. (pozn.49), s. 54.
66. „*Early on, we equate Big Daddy and his fellow zombies with the working class as the poor and the zombies symbolically stand in contrast to Kaufman and the greedy elite whites. In an important turning point in the film, Big Daddy becmes the leadre of that pack of zombies and unevuivacelly represents the lover versus upper class straglle around which the film centers.*“ In: H. Powell, c. d. (pozn. 49), s. 60n.
67. „*To add to the credibility of Big Daddy and the zombies, Romero equates them with the powerless poor; the group in the film that is the saddest. Big Daddy is flanked by an undead cheerleader and buther, quinterssential blue-collar positions.*“ Tamtéž.
68. „*Acess to the Fiddler's Green level of consumption is a distinctly white privilege evidenced by the impossibility of Cholo actually being allowed to live in the Green and the glaring lack of any non white character.*“ In: H. Powell, c. d. (pozn. 49), s. 67.
69. „*It is clear that we should not buy into the greed that fuels apitalism, continuing the vicious cycle of taking advantage of people for personal gain, as was the case with Cholo, who let his greed consume him. Instead, we must work together at the grassroots level, as Big Daddy does, calling support amoungst the common man and fighting authority by any means necessary.*“ In: H. Powell, c. d. (pozn. 49), s. 69.

70. *Země mrtvých* (Land of the Dead; George A. Romero, 2005).
71. *Deník Mrtvých* (Diary of the Dead), USA, 2007, 95 min.
72. „*Yet once news of paranormal phenomena begins circulating, Diary – which is presented as Jason’s film about the crisis (titled The Death of Death) – merges its meta-cinema concerns with allegorical commentary about the individual and collective toll of our current overseas campaign, the self-validating narcissism of our document-everything-and-upload-it-online culture, and the subjectivity (and unreliability) of the moving image*“ In: *Diary of the Dead* (2007): B+. *Lessons of Darkness*, článek dostupný online, 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.nickschager.com/nsfp/2008/02/diary-of-the-de.html>> [vyšlo únor 2008, cit. 6. 8. 2014]
73. „*The media can therefore cause two related problems: it can frighten people with things that are not real, but it can also prevent them from being aware of the problems that are real.*“ In: K. W. Bishop, c. d. (pozn. 15), s. 202.
74. *Deník mrtvých* (Diary of the Dead; George A. Romero, 2007).
75. Tamtéž.
76. Tamtéž.
77. „*It’s those blasted cameras, those infernal machines, the blinking screens and humming monitors that we run 24/7 and are now running us, shutting us off from the real world (whatever that is)*“ In: Manohla Dargis: *Filmmakers Who Become Their Own Zombie Movie*, *The New York Times*, článek dostupný on-line, 2008. Dostupný na WWW: <http://www.nytimes.com/2008/02/15/movies/15dead.html?_r=1&> [vyšlo 8. 2. 2008, cit. 6. 8. 2014]
78. *Deník mrtvých* (Diary of the Dead; George A. Romero, 2007).
79. Tamtéž.
80. Tamtéž.
81. Tamtéž.
82. Tamtéž.
83. Tamtéž.
84. Tamtéž.

6. Seznam použité literatury

ARIÈS, Philippe, *Dějiny smrti: zdivočelá smrt*. Praha: Argo, 2000.

BISHOP, Kille William, *American Zombie Gothic: The rise and fall (and rise) of the walking dead in popular culture*. Jefferson: Mcfarland & Company, 2010.

DARGIS, Manohla: Filmmakers Who Become Their Own Zombie Movie, *The New York Times*, článek dostupný on-line, 2008. Dostupný na WWW: <http://www.nytimes.com/2008/02/15/movies/15dead.html?_r=1&> [vyšlo 8. 2. 2008, cit. 6. 8. 2014].

Diary of the Dead (2007): B+. *Lessons of Darkness*, článek dostupný online, 2008. Dostupný na WWW: <<http://www.nickschager.com/nsfp/2008/02/diary-of-the-de.html>> [vyšlo únor 2008, cit. 6. 8. 2014].

GRAVES, Zachary, *Zombies: The Complete Guide to the World of the Living Dead*. London: Sphere 2010.

GUNN, Joshua and TREAT, Shaun: Zombie Trouble: A Propaedeutic on Ideological Subjectification and the Unconscious. *Quarterly Journal of Speech*, Vol. 91, No. 2, May 2005, s. 152. Dostupný na WWW: <<http://www.joshiejuice.com/articles/zombie.pdf>> [vyšlo květen 2005, cit. 6. 8. 2014].

HURSTON, Zora Neal, *Folklore, memoirs, and other writings*. New York: Library of America, 1995.

KAŠPAR, Oldřich, *Dějiny Karibské oblasti*. Praha: Lidové noviny, 2002.

KETTE, Thomas: Haitian Zombie, Myth, and Modern Identity. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, ročník 2, 2010, č. 12, s. 4. Dostupný na WWW: <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol12/iss2/12>> [vyšlo červen 2010; cit. 7. 1. 2012].

KRACAUER, Siegfried, *Ornament masy: eseje*. Praha: Academia, 2008.

LOUDERMILK, A.: Eating 'Dawn' in the Dark: Zombie desire and commodified identity in George A. Romero's 'Dawn of the Dead'. *Journal of Consumer Culture* [online]. Issue 1, 2003, vol. 3. Dostupné na WWW <<http://joc.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1469540503003001228>> [vyšlo březen 2003, cit. 2014-03-16].

MURPHY, Robert Francis, *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004.

PAFFENROTH, Kim, *Gospel of the living dead: George Romero's visions of hell on Earth*. Waco, Tex.: Baylor University Press, 2006.

POWELL, Henry, *One Generation Consuming the Next: The Racial Critique of Consumerism in George Romero's Zombie Films*. Honors Thesis. Colby College. American Studies Dept., Waterville 2009. Dostupný na WWW: < <http://digitalcommons.colby.edu/honorsthesis/462/>> [cit. 14.3.2014].

Religious Themes of George Romero's Zombie Movies (Kin Paffenroth, Iona College), s. 13.

RITZER, George: Islands of the Living Dead: The Social Geography of McDonalidization. *American Behavioral Scientist* [online]. vol. 47, issue 2, 2003. Dostupné na WWW: <<http://abs.sagepub.com/content/47/2/119.abstract>> [vyšlo říjen2003, cit. 2014-03-16].

SEABROOK, William B., *Ostrov černých kouzel: Vúdú na Haiti*. Praha: Dauphin, 1997.

SHERIDAN, Elish, *Establishing the Postmillennial Rebirth of an Undead Genre: The Contemporary Zombie*. BA. School of Business and Humanities Institute of Art, Design and Technology, Dun Laoghaire, Dun Laoghaire 2009. Dostupné na WWW: <<http://elishsheridan.com/wp-content/uploads/2010/09/Establishing-the-Postmillennial-Rebirth-of-an-Undead-Genre-The-Contemporary-Zombie.pdf>> [cit. 6. 8. 2014].

SCHMITT, Jean-Claude, *Revenanti: živí a mrtví ve středověké společnosti*. Praha: Argo 2002.

VACCARO, Justin: Modernity's Automatization of Man: Biopower and the Early Zombie Film. *Scope: An online Journal of Film and Television Studies*, Issue 22, February 2012, s. 4. Dostupný na

WWW:<http://www.academia.edu/3128957/Modernitys_Automatization_of_Man_Biopower_and_the_Early_Zombie_Film> [vyšlo únor 2012; cit. 6. 8. 2014].

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001.