

ODREVOLUCIJE DO REVOLUCIJE

romerova dead-tetralogija

Leta 1968 so študentje po svetu protestirali, Severna Koreja je zasegla ameriško bojno ladjo Pueblo, Egipt je naskočil Izrael, SZ je okupirala Češkoslovaško, v Panami se je zgodil vojaški puč, umorjena sta bila Robert Kennedy in Martin Luther King, Washington je doživel "Poor People's March", na predvolilni konvenciji demokratske stranke v Chicagu je policija brutalno obračunala z demonstranti, ameriški predsednik Lyndon Johnson je oznanil, da ne bo ponovno kandidiral, novi ameriški predsednik je postal Richard Nixon, glavna zgodba pa je bil Vietnam – začela se je prelomna ofenziva "Tet", bombardiranja Severnega Vietnama so se nadaljevala, v Vietnamu je bilo že več kot 540.000 ameriških vojakov. In seveda – ameriški vojaki so v vitemamski vasi My Lai v okviru *search & destroy* misije pobili 347 civilistov. Toda to sta Amerika in svet izvedela šele naslednje leto. In se zgrozila. Mnogi oficirji so bili poklicani pred sodišče, izbran pa je bil le poročnik Calley, ki je leta 1971 dobil dosmrtno ječo. No, kmalu zatem so mu jo znižali na deset let, toda leta 1974 je zvezno sodišče sodbo razveljavilo in ga oprostilo. Pobjanje civilistov je bilo s tem legalizirano, bolje rečeno – s tem je bilo legalizirano streljanje v hrbet. Zakaj so Calley in kompanjoni pobili vietnamske civiliste? Ker so skrivali vietkongovce in ker v Vietnamu ni bilo mogoče ločiti med civilisti in vietkongovci – v Calleyjevih očeh so bili prebivalci vasi My Lai vietkongovci. Vprašanje je bilo le, kdo bo prej koga – Calley njih ali oni Calleyja. Leta 1971, ko so začeli soditi poročniku Calleyju, je v kinih debitiral *Dirty Harry*, policaj, ki je *search & destroy* misije iz vietnamske džungle preselil v urbano džunglo, v San Francisco. Tudi *Dirty Harry* je bil čistilec – in tudi *Dirty Harry* je to počel legalno. Razlika je bila le v tem, da ni potreboval sodišča, ki bi to potrdilo ... ee, ki bi ga oprostilo. Clint Eastwood, ki ga je igral, je ob tej priložnosti poudaril, da se ne strinja s konceptom Johna Waynea, ki človeka ne bi nikoli ustrelil v hrbet – *Dirty Harry* strelja tudi v hrbet. Po potrebi. Pač odvisno od ekspeditivnosti trenutka. Amerika je bila v Vietnamu – Vietnam pa je bil v Ameriki. Vietnamska vojna je brutalizirala Ameriko. *Dirty Harry* je bil v resnici vietnamiada, okej, indirektna vietnamiada – alegorija vietnamske vojne.

Leta 1968 – v času pokola nedolžnih, v času atentatov, v času velike avtokanibalizacije, v času, ko je Amerika žrla samo sebe – je John Wayne z Rayem Kelloggom korežiral *Zelene baretk* (*The Green Berets*), patetično, populistično, ultra patriotsko, heroično vietnamiado, ki je

izgledala kot macho-bataanski film o II. svetovni vojni (vojna kot demonstracija ameriške politične, vojaške in moralne moči, kot demonstracija ameriškega konsenza), recimo kot kak film, v katerem Američani v filipinski džungli tolčejo Japonce. V *Dirty Harryju* je bilo več Vietnama kot v *Zelenih baretkah*, ali bolje rečeno – Amerika v *Dirty Harryju* je bila bolj podobna Vietnamu, kot je bil Vietnamu podoben "Vietnam" v *Zelenih baretkah*. A to je bilo tedaj tipično: topičnih filmov o vietnamski vojni ni bilo na spregled. Nastalo je sicer nekaj dokumentarcev (npr. *Inside North Vietnam*, 1968; *In the Year of the Pig*, 1969; *F.T.A.*, 1972), nekaj "fantazijskih" akcijskih B filmov (*Yank in Vietnam*, 1964; *Operation C.I.A.*, 1965; *To the Shores of Hell*, 1965) in nekaj filmov, v katerih so se pojavili vietnamski veterani (npr. *The Born Losers*, 1967; *Angels from Hell*, 1968; *The Angry Breed*, 1969; *Hi, Mom*, 1970; *Welcome Home, Soldier Boys*, 1972; *The Visitors*, 1972; *The Stone Killer*, 1973), toda edini "veliki" direktni h'woodski film o vietnamski vojni v tem obdobju – v času same vietnamske vojne – so bile *Zelene baretk*, ki so zrušile rekord v neobčutljivosti za kompleksnost vietnamske vojne in Amerike. Iz "major" Hollywooda so prišle le indirektno vietnamiade, le alegorije vietnamske vojne: tak je bil *Patton* (1970), ki je Vietnam preselil v čas II. svetovne vojne, tak je bil *M*A*S*H* (1970), ki je Vietnam preselil v čas korejske vojne, in taka sta bila vesterna oz. antivesterna *Plavi vojak* (*Soldier Blue*, 1970) in *Veliki mali mož* (*Little Big Man*, 1970), ki sta Vietnam preselila na divji zahod – vsi so bili kritike ameriškega militarizma, ameriške zunanje politike, mita o ameriški "manifestni usodi" in ameriškega širjenja *Deklaracije o neodvisnosti*, vsi so kritiko okrepili s kontrakturnimi vibracijami, ki so bile tedaj v zraku, predvsem v obeh vesternih, *Plavem vojaku* in *Velikem malem možu*, pa je že odzvanjal tudi My Lai. *Plavi vojak* in *Veliki mali mož* sta dišala po napalmu – juriši ameriške konjenice so tu čiste *search & destroy* misije s hudo "kolateralno škodo".

Toda prva velika alegorija vietnamske vojne je bila črno-bela *Noč živih mrtvecev* (*Night of the Living Dead*), ki jo je George Romero posnel leta 1968. Neodvisno, zunaj Hollywooda – za 114.000 dolarjev. Romero, nekdanji režiser industrijskih, promocijskih filmov iz Pittsburgha, je *Noč živih mrtvecev* zmodeliral po kulturnem, morastem, neogotskem, postapokaliptičnem romanu *I am Legend*, sci-fi klasiki, ki jo je Richard Matheson objavil leta 1954, sredi najbolj histerične hladnovojne para-



Noč živih mrtvecev, 1968

noje, sredi najbolj divjega makartističnega "lova na čarovnice", sredi najhujše protikomunistične gonje, sredi najbolj populističnega patriotizma, in ki je doživela že dve ekranizaciji, pred *Nočjo* (*The Last Man on Earth*, 1964) in po njej (*The Omega Man*, 1971): mrtvi, bolj ali manj vampirji, se leta 1976 množično vračajo, živ je, vsaj tako se zdi, le še Robert Neville, ki ga živi mrtveci vsako noč sirensko vabijo in mamijo in ki ga pri življenju držijo le še partizanske tehnike, pa tudi Beethoven, alko, pes in živ smisel za prebavljanje klavstrofobije, samote in depresije. In kar je bistveno: Neville je imun na "kugo" (na bakterijo, na "vampiris"), ki je vse ljudi spremenila v vampirje. Neville je sam proti vampirjem – in obenem sam proti večini. Večina je pošast. In narobe, Neville – manjšina, "drugačni", outsider, stranka enega – je ta, ki ga večina percipira kot pošast. Neville zadnji človek, ki se še upira večini – zadnji človek, ki mu možganov še niso izprali. In vsa fanatična, ofenzivna, neutrudna, histerična vampirska nočna obleganja utrjene hiše, v kateri živi, so fina politična alegorija boja med "nami" in "njimi", med posesivno, represivno, kanibalsko večino in disidentsko manjšino. To shemo – obleganje izolirane hiše kot politično alegorijo – so potem prevzeli mnogi filmi, recimo *Rio Bravo* (1959), *Slamnat psi* (*Straw Dogs*, 1972) in *Napad na policijsko postajo* (*Assault on Precinct 13*, 1976), pa tudi *Noč živih mrtvecev*, v kateri se obleganje osamljene, izolirane kmetije, ki postane pribežališče "zadnjih ljudi", prelevi v politično alegorijo boja med *mainstream*, populistično, patriotsko, večinsko, dominantno, status-quojevsko Ameriko, ki jo predstavljajo robotski, premočrtni, enoumni zombiji, živi mrtveci ("*creatures who feast upon the flesh*"), in novo, kontrakulturno, disidentsko, manjšinsko Ameriko, ki jo je tedaj predstavljal cocktail državljanske nepokorščine, boja za državljanske pravice, nove leve, črnškega aktivizma, ženskega gibanja, komunskega samoorganiziranja, študentskega revolta, vodnarskega nonkonformizma, protivojnega gibanja, prevrednotenja vrednot, protestnih maršev, *grass-roots* demokracije, psihedeličnega "spreminjanja zavesti" in *freedom rides*. In dokumentarni, naturalistični, nezglancani, cine-veritejski slog fotografije le poudari aktualnost, angažiranost, historičnost samega filma.

Noč živih mrtvecev, ki se začne – tako kot *Frankenstein* (1931) – na pokopališču, ki se nadaljuje – tako kot *Psiho* (1960) – z likvidacijo oz. zombifikacijo navideznega junaka in ki se odvrti – tako kot vse ključne

grozljivke sedemdesetih (*Teksaški pokol z motorko*, *The Hills Have Eyes*, *Noč čarovnic*) – v eni sami noči, je bila transgresivna inscenacija te velike kulturne vojne, te druge državljanske vojne, in obenem kritika *laissez-faire* kapitalizma, deregulacije trga in "vampirskega" potrošništva – zombiji, ki žrejo ljudi, izgledajo kot "ultimativni konzumenti". Nezadržni so – in nenasitni. Jasno, *Noč živih mrtvecev* ni bila le kritika *laissez-faire* kapitalizma, ampak tudi kritika njegovega podaljška – ameriške zunanje politike, ameriškega vojaškega intervencionizma, ameriške sadistične posesivnosti, ameriškega imperializma. Skratka, ameriškega kanibaliziranja Tretjega sveta – Vietnam. Ni naključje, da TV reporter omenja *search & destroy* operacijo, ki poteka pod taktirko Pentagona in katere cilj je likvidacija zombijev. In kot v zborniku *From Hanoi to Hollywood* (1990) poudarja Sumiko Higashi, ni naključje, da na prizorišču finalnega "pokola nedolžnih", v času *search & destroy* operacije, prileti vojaški helikopter, ta "kvintesenčni simbol" in *trademark* vietnamske vojne, in da se tam znajdejo tudi vojaški psi, drugi veliki simbol *search & destroy* misij, ki so se rovale v Vietnamu. No, psi so tu v resnici dvojno vpisani, specifično – nastopajo tudi kot referenca na pse, s katerimi je ameriška policija kontrolirala in strašila črnske protestnike, recimo leta 1963 v Birminghamu (Alabama). Ko Bena (Duane Jones), črnca, ki vodi "zadnje ljudi", skrite v kleti, na koncu ubijejo in potem njegovo s kljuko zvlečejo na grmado, je to spet referenca, ki je dvojno vpisana, navzven in naznoter – ta prizor namreč spominja tako na črnce, ki so jih v Ameriki nekoč linčali in sežigali, kot na napalm, zaščitni znak vietnamske vojne, in na budistične menihe, ki so se protestno samo-sežigali v Vietnamu. Je pa res, da upor manjšine, ki ga vodi črnc (hja, tudi v Vietnamu so v prve vrste pošiljali črnce), itak izgleda kot upor sužnjev, še zlasti če pomislimo, da se praktično cel film odvrti na osamljeni pensilvanski kmetiji, ki zelo spominja na nekdanje južnjaške plantaže, grob mnogih črncev. Šerif (George Kosana), ki vodi pregon zombijev, dahne: "*Ustrelite jih v glavo!*" Ni druge poti – večina si lahko manjšino podredi le tako, da ji "izpere možgane". Strel v glavo je resnica boja za "*hearts and minds*", ki je na menuju vsakič, ko Amerika širi demokracijo in svobodo – ali pa ko skuša Amerika osvojiti "drugo" Ameriko. *Noč živih mrtvecev* je bila popolna metafora razpada "ameriške družine". V obeh smislih – tako ameriške politične družine kot ameriške nuklearne, patriarhalne družine: medgeneracijski spopad, sinovi vs. očetje,



Zora živih mrtvecev, 1978



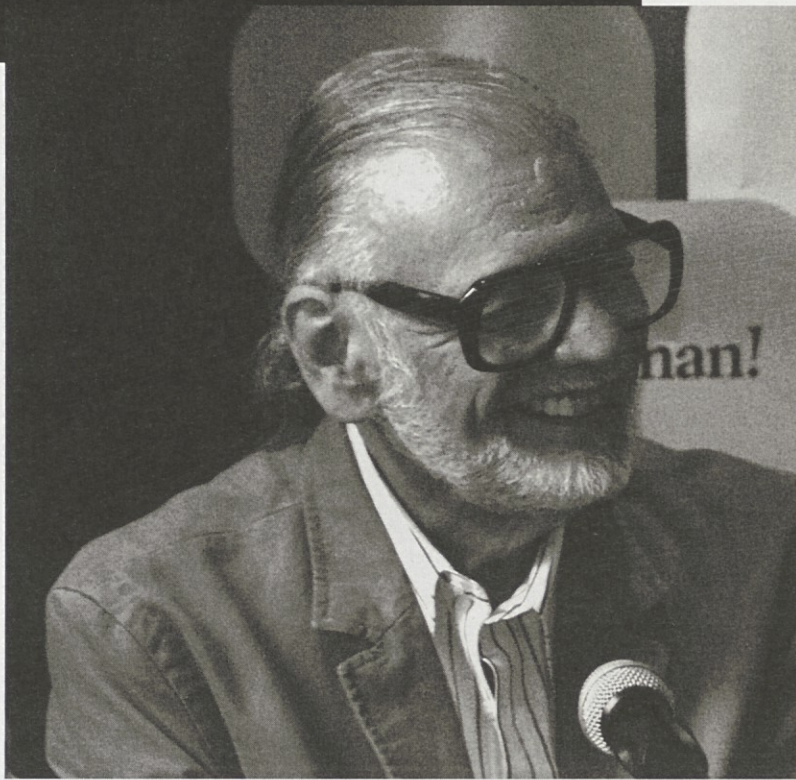
Dan živih mrtvecev, 1985

hčerke vs. matere. V noči, ko vstanejo mrtvi, otrok – svetinja h'woodskega kanona – raztrga in požre svojo mater, brat (Russell Streiner) pa naskoči sestro (Judith O'Dea), ki je že vse od začetka – od prvega pokopališkega srečanja z zombiji – katatonična. In "kuga" se širi – vsi ji podlegajo. Izhoda ni. Družinske vezi, materinstvo, samožrtvovanje in ljubezen, stebri h'woodskega kanona, nimajo več nobenega smisla. Romantični parček (Keith Wayne & Judith Ridley), prihodnost nuklearne družine, zgori v avtu – njune dobro zapečene ostanke požrejo zombiji. Žanr, dominantna forma h'woodskega *mainstreama*, se lomi in trga – razpada. Družina, dom, družba in nacija so v procesu cinične, avtokanibalske dezintegracije. Ali kot slišimo v filmu: "V tem, da živimo skupaj morda res ne uživamo, toda četudi bi umrli skupaj, ne bi bilo nič bolje." Amerika se zombificira. Iskanje hrane je nekaj delinkventnega, zločinskega, kanibalskega. Amerika postaja pokopališče – Arlington. Le da zombijev – "nevarnega mrtvega mesa" – ne pokopavajo. Še huje, celo heroizem, racio vsakega h'woodskega žanra, nima več nobenega smisla – heroičnega, pogumnega, požrtvovalnega Bena na koncu likvidirajo šerifovi jurišniki, ki izgledajo kot Nacionalna garda, strah in trepet kontrakulture (od univerze Kent State do okrožja Harlan in Attice) in vietkonga. Toda Bena ne ustrelijo zato, ker bi bil zombi, ampak zato, ker je črn. Bolje rečeno: ker je črn, mislijo, da je zombi. Črnci so avtomatično krivi, sumljivi, kužni, pogrešljivi. Da je leta 1968 kot žrtev atentata padel Martin Luther King, vodja črnškega boja za državljanske pravice, ne preseneča.

Ni kaj, organizirana nasilnost oblasti je tako cinična in groteskna kot spontana nasilnost zombijev. Ne brez razloga, kot je opozoril Robin Wood (*Hollywood from Vietnam to Reagan*, 1986): zombiji so le podaljšek normalnosti, le nadaljevanje normalnosti z drugimi sredstvi, ne pa njeno nasprotje. Najboljše grozljivke iz tega obdobja so pokazale, da so "pošasti produkt normalnosti" in da je "sama normalnost nekaj pošastnega". Z eno besedo: "Imperializem se začne doma." Sestradani zombiji, ki blodijo po razdejani, opustošeni, kataklizmični, epidemični, kaotični, histerični Ameriki, "deželi nacionalne varnosti", so itak videti kot "kolateralna škoda" ameriške zunanje politike – kot anonimna armada iz Tretjega sveta. Zombiji, ki iščejo hrano, so srhljiva metafora ameriškega "kanibaliziranja" Tretjega sveta (Vietnam), ameriške obsedenosti s krščanskim obhajanjem in ritualnim konzumiranjem "Kris-

tusovega telesa", ameriške katastrofične samodestruktivnosti, ameriške paranoje ("konec sveta", komunizem), ameriškega strahu pred novo, protestno, nonkonformistično generacijo, ameriške rasne tesnobe in ameriškega sestreljevanja črnškega boja za državljanske pravice.

Noč živih mrtvecev je bila zelo neodvisna, zelo transgresivna in zelo šokantna – postala je kulturna. In hudo vplivna. Filmi o zombijih so se širili kot demokracija in kot epidemija. Svojo dozo je dobila Amerika: *Let's Scare Jessica to Death* (1971), *Garden of Death* (1972), *Dead of Night* (1972), *Children Shouldn't Play with Dead Things* (1972) in tako dalje. Nekateri so se šlepali na Vietnam, nekateri so zombije spremenili v komedijo. Svojo dozo dead-filmov pa je dobila tudi Španija: *La rebelion de las muertas* (1972), *La orgia de los muertos* (1972), *La noche del terror ciego* (1972), *Muertos sin ojos* (1973), *No se debe profanar el sueno de los muertos* (1974) in tako dalje. Njihov kralj je bil Paul Naschy. Zombiji so v desetih letih postali tak hit, da se je – po nekaj suvberzijah drugih podžanrov (*Crazies*, 1973; *Martin*, 1978) – na kraj zločina vrnil tudi Romero in leta 1978 posnel nadaljevanje *Noči, Zoro živih mrtvecev* (*Dawn of the Dead*). *Noč živih mrtvecev* se je dogajala na dan izbruha kanibalske epidemije – *Zora živih mrtvecev* se je dogajala nekaj tednov kasneje, ko so Ameriko že preplavili, okupirali zombiji in ko se skupina preživelih zateče v nakupovalni center (kam pa?), kamor pa kmalu pridejo tudi zombiji, najbolj avtomatizirani konzumenti na svetu. Nakupovalni center je za oboje raj. Voja med zombiji in ljudmi je vojna med dvema vrstama konzumentov – med tistimi, ki jim je potrošniška družba že povsem izprala možgane, in onimi, ki se še upirajo in ki jih od popolne konzumentske avtomatizacije loči le ugriz. "Ubijajo za hrano!" In ker ni več prostora v Peklu, hodijo po Zemlji. *Zora živih mrtvecev* je kritika konformizma in ekscesne, spektakelske, uniformirane družbe, ki je vse zvedla na trošenje in konzumiranje – na brezdušno, avtomatično konzumiranje. Zombiji nakupovalnemu centru lepo pristojijo – tako lepo kot običajni nakupovalci. Ni razlike. Kar je le sinonim za konec civilizacije – za apokaliptični konec družbe ekscesa. In nakupovalni center je tu definitivno šifra družbe ekscesa: zombiji in "zadnji ljudje" se mas-tijo z vsem, kar jim pride po roke, in v tem groteskno pretiravajo, in dalje, zombija je treba večkrat ubiti – mrtvi niso nikoli dovolj mrtvi. In tudi živi niso nikoli dovolj živi: neki policijski specialist, ki se mu očitno zmeša, začne na slepo pobijati civiliste, ki se hočejo vdati. Ta *overkill* je v



George A. Romero

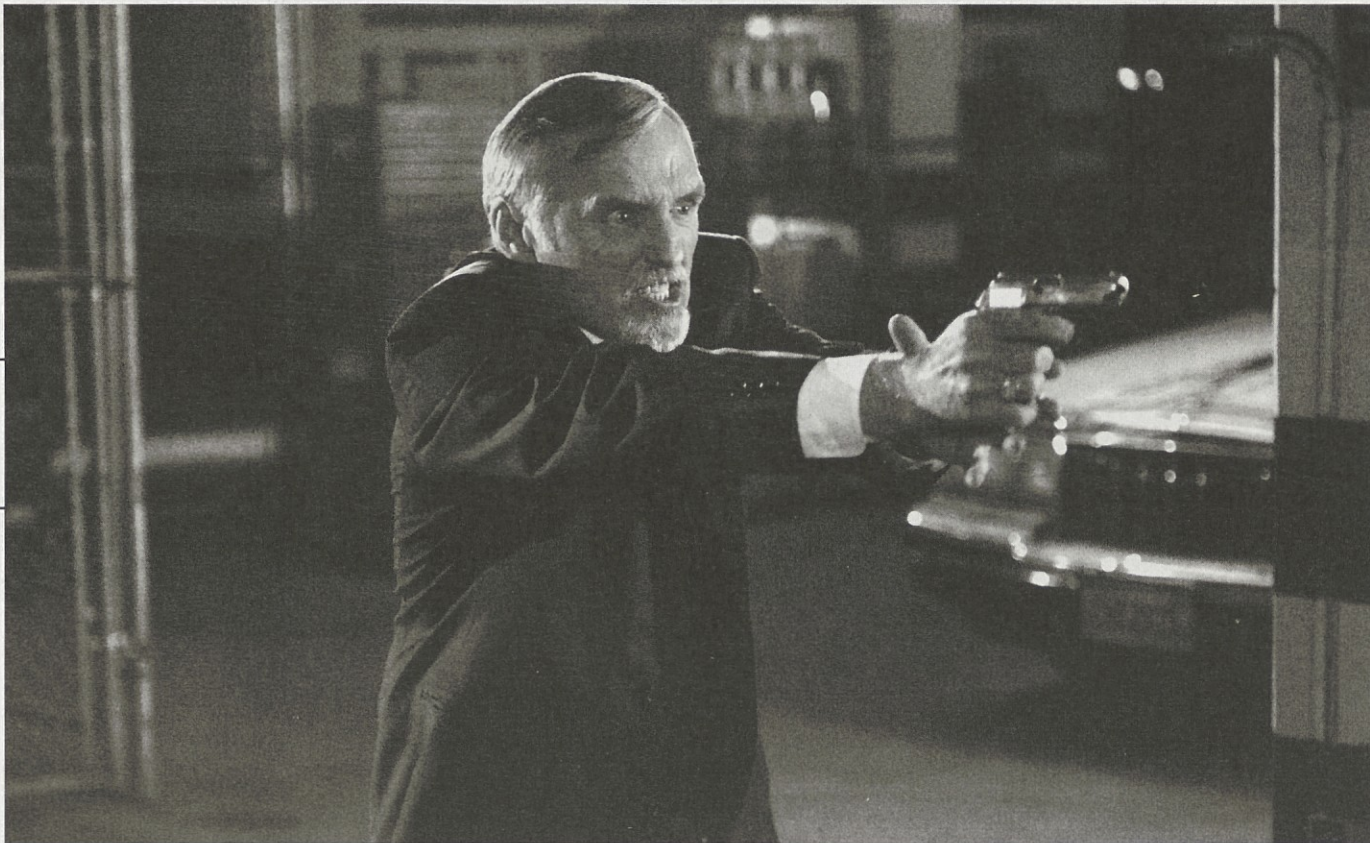
popolni rimi s kulturo ekscesa. In sam film je dolgo naštevanje likvidacij – dolgo, sadistično, robotsko, avtomatično, genocidno, sarkastično pobijanje živih mrtvecev, pa četudi tokrat sploh niso nevarni, prej narobe, povsem benigni so, dekadentno mirni in tihi, zgolj fetišistično obsedeni s prežvekovanjem, že kar burleskno statični. Tako kot "zadnji ljudje" hočejo le konzimirati in se otroče utapljati v izobilju razkošja. To je vse – nakupovalni center je njihova obljubljen dežela, v kateri bi lahko z "zadnjimi ljudmi" koeksistirali. "Zadnji ljudje" jim v usta padejo le ponesreči. Romero zruši rekord v številu mrtvih, ki jih pobije, pa ni nič bolje: družbenega reda in normalnosti ni več mogoče restavrirati.

Zdaj je epidemija izbruhnila tudi v Italiji. Italo-horror je bil vedno nor tako na mrtve, ki se vračajo, kot na kanibale, toda po uspehu *Zore živih mrtvecev*, ki ga je koproduciral Dario Argento, kralj italo-horrora, in ki je bil v Italiji naslovljen *Zombi*, so svoj instant ciklus dobili tudi zombiji. Lucio Fulci, nekdanji filmski kritik, ki je imel ob koncu sedemdesetih za sabo že trumo multižanrskih filmov (komedije s Totojem, parodije s Ciccio & Ingrassio, džubokse z Adrianom Celentanom, vesterne, avanture, špijonade, samostanske drame in *giallo*, je zombijem posvetil tetralogijo, ki jo je odprl z z napetim, ekspresivnim, surovim, morastim, intenzivnim *Zombijem 2* (1979), le da zombiji tokrat niso napadli nakupovalnega centra, ampak karibski otok Matool, na katerem se znajdeti pogrešana znanstvenica in raziskovalni novinar, ki ugotovita, da tam nori doktor Menard išče zdravilo za vuduistično prekletstvo in *en passant* oživlja mrtve, tako da začnejo ponovno vstajati celo španski konkvistadorji. Prizor, v katerem se zombi udari z morskim psom, je kakopak klasika, sam film pa je bil kombinacija *grand guignola* in teatra krutosti. *Zombi 2* je prislužil 30 milijonov dolarjev! Nič manj brutalno in sadistično pa ni bilo nadaljevanje, *Strah v mestu živih mrtvecev* (Paura nella citta dei morti viventi, 1980), v katerem zombiji terorizirajo Dunwich (izmisli si ga je H.P. Lovecraft), malo ameriško rasistično mesto, medtem ko skuša Christopher George zapreti vrata v Hades. To ni bil več le *horror*, ampak *splatter* – vrtnanje v glavo, možgani v zraku, črevesje na plotu. *Onstran* (L'aldilà, 1981) – atmosferski *splatter*, kombinacija Kubrickovega *Šajnanja* in Argentovega *Inferna* – se je dogajal v starem louisianskem hotelu, ki stoji na sedmih vratih v pekel, iz katerega prihajajo *morti viventi*. Fulci, žanrski terorist, se je kasneje še vrnil k zombijem, toda *Zombija 3* (1988), debilno filipinsko bedo, ki vključuje tudi letečo hlajeno glavo, je zaradi kreativnih nesoglasij in boleznih do-

končal Bruno Mattei: epidemijo zombijev povzroči bakteriološko orožje, s katerim Amerika eksperimentira v Tretjem svetu – in kužni virus se prenaša po zraku, huh, s kremiranjem. Izkoriščanje Tretjega sveta se vedno konča s katastrofo.

Jasno, Fulci ni bil sam. V Girolamijevem šokerju *Zombi holokaust* (Zombi holocaust, 1979) zombije lansira nori znanstvenik, napol Jim Jones, napol dr. Moreau, ki eksperimentira na skrivnostnem tropskem otoku, kamor takoj krene eklektična ekspedicija. No, zombiji so zelo lačni in zelo kanibalski, tako da mnoge požrejo – včasih izrežejo drobno, s katerim se potem bašejo pred našimi očmi. Ob teženju obveznega synthesizerja, se razume. V *Virusu* (1981), ki ga je posnel vedno zadihani Mattei, je za izbruh zombijev kriva tovarna sintetične hrane, bazirana sredi džungle, toda epidemija se razširi na cel svet, heh, podobno kot v Lenzijevem *Mestu živih mrtvecev* (Incubo sulla citta' contaminata, 1980), v katerem je avtor zombijev radiacija, produkt kratkega stika v španski nuklearni – da znajo zombiji pilotirati letalo, se razume samo po sebi. Andrea Bianchi, znan po multižanrskem eksploitanju seksa, in podjetni, vsestranski, pocarski Aristide Massaccesi, kralj eksploatacije in *hardcore* pornografije, znan po mnogih psevdonimih (Joe D'Amato, Michael Wotruba, Peter Newton itd.), sta zombije postavila v porno kontekst, zelo lepo ljubezensko pismo zombijem pa je kasneje poslal Michele Soavi (*Dellamorte, Dellamore*, 1991). Italijanski zombiji so bili sicer hitrejši od Romerovih, s sabo so vedno prinašali meglo, toda tudi za njih je zadoščal strel v možgane (okej, ne v *Zombiju 3*). Italijanski filmarji so bili tako obsedeni z zombiji, da očitno niso niti opazili, da so kar tri filme prodajali pod naslovom *Zombi 3* – razen Fulcijevega filma še *Naj mrtvi sanjajo* (Non si deve profanare il sonno dei morti, 1972) in *Noč terorja* (Le notti di terrore, 1980).

Zombiji so v osemdesetih obsedli tudi Francijo, kjer jih je najbolj sistematično cepal Jean Rollin (*Les raisins de la mort*, 1978; *Le lac des morts vivants*, 1981; *L'abime des morts vivants*, 1981; *La morte vivante*, 1982). Zombiji so postali del vse bolj upehanega tekočega traku, tako da so leta 1985 povsem zaslužno fasali parodijo – *Vrnitev živih mrtvecev* (Return of the Living Dead), ki jo je posnel Dan O'Bannon. Romero je ugotovil, da je čas, da se zombiji ponovno zresnijo, zato je še isto leto posnel *Dan živih mrtvecev* (Day of the Dead), ki povzema nastanek "nove civilizacije", novega svetovnega reda, v katerem so revni le še hrana za zombije. Vojaki in znanstveniki, ki obtičijo v Reaganovem hlad-



Dežela živih mrtvecev, 2005

novojnem vojaškem silosu, vidijo le dve možnosti – da zombije iztrebi-jo ali pa da si jih podredijo, da jih torej “udomačijo” in prelevijo v svojo vojsko. In dr. Logan (Richard Liberty) počne natanko to: zombije, ki jih je zdaj že bistveno več kot ljudi (400.000 proti 1), skuša socializirati, zato jim vrti *Odo radosti* in koščke človeškega mesa. Zombiji so sicer bolj iznakaženi kot v *Noči* in *Zori*, toda obenem so tudi bolj človeški, še več – nekateri že kažejo karakterne poteze, kar pomeni, da se individualizirajo, da torej izstopajo iz anonimne, brezoblične, enoumne mase. Celo spomin se jim počasi vrača – Bub (Howard Sherman), Loganov *wunderkind*, je prvi zombi, ki zna streljati.

Pet let kasneje je Romero napisal scenarij za rimejk *Noči živih mrtvecev* – režiral ga je Tom Savini, ki je pri *Noči*, *Zori* in *Dnevu* skrbel za specialne *make-up* efekte. Mrtvi so se vrnil – spet na kmetijo, bolj ali manj zato, da bi tudi Romero kaj zaslužil s svojim originalom iz leta 1968, ki je zaradi spleta čudnih poslovnih okoliščin padel v javno domeno, tako da so ga lahko molzli vsi. Da bi se originala nekako spet polastil, je na trg vrgel celo kolorirano verzijo. Toda leta 1991, takoj rimejku *Noči živih mrtvecev*, je na trg prišla parodija *Noči živih mrtvecev* z epskim naslovom: *Night of the Day of the Dawn of the Son of the Bride of the Return of the Revenge of the Terror of the Attack of the Evil, Mutant, Alien, Flesh Eating, Hellbound, Zombified Living Dead Part 2 – In Shocking 2-D*. Avtorji so vzeli Romerov original in mu dodali nov, komičen, parodičen *soundtrack* – to je bilo vse. *Redubbing* a la *Mystery Science Theater 3000*. Oh, in a la Woody Allen (*What's Up, Tiger Lily?*). Vrnitev živih mrtvecev je kakopak dočakala še dve neizogibni nadaljevanji (1988, 1993), *Zora živih mrtvecev* je lani dočakala rimejk (via Zach Snyder), ki se je za svoje dobro preveč dizajnersko vživel v Bush-evo Ameriko, letos pa je Romero posnel nadaljevanje *dead*-trilogije, *Deželo živih mrtvecev* (*Land of the Dead*).

Dan živih mrtvecev je bil kritika reaganizma in reaganomije, militarizma in fašistoidnega patriotizma. Romero je 20 let abstiniral, bolje reče-no, zombije je pustil pri miru (češ da nima več kaj dodati), dokler ni prišel Bush, ki je prepad med revnimi in bogatimi zaostрил, kapitalizem dereguliral do skrajnosti, nakupovalne centre z vojsko raztegnil do Ira-ka, po 11. septembru – nacionalni tragediji! – ljudem ukazal, da naj čim več kupujejo in konzumirajo, po Katrina pa anonimnemu, bolj ali manj manjšinskemu, črnskemu proletariatu onemogočil dostop do hrane. *De-žela živih mrtvecev* je srhljiva metafora Busheve Amerike: bogataška

elita, ki jo vodi magnatski Kaufman (Dennis Hopper), znan po sloganu “*S teroristi se ne pogajamo*”, je na varnem, v luksuznem, utopičnem, dobro utrjenem, rajskem, “trumpovskem” stolpu, *Fiddler's Green*, para-frazi Svetovnega trgovinskega centra, glorifikacija korporativne blaže-nosti in “gated communities”, v katere se zadnje čase zelo radi zapirajo Američani, medtem ko nižji, deprivilegirani razredi “preživelih” in horde brezpravnih, podčloveških zombijev obupano, nemočno, jezno životarijo v getu, kjer se medsebojno pobijajo in žrejo – za socialni mir skrbijo gladiatorske igre, ki soočajo oba deklasirana razreda, proletari-at in zombije (npr. cipa vs. zombi). V Bushevi Ameriki obstajajo le še trije razredi: na eni strani so ekstremno bogati, na drugi revni (nekdan-ji “srednji razred”), na tretji pa absolutno brezpravni (zombiji). Svet, ki ga je dokončno spodkopala, razbila in polarizirala Busheva “davčna re-forma”.

Pittsburgh je le še en velik geto. Kaotični, opustošeni, razdejani, morasti, okuženi *slum* – posthumanistični trebuh Tretjega sveta. Katastrofa – kanibalizem – razredov ne poveže, ampak jih loči. Kot po Katrina. Kon-zumiranje je ilegalno, varnost je le iluzija, mizantropija se hrani s para-nojo, od demokracije ostaneta le darwinizem in machiavellizem, zombi-ji – “teroristi” – pa so tiha večina, ki jo “živi” streljajo (*shoot-to-kill*), mučijo in zlorablajo, bolj ali manj za zabavo. Ker je hrano, zdravila in bencin mogoče dobiti le še zunaj mesta, tja gverilsko vletavajo “plenil-ci”, Kaufmanovi najemniki (altruistični Simon Baker, pohlepni John Leguizamo, retardirani Robert Joy), toda zombiji se vse bolj zavedajo svoje zlorabljenosti. Pa tudi vse bolj se razvijajo – vse bolj znajo komu-nicirati in vse bolj znajo uporabljati orožje. In seveda: v vodi ne utone-jo več, ognju pa se znajo izogniti. Čustvujejo, jočejo, mislijo – Big Daddy (Eugene Clark), njihov Che Guevara, njihov Lenin, izgleda kot dedič zombija Buba iz *Dneva živih mrtvecev*. Vsak udarec, ki ga fašejo, jih naredi močnejše. Z vsako smrtjo jih je več. Nekateri so pametnejši od ljudi. Zombiji postajajo civilizacija zase. In kultura zase. Drug do druge-ga so vse bolj solidarni: “ubijajo za hrano”, toda hrano so zdaj voljni že tudi deliti. Kažejo znake človeškosti in razredne zavesti – za razliko od ljudi, ki le še hlinijo, da so živi. Ni kaj, *land of the dead* izgleda kot dežela pred revolucijo. Pred zombiji je še vse. Tudi evolucija. Upajmo le, da se ne bodo razvili nazaj v ljudi. •