

RAĐANJE ŽIVIH MRTVACA¹: KARAKTERISTIKE I ZNAČAJ ROMEROVE VIZIJE APOKALIPSE^{**}

Apstrakt: Nastao 1968. godine filmom „Noć živih mrtvaca“, američkog režisera Džordža A. Romera, zombi žanr predstavlja sintezu žanrova apokalipse, naučne fantastike, horora i filmova o čudovištima. Inspirisan prethodnim filmskim tradicijama, Romero kombinovanjem elemenata pomenutih žanrova nudi sopstvenu viziju kraja sveta oličenu u postojanju čudovišta koje je istovremeno povod katastrofe i posledica koja karakteriše društveno okruženje.

Romerovi filmovi predstavljaju metaforičko ogledalo društvenih okolnosti u kojima su nastali, te njihov razvoj možemo posmatrati kao dnevnik u koji su decenijama upisivana značenja određenih vremenskih epoha, društvenih dešavanja, kako od strane autora, tako i od strane publike koja uživa u ovim filmovima i tumači ih skladno sopstvenim iskustvima. Svojim specifičnim jezikom, zombi apokalipsa dekonstruiše ustanovljene društvene diskurse i konstruiše ih ponovo u narativnoj formi koja za cilj ima da izazove uznemirenost, strah i apokaliptičnu fantaziju zasnovanu na propasti zapadnog društvenog diskursa.

Ključne reči: zombi, Romero, apokalipsa, horor, žanr, eskapizam.

I Uvod

Posmatrajući zombija kroz prizmu kinematografije, možemo ustanoviti da apokaliptični zombi narativ obuhvata grupu filmova nastalih kasnih 60-tih

* marina.mandic@ei.sanu.ac.rs

1 Naslov rada imitira nazive filmova američkog režisera Džordža A. Romera, koji se smatra ocem savremenog zombi filma.

** Ovaj rad je rezultat istraživanja na projektu br. 177026: Kulturno nasleđe i identitet, koji u celosti finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

godina, čije osnovne karakteristike podrazumevaju dramatičnu promenu društvenih i životnih okolnosti, nastalih usled pojave zombija. Ustanovljeni narativni obrazac prati grupu aktera koji pokušavaju da prežive i obezbede najosnovnije životne uslove okruženi hordama oživljenih čudovišta gladnih ljudskog mesa. Razlog postanka zombija je nepoznat, ali se navodi da u pitanju može biti radijacija, neka vrsta zaraze, virusa ili možda čak biološkog oružja (Paffenroth 2006, 2). Načini nastanka zombija nisu od značajne važnosti kako za sam žanr, tako ni za analizu žanra. Narativ najčešće prati suočavanje preživelih ljudi sa posledicama, dok su uzroci postanka zombija ostavljeni domenu fantastičnog i uglavnom bivaju nerazjašnjeni. Kada je u pitanju analitički pristup, ono na šta obraćamo pažnju jesu poruke koje se komuniciraju narativom i dekonstruisanje zombija kao forme metaforičkog oruđa koje upotrebljavamo u popularnoj kulturi da bismo govorili o diskursima zapadnog društva.

Osnovni cilj ovog rada jeste da putem analize glavnih osobenosti Romerovog narativa, za koje smatram prisustvo čudovišta i apokaliptičnost, ukaže na neke od načina putem kojih zombi žanr vrši kritiku modernih društava, pre svega američkog društva, kao društvenog konteksta u kom su filmovi nastali. Imajući u vidu da zombi žanr kombinuje elemente prethodno ustanovljenih filmskih tradicija, poput horora, filmova katastrofe, naučne fantastike i pretnje oličene u postojanju čudovišta, smatram da se zombi žanr može odrediti kao apokaliptični horor, koji u svojoj osnovi zadržava karakteristike pomenutih žanrova, ali ih predstavlja u nešto drugačijem svetlu.

Kako bih istakla i kontekstualizovala osnovne osobenosti narativa, vodiću se teorijskim određenjima žanra i ukazati na elemente za koje smatram da su izvršili uticaj na ono što se danas smatra klasičnim zombi narativom, kao i Kaveltijevim konceptom formule. Teorijski okvir će poslužiti pri definisanju strukture narativa koji polazi od uvođenja nove vrste čudovišta, shodno duhu horora, i, koji u svom narativu ne poseduje element eskapizma. Subjekt zombija i epidemija do koje dovodi se u radu posmatraju kao osnovni činioци na čijim osnovama obitava jedna specifična vizija kraja sveta u kojoj je apokalipsa dominantno životno i društveno okruženje. Rad se zasniva na filmovima režisera Džordža A. Romera, koji se smatra ocem žanra i stvaraocem elemenata koji ostaju u upotrebi pedeset godina nakon nastanka prvog filma, „Noć živih mrtvaca” iz 1968. godine. Svojim filmovima o zombijima², Romero je ustanovio narativ koji smatramo „klasičnim”, a njegovi osnovni elementi su se zadržali i danas, uprkos izmenama koje primećujemo u post-Romerovskim filmskim produkcijama.

2 („Noć živih mrtvaca” 1968. godina, „Zora mrtvih” 1978. godina, „Dan mrtvih” 1985. godina, „Zemlja mrtvih” 2005. godina, „Dnevnik mrtvih” 2007. godina i, „Preživljavanje mrtvih” 2007. godina)

II Teorijska određenja i nastanak zombi žanra

2.1 Žanr i formula

Filmske žanrove možemo definisati kao komercijalne odlike filmova koje kroz ponavljanje i varijacije elemenata govore poznate priče, sa poznatim likovima, u poznatim situacijama; drugim rečima, žanrovi su način za grupisanje filmova prema priči i stilu (Platts 2013, 43). Pozajmljen iz književnosti, gde se koristio da opiše razliku između satire i komedije, tragedije i farse, u tumačenju filma žanr predstavlja sistem kodova, konvencija i vizuelnih stilova koji omogućavaju publici da veoma lako ustanovi vrstu narativa koja je pred njima kao i elemente koje može da očekuje (Turner 2009, 97). Iako je određenje žanra uslovljeno postojanjem repetitivnih elemenata, o njemu se međutim, ne može govoriti kao o nekoj fiksiranoj, petrifikovanoj kategoriji koja je jednom i zauvek kulturno data: reč je, kao i kada je u pitanju bilo koji drugi segment popularne kulture, o formi koja je neprestano u procesu pregovaranja i promene i koja daleko prevazilazi esencijalistička nastojanja da tu formu učvrste (Đorđević 2009, 32). Iako je činjenica da određene konvencije, pravila i strukture u okviru žanra postoje, one su podložne stalnoj promeni, sa kumulativnim efektom. Taj efekat omogućava da žanr i dalje bude prepoznatljiv, ali se, istovremeno u njega učita-vaju nova značenja (Ibid.).

Antropološki, žanru pristupamo kao ljudskoj društvenoj i kulturnoj aktivnosti, odnosno kao svojevrsnom kulturnom artefaktu, a ono što nas interesuje tokom proučavanja jesu zapravo kulturni koncepti koji se komuniciraju žanrovima (Žikić 2010, 19–21). Žanrovi prema Žikiću predstavljaju kulturne simboličke sisteme, na sličan način na koji to čine neki drugi kulturni artefakti, koji se konceptualno upotrebljavaju u kulturnoj komunikaciji, poput odeće, roda, preduzetništva ili predstava o telu, a stoje u direktnoj vezi sa onim normama koje društvo i kultura smatraju posebno značajnim i evaluativno ih ističu, bilo da podržavaju vrednosni predznak tih normi, ili mu protivreče (Ibid., 21). S tim u vezi, osnovna ideja rada jeste da istakne i analizira načine na koje zombi žanr komunicira neke od osnovnih društvenih diskursa modernog, odnosno američkog društva, poput prekomerne potrošnje i razvoja kapitalizma, koji za posledicu imaju „zombifikaciju” građana, odnosno nekontrolisani konzumerizam, koji je metaforički prikazan u zombiju čija glad i želja za konzumiranjem ne poznaju granice.

Kaveltijev pristup žanru i žanrovskom filmu razvija se kroz analizu formula, odnosno strukture konvencija koje se neprestano ponavljaju i koje manifestuju potrebe i želje, ali i uznemirenost i napetost čitavog društva tokom određenog istorijskog perioda. Možemo reći da su žanrovski filmovi za Kaveltija „dvostruko ogledalo” društva u kome nastaju, u kome su popularni, prihvaćeni, pa čak i poželjni. Oni reflektuju stanje u društvu, kao što društvo projektuje svoja očekivanja u žanrovski film (Tomašević 2014, 202). Analiza žanra ili for-

mule, odnosno osnovne strukture na koju je postavljen film, otvara nam vrata jednog šireg razumevanja i interpretacije – najpre intencija autora i recepcije publike, a tek potom sagledavanja šireg društvenog konteksta u kome taj film nastaje, biva prodat i gledan i, najzad, shvaćen na određene načine (Ibid., 204). Upravo zbog toga žanrovskom filmu možemo pristupiti kao savremenom mitu, ili čak ritualu u kome učestvujemo (Ibid.).

Obrasci koje smatramo žanrovima otelovljavaju određenu ideologiju, psihološku dinamiku i mitske obrasce, čime maksimizuju određene kulturne interese, koje pri analizi moramo uzeti u obzir. Međutim, obrasci priče moraju biti otelovljeni u specifičnim slikama, temama i simbolima koji su aktuelni i prisutni u određenom kulturnom kontekstu i vremenskom periodu (Cawelti 1974, 4). Način na koji određena kulturna imaginacija biva smeštena u konvencionalni obrazac priče jeste ono što Kavelti naziva formulom (Ibid.). Formula, prema Kaveltiju, jeste kombinacija specifičnih kulturnih konvencija sa univerzalnom formom priče, odnosno, generalizacija karakteristika velike grupe individualnih radova koji kombinuju kulturne materijale i arhetipske obrasce priče (Cawelti 1976, 7). Formula se može opisati kao arhetipski obrazac priče otelovljen u slikama, simbolima, mitovima i temama određene kulture (Ibid., 16) i predstavlja način na koji specifične kulturne teme i stereotipi postaju oličeni u nešto univerzalnijem arhetipu (Ibid.). Određeni arhetipi priče ispunjavaju čovekovu potrebu za uživanjem i eskapizmom, te kako bi obrasci formule funkcionisali, oni moraju biti oličeni u figurama, situacijama i okolnostima koje imaju adekvatno značenje za kulturu koja ih je proizvela (Ibid., 16). Oblikovani imperativima iskustva eskapizma, formulativni svetovi su konstrukcije moralnih fantazija koje sačinjavaju zamišljeni svet u kom publika može da doživi maksimum uzbuđenja, izbegavajući pritom osećaj nesigurnosti i opasnosti koje prate takve forme uzbuđenja u stvarnosti (Ibid.).

Popularnost žanrovskih filmova se može objasniti njihovom sposobnošću da zadovolje neke od „najdubljih potreba modernog čoveka”, te su oni gotove fantazije koje nude beg od anksioznosti i usamljenosti, čudesna iskustva koja ne mogu da se dožive u svakodnevnim aktivnostima, u kojima se prikazuju rešenja problema i pružaju modeli socijalnih odnosa (Powdermaker 1951, 12–15). Iskustvo familijarnosti koje se kreira kombinovanjem i ponavljanjem poznatih elemenata uz uvođenje svežih ideja stvara osećaj komfora, sigurnosti i ispunjava očekivanja publike, čime se, kako tvrdi Hes Rajtova, privremeno olakšavaju strahovi nastali prepoznavanjem društvenih i političkih sukoba i kreiraju obrasci zadovoljenja, sigurnosti i utehe (Hess Wright 2003, 42). Slično viđenje žanrovskog filma zastupa i Suzan Zontag. Tvrdnjom da živimo između dve jednako zastrašujuće, ali suprotstavljene sudbine, istrajne banalnosti i neshvatljivih strahova, Zontagova posmatra žanrovski film kao serviranu fantaziju popularne umetnosti, koja nam omogućava da se izborimo sa ova dva načina posmatranja stvarnosti (Sontag 1965, 42). Sa jedne strane, uloga fantastike jeste da nas izmesti iz nepodnošljive jednoličnosti i da nam skrene pažnju sa uža-

sa, nudeći nam privremeni beg u egzotične i potencijalno opasne situacije koje nude srećan završetak. Iz drugog aspekta, žanrovska fantazija normalizuje priče koje su psihološki nepodnošljive, čime nas navikava na njih, reflektujući globalno proširene anksioznosti (Ibid.).

2.2 Rađanje živih mrtvacu: određenje i osobenosti žanra

Posmatrajući istorijski razvoj zombi kinematografije možemo ustanoviti da se upotreba termina zombi u popularnoj kulturi prvenstveno odnosila na filmski opus koji je prikazivao narativ vudu magije i porobljavanja. Ovakav filmski koncept zombija preuzet je iz haičanskog vudu folkloru i odnosi se na osobu koja je posredstvom maga i psihoaktivnih supstanci svedena na bezumnog roba koji funkcioniše po naredbi gospodara, pri čemu je zombifikacija kognitivnog karaktera. Zombifikacija na Haitiju predstavlja prvenstveno formu sankcionisanja društveno nepoželjnog ponašanja a sprovodila se kao posledica kršenja društvenih normi (McIntosh 2008, 2–3). Počevši od 1932. godine i filma „Beli zombi” sa Belom Lugošijem u glavnoj ulozi, zombifikacija koja podrazumeva magiju i pretvaranje pojedinaca u robove dominirala je filmskim zombi diskursom, sve do 1968. godine i filma „Noć živih mrtvacu”, američkog režisera Džordža A. Romera, kada se ustanovila nova žanrovska forma koja zombija prikazuje kao rasprostranjenu pretnju, ustanovljenu u zapadnom kulturnom diskursu.

Kajl Vilijam Bišop tvrdi da je Romero skoro samostalno izumeo zombi žanr kreirajući i poboljšavajući čudovište elementima preuzetim iz gotičke literature, priča o vampirima, vudu folkloru, naučne fantastike i narativa o invaziji tuđinaca (Bishop 2010, 94), sa čime se u potpunosti slažem i smatram da Romero jeste otac filmskog čudovišta koje danas poznajemo i na koje prvo pomislimo kada kažemo zombi. Romerova adaptacija se dokazala kao uspešna, jer je svaki zombi film nastao nakon „Noći živih mrtvacu” fundamentalno bio pod uticajem novonastalog narativa. Imajući u vidu nepostojanje književne ili filmske fikcije koja u glavnoj ulozi prikazuje horde zombija gladnih ljudskog mesa³, Romero se ističe kao autor jednog originalnog teksta, gde „Noć živih mrtvacu” čini sintezu i transcendenciju prethodno pomenutih žanrova. Kombinovanjem ustanovljenih filmskih tekstova i tradicija i unošenjem inovativnih elemenata, Romero uspeva da stvori jedan nov i uzbudljiv narativ (Ibid.).

Ukoliko posmatramo širu sliku narativa o zombijima i pažnju usmerimo na elemente koji su žanrovska dominantna, smatram da su prisustvo pretnje, odnosno čudovišta, zastrašujuća atmosfera koju kreiraju i apokaliptične posledice koje čudovište ostavlja po ljudsko društvo, osnovni narativni elementi, te da od ovih elemenata treba krenuti u analizi. Zombi narativ kombinujući elemen-

3 Bitan uticaj na Romera i razvoj zombi fikcije izvršio je roman „Ja sam legenda” Ričarda Mejtusona iz 1954. godine, čiji narativ prikazuje apokaliptičnu epidemiju vampirizma.

te naučne fantastike, apokalipse i horora, istovremeno ukazuje na remećenje socijalnog poretka, što primećujemo kroz apokaliptični i naučno-fantastični scenario, ali i na remećenje prirodnog poretka: ljudi se pretvaraju u bezumna čudovišta, ne samo u liku zombija, već i u okrutna stvorenja, koja oslobođena moralnih i društvenih načela prikazuju najstrašnije osobine društva u rasulu. Na taj način zombi dovodi do apokaliptičnog završetka civilizacije, oličenog ne samo u fizičkoj i ideološkoj propasti modernog društva već i u propasti civilizovanog čoveka, čime nam se ukazuje na najstrašniju vrstu horora: horora koja potiče upravo od nas samih i od onoga u šta smo kao društvo spremni da se pretvorimo kada okolnosti postanu drugačije i nepoznate.

Osobine koje pripisujemo Romerovom zombiju jesu povratak u život nakon smrti, kao posledica delovanja radijacije ili neke vrste virusa. Emocije, sećanja i celokupni identitet osobe koja je reanimirana nestaju a ono što nastaje nakon reanimacije jeste čudovište koje karakteriše neobuzdana želja da se nahrani ljudima i na taj način proširi novonastalo stanje, dovodeći do apokaliptične situacije u kojoj imamo više zombija nego ljudskih protagonista. Lakoća širenja zaraze, bliskost i fizička sličnost zombija ljudima, iznenadnost situacije i okolnosti haosa koja je prate samo su neki od osnovnih elemenata žanra koji čine zombija zastrašujućim i uznemiravajućim. Dok je filmski zombi 30-tih i 40-tih godina predstavljao alegorije rasnih nejednakosti i imperijalističke nepravde (Bishop 2010, 95), „novi” zombi od kasnih 60-tih, odnosno zombi film kakav danas poznajemo predstavlja metaforičku sliku vremenskih i društvenih diskursa zapadnog društva. Sam Romero je istakao da su svi njegovi filmovi o zombijima potekli od ideja do kojih je dolazio posmatrajući ono što se dešavalo u oblasti kulture ili politike u trenutku nastanka filma (Gonsalo 2012, 14).

Horde oživelih mrtvih reflektuju i kritikuju zapadne društvene diskurse, aktuelne društvene strahove i anksioznosti, ali i strahove pojedinca vezane za sopstveni identitet u grupi. Neki od skrivenih strahova zombi koncepta se povezuju upravo sa njihovom ostrašćenošću i neprestanom željom da konzumiraju bez postojanja bioloških funkcija koje bi tim konzumiranjem bile zadovoljne: oni se hrane ne kako bi preživeli, već se hrane zarad samog hranjenja i kako bi proširili sopstveno stanje (Stewart 2013, 53). Metaforu nekontrolisanog konzumiranja dobara bez biološke potrebe za konzumacijom, odnosno metaforički prikaz konzumerističkog društva primećujemo u svakom Romerovom filmu, te ovu metaforu možemo posmatrati kao temelj na kom se zasniva kritički aparat koji Romero izgrađuje u svojim filmovima. Romerov simbol konzumerizma smešten je najpre u tržnom centru u kom se odvija većinski deo radnje filma „Zora mrtvih”. Nakon što obezbede i zaštite prostor od zombija junaci ovog filma prepuštaju se dokolici i uživanju koje im pruža luksuzni prostor tržnog centra: uživaju u skupocenoj garderobi, izobilju hrane i pića, relaksiraju se uz muziku i sportske aktivnosti, zaboravljajući na trenutke okolonosti koje su ih tu dovele, sve dok njihov prostor ne bude ponovo prisvojen od strane zombija. Romerova metafora je veoma jasna: Amerikanci 70-tih godina su istinski zombiji, robovi gospodarstvu konzumerizmu, koji bezumno migriraju ka radnjama i tržnim centrima, skoro instinktivno konzumirajući dobra (Bishop 2010, 130).

Radnja Romerovog prvenca smeštena je na izolovanom seoskom imanju, čime se stiče utisak da je epidemija lokalnog karaktera, te kao takva izopštena i izolovana od „civilizacije”. Na kraju „Noći” prikazana nam je scena u kojoj se seoski predeli „čiste”, odnosno lokalno stanovništvo i policija rešavaju krizu ujutru. Naredni Romerov film, „Zora mrtvih”, nam ne samo pokazuje da kriza nije lokalnog karaktera, te da predstavlja začetak apokalipse, već i dovodi zombije u urbanu sredinu – u centar gradskih dešavanja: prvo u televizijsku stanicu, a potom i u tržni centar, dovodeći simbolički zombije u centar američke kulture. Iako je sedamdesetih godina tržni centar i dalje bio nov fenomen u američkoj kulturi (Bishop 2010, 144), njegova uloga u provođenju slobodnog vremena, relaksaciji i uživanju otkriva relativno površna zadovoljstva modernog društva, koja u filmu „Zora mrtvih” veoma brzo prerastaju iz poznatog mesta konzumerističkog komfora u nepoznato mesto straha, horora i na kraju smrti (Ibid.). Junaci filma uređenjem prostora pokušavaju da atmosferu ponovo učine poznatom i prijatnom, međutim, jedino u čemu uspevaju jeste stvaranje iluzije prošlosti i bezbednog života; jasno je, ideal potrošačkog mentaliteta više nije svojstvo civilizovanog čoveka, već odlika bezumnih čudoviša koja se pretvaraju da su ljudi:

Piter: Oni žele ovo mesto. Ne znaju zbog čega, samo se sećaju. Sećaju se da žele biti ovde.

Fren: Šta su zaboga oni?

Piter: Oni su mi. To je sve.⁴

Zombiji koje vidimo u „Zori” ukazuju upravo na problematiku materijalizma i konzumerističke kulture prisutne kod tadašnje Romerove publike (Bishop 2010, 140). Udobnost koju nam obezbeđuje moderno društvo i pogodnosti koje su nam dostupne čine da naša želja za konzumiranjem dobara ne jenjava i da veoma često nije u direktnoj vezi sa našim potrebama. Poput zombija koji ne poseduje biološki aparat neophodan za iskorišćavanje konzumiranog, već vrši konzumiranje zarad samog konzumiranja, Romero ukazuje na potrošačku masu koja je uvek u potrazi za novim dobrima koje želi da prisvoji, ne razmišljajući pritom o upotrebnoj moći ili vrednosti tih dobara. Kultura proizvodnje i razmene dobara biva napuštena i zamenjena isključivo kulturom konzumacije (Ibid., 147), koja se konstituiše kao ideal sama po sebi i dovodi do apokalipse modernog društva, odnosno do apokalipse kao poslednjeg stadijuma razvoja kapitalizma. Prekomerno konzumiranje i želja za prekomernom potrošnjom je upravo način metaforičke zombifikacije subjekta (Gonsalo 2010, 46), što nam je prikazano ikonografijom horora, odnosno kadrovima zombija koji komadaju svoje žrtve. Na ovaj način, simbolički kanibalizam zombija ukazuje na kritiku kulture u kojoj napredak biva zamenjen propašću, proizvodnja i protok sredstava nestaju u korist nasilnog uzimanja, a celokupno ljudsko društvo postaje disfunkcionalno i svedeno na primitivno stanje.

4 Citati iz filma „Zora mrtvih”.

III Analiza i uloga osnovnih elemenata Romerovog zombi sveta

3.1 *Don't look at those things*⁵

*Oni su mi, naš nastavak, iste životinje koje samo
funkcionišu nešto jednostavnije od nas.
(Doktor Logan, „Dan mrtvih”)*

Kako je prethodno u radu naznačeno, Romerov zombi narativ predstavlja sintezu elemenata preuzetih iz prethodno poznatih horor i naučno-fantastičnih žanrova, stvarajući na taj način jednu specifičnu vrstu žanra, za čije osnovne elemente smatram prisustvo čudovišta i apokaliptičnost društvenog poretka do kog prisustvo tog čudovišta dovodi. Horor žanr tradicionalno dovodimo u vezu sa čudovištima, kako onim iz vampirskih narativa, Frankenštajnovih čudovišta, preko naučne fantastike i tuđinaca, do psihološkog horora gde je čudovište upravo sam čovek. Nastanak i razvoj zombija upravo možemo posmatrati kao jedan od stadijuma razvoja čudovišta u kinematografskoj istoriji (Platts 2013, 46): počevši od kinematografizacije folklornih elemenata haićanske kulture, usvajanja elemenata vampirske i fikcije o tuđincima, do postojanja, sada već tradicionalnog Romerovog zombija i varijacija nastalih nakon Romera.

Horor se može definisati kao kulturna praksa koja počiva na izazivanju straha i poznata je različitim kulturama (Winter 2014, 151). Moderni filmovi su refleksija tih praksi u popularnoj kulturi i prevode drevne običaje pričanja strašnih priča u vizuelni format, stvarajući strukturu putem koje se zlo oblikuje, konceptualizuje i obezbeđuje način suočavanja sa zastrašujućim (Ibid.). Žanrovski, potrebno je da narativ obuhvati određen broj ponavljajućih tema kako bi bio definisan kao horor: čudovišta, stravu, smrt, natprirodno, a jedna od njegovih osnovnih funkcija jeste izazivanje straha i revolt kod publike (Ibid.). Strah koji horor izaziva opredmećen je u telu čudovišta, koja, kako govori Pišev, funkcionišu kao metafora naših strepnji, ukorenjena u specifično vreme i ambijent, putem kojih otkrivamo ono što nismo i ono što se plašimo da bismo mogli postati (Pišev 2016, 329–330).

Romerov zombi je istovremeno amalgam prethodno poznatih čudovišta horor fikcije, ali i jedinstvena forma sa kojom se suočavamo po prvi put: reanimirani mrtvac, lišen kognitivnih sposobnosti i ljudskih osobina, vođen instinktom da se nahrani ljudima. Njegova sličnost čoveku dolazi ne samo iz njegovih fizičkih karakteristika, odnosno njegove donekle ljudske forme, već i osobina koje su ostale slične ljudskim: zombi ne poseduje natprirodnu snagu, ne menja po potrebi svoju formu iz čudovišne u ljudsku i obratno, niti poseduje karakteristike koje ga sprečavaju da se kreće u određeno doba dana i hrani ljudima. Njegova fizička sličnost ljudima, njegova masovnost i priroda zombifika-

5 Citat iz filma „Noć živih mrtvaca”.

cije koja je takva da ne postoji osoba koja može biti imuna, čine ga zastrašujućim i drugačijim u odnosu na ostala čudovišta. Romerova ideja koja naglašava zamagljenost granice ljudskog i čudovišnog i istovremeno ističe misao autora prema kojoj smo svi potencijalno zombiji jasno je istaknuta u fizičkoj bliskosti zombija ljudima koju primećujemo u njegovim filmovima, sa kulminacijom u poslednjem filmu, „Preživljavanje mrtvih”. Porodica Moldun, jedna od dve porodice koja tradicionalno naseljava ostrvo Plam, zadržava zombije u svojoj blizini, verujući da je u pitanju bolest koja se može izlečiti. Vezani lancima, zombiji obitavaju zajedno sa ljudima, „obavljajući” fizičke aktivnosti koje su obavljali dok su bili ljudi: rade u polju, donose poštu, vrše kućne poslove i slično. Ideja bliskosti i sličnosti zombija ljudima naglašena je i u samom vizuelnom aspektu Romerovih filmova: posmatrajući pažljivo zombije, primećujemo različite „vrste”: medicinske radnike, vojna i sveštena lica, decu, klovnove, sportiste, žene, muškarce, mlade i stare. Ne postoji socijalna niti biološka karakteristika koja nas može učiniti imunim. Heterogenost zombifikacije nas vraća na kritiku konzumerizma, ukazujući nam da smo svi potencijalni potrošači, i ponovo ističe prisustvo čudovišta u srži američkog društva: potencijalno, čudovišta smo svi mi, naši prijatelji, porodica, komšije.

Romerovo delo jeste ponovo skrenulo pažnju na raniji strah od zombija, odnosno strah od automatizma i strah od drugog, ali takođe probudilo i usmerilo strah ka nama samima, našim instinktima i onoj drugosti koja obitava u nama, što se upravo odnosi na opipljivu pretnju materijalizovanu u bićima koja su slična nama (Gonsalo 2012, 27–8). Upravo taj susret sa drugošću, odnosno „strah od drugih”, od stvorenja koja nameravaju da zaposednu određeni ljudski mikrokosmos, Ognjanović ističe kao definišući učinak horor žanra (Ognjanović 2016, 351–4).

Okolnosti pri kojima zombiji napadaju Amerikance na mestu njihovih života, je prema Bišopu, polazna kritika koju Romero upućuje kapitalističkom sistemu zapadnih zemalja sedamdesetih godina (Bishop 2010, 138). Pomeranjem ka urbanoj sredini i raskidom sa gotičkim elementima usamljenog groblja, seoskog imanja i folklornih elemenata vudu kulture, zombi se „premešta” sa Haitija u Ameriku, simbolički donoseći pošast kolonizatoru, odnosno apokalipsu koja čini društveno okruženje prikazano u naredna četiri Romerova filma. Dovođenjem zombija u kontekst zapadne kulture, drugost oličena u čudovišnosti se više ne povezuje sa udaljenim, misterioznim predelima, niti su čudovišta fantastična bića koja obitavaju daleko od nas. Čudovište postaje deo našeg sopstvenog kulturnog konteksta sa jedinstvenom namerom: da ga uništi i prisvoji za sebe, čineći ga tuđenim, nepoznatim i opasnim. Susretom sa drugošću u slučaju zombija, granica između „nas” i „njih” se pomera, dovodeći do gubljenja prostora koji smatramo našim, rezultujući odlaskom ljudi. Nakon što zombiji osvoje tržišni centar u „Zori mrtvih”, podzemnu vojnu bazu u „Danu mrtvih”, ograđenu zajednicu u „Zemlji mrtvih” ili izolovano ostrvo u „Preživljavanju mrtvih” jedino što preostaje preživelima je odlazak. Sigurni i poznati

prostori u kojima se odvijala naša svakodnevnica sada pripadaju zombijima, a čovečanstvu preostaje borba za ono malo što drugost još uvek nije preuzela. Međutim, pretnja koja nam dolazi od strane drugosti nikada nije samo prirodne prirode. Promene društvenih i moralnih okolnosti, čine da prisustvo i priroda zombija dovedu do okolnosti u kojima čovek postaje plen, čime postojanje čoveka i ljudskog društva biva dovedeno pred granicu opstanka, te je osnovna pretnja ontološke prirode.

Odnos između „nas” i „njih” promenom okolnosti i promenom ponašanja postaje fluidan, a granice koje razdvajaju čoveka i čudovište zamagljene. Kroz naglašeni kritički i satirični prikaz čovečanstva, granice između ljudi i zombija se potiru, sa zaključkom da zombi filmovi nikada nisu o zombijima („oni”), već o ljudima („mi”), upravo da bi kritikovali mentalitet koji stvara sistem zasnovan na dihotomiji „Mi protiv Njih” (Ognjanović 2016, 351–4).

Kid: Pokušavaju da budu mi.

Rajli: Oni su nekada bili mi. Sada uče kako da budu mi ponovo.

Kid: Ne postoji velika razlika između nas i njih, mrtvi su ali kao da se pretvaraju da su živi.

Rajli: Zar to nije ono što mi radimo, pretvaramo se da smo živi⁶?

„Pretvarajući se da smo živi” kreiramo iluziju života pokušavajući da se distanciramo od čudovišta i drugosti, njihovog načina života, te na taj način pokušavamo da sačuvamo civilizaciju. Civilizacija koju pokušavamo da sačuvamo predstavlja upravo metaforičku sliku klasne segregacije zasnovane na ekonomskoj snazi potrošača, predstavljajući istovremeno slom klasične ekonomske strukture zapadnog sveta ali i kritiku iste. Segregacija se ne zasniva isključivo na ekonomskom faktoru već i na društvenom: tokom jedne od poseta gradu, Čolo, meksikanac, rizikuje živote svojih saputnika kako bi prikupio skupocena pića i cigarete za Kaufmana, vođu Fidlers Grina i time uvećao svoje šanse da dobije mesto u Fidlers Grinu. Čolo nikada ne dobija svoj stambeni prostor, čime se ukazuje da je Fidlers Grin, utvrđenje u formi luksuznog tržnog centra, simbol visoke kulture belog čoveka. Dok slušamo snimljeni glas koji govori o luksuznim sadržajima Fidlers Grina, primećujemo kadrove ljudi koji uživaju u dokolici, ali i kadar ptice u kavezu koji nam govori da je prikazani luksuz iluzija slobode, odnosno da je život u navedenim okolnostima iluzija života.

Okoliš koji okružuje Fidlers Grin je u formi postapokaliptičnog getoa, u kom stanuju svi oni koji sebi ne mogu da priušte luksuz, samim tim i obezbede donekle normalne uslove za život. U getou vladaju siromaštvo, bolesti i glad, a stanovništvo je nezadovoljno uslovima. Geto predstavlja upravo liminalni prostor između „civilizacije” i čudovišnosti, potirući ponovo granice „nas” i „njih” i prikazujući istovremeno lažni sjaj i stvarnu sliku društva u rasulu. Civilizacija se monetizuje, izjednačava sa ekonomskom snagom potrošača, a čudovišnost

6 Citati iz filma „Zemlja mrtvih”.

se stavlja u okvire siromaštva, kako metaforički tako i vizuelno: zombiji vezani lancima ispunjavaju prostor noćnih klubova namenjeni za zabavu siromašnih, obezbeđujući predstavu sa ciljem da se skrene pažnja sa problema koji se nalazi u osnovi segregacije.

Istinski užas koji dolazi od zombija i posledično dovodi do kaja civilizacije, nastupa upravo u dvostrukom procesu preobraženja: nije zastrašujuće samo gledati zombija kako komada svoju žrtvu, proces u kom se sami pretvaramo u čudovišta svojim ponašanjem u ovim okolnostima je mnogo strašniji (Paffenroth 2006, 9–10). Ponašaćemo se civilizovano sve dok nam okolnosti to dozvoljavaju. Onoga trenutka kada stvari postanu loše po nas, pretvorićemo se u čudovišta mnogo strašnija od zombija. Sličnošću zombija sa ljudima Romero je upravo želeo da nam ukaže da je granica između ljudskosti i čudovišnosti održiva samo ukoliko su održivi uslovi u kojima ispoljavamo ljudskost, što je upravo suština propasti civilizacije. Zombiji dekonstruišu tu granicu, zamagljuju granice ljudskosti i čudovišnosti i dovode do međusobnog otuđenja onog dela civilizacije koji je preživeo:

Deb: Kada vidimo šta se dešava sa nama, kada vidimo užas zadržavamo se, ali ne da pomognemo već da posmatramo. Posmatranjem postajemo imuni. Trebalo bi da smo pogođeni time ali nismo bili. Još jedan dan, još jedna smrt, nebitno koliko strašno postaje⁷.

3.2 *Kada ponestane mesta u paklu mrtvi će hodati zemljom*⁸...

Druga ključna osobenost Romerovog narativa jeste apokalipsa u kojoj epidemija zombija iznenadno i neobjašnjivo savladava društvo, rezultujući događajima razarajućim po ljudski rod: povratkom mrtvih u život, masovnim umiranjem, stanjem opšteg haosa. U književnim i filmskim reprezentacijama ispunjenim apokaliptičnim dešavanjima, apokalipsa se odnosi na određena dešavanja koja prikazuju zastrašujući kraj sveta kakav poznamo. Banić Grubišić navodi da u većini popularnih postapokaliptičnih narativa „kraj sveta” označava samo kraj načina života, stavova, kraj pređašnjeg sistema verovanja i vrednosti, a ne stvarno uništenje planete ili čovečanstva (Banić Grubišić 2014, 2). Filmovi na temu postapokalipse opisuju tmurni, opustošeni, nasilni svet posle globalne katastrofe, naseljen ljudima svedenim na osnovne instinkte i traganje za zadovoljenjem elementarnih potreba, uz stalno prisutan strah od drugih preživelih (Ibid., 8). Radnja ovih filmova prati život onih koji su preživeli katastrofu i prikazuje okruženje koje odlikuje kolaps socijalne „infrastrukture” (Ibid.). Narativ zombi filma je u širem smislu veoma sličan klasičnom apokaliptičnom, odnosno postapokaliptičnom narativu u kom grupe heroja i bande odmetnika „jurcaju” u potrazi za osnovnim namirnicama i bezbednim mestom za bora-

7 Citat iz filma „Dnevnik mrtvih”.

8 Citat iz filma „Zora mrtvih”.

vak. Međutim, u zombi narativu grupa koju takođe primećujemo jesu same horde zombija, koje, poput preživelih ljudi, tumaraju izgladnele opustošenim predelima u potrazi za hranom, odnosno ljudima. Novo društveno okruženje podrazumeva izražene činove nasilja, otimanja sredstava i stanje međusobnog neprijateljstva, praćeno haosom i nestankom okvira društveno prihvatljivog ponašanja.

Ovakva situacija podrazumeva nepostojanje društvenih i državnih institucija, ili pak fragmente institucija kakve su postojale u prošlosti, koje se predstavljaju kao nesposobne ili korumpirane. U prvim delovima Romerovog sveta primećujemo naizgled značajnu ulogu vojske, policije, predsedničkog kabineta, naučnih institucija i medija. Svi oni izveštavaju o krizi, pokušavaju da pronađu rešenje i ponude odgovore, međutim nikada ih ne pronalaze, čime se ističe strah od nesposobnosti državnih institucija u okolnostima koje zahtevaju organizovano i efikasno reagovanje. Slika koju tokom apokalipse stičemo o modernom zapadnom društvu, odnosno preostalim fragmentima tog društva, oličena je u sukobima, nasilju, zloupotrebi ljudi i sredstava.

Igre moći, zloupotreba sile i apokaliptičnih okolnosti, međusobni konflikti i verovanje da je samo sopstveno viđenje ispravno, standardni su elementi zombi formule. Ovi elementi, praćeni hordama krvožednih čudovišta čine jednu opasnu kombinaciju u kojoj ljudsko društvo nema prostora za revitalizaciju i napredak. I zaista, ni jedan Romerov film se nije završio pronalaskom rešenja ili pobedom ljudi nad zombijima. Bilo da je u pitanju podzemna vojna baza („Dan mrtvih”), izolovano ostrvo („Preživljavanje mrtvih”) ili ograđena zajednica („Zemlja mrtvih”), zombiji uvek pronađu svoj put i dovode do nesrećnih okolnosti u kojima nikada ne prežive svi akteri sa početka filma, niti ijedno mesto ostaje bezbedno. U ovakvim okolnostima, jedino rešenje za preživljavanje ljudske vrste jeste stalno kretanje, čime se ne ostavlja prostora ponovnoj izgradnji civilizovanog društva. Ostanak u životu što duže je jedini prioritet, a budućnost je mračna i neizvesna. Brzina propasti moderne civilizacije, lakoća prelaska iz „civilizovanog u varvarsko” stanje i zaboravljanje moralnih i društvenih okvira modernog društva pokazatelj je samo da društvo nije funkcionisalo dobro ni pre pojave zombija i da je ovakva ili slična sudbina bila neizbežna.

Kavelti piše da je pored esencijalne standardizacije elemenata formule, potreba za relaksacijom i eskapizmom jedan od najvažnijih aspekata formulativne strukture, te predstavlja najadekvatnije sredstvo za iskustvo eskapizma od stvarnog sveta, putem kog dozvoljavamo sebi da iskusimo zamišljene svetove bez da ih poredimo sa sopstvenim iskustvima (Cawelti 1976, 9–10). Ovaj obrazac iskustva uzbuđenja, neizvesnosti i oslobođenja, povezujemo sa funkcijama zabave i relaksacije, dok sa druge strane zadobijamo kulturni način kreiranja prihvatljivog obrasca za kratkotrajni beg od ozbiljnih ograničenja ljudskog života i rešavanja neizbežnih frustracija i tenzija kroz fantaziju (Cawelti 2001, 388–9). Kako navodi Haris, apokaliptični svetovi su, okupirani zombijima ili ne, svetovi oslobođenja koji pružaju ideju novog sveta nakon poremećaja starog

i ovakav scenario obezbeđuje ideju eskapizma od modernog sveta i fantaziju preživljavanja (Harris 2016, 39).

Element koji povezuje apokaliptične narative nuklearnog ratovanja ili prirodnih katastrofa jeste indikacija da je najgore prošlo i da u jednom trenutku stvari polaze na bolje; pojavom zombi apokalipse ovakva formula biva obeznačena (Gomel 2013, 33), upravo zbog faktora postojanja samih zombija. Romero u svoju apokaliptičnu viziju sveta uvodi zaplet u kom su nakon inicijalne pojave zaraze svi ljudi inficirani, te da je reanimacija izvesna, bilo da smrt dolazi od ujeda zombija ili od faktora druge vrste. Upravo ovaj element čini da se izbijanje epidemije, odnosno apokalipsa ne predstavlja kao trenutni događaj, već kao socijalno i fizičko okruženje, čime se u narativu negira standardni element eskapizma koji nam se nudi u filmu katastrofe, odnosno, „klasičnoj” apokalipsi.

Apokaliptičnom konstrukcijom društvenog okruženja, Romero upravo komunicira sopstveno viđenje budućnosti zapadne civilizacije, koja se kreće u pravcu kompletnog uništenja. Kulturni pesimizam koji pronalazimo u narativu Romerovih filmova govori nam da ne postoji mogućnost bega od zombija. Ne postoji heroj koji magično pronalazi rešenje i spasava svet. Ne postoji način da se epidemija zaustavi, zombi stanje „izleči”, niti da se uspostavi trajna bezbednost. Civilizacija započinje onog trenutka kada prestanemo da bežimo, a beg je uvek završetak Romerovih apokaliptičnih filmova⁹. Samim tim, ne postoji način da se situacija stabilizuje a društvo uspešno reorganizuje, odnosno, ne postoji način da se sačuva zapadna civilizacija. Događaj koji dovodi do kraja sveta kakav poznamo produžen je u vremenu, a zombi postaje mnogo više od same katastrofične okolnosti ili trenutne invazije: u Romerovom svetu, on postaje simbol novog socijalnog poretka (Bishop 2010, 114), što je upravo element koji zombi film razdvaja od „klasičnog” filma apokalipse, negira standardizovani eskapistički element i unosi dozu horora u narativ, ali i komunicira odnos autora prema budućnosti zapadnog društva.

Zombi apokalipsa se u širem shvatanju može posmatrati kao eskapistička: ona ispunjava formulativnu funkciju fantazijskog zadovoljenja proživljavanja alternativnih života, poput apokaliptičnog scenaria kraja sveta, preuzimanja društvenih zakona u sopstvene ruke i slično. Međutim, mišljenja sam da fantazijski svetovi koji se nalaze u osnovi eskapističnog elementa, treba da ponude alternativu svetu koji je opresivan i nezadovoljavajuć, te samim tim da poruka koju nose i iskustvo koje pružaju na kraju budu pozitivni i ispunjeni moralnim vrednostima. Ponovo bih se ovde pozvala na Kaveltija, koji tvrdi da su formulativni svetovi konstrukcije moralnih fantazija koje sačivavaju zamišljeni svet u kom publika može da doživi maksimum uzbuđenja, izbegavajući pritom osećaj nesigurnosti i opasnosti koje prate takve forme uzbuđenja u stvarnosti (Cawelti

9 Jedini Romerov film koji se ne završava odlaskom ljudi jeste „Noć živih mrtvacu”, u kom ne preživi niko od junaka koje pratimo. U svojoj osnovi, „Noć živih mrtvacu” ne prikazuje apokalipsu, već samo njen početak.

1976, 16). Iako zombi formula načelno zadržava funkciju eskapizma posmatrana spolja, ti imaginacijski životi su podosta mračni, izopačeni i idu u pravcu kompletnog nestanka ljudskog društva, koje sporim ali sigurnim korakom gubi bitku protiv zombija. Kako zombi kuga nikada ne prestaje, nije samo fizičko okruženje uništeno usput, već i društvo, kako u smislu društvenih institucija, tako i u smislu društvenih i moralnih vrednosti, zakona i empatije prema drugome. S tim u vezi, funkciju žanra jeste moguće posmatrati kao eskapističku u opštem smislu, dok horor element negira postojanje eskapizma u samom narativu. Ovde nam se otvara prostor dvostrukog tumačenja i interpretacije: ideju eskapizma možemo da prihvatimo u slučaju sagledavanja šireg društvenog konteksta, oličenog u ideji da savremeno društvo ne može, niti treba biti spaseno i pošteđeno katastrofe, što jeste neobičan i neuobičajen način fantazijskog bega od stvarnosti. Sa druge strane se nalazi intencija samog autora i pojedinačne recepcije publike, gde formulu ne moramo nužno da posmatramo kao eskapističku, upravo zbog njene prirode, već isključivo kao natprirodnu, zastrašujuću i u svrhu zabave ili kritike društva.

Pišev, citirajući Santilija (Santilli 2007 prema: Pišev 2016), navodi da horor fikcija nije proza eskapizma, već izraz težnji jedne kulture da sebi predstavi ono što se za nju nalazi izvan okvira pojmljivog. Natprirodno, čudovišno zlo koje zanima horor žanr ne uklapa se ni u kakvu kulturno prepoznatljivu šemu, niti može biti prepoznato unutar vladajućeg spektra kulturnih vrednosti, te otuda predstavlja radikalni izazov kulturno uvreženom načinu mišljenja i pretnju celokupnom kulturnom ustrojstvu (Pišev 2016, 331–2). Iako ne možemo da opovrgnemo merodavnost eskapističkih tumačenja pobuda koje su zajedničke i stvaralocima i čitaocima priča strave, možemo konstatovati da takve interpretacije nisu dovoljno sveobuhvatne da bi važile za celokupnu horor prozu. Bar dok su u fazi stvaralačkog procesa, horor autori imaju naročit odnos prema svetu – odnos koji nije jednoobrazan i koji može, ali i ne mora, uključivati i želju za begom od stvarnosti (Ibid., 333).

Nedostatak elementa eskapizma u samom narativu jeste upravo karakteristika koja zombi narativu daje dozu horora: čudovišnost je zamenila ljudskost i postala dominantno fizičko stanje i društveno okruženje. Postojanje zombija kao razloga katastrofe isključuje važnost katastrofe kao jedinstvenog događaja nakon čega je društvu pružena prilika da se izgradi iz temelja. U slučaju zombi apokalipse, katastrofa nikada nije prošla, a mogućnost ponovne izgradnje društvenog sistema nikada nije zaista utemeljena. Katastrofa koja se desila, odnosno zombi epidemija je sveprisutni faktor koji ne dopušta društvu da se razvije u meri u kojoj bi htelo, odnosno da se vrati na pređašnje stanje, ili pak na stanje u kojem su postojeći životni uslovi prihvatljivi. Iako katastrofa koja je zadesila svet nije dovela do trenutnog, fizičkog uništenja okruženja, tokom zombi apokalipse svet lagano odumire i propada: što apokalipsa duže traje, uslovi i okolnosti postaju sve strašniji, tragedije učestalije, a broj zombija postaje sve veći. U tim okolnostima čovečanstvo lagano odumire, a neki od pokušaja formiranja novih društvenih sistema samo su simbolička reanimacija nečega što je uveliko mrtvo.

Apokaliptični pristup u čijoj osnovi se nalazi epidemija, ima za cilj da nam ukaže da zarazne bolesti veoma lako mogu izmaći kontroli, ali istovremeno i da podigne svest kada su u pitanju zarazna oboljenja. Tokom poslednjih nekoliko decenija otkriven je značajan broj novih zaraznih bolesti, pojedina oboljenja se razvijaju mnogo brže nego što se može usavršiti lek protiv njih, a postojeća oboljenja za koje se smatralo da se drže pod kontrolom su učestalije rasprostranjena (Armelagos, Barrett, Kuzava and McDade 1998, 256–7). Kako navodi Vulf, pandemije gripa koje su tokom istorije zahvatale populacije dovodile su do velike smrtnosti, široke rasprostranjenosti bolesti, kao i socijalnih poremećaja tokom samo nekoliko nedelja (Wolf 2012, 108–9). „Apokaliptizacijom¹⁰„ epidemije, odnosno predstavljanjem zombi epidemije kao neizlečive, nezauzstavljive, sveobuhvatne i konačne, popularna kultura otkriva neke od sopstvenih načina posmatranja medicinskih diskursa modernog doba. Pandemija prikazana u filmovima može se posmatrati kao neka vrsta zamišljene budućnosti supervirusa, kao naredni stadijum razvoja infektivnih bolesti, a nastala apokalipsa kao konačno društveno okruženje i budućnost zapadnog sveta.

IV Zaključak

Antropološke analize filmova objavljene od kraja osamdesetih godina do danas, uglavnom zagovaraju gledište po kome su filmovi savremeni mitovi u kojima se izražavaju ključne kulturne kontradikcije, odnosno u kojima se „nude“ imaginarna rešenja sociokulturnih tenzija (Banić Grubišić 2013, 143). Popularna kultura, odnosno filmska produkcija, sopstvenim vizuelnim reprezentacijama i metaforičkim imaginacijama govori upravo o savremenom društvu, a zombi žanr predstavlja samo jedan od jezika kojim govorimo o problemu koje primećujemo u tom društvu.

Postapokaliptična fikcija pruža tlo za posmatranje i kritikovanje kulturnih i socijalnih problema, ali i promišljanja kako bismo se ophodili jedni prema drugima u okolnostima u kojima je moderno društvo uništeno. Kreirajući ideologiju anti-društva, odnosno postapokaliptičnu scenografiju zapadnog društva u rasulu, otvara nam se prostor za razmatranje i redefiniciju društvenih problema koje smo posmatrali „zdravo za gotovo“: potrošačkih praksi, političkih i socijalnih okolnosti, medicinskog diskursa i slično. Romerova priča je upravo to: priča o promeni društvenih okolnosti, priča o revoluciji i pesimistični komentar autora na promene koje su se dešavale u američkom društvu u trenucima snimanja filmova (Hemmings 2008, 27). Ideologija neprestanog konzumiranja u kontekstu američkog kapitalizma eksploatisana je do maksimuma u Romerovom narativu, prikazujući i ismevajući društvo svedeno na bazične i

10 Pojam apokaliptizacija u osnovi ukazuje na apokaliptičnost kao posledicu delovanja zarazne bolesti, odnosno zombi virusa na društveno okruženje. Na imenovanju ovog pojma se zahvaljujem prof. dr Milošu Milenkoviću.

primitivne želje, zombifikovano u svojoj potrebi za stalnom apsorpcijom dobara (Ibid., 47). Posledično, Romerova reprezentacija govori nam o kulturi koja počinje da konzumira samu sebe, koja je sopstvena najveća pretnja, zadljena idealima dominantnog socio-ekonomskog sistema, rezultujući gubitkom individualne misli i delovanja, a jedini način sprečavanja propasti je egzekucija: hicem u glavu (Ibid., 48).

Tema i značaj zombi koncepta nikada nisu bili isključivo u službi zabave, već u metaforičkom i kritičkom prikazu savremenog društva, čime nam se, kako smatra Gonsalo, omogućava da se približimo svetu koji nas okružuje iz perspektive kompleksnog sagledavanja vlastite kulture (Gonsalo 2012, 182). Osim funkcije rasonode, popularna kultura svoje metaforičke narative upotrebljava i u svrhu isticanja postojećih društvenih problema, odnosno retorikom postapokalipse ukazuje na katastrofalne posledice do kojih bi moglo doći ukoliko društvene infrastrukture zakažu pred potencijalnim pretnjama (Mandić 2016, 421). Romerova epidemija zombija predstavlja metaforičku sliku društvenih i vremenskih diskursa američkog društva, a njegova apokaliptična nota reflektuje strahove i anksioznosti koje dovodimo u vezu sa razvitkom infektivnih oboljenja, ekološkim promenama, nuklearnim naoružanjem i ratovima, vojno-medicinskim eksperimentima i na kraju, potencijalnim posledicama po ljudsko društvo.

S tim u vezi, koncept zombija predstavlja idealni barometar društvenih diskursa, posmatranih kroz apokaliptični okvir koji nam predstavlja društvo u stadijumu kompletnog kolapsa. Razvojni put zombi narativa možemo posmatrati kao strukturalni okvir u koji su decenijama upisivana značenja određenih vremenskih epoha, društvenih okolnosti i dešavanja, kako od strane filmskih stvaralaca, tako od strane publike koja uživa u ovim filmovima i tumači ih skladno sopstvenom društvenom okruženju i iskustvu. Svojim specifičnim narativnim formatom, zombi epidemija upravo dekonstruiše postojeće društvene diskurse i konstruiše ih ponovo u narativnoj formi koja za cilj ima da izazove uznemirenost, strah i apokaliptičnu fantaziju zasnovanu na propasti zapadnog društvenog diskursa.

Bibliografija:

- Armelagos, G.J, R. Barrett, C.W. Kuzawa and T. McDade. 1998. „Emerging and re-emerging infectious diseases: The Third Epidemiologic Transition”. In *Annu. Rev. Anthropol.* 27: 247–71.
- Banić Grubišić, Ana. 2013. Antropološki pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film). *Antropologija* 13 (2): 135–155.
- Banić Grubišić, Ana. 2014. *Socijalne antiutopije u Anglosaksonskoj filmskoj produkciji od sredine 20. veka*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet.
- Bishop, K.W. 2010. *American zombie gothic The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers.

- Cawelti, John G. 1974. Myth, Symbol, And Formula. *Journal of Popular Culture* 8 (1): 1–9.
- Cawelti, J. G. 1976. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cawelti, J. G. 2001. „The Concept of Formula in the Study of Popular Literature”, In *Popular Culture. Production and consumption*, eds. Bielby, Denise and Lee Harrington, 381–390. Oxford: Blackwell Publishing.
- Đorđević, Ivan. 2009. *Antropologija naučne fantastike: tradicija u žanrovskoj književnosti*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Gomel, Elana. 2012. Invasion of the Dead (Languages): Zombie Apocalypse and the End of Narrative. *Frame* 26 (1): 31–46.
- Gonsalo, F. Horhe. 2012. *Filozofija zombija*. Beograd: Geopoetika.
- Harris, Emma Anne. 2016. *The post-apocalyptic film genre in American culture 1968–2013*. PhD Diss. University of Leicester.
- Hemmings J. Michael. 2008. *Dead Reckoning: An analysis of George Romero's „Living Dead” series in relation to contemporary theories of film genre and representation of race, class, culture and violence*. MA thesis. University of KwaZulu-Natal.
- Hess Wright, Judith. 2003. „Genre Films and the Status Quo”. In *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant, 24 – 50. Austin: University of Texas Press.
- Mandić, Marina. 2016. Sjedinjene Države „Zombilenda”: migracije u popularnoj kulturi na primeru epidemije zombija. *Etnoantropološki problemi* 11 (1): 413–434.
- McIntosh, Shawn. 2008. „The Evolution of the Zombie: The Monster That Keeps Coming Back”. In *Zombie culture: autopsies of the living dead*, eds. Leverette, M. and S. McIntosh, 1–17. Plymouth: The Scarecrow Press.
- Ognjanović, Dejan. 2016. Tri paradigme horora. *Etnoantropološki problemi* 11(1): 351–372.
- Paffenroth, Kim. 2006. *Gospel of the Living dead*. Texas: Baylor University Press.
- Platts, Todd. 2013. *Producing the American zombie film: A sociological understanding of the genesis and evolution of a genre*. PhD Diss. University of Missouri.
- Pišev, Marko. 2016. Horor i zlo. *Etnoantropološki problemi* 11 (1): 327–349.
- Powdermaker, Hortense. 1951. *Hollywood: The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie Makers*. London: Secker & Warburg.
- Santilli, Paul. 2007. Culture, Evil, and Horror. *The American Journal of Economics and Sociology* 66 (1): 173–194.
- Sontag, Susan. 1965. *Against Interpretation and other essays*. New York: Picador.
- Stewart, Graeme. 2013. *The Zombie in American Culture*. MA Thesis. University of Waterloo.
- Tomašević, Milan. 2014. Značenje razaranja, određenje i rekontekstualizacija filma katastrofe. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* LXII (1): 199–214.
- Turner, G. 2009. *Film As Social Practice IV*. New York: Routledge.
- Winter, Bodo. 2014. Horror Movies and the Cognitive Ecology of Primary Metaphors. *Metaphor and Symbol* 29: 151–170.
- Wolf, Meike. 2012. Influenza and the concept of infection: reflections on bodily boundaries. *Antropologija* 12 (2): 107–121.
- Žikić, Bojan. 2010. Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta. *Etnoantropološki problemi* 5 (1): 17–34

Filmografija:

1. 1968 *Night of the Living Dead* – George A. Romero
2. 1978 *Dawn of the Dead* – George A. Romero
3. 1985 *Day of the Dead* – George A. Romero
4. 2005 *Land of the Dead* – George A. Romero
5. 2007 *Diary of the Dead* – George A. Romero
6. 2009 *Survival of the Dead* – George A. Romero

Primljeno: 10.08.2018.

Odobreno: 20.11.2018.

Marina Mandić

Birth of the Living Dead: characteristics of the zombie film genre and Romero's vision of apocalypse

Abstract: Starting from the theoretical explications of the genre film and Cawelti's concept of formula, this paper relates to the genre conceptualization and contextualization of the popular zombie film narrative. Pioneered by George Romero in 1968, and his film "Night of the Living Dead", zombie film genre represents a synthesis of the apocalypse formula, science fiction, horror and the monster movie. Inspired by previous film traditions, Romero combines the elements of the mentioned film genres, offering his own vision of the end of the world, epitomized in the presence of a monster which appears simultaneously as the cause of the catastrophe and as the dominant social setting. Romero's films can be viewed a metaphorical mirror of the era and the social climate in which they appeared. Their development can be seen as a decades old diary in which the signs of the times and social events are being inscribed by the author himself, as well as by the audience, which views these films and interprets based on their own experience. With their specific language, zombie apocalypse deconstructs the social discourse and constructs it again in the narrative form which aims to arouse uneasiness and fear, as well as to create a particular survivalist fantasy without a happy ending. These emotions and meanings altogether hint at the apocalyptic character of the contemporary society.

Keywords: zombie, genre, Romero, apocalypse, horror, escapism.