ILUMINACE
Ročník 14, 2002, č. 1 (45)

Články

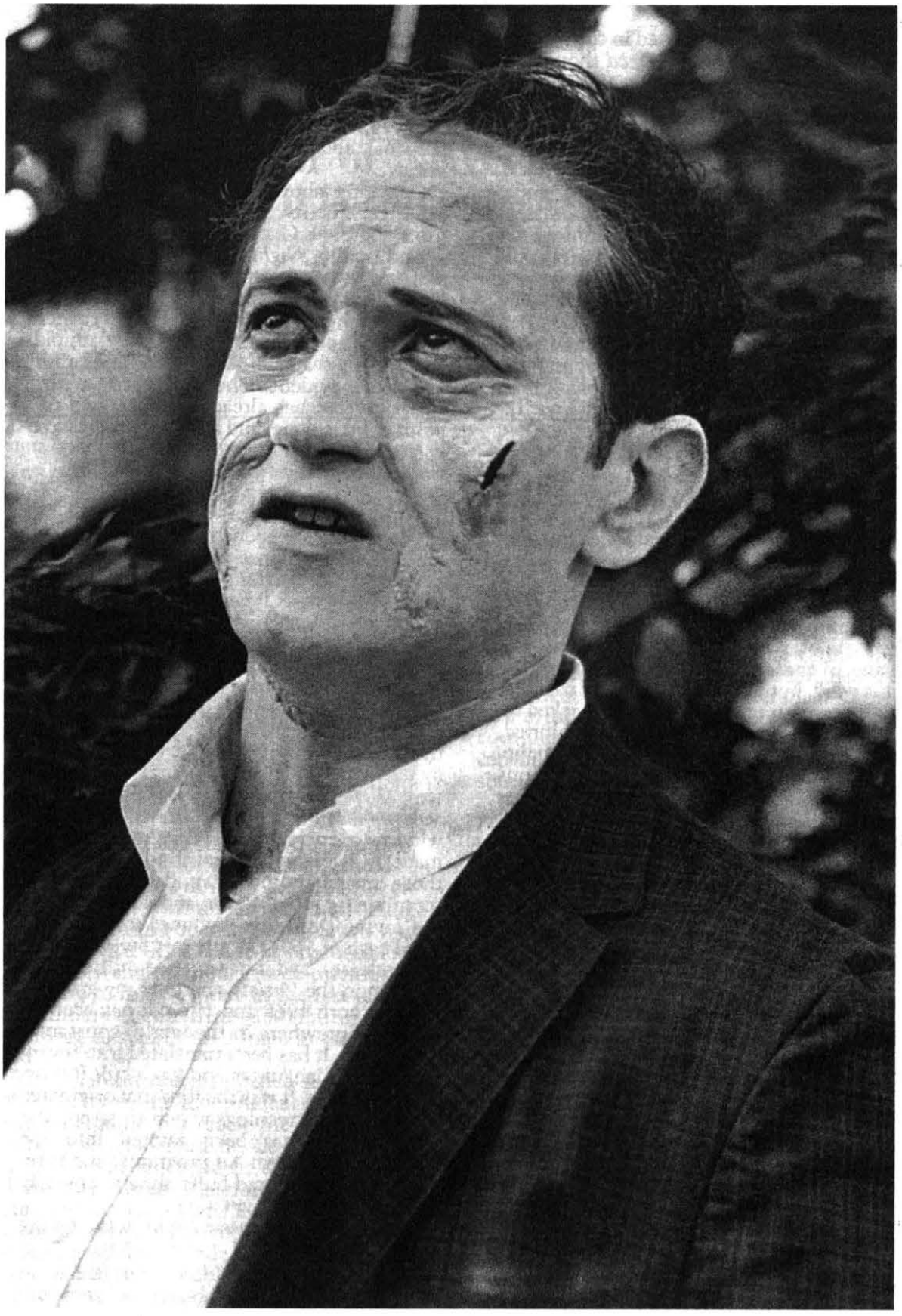
ANATOMIE ÚZKOSTI: NIGHT OF THE LIVING DEAD

Otto M. Urban

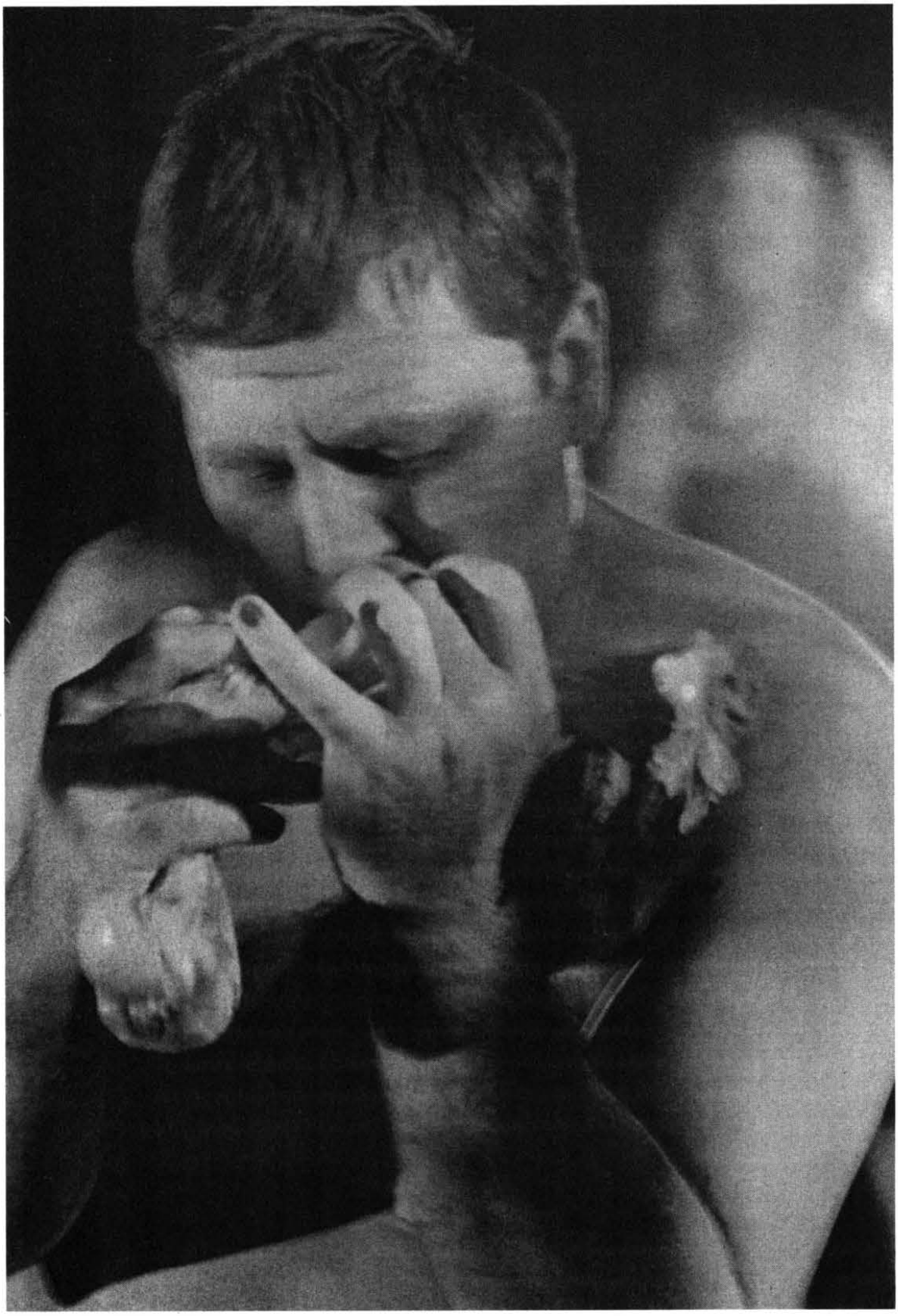
Film se natáčel asi devět měsíců, s mnoha přestávkami,
kdy jsme dělali reklamy a podobné věci, což bylo stresující.
Když jsme již měli natočeno dost materiálu,
začali kolem chodit lidé a říkali: To vypadá jako film.
My jsme odpovídali: Ano, to je přesně ono.
George A. Romero

Vyhrocené zobrazení smrti a umírání bylo v dějinách umění tradičně spojováno s všeobecnou společenskou krizí, s postupným koncem určité epochy či s předzvěstí budoucí katastrofy. Mravní, politické, ekonomické krize směřovaly intelektuální zájem ke svému původci, tedy k člověku samotnému a k jeho místu ve společnosti. Od konce šedesátých let 20. století prošel svět významnými změnami, jež zasáhly v globálním měřítku každého a ve všech oblastech. Toto období nese klíčové známky přechodu a s ním spojené relativizace dosavadních hodnot. Historik umění Jan Bialostocki v závěru svého eseje *Krize v umění* píše: „Podstata, rytmus a původ všeobecných i individuálních ‚fulgurací' v umění zůstanou pro nás navždy jedním z největších tajemství lidské tvořivosti."[1]
Dějiny moderního umění skrývají celé spektrum děl, která takový charakter mají, tedy že kontroverzně zobrazují témata, která jsou ve své době citlivě vnímána. Idea krásy je zde relativizována, respektive krása je hledána v oblastech, které jsou tradičně spojovány s ošklivostí. Taková hledání příznačně ilustrují rozpad tradičních kategorií, překračování nových tabu. Jaký mají taková díla ale smysl, vedle toho, že člověku nastavují nemilosrdné zrcadlo, což by samo o sobě stačilo? Sugesce zobrazení neustále ukazuje nové meze hrůzy, zatím skryté, ale již se neúprosně hlásící o svou pozornost.
Film amerického režiséra George A. Romera NIGHT OF THE LIVING DEAD z roku 1968, je přelomové dílo svého žánru. Film byl promítán na všech kontinentech, v zapadlých sálech i na prestižní přehlídce v newyorském Muzeu moderního umění. Pořádají se srazy autorů i fanoušků, o NOTLD se hovoří na odborných konferencích.

1) Jan Bialostocki, *Krize v umění*. In: *Pojem krize v dnešním myšlení*. Praha 1992, s. 133. Pojmem fulgurace Bialostocki, vycházeje textu z Carl-Friedrich von Weizsackera *O krizi*, myslí obecně takovou krizi, jež má ve svém důsledku pozitivní charakter. Jde tedy o krizi, kdy narušení „historického procesu obrozuje celý organismus kultury". Paul Ricoeur pak – ve stejném sborníku – jako jednu z hlavních příčin krize moderního umění spatřuje ve ztrátě ideje krásy.



Scenárista John Russo nalíčen coby oživlá mrtvola
Foto archiv



NOTLD – detail kanibalismu
Foto archiv

Existuje jen málo filmových hororů, kterým by věnovala tak širokou pozornost i odborná literatura.[2] NOTLD, jak bývá film v anglosaské literatuře označován, je kontinuálně od svého vzniku podrobován nejrůznějším analýzám a paralelám. Na mnoha místech byl rozebírán, také ve sborníku *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, jehož editor J. P. Telotte uvádí NOTLD v sousedství filmů jako THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (1974) nebo ERASERHEAD (1978), tedy výtvarně zřetelně profilovaných děl.[3] Zmiňovány bývají i psychologické aspekty v koncipování jednotlivých postav. Malá pozornost je však v odborné literatuře věnována vizuální stránce filmu. Právě ona však byla jednou z hlavních příčin relativního komerčního úspěchu tohoto filmu a je třeba věnovat pozornost i jí. Explicitnost, s jakou NOTLD ukázal na filmovém plátně syrové násilí nacházela postupně své následovníky i mezi malíři, fotografy či sochaři, respektive i ona sama navazovala na naturalistickou linii zobrazení estetiky bolesti a zmaru.

V následujícím roce 1969 vzniká i další film, road movie EASY RIDERS, který také znamená konkrétní přelom.[4] Oba filmy byly natočeny s velice nízkým rozpočtem a od drtivé většiny tehdejší produkce, zejména americké, se lišily i v celé řadě dalších postupů, jako byla práce s kamerou a příbuzný vztah s dokumentárními filmy, například využití téměř amatérských záznamů. Oba také končí tragicky a bezvýchodně a hodně vypovídají o době svého vzniku. Dobovost těchto filmů však nepůsobí ani na počátku 21. století nijak rušivě a také jejich téma je dodnes aktuální. Lidé z domobrany, kteří na konci NOTLD zastřelí hlavní postavu, Bena, představovaného černošským hercem Duanem Jonesem, snad jedinou hereckou hvězdou filmu, jsou ti samí vraždící „rednecks" jako v závěru EASY RIDERS. Obě díla jsou však nejčastěji interpretována v kontextu společenské situace konce šedesátých let. Potvrzují, že již na sklonku této „belle epoque lásky a míru" existovaly viditelné zárodky skepse a pesimismu let následujících.

NOTLD končí tragicky. Pro všechny. Není vítězů, zbývá jen nepříjemná pachuť. Žádný happy end, ale drsné a cynické procitnutí. NOTLD není film o partě středoškoláků na chatě uprostřed strašidelného lesa, kdy zázračný prsten zahubí v závěru filmu hrůzného pekelného ještěra. Hlavní postavy tvoří sociologický vzorek, jsou to především úplně normální a běžné typy, které potkáváme každý den.

Rex Reed nepřeháněl, když napsal: „Jestliže chcete vědět, co mění B movie v klasická díla, musíte vidět NOTLD."[5] Samotný vznik filmu je zajímavý a příznačný. Romero v této souvislosti hovoří i o fenoménu nezávislého filmu. NOTLD byl plně financován režisérem

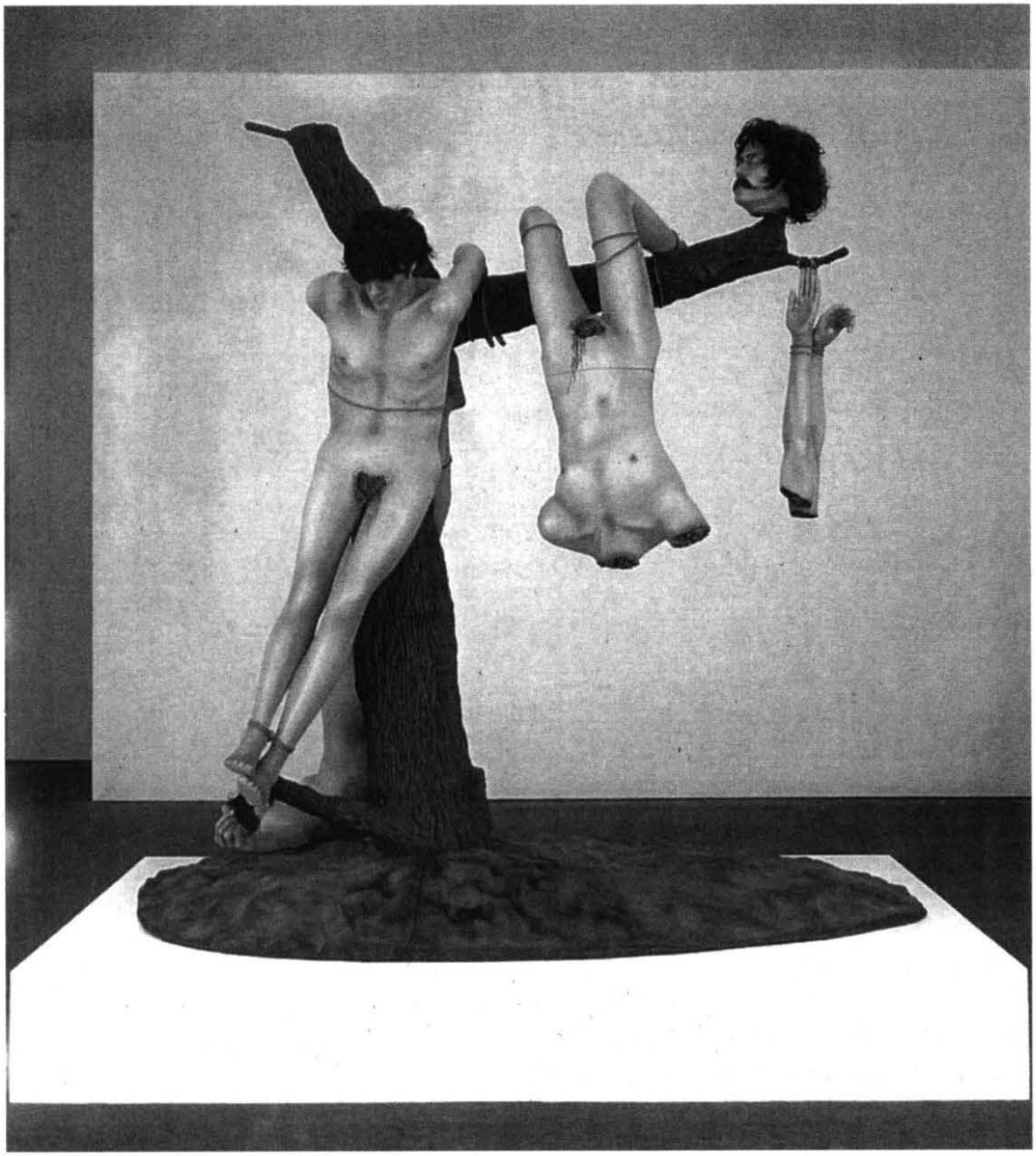
---

2) Joan Hawkins v knize *Cutting Edge. Art Horror and the Horrific Avant-garde* (Minneapolis – London 2000), uvádí NOTLD a další filmy jako například THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE v souvislosti s programy uměleckých, respektive klubových kin. Dále viz: B. K. Grant, *Taking Back the Night of the Living Dead: George Romero, Feminism, and the Horror Film*. In: B. K. Grant (ed.), *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin, TX 1996, s. 200 – 212. Paul Gagne, *The Zombies That Ate Pittsburgh: The Films of George Romero*. New York 1987. R. H. W. Dillard, *Night of the Living Dead: It's Not Just Like a Wind Passing Through*. In: R. H. W. Dillard (ed.), *Horror Film*. New York 1976, s. 55 – 82. Gregory A. Walker, *The Living and the Undead. From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Chicago 1986.

3) J. P. Telotte (ed.), *The Cult Film Experience*. Austin, TX 1991.

4) V této souvislosti lze připomenout, že v roce předcházejícím, tedy 1967, natočil režisér Arthur Penn film BONNIE A CLYDE.

5) Cit. dle John Russo, *The Complete Night of the Living Dead Filmbook*. New York 1985.



Jake a Dinos Chapman:
Great Deeds Against the Dead (1994)
Foto archiv

a jeho přáteli. Byl to režisérův první celovečerní film, když do té doby natáčel převážně reklamy a instruktážní filmy. Původní scénář podle povídky Richarda Mathesona *I am Legend* napsal sám Romero a později jej přepracoval John Russo.

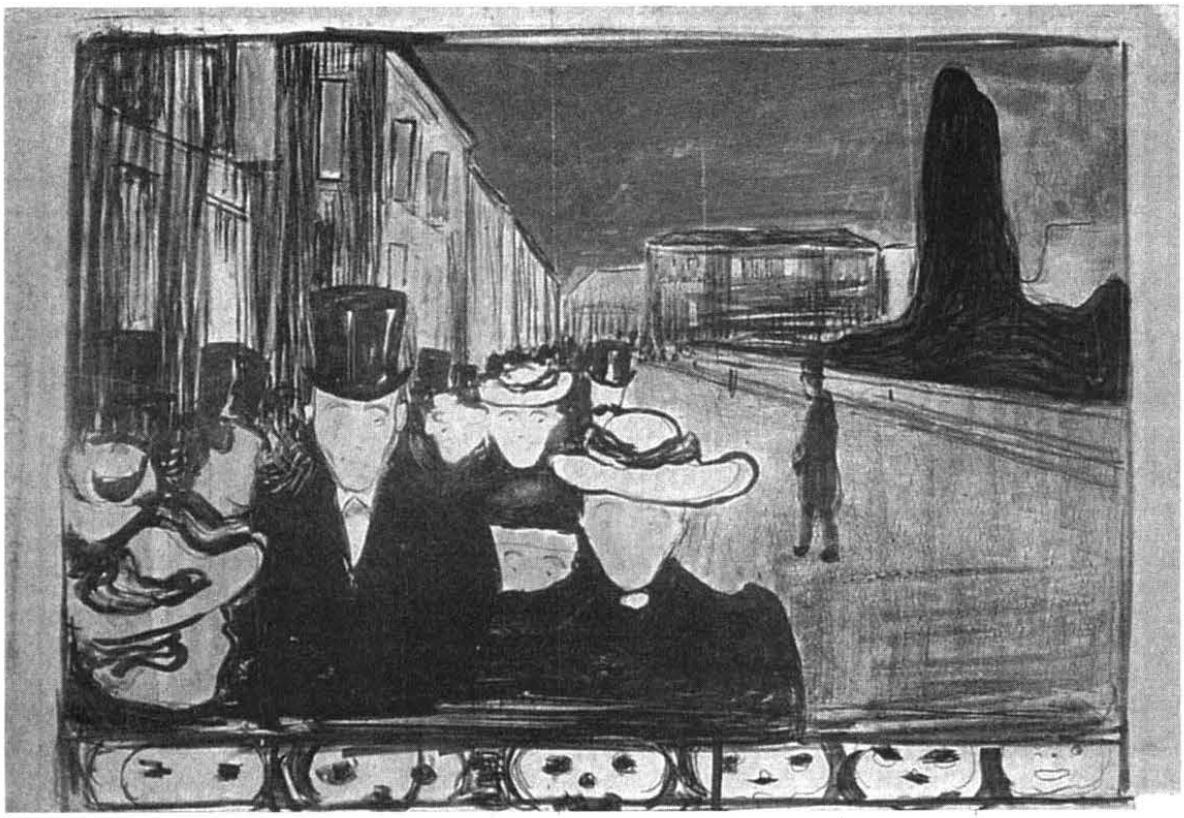
V NOTLD vystupují především přátelé a kolegové. Celý štáb má mezi sebou dodnes často úzké přátelské i pracovní vztahy. Podle režisérových vzpomínek i záznamů dalších spolupracovníků, dělal každý z filmového štábu více činností a téměř všichni ve filmu také hráli. Celý film také vznikal v okolí Pittsburghu a Romero se nikdy netajil svým patriotismem k tomuto městu. Dodnes také tvrdí, že i volba černobílého materiálu byla

Night of the Living Dead
Foto archiv

z finančních důvodů, a nikoli z uměleckých. Tento rys je příznačný pro většinu pozdějších vyjádření George A. Romera i jeho spolupracovníků. Je zde viditelná snaha o zlehčení a nadsázku. Nikdo nechce příliš hovořit o uměleckých ambicích, alegoriích či skrytých významech NOTLD. Většinou prý šlo jen o nutnost, náhodu či finanční tlaky a problémy. Použití černobílého filmu již tehdy nebylo zcela běžné a směřovalo nejen k nekomerční produkci, ale přímo tak odkazovalo k tradici filmů jako Dreyerův VAMPYR, ale zejména slavný UPÍR NOSFERATU F. W. Murnaua. Tato díla jsou dodnes ceněna i pro svou obrazovou složku. Murnau ve svém díle reflektoval poválečnou expresivitu části německého malířství a vytvořil její kongeniální filmový pandán. Dva z Romerových spolupracovníků, Russel W. Streiner a Karl Hardman, přiznávají také inspiraci filmy jako PSYCHO, FANTOM OPERY nebo FRANKENSTEIN.

* * *

Jak ale režisér filmu reflektoval dobové výtvarné umění, respektive existuje vůbec nějaký takový vztah? Na toto téma je možné pouze spekulovat, protože Romero o těchto souvislostech nehovořil, nikdy mu taková otázka nebyla položena. Romero jako příznačnou pro natáčení uvádí situaci, kdy pro scény kanibalismu získal od jednoho ze sponzorů skutečné zvířecí vnitřnosti. Z jeho slov ale vyplývá, že se snažil o maximální výtvarný



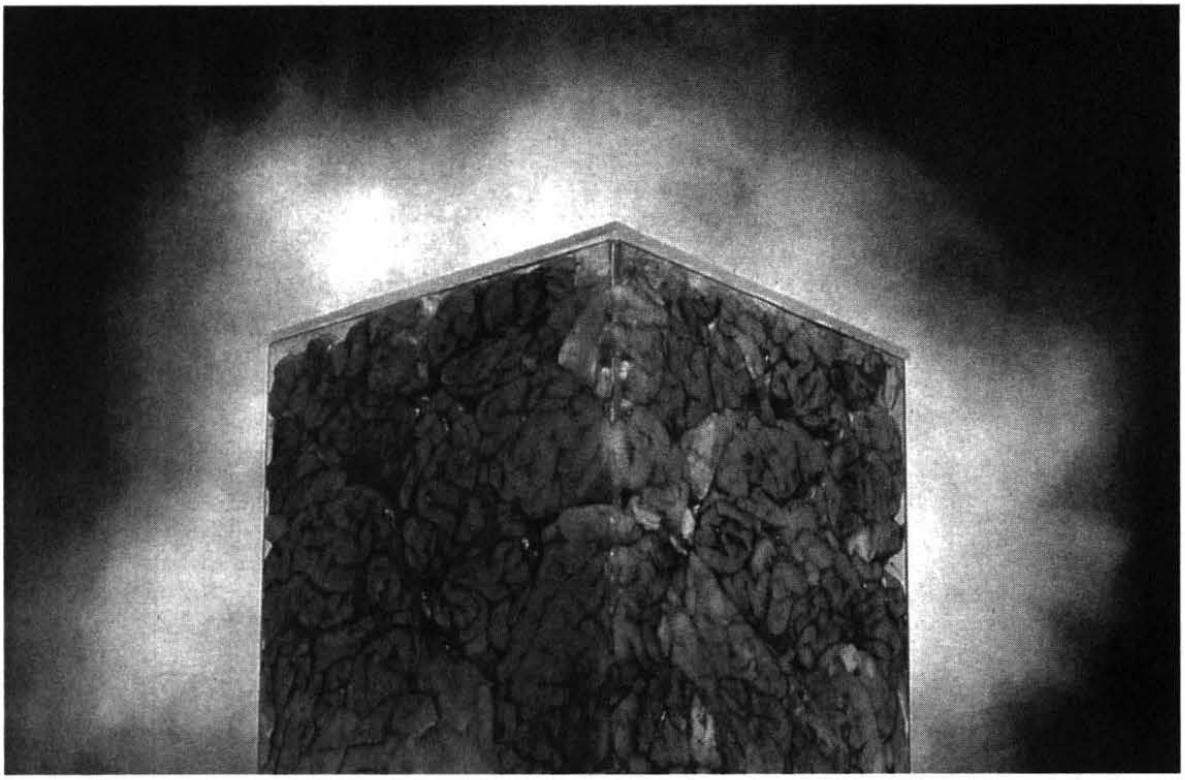
Edvard Munch:
Večer na ulici Karla Johanna (1895)
Foto archiv

naturalismus v zobrazení, jenž v té době patřil mezi všeobecně přijímaná tabu. Romerova nová explicitnost tedy z odstupu času také znamenala, a dosud znamená, významný přínos NOTLD vizuálnímu umění. V této souvislosti se přímo nabízí otázka, zdali Romero věděl o tvorbě Hermana Nitsche, který promýšlel své *orgien mysterien theater* již od konce padesátých let. Téma smrti určuje jeho akce, při kterých užívá, mimo jiné, i krev, syrové maso a zvířecí vnitřnosti. Tyto projekty dodnes vyvolávají diskuse a dokonce i formální protesty. Odkrývání skrytých významů těchto děl a celých projektů naráží na nekompromisní odmítání, právě pro jejich opravdovost v zobrazení, respektive mentální rekonstrukci vlastní smrti. Extrémnost takového zážitku, i v pasivní pozici diváka, se přenáší do zásadně jiného světa chápání zobrazeného. Nutí zaujmout stanovisko.

Smrt se ukazuje opravdu jako jedno z klíčových tabu. Již v roce 1893 publikoval Max Nordau kontroverzní knihu *Entartung (Degenerace)*. Tímto titulem vyvrcholila konkrétní snaha evropské psychologie a psychiatrie interpretovat genialitu, respektive neobvykle vyvinuté schopnosti a dovednosti, jako něco, co je z hlediska všeobecně přijaté normy nenormální. Explicitní příznaky mentálního úpadku viděl Nordau zejména v moderním umění, v tvorbě umělců zkoumajících odvrácenou a temnou stránku lidského nitra i celé civilizace. Nordau nepopíral negativní stránky moderního světa, ostře ale odmítl jejich přítomnost v umělecké tvorbě. Základním omylem Maxe Nordaua však bylo nepochopení motivace a smyslu uměleckých děl, která představovala krajní zkušenosti bolesti,

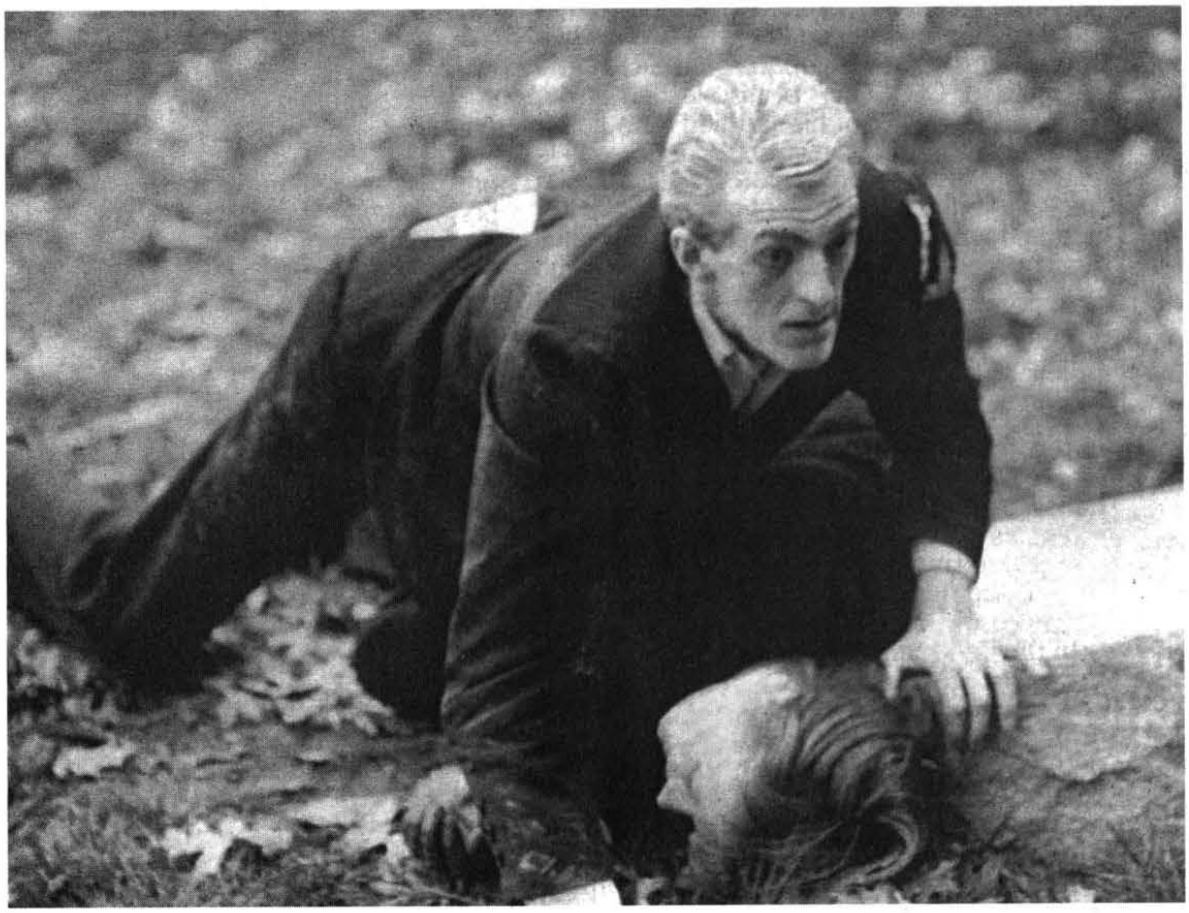
NOTLD – Kyra Shon jako ghoul
Foto archiv

strachu, utrpení, vyprahlosti. Tvrdil, že taková negativistická a nihilistická díla často působí i jako konkrétní model chování, respektive špatný příklad pro mladé lidi.
V příbuzných konturách se podobné názory objevují nepřetržitě dodnes. Již déle ve Spojených státech a stále více i v Evropě se hovoří o negativním vlivu médií, zejména televize a v posledních letech i počítačů nebo internetu. Viděné zlo prý činí člověka zlým a nenávistným, cynickým. Západní svět si vytvořil celé spektrum možností, jak ovlivňovat to, co je možné zobrazit, a co již nikoli. Většina seriózních výzkumů však ukazuje, že přímá souvislost mezi viděným a tím, co jedinec dělá, je velice malá a není v normálních podmínkách významná. Určující je naopak citová vyprahlost, vykořeněnost v současném světě. Šíře témat, jež ale podléhají nějakým restrikcím, je velká. I Nitsch samotný měl řadu vlastních zkušeností s policejním vyšetřováním a perzekucí. Podobně vyhroceně byla, a dodnes jsou, společností viděna a odmítána i některá díla Body Art. Například projekty Fakira Musafara, čelného představitele hnutí *Modern Primitives*, jsou častěji interpretovány spíše z pohledu psychologie a psychiatrie nežli z pozic vizuálního umění.
Také na internetových stránkách se NOTLD objevuje velice často a v nejrůznějších odkazech. Zajímavé je sledovat jejich výtvarné, respektive grafické zpracování. Zde se právě nachází významný prostor pro zobrazení, včetně výtvarných citací a odkazů



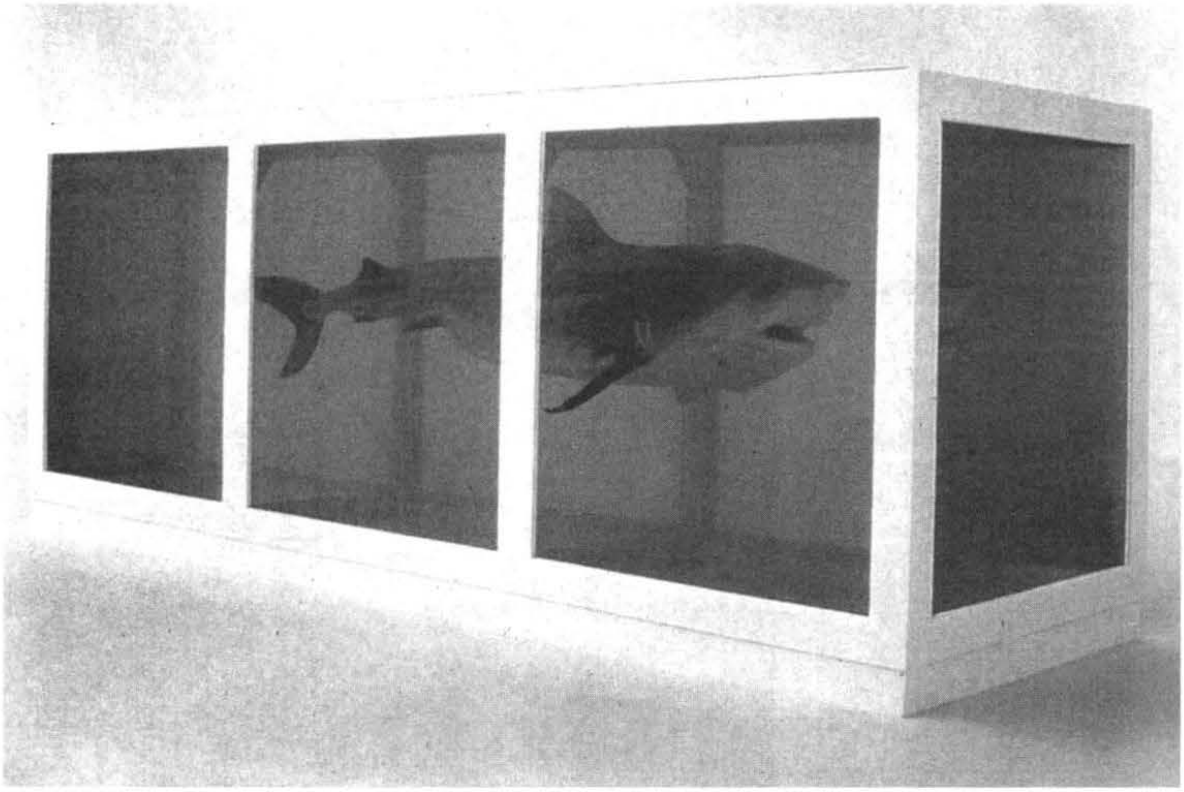
Andreas Serrano: Locked Brains (1985)
Foto archiv

na doporučené stránky. Je tu patrný vliv komiksu a hyperrealismu. Často se zde bohužel objevují nejrůznější šablony a konkrétní zpracování jsou si velice podobná. Romerovy stránky patří k světlým výjimkám, i když i zde se objevují motivy, jako je například písmo stylizované do rozteklé krve, jež patří k nejčastějším výtvarným klišé.
Z určitého pohledu na současné umění, ale v podstatě na moderní kulturu vůbec, však narážíme na klíčový problém: jak vnímat či popsat díla, jež krásu programově odmítají či relativizují vztah, který spojuje krásu s dobrem a ošklivost se zlem.
Etická dimenze přirozeně situaci ještě více komplikuje. V NOTLD útočí oživlí mrtví na živé, zabíjení a kanibalismus však vyvolala chyba těch živých. Původce tragédie také nebyl žádný mystický element, ale reálně existující americký Pentagon a jeho pokusy s biologickými zbraněmi. Spojení reality možného a fikce tvoří zvláštní směs. Lidé v domě by si zachovali stejný model jednání i v případě, že by dům byl obklíčen a napaden reálnými žoldáky.
Již minimálně od vydání sbírky básní *Květy zla* (1857) od Charlese Baudelaira, se však tento problém kontinuálně objevuje v moderním umění až do současnosti. Ve výtvarném umění nacházíme i celou řadu starších příkladů. Obrazy utrpení, bolesti a hrůzy, fyzického mučení a týrání jsou již od středověku stálým tématem výtvarného umění. K nejznámějším příkladům patří známý *Aisenhamský oltář* od Mattise Gotharda Nietharda, zvaného Grunewald, obrazy Hieronyma Bosche či Pietra Brueghela. Také grafické listy zmučených těl Jana Luykena patří k důležitým mezníkům. V těchto souvislostech se přirozeně dostáváme k otázce, zdali by náš pohled na filmy jako NOTLD, neměl být ovlivněn souvislostmi s uměleckými díly, jež jsou v dějinách umění respektována.



Night of the Living Dead
Foto archiv

NOTLD je o řešení mezní situace a jeho filmové zobrazení je stejně vyostřené. NOTLD je v tomto smyslu velice realistický, pro řadu lidí je možnost, že budou napadeni oživlými mrtvolami, stejně reálná jako možnost, že se dostanou do pekla.
Žánr hororu tak vyhroceně představuje specifickou oblast otázek, jež těsně souvisejí se současnými diskusemi o cestách moderní kultury. Tento termín je však nejčastěji spojován s filmem a literaturou a v oblasti výtvarného umění se téměř vůbec neužívá, snad pouze okrajově v souvislosti s takzvaným Horror Art, což je jakási součást širokého spektra Fantasy Art. Bohužel zde v drtivé většině případů jde o amatérská díla podprůměrné kvality. Akademické dějiny umění s tímto pojmem prakticky nepracují, často se však objevuje v esejistice a umělecké kritice. Řada výtvarných umělců se také otevřeně k inspiraci literárními či filmovými horory přiznává. Přesto je užití spojení Horror Art v dějinách a teorii výtvarného umění značně problematické a znásilňující. Z terminologického hlediska se zdá v této souvislosti vhodnější užít jiného pojmu. Zejména literární horor je poměrně často zkoumán v souvislosti s fenoménem dekadence, jenž je termínem v dějinách umění běžně užívaným. Poměrná obecnost pojmu dekadence umožňuje také širší mezioborový přesah, který tvoří metodologický rámec tohoto textu.
Problém se nachází v jakési estetizaci ošklivosti, fascinaci hrůzou. Žánr filmového hororu věnoval vizuální složce díla velkou pozornost od svých počátků. Již filmová produkce



Damian Hirst:
The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (1991)
Foto archiv

dvacátých let položila pomyslnou laťku pro následující etapy poměrně vysoko. Vize atomové apokalypsy pak po druhé světové válce odstartovala masovou produkci hrůzy a šílenství. Možná jen zdánlivě paradoxní je fakt, že tento fenomén hrůzy s plnou intenzitou propukl nejprve na straně vítězů, respektive ve Spojených státech. Totalitní systémy takové náměty zásadně odmítaly a jakýkoli naturalismus v zobrazení smrti byl pro ně nepřijatelný. Naopak ovšem znovuoživovaly praktiky balzamování a mumifikování. S trochou nadsázky lze říci, že právě v tomto prostředí vznikaly první „zombies". Na druhé straně Atlantiku se filmy s gigantickými mutantními nestvůrami, obřími ženami, záplavami pavouků, s nálety mimozemšťanů, ale i se stále aktuálními upíry, vlkodlaky či ďábly, stávají komerční zábavou mnoha milionů diváků. Tato díla ve své většině sledují klasickou strukturu lidového vyprávění, kdy po nesčetných útrapách vítězí dobro nad zlem. Také žánr hororu však prošel vývojem. Výrazně se proměnila především obrazová stránka, hyperrealistické prvky a široké možnosti počítačové animace proměnily hranice zobrazení. Zřetelně se ovšem ukazuje, že ani nejmodernější technické možnosti samy o sobě k sugestivnímu zobrazení hrůzy a smrti nestačí.

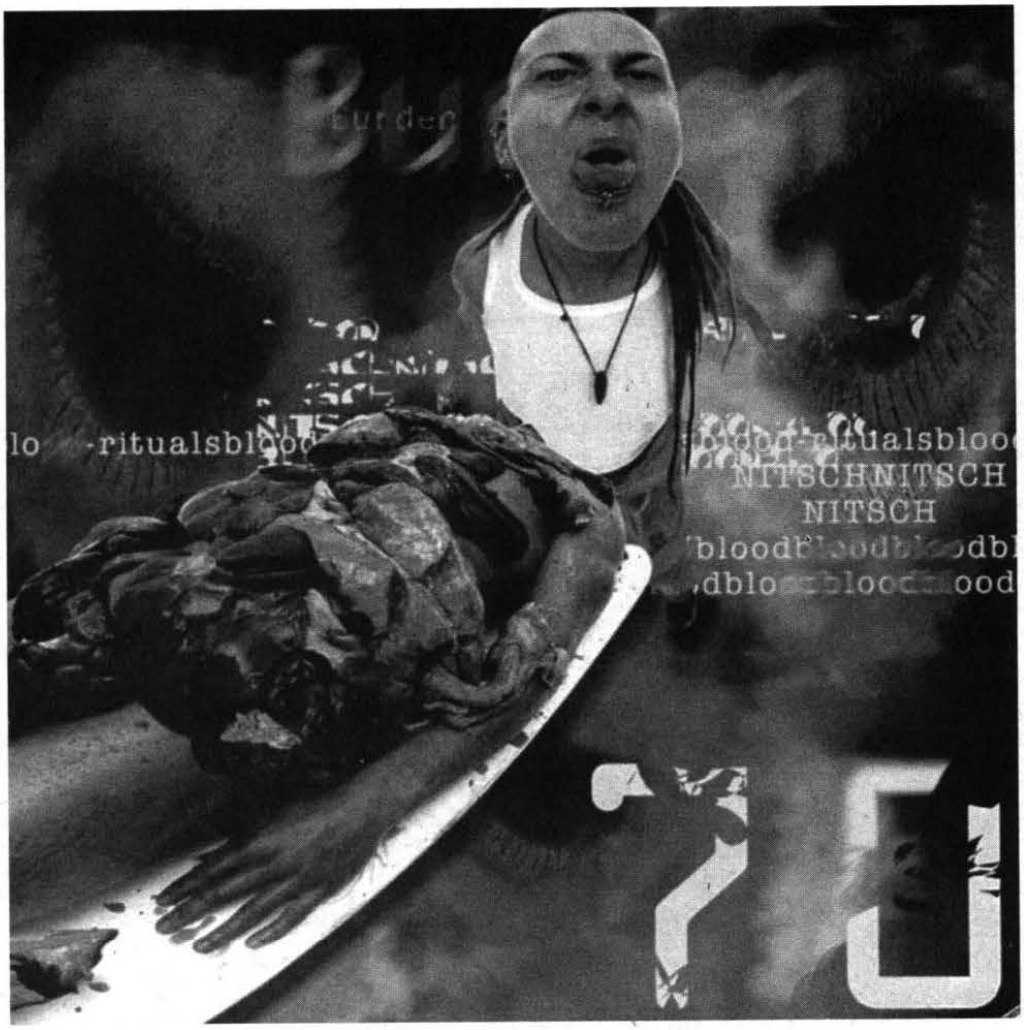
NOTLD byl v době svého uvedení ostře kritizován a jeho uvádění podléhalo řadě restrikcí. Důvodem negativních kritik byl fakt, že právě vizualizace některých obrazů v NOTLD byla všeobecně vnímána jako nechutná – až příliš naturalistická. Zajímavé však je, že dobové plakáty často film představovaly v poněkud zavádějícím světle, jako

Joel Peter Witkin:
Kiss, New Mexico (1982)
Foto archiv

téměř romantický příběh ze záhrobí, například italský plakát *La notte dei morti viventi* nebo dánský *De levende dode*. Film je však poměrně střízlivý a drastickými scénami nehýří, naturalistických záběrů na kanibalismus se objevuje pouze několik. Pro někoho může být zklamáním i poměrně střízlivé líčení herců, kteří představovali oživlé mrtvoly. Romero také otevřeně přiznal, že nějaký speciální odborný zájem o fenomén oživlých mrtvol ani neměl. V tom je rozdíl od dalšího autora příbuzných filmů a pozdějšího Romerova spolupracovníka Daria d'Argenta, který na Haiti strávil delší dobu právě podrobným studiem tematiky zombie.[6]

Křesťanská ikonografie prochází postupně od konce 18. století řadou nejrůznějších proměn. NOTLD představuje směs subjektivní interpretace té nejzákladnější otázky po smyslu života a smrti. V Romerově pojetí je ostré odlišení relativizováno od počátku filmu do samého konce. Většina kritiků se také shoduje na tom, že hlavní příčinou

6) Maitland McDonagh, *Broken Mirrors / Broken Minds. The Dark Dreams of Dario d'Argento*. London 1991.

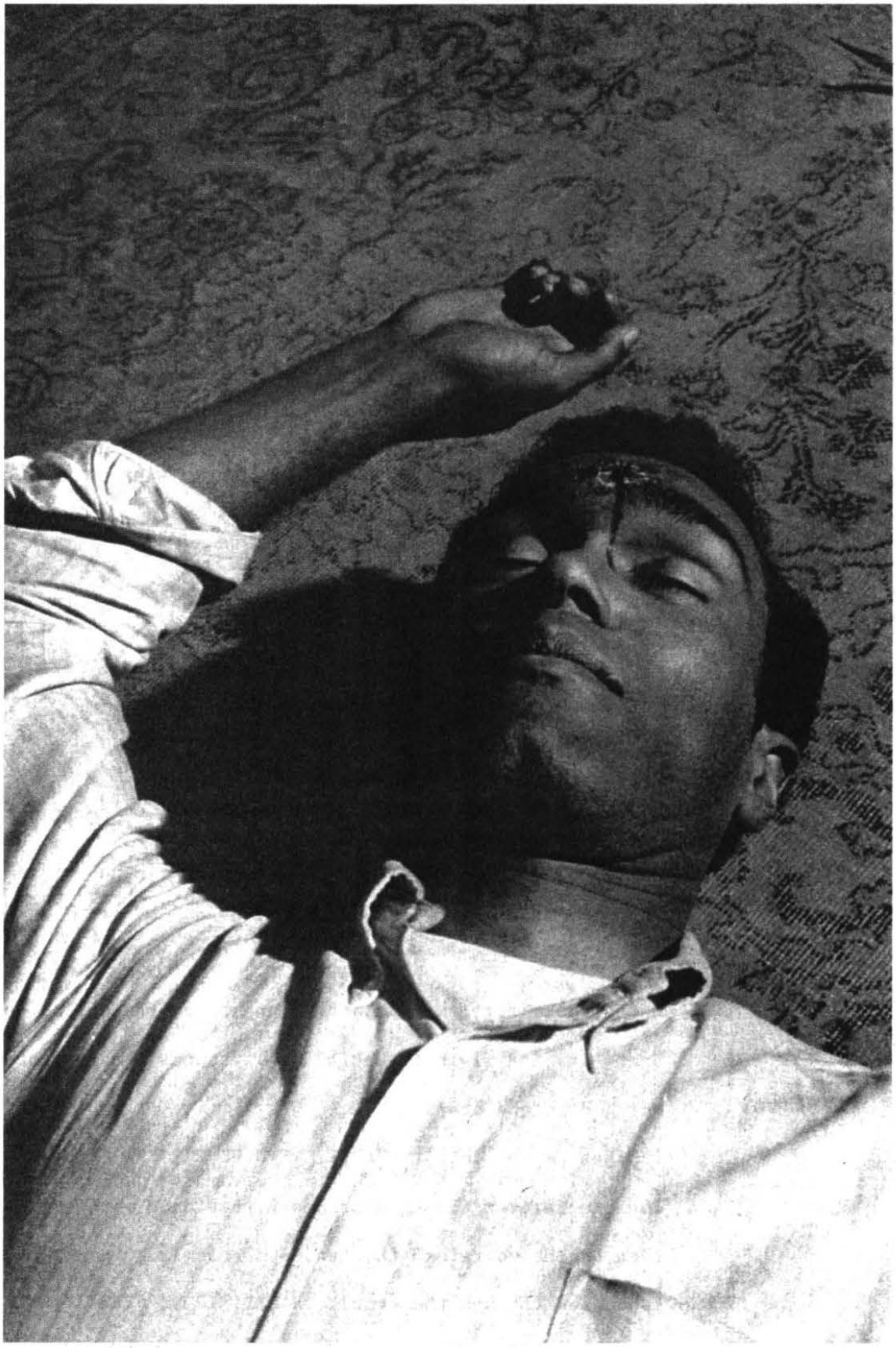


David Bowie & Denovo:
stránka z bookletu 1. Outside (1995)
Foto archiv

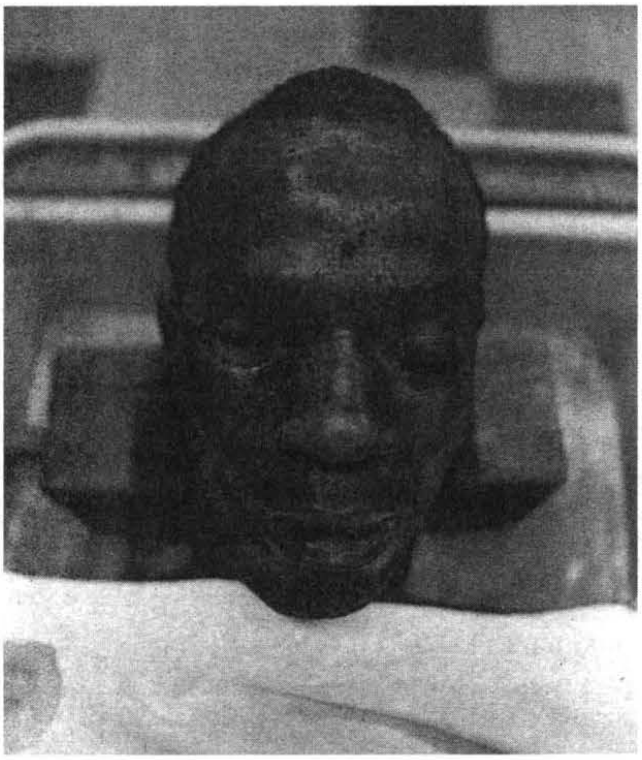
ve své době nesmírné popularity tohoto filmu, je fakt, že se jednalo o jeden z prvních filmů s poměrně realistickými záběry kanibalismu a masového šílenství. Film svým zpracováním často evokuje dokument, rozostřená či roztřesená kamera, dlouhé vysvětlující záběry na televizní obrazovku, střih jednotlivých scén.

V roce 1999 Romero se svými spolupracovníky původní verzi koloroval v jemných pastelových barvách a zejména scény s ohni byly výtvarně velice působivé a téměř připomínaly barevnost *Posledního soudu* Hanse Memlinga. Romerova estetika studeného ohně je velice působivá a tyto scény patří z výtvarného hlediska k nejvýraznějším. Obrazy filmu ideálně podporuje i pozoruhodná expresivní symfonická hudba, jež podle vzpomínek režiséra vznikala mixováním nejrůznějších původních i převzatých motivů.

Neméně hrůzně však působí i scény z interiéru domu, ve kterém se nachází skupina lidí, kteří se brání útokům oživlých mrtvol. Standardní zařízení domu působí v Romerově podání úzkostně a bezvýchodně. Symbol nevkusu střední třídy, trofej jelena, je určen k zániku stejně jako celá civilizace. Pouze syrová realita krutosti skýtá naději pro přežití. Film obsahuje několik delších scén postavených čistě na obraze, bez jakýchkoli dialogů.



NOTLD – zastřelený Ben
Foto archiv



Jeffrey Silverthorne:
Murdered Man, Morgue Work (1972 – 1974)
Foto archiv

Andreas Serrano:
The Morgue, Burn Victim (1992)
Foto archiv

Dům je past, jež pouze oddálí neodvratný konec. Materiální statky přestávají mít smysl a okamžitě ztrácejí svou hodnotu, vše slouží k zachování života.
Film překročil určité hranice možného, respektive zobrazitelného: šílenství, kanibalismus, zabíjení, makabrózní naturalismus smrti a zániku (včetně užití již zmíněných zvířecích vnitřností) se postupně začaly objevovat i v galeriích a alternativních výstavních prostorách. Estetika hrůzy a destrukce později přímo inspirovala i vizuální reprezentaci hnutí punk, které – viděno z odstupu – přineslo řadu zajímavých uměleckých děl.
V intelektuálních kruzích vzbudila ohlas i kniha Georgese Bataillea *Le Proces de Gilles de Rais* (1965), sestavená z autentických dokumentů ze soudního procesu s jednou z nejtemnějších a nejtajemnějších postav novodobých dějin. Úvod edice, respektive první část knihy, tvoří Batailleova rozsáhlá studie. Interpretace zla, bolesti, utrpení a smrti jsou uváděny do nových kontextů. Začíná se diskutovat o celém spektru možností.

* * *

Téma NOTLD je přímou paralelou ke křesťanské ikonografii posledního soudu. Obrazy umírajících, vražděných, vraždících, mučených či bitých jsou součástí evropského umění od raného středověku. Závažnost těchto témat vždy doprovázel respekt a bázeň. Řada z nich patří ke klíčovým dílům světového moderního umění. Strnulé tváře oživlých mrtvých z NOTLD připomenou záhrobní obličeje na obrazu *Večer na ulici Karla Johanna* od Edvarda Muncha. Vítězná smrt je zde již civilní, je přítomná svou definitivní silou v každém okamžiku i činu. Masové scény také přímo odkazují k zatracencům posledního soudu. „Když už není v pekle místo, vystupuje smrt na povrch země," říká černý hrdina v pokračování NOTLD, které Romero natočil o deset let později, THE DAWN OF DEAD (1978).
Moderní civilizace změnila svůj postoj k náboženstvím, jež se postupně stala často pouhou tradicí bez závažnějšího vlivu. Úděs posledního soudu či apokalypsy je úděsem jedince, jenž je pronásledován Smrtí. Právě zobrazení Smrti patří k myšlenkově nejzávažnějším. Svět po dvou velkých válkách, a na pokraji možné války třetí, prošel takovou zkušeností smrti, že se smrt logicky stala běžným tématem a dobrým obchodním artiklem. V současném umění, respektive od sedmdesátých let 20. století, však vznikla i řada děl, které zobrazují Smrt jako téma opravdu závažné.
V sedmdesátých letech také vznikají první fotografie Američana Joela-Petera Witkina. Witkin je znám i svým respektem ke starému umění. Řada jeho fotografií jsou jakési makabrózní varianty klasických děl evropského malířství. Vznik těchto kompozic byl od počátku pečlivě připravován a také technické aspekty jsou klasické. Jen málo výtvarných děl tak přímo evokuje titul Baudelairovy sbírky *Květy zla*. Witkinovy fotografie ukazují krásu obecně odmítaných témat. Svět jeho tvorby tvoří deformovaní, lidé s amputovanými údy, hermafroditi, masochisté, lidé na pokraji společnosti. Witkinův ateliér připomíná atmosféru tlení, hniloby a plísně. Jeho obrazy smrti jsou však výrazem hlubokého respektu. Z mrtvého těla se nestává „pouhý" kus masa, ale objekt dalšího zájmu a tvarového zkoumání. Witkin relativizuje klišé o jasném vymezení krásy a ošklivosti.
Názor, že zlo a hrůza nemohou být krásné, je od přelomu 18. a 19. století podrobován kontinuálnímu zkoumání. Úvodní kóty však již dříve skládají v pestrou mozaiku nejrůznější

heretici, šílenci, volnomyšlenkáři, ale i básníci a malíři či, a to velice často, vědci a vizionáři. Jejich vidění světa je často apokalyptické a upínají se k jasně definovaným umělým rájům minulého i budoucího či programově adorují nicotu současnosti. Jejich únava z přítomnosti vede k ostrým reakcím. Jsou vnímáni jako ničitelé, nihilisté, dekadenti stejně jako věrozvěsti či vizionáři.

Slova *Spánek rozumu plodí příšery* užil jako titul jednoho ze svých grafických cyklů Francisco Goya, jeden z prvních moderních malířů strachu a bolesti. Zobrazení lidské hrůzy se poté stává přirozenou součástí moderní vizuální kultury. Inferno, apokalypsa či poslední soud, tedy tradiční témata křesťanské ikonografie, se proměňují v soukromou neurastenii, tedy to, co Michel Foucault popsal jako „možnost přesáhnout v rozběsnění vlastní rozum a nad všemi přísliby dialektiky znovuobjevit zkušenost tragického".[7] Zkušenost tragického je klíčový moment, je natolik sugestivní, že může jen velice těžko přestat poutat pozornost umělců a filosofů. Proniká intenzivně i do populární kultury, svět dnešní zábavy je plný profesionálních strašidel nejrůznějších povah, tvarů i barev.

Od poloviny osmdesátých let minulého století se zobrazení smrti a umírání věnuje i Andreas Serrano, autor kontroverzního díla *Piss Christ*. Nejvýrazněji se tématu smrti dotkl v cyklu *The Morgue* z roku 1992. Serrano výtvarně dokumentuje záběry z márnice, vytváří portréty a zátiší. Již ve dvojici *Locked Brains* a *Two Hearts* z roku 1985 vidíme snahu zobrazit surovou a hrůznou krásu lidských ostatků. Fotografie *Locked Brains* je apokalyptickým relikviářem či jakýmsi hromadným hrobem lidského vědění. Tematicky příbuzné jsou i fotografie Jeffreye Silverthorna, zejména ze sedmdesátých a osmdesátých let.

Již na počátku let devadesátých vzbudil pozornost pozdější nositel prestižní Turnerovy ceny, Damian Hirst. Z roku 1991 pochází dílo *The Physical Impossibility of Death in Mind of Someone Living*, slavný žralok naložený ve formaldehydu v prosklené konstrukci. I toto dílo bylo mnohokrát uváděno jako typický příklad krize moderní výtvarné kultury. Konceptuální akt byl pro řadu diváků zastíněn svou formou. Hirstovy instalace přinášejí do zobrazení smrti nový prvek sociálního přesahu, respektive se stávají špatným svědomím současného světa.

Snad nikdy dříve se také nediskutovalo o všeobecném úpadku mravů, vkusu a duchovnosti, jako tomu bylo v poslední třetině 20. století, a tento stav s novou aktuálností trvá dodnes. Snad nikdy dříve se tolik nehovořilo o krizi, která se objevuje v úvahách o všech sférách lidské činnosti. Krize se stala také tématem celé řady úvah a studií. Současné stavy úzkosti také vyvolávají nebezpečné experimenty s genovými systémy, klonováním. Ale trvá i neustálá přítomnost obrovského množství bakteriálních, chemických a všech ostatních zbraní, jež napadají lidskou psychiku – ve změněném vědomí se pak stávají z klidných lidí běsnící bestie. V současném světě také není nic natolik šílené, aby se to dalo s určitostí popřít. Nic není nemožné a další podobné slogany se již staly přirozenou součástí myšlení současné civilizace. Mrtvé zvíře v galeriích a muzeích však stále budí negativní reakce. Možná i proto však, podobně jako NOTLD, vypovídá o západní civilizaci více a adresněji než drtivá většina ostatních děl současného umění.

Ke stejné generaci jako Damian Hirst patří i dvojice sochařů Dinos a Jake Chapman. V jejich chápání není lidskost a hrůznost v protikladu, ale vzájemně splývají. Svět jejich

7) Michel Foucault, *Dějiny šílenství*. Praha 1993, s. 204.

figurín je plný bolesti, utrpení, neskutečných mutací. Sousoší *Great Deeds Against the Dead* z roku 1994 zobrazuje zmučená lidská těla zapletená do olámaných větví stromu. Oba sochaři o svém díle často hovoří s ironií a nadsázkou, které připomenou výroky George A. Romera. I v jejich tvorbě existuje přímá paralela s žánrem filmového hororu.

S Damianem Hirstem spolupracoval i zpěvák David Bowie na projektu *1. Outside* (1995), díle, které svou komplexností ovlivnilo tvář experimentálního umění devadesátých let. Vizuální stránce celého díla věnoval Bowie, sám zajímavý malíř, velkou pozornost. Nebylo náhodou, že vedle Hirsta je ve fiktivním deníku Nathana Adlera, jako slovesné součásti projektu, zmíněn také Herman Nitsch. Působivé zůstává i filmové zpracování hudby, které vytvořila kanadská fotografka italského původu Floria Sigismondi. Apokalyptická imaginace videoklipu k písni *The Hearts Filthy Lesson* je strhujícím dokumentem cesty, kterou naturalismus v zobrazení od doby vzniku NOTLD urazil.

Přímou inspiraci filmovým hororem otevřeně přiznala i konceptuální fotografka Cindy Shermanová. Pozoruhodnou paralelu s filmovým myšlením ukázala již v rozsáhlém cyklu *Untitled Film Stills*. Témata smrti se v jejím díle otevřeně začínají objevovat až později.

Výtvarných děl, která svým naturalismem v zobrazení odkazují k hororové estetice krve a smrti, je samozřejmě více. Za zmínku jistě stojí performance Mariny Abramovic *Balkan Baroque*, kterou autorka představila na bienále v Benátkách.

Účelem však nebyl plný výčet děl s touto tematikou, ale snaha o nalezení možných vazeb, které skládají obraz současné vizuální kultury. Ukazuje se, že v této sféře jsou vazby mezi filmem a dalšími možnostmi výtvarného vyjádření poměrně těsné a vzájemně se ovlivňující.

Otto M. Urban (1967)

Pracuje jako knihovník v Kovárech pod Budčí.

© DekadentFabriK, 2002

Noc oživlých mrtvol

(Night of the Living Dead)

An Image Ten Production (1968)

Režie, kamera, střih: George A. Romero. **Scénář:** G. A. Romero, John A. Russo. **Výprava:** Charles O'Dato. **Masky:** Bruce Capristo, Karl Hardman. **Zvuk:** Marshall Booth. **Zvláštní efekty:** Tony Pantanello, Regis Survinski. **Výroba:** George Kosana. **Produkce:** Karl Hardman, Russel Streiner.

Hrají: Duane Jones (Ben), Judith O'Dea (Barbara), Karl Hardman (Harry Cooper), Marilyn Eastman (Helen Cooper), Keith Wayne (Tom), Judith Ridley (Judy), Kyra Schon (Karen Cooper), George Kosana (šerif McClelland), Frank Doak (vědec) a ghouls.

Další citované filmy:

Bezstarostná jízda (Easy Riders; Dennis Hopper, 1969), *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967), *The Dawn of Dead* (George A. Romero, 1978), *Fantom opery* (Phantom of the Opera; Rupert Julian, 1925), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Mazací hlava* (Eraserhead; David Lynch, 1978), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1959 – 1960), *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hopper, 1974), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Th. Dreyer, 1932), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1921).

ILUMINACE
Volume 14, 2002, No. 1 (45)

SUMMARY

ANATOMY OF ANXIETY: NIGHT OF THE LIVING DEAD

Otto M. Urban

In art history, poignant depiction of death and dying has been traditionally associated with a general social crisis, with a gradual end of a certain era, or a premonition of a future catastrophe. Moral, political and economic crises pointed an intellectual searchlight at the originator, that is: man, and his position in the society. Since the end of 1960's, the world has undergone major changes impacting each of us on a global scale and in all aspects. The history of modern art contain a spectrum of works, which deal controversially with topics considered sensitive in their own time. The idea of beauty has been rendered relative, or in other words, beauty has been sought in areas traditionally associated with ugliness. Such searching typically illustrates the corrosion of traditional values, breaches of yet another taboo. American director George A. Romero's NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968) is a watershed event for the genre. Only a few horror movies boast such an extensive attention paid to them in specialized literature. A much lesser attention, however, has been trained on the film's visual aspects. Yet, the visual side was a major reason for the movie's relative commercial success and the visual aspect must not be overlooked. The explicit manner of showing raw violence on the silver screen in NIGHT OF THE LIVING DEAD won over followers among painters, photographers and sculptors. Yet, the explicit manner itself tallies in with the naturalist depiction of the aesthetics of anguish and ruination. The purpose of the article is not to give an exhaustive list of works dealing with that topic but rather an effort to uncover potential links, which put together the jigsaw puzzle of contemporary visual culture. It turns out that in this sphere, the links between film and other means of visual expression are quite strong and mutually complementing.

Translated by Linda Paukertová