

הנקרופיה הפוליטית של המת־חי: על תיאוריה, ביקורת וזומבים

מוראל רם

המחלקה לפוליטיקה וממשל, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

ב־2011 קיבלה הרשות לבקרת מחלות ומניעתן בארצות הברית (CDC) כמה פניות מאזרחים מודאגים. הללו ביקשו לדעת אם יש אמת בשמועות כי אסון הצונאמי שהיכה ביפן ופגע בכור הגרעיני בפוקושימה הביא גם לפליטת קרינה שעשויה להביא למתקפת זומבים. משועשעים אך גם מסוקרנים, החליטו מנהלי הרשות כי השאלה הביזרית מלמדת על הפוטנציאל הלא מנוצל של הזומבי בתור כלי להעברת מסרים. התוצאה הייתה קמפיין הדרכה לציבור בנושא: כיצד יש להתכונן ליום שבו יופיעו המתים ברחובות אמריקה. מסע הפרסום כלל סיפור קומיקס על אח ואחות המותקפים בידי זומבים משוטטים. מאחר שהשניים הכינו מבעוד מועד ערכת חירום למצבי אסון, הם מצליחים להימלט למקלט של הצבא שהוכן מראש, בזמן שהרשויות הממשלתיות מכינות נסיוב מתאים להתמודדות עם האיום. לאחר הקומיקס הופיעה רשימת מצרכים חיוניים שיש להכין לכל תרחיש קיצון, כולל אסונות טבע ציוריים פחות אך מציאותיים יותר. בהתאם לכך, הבטיחה סיסמת המבצע: "אם אתם מוכנים לאפוקליפסת זומבים, אתם מוכנים לכול".¹

הדיון במוכנות להתמודדות עם המתים־חיים הפך גם לתחום עניין עבור חברות אבטחה אזרחיות. תאגיד HALO, המתמחה בשירותי ייעוץ ביטחוני לרשויות הממשל האמריקני, ארגן

* אני רוצה להודות לעורך כתב העת, איתן בר־יוסף, על עצותיו המועילות ומאירות העיניים שסייעו מאוד במהלך כתיבת מאמר זה, לקובי קבלק, שליווה את העבודה על הטקסט במסירות רבה, וכן לקוראים האנונימיים מטעם תיאוריה וביקורת על הצעותיהם המחכימות והמעשירות. אני מבקש גם להביע את תודתי לנעמה פנחס־צפור על עבודת העריכה המסורה שלה.

1 לקמפיין ראו www.bt.cdc.gov/socialmedia/zombies.asp.

תרגיל מיוחד שבו השתתפו יותר מאלף איש משירותי ההצלה, כוחות המשטרה, הצבא וחיל הנחתים. התרגיל לימד את המשתתפים כיצד להתמודד עם זומבים, וכלל סימולציות של חילוץ שיירת רכבי הנשיא, השתלטות על אתר שמדמה כפר במזרח התיכון שתושביו הפכו לזומבים ועוד שלל תרחישים (Watson 2012). בהשראת תרגיל זה הודיעו שירותי ההצלה במחוזות הקנדיים של קולומביה הבריטית וקוויבק על תרגול דומה נגד זומבים. בעקבות זאת הגיש אחד מחברי הפרלמנט שאילתה דחופה בבית הנבחרים בדבר מוכנותה של המדינה להתמודד עם מגפה אפשרית של מתים-חיים. תגובתו המרגיעה של שר החוץ לא איחרה לבוא: "קנדה", הוא הודיע בפנים חתומות לקול צחוקם הרם של הנוכחים במליאה, "לעולם לא תהיה מקלט בטוח לזומבים" (Visser 2013).

אנקדוטות אלו מלמדות כי הזומבי כבר אינו דמות אזורית המופיעה בעיקר בסרטי אימה זניחים. בעשור הראשון של המאה העשרים ואחת התחוללה התעוררות מרשימה של הז'אנר, ומאז 2001 הופקו יותר סרטי זומבים מכלל יתר העשורים שחלפו מאז הופיע היצור בפעם הראשונה על מסך הקולנוע ב-1932, בסרטו של ויקטור הלפרין זומבי לבן (Bishop 2010, 14). מעבר למסך הכסף הזומבי מככב בתפקיד הגיבור העיקרי בעוד ועוד יצירות ספרותיות בעת האחרונה (Gomel 2013) וכן בעיבודים של יצירות מפורסמות: הרומן גאוה ודעה קדומה וזומבים הוא דוגמה מובהקת לעיבוד כזה (Austen and Graham-Smith 2009). כמו כן, על העניין הגובר בדמות הזומבי מלמד גם המספר הגדל והולך של קובצי מאמרים רבת-חומיים המציעים ניתוח מעמיק לדמותו, ושל מונוגרפיות חלוציות הבוחנות את הגנאלוגיה שלו.² מחקרים רבים בוחנים את אפשרות יישומו של מושג הזומבי בדיסציפלינות שונות ומגוונות ואת תרומתו להן — החל ביחסים בין-לאומיים (Drezner 2011), גיאופוליטיקה (Saunders 2012), כלכלה פוליטית (Hall 2011), פילוסופיה (Kirk 2008), סוציולוגיה (Platts 2013) ואנתרופולוגיה (McAlister 2012) וכלה בתחומים צפויים פחות כמו מתמטיקה (Munz et al. 2009), זיהוי פלילי (Maberry 2008) ודיני מסים (Chodorow 2012).

מעמדו המשתנה של הזומבי, אופני ייצוגו וסוגי הביקורת שנוכחותו מייצרת בהיותו מטפורה פוליטית יעמדו במוקד מאמר זה, המציע לבחון את גלגוליה של הדמות ואת אופני ייצוגה באמצעות מושג הנקרופיה. למושג נקרופיה כמה משמעויות. יש המשתמשים בו לניתוח של ייצוג מותה של דמות היסטורית במדיומים שונים (McNarin 1997) ואילו אחרים בוחנים את האופן שבו המוות עצמו מיוצג במגוון הקשרים חברתיים (Tremlett 2007). במאמר זה אבקש לדון בנקרופיה כדגם מובחן של ביוגרפיה. אם הביוגרפיה מתארת את סיפור חייו של אדם דרך נקודות מפתח עיקריות בזמן, הרי הנקרופיה מזהה את התחנות העיקריות בעיצוב דמותו של הזומבי דרך השינויים המשמעותיים בייצוג של גופו, או נכון יותר גופתו, ובוחנת את הביקורות השונות על המצב האנושי שמשתקפות בשינויים אלה.

בתור עוגן תיאורטי לדיון אציע את השיח הפוסט־הומניסטי, המשגשג בשנים האחרונות במקביל לעניין הגדול בזומבי. ספרות המחקר הפוסט־הומניסטית מניחה כי "אנושיות" היא מושג נזיל המתעצב כל העת באמצעות יחסי כוחות פוליטיים והקשרים חברתיים משתנים. הנחה נוספת של השיח היא שה"אנושי" מכונן באינטראקציה מתמדת עם מה שמוגדר כאחר ושונה לו. ספרות המחקר שעוסקת במושג מגוונת ומרובדת. לדוגמה, השיח הפוסט־הומניסטי משמש חוקרים המבקשים לבחון מה ניתן לומר על ה"אנושי" דרך התבוננות בנוף שהוא מייצר, במוצרים שהוא צורך ובשאריות שהוא משאיר אחריו (Squire 2014). חוקרים אחרים בשיח עוסקים בשאלה של סוכנות אנושית וכיצד ניתן לשייכה לחפצים דוממים (Latour 1988). אלו הן רק שתי דוגמאות מוגבלות בהיקפן מתוך דיון רחב הרבה יותר המתפרס על שלל דיסציפלינות ותחומי מחקר. במסגרת דיון זה נמקד את חקירתנו באפיק אחד, שבו ניתן לפרק ולבחון את ההגדרה של האנושי דרך ניתוח נרטיבי של ספרות המדע הבדיוני, הפנטזיה והאימה, אשר עוסקת לעתים קרובות בדילמות אתיות הנוגעות לזהות אנושית וליצורים אנושים למחצה, או לא אנושים כלל (Gomel 2011). במסגרת אנליטית זו אבקש למקם את הדיון בזומבי.

אני מבקש לטעון כי המצב הפוסט־הומני של הזומבי בא לידי ביטוי בשני רבדים שונים. בראשון, נוכחותו הגופנית של הזומבי בהיותו מת מהלך פורעת את הסדר הנורמטיבי המבחין בין חיים למוות, ומזמנת התבוננות מחודשת ביחסים בין שני מצבים אלו באמצעות הצגת התפוררותו הפיזית של הגוף החי־מת. ברובד השני הרפלקסיה על דמותו של הזומבי חורגת מההתמקדות באינדיבידואל ועוסקת בחציית סף אשר מעבר לו קיומה של החברה כולה מוטל בספק. במיוחד אבקש לחבר את הדיון במעמדו הפוסט־הומני של הזומבי לשיח תיאורטי אחר המתמקד במושג מצב החירום.

אפתח בסקירה היסטורית של הנקרוגרפיה של הזומבי. לאחר מכן אבחן את השינוי העיקרי שחל בתפקידו של הזומבי ככלי ביקורתי שמערער את יסודותיה הנורמטיביים של החברה המודרנית. לבסוף, אראה כיצד האטרקטיביות של הזומבי, שניכרת בשנים האחרונות, הקהתה את יכולתו לשמש כלי לניתוח ביקורתי. על מנת לפתח טענה זו אדון במקומה של ישראל בייצוגי הזומבים.³

קיצור תולדות הזומבי

מקור דמותו של הזומבי במיתוס ממערב אפריקה שלפיו הזומבי הוא אדם שנשמתו נחטפה לאחר מותו באמצעות טקס כישוף פולחני וכתוצאה מכך שועבד לרצונו של המחזיק בנשמתו

³ חשוב לציין כי מאז שהופיע לראשונה זכה הזומבי לייצוגים מרובים בשלל יצירות שחלקן הגדול לא יוזכרו כאן. מפאת קוצר היריעה, וכיוון שנושא המאמר טרם נדון בהרחבה בעברית, בחרתי להתמקד ביצירות הקולנוע והספרות שנחשבות למכוננות הז'אנר, ושאליהן הגיבו מרבית הסרטים והספרים שעסקו בדמות הזומבי.

(Cussans 2004). במהלך העת המודרנית נדר הפולחן לאי היספניולה, שבו נמצאות כיום מדינת האיטי והרפובליקה הדומיניקנית. דמות הזומבי עצמה החלה להופיע במקורות ספרותיים מערביים מסוף המאה התשע-העשרה שהציגו את תושבי האי כפראים אקזוטיים. במהלך אותה תקופה הפך האי היספניולה לצומת מרכזי בתנועת סחר העבדים בין אפריקה לאמריקה (Dayan 1997) ותפוצתו של הפולחן הייתה קשורה ישירות גם לכלכלה הפוליטית של ניהול המטעים באי. בשל התנאים הקשים שבהם הוחזקו העבדים הפכה ההתאבדות לדרך מילוט מחיים רווי סבל. בעלי המטעים, אשר ביקשו לצמצם את ממדי התופעה, מצאו תועלת בעידוד המיתוס — בהשפעתו, אדם שביקש לטרוף את נפשו בכפו היה צריך לחשוש כי גופו עלול להישבות מחדש בידי אותו אדון שממנו נמלט (Wilentz 2012).

ב-1804 הצליחו תושבי היספניולה להקים את הרפובליקה של האיטי, וכך הייתה לאחת המדינות הראשונות שהצליחו להשתחרר משליטה של מעצמה אירופית בעידן האימפריאליזם המערבי. אולם חירות זו, שלוותה ברצף של משטרים רודניים, התערערה והופרה כאשר פלשה ארצות הברית להאיטי ב-1915 ושלטה במדינה באמצעות משטר כיבוש צבאי במשך כשני עשורים (Renda 2001). הכיבוש האמריקני הפך את האיטי למוקד עלייה לרגל לטיילים סקרנים שהפיצו לאחר מכן את הידיעות על פולחן הזומבי, בעיקר בארצות הברית (Bishop 2010, 37–64). על רקע המשבר הכלכלי החריף שפקד את ארצות הברית בשנות השלושים הפך הזומבי לדמות רבת-משמעות שגילמה את הפחד משעבוד מוחלט של האינדיבידואל. בשלב זה בנקרוגרפיה של הזומבי הוא תואר לרוב כאדם שהושב לחיים בידי גורם חיצוני — מכשף, מדען או חייזרים. הזומבי שימר לעתים יכולת דיבור מינימלית והפגין רגשות כמו כאב, זעם ואפילו רצון בנקמה, אך באופן כללי הוא הוצג כמוכפף האולטימטיבי (Aizenberg 1999; Bishop 2010, 64–94).

סקירה קצרה זו מדגישה שני יסודות מרכזיים באחרותו של הזומבי ביחס לסביבה המערבית. היסוד הראשון, הגיאוגרפי, קשור למוצאו החוץ-אירופי של הזומבי ולהקשר הקולוניאלי שעיצב את דמותו. נסיבות אלה תרמו רבות לייצוגו של הזומבי כאיום מוחשי על התרבות המערבית. היסוד השני נקרוגרפי באופיו. דמויות מת-חי אחרות, שהבולטת בהן היא הערפד, נשענו על מסורת סיפורית אשר במסגרתה התגבשו "כללי התנהגות" שאפשרו את מיגורן. הזומבי, לעומת זאת, נעדר מקור ספרותי ברור ועקב כך הוא חסר זהות.⁴ הזומבי לקה

4 Bishop 2010, 13. חשוב לציין שלמרות האלמוניות שאפיינה את דמות הזומבי הקולנועית בראשיתה, הזומבים בסרטים הראשונים גולמו על ידי שחקנים שהיו מזוהים עם דמויות מפלצתיות מוכרות בספרות המערבית. בלה לוגוסי, שהתפרסם בגילומו של הרוזן דרקולה בסרטו של טוד בראונינג דרקולה (1931), היה כוכב הסרט זומבי לבן (הלפרין 1932) — שהיה כאמור סרט הזומבי הראשון בהיסטוריה, שיצא לאקרנים שנה לאחר הופעתו האייקונית של לוגוסי בתפקיד הערפד הנודע. הופעתו בסרט הייתה מעין חותמת כשרות להכללת הזומבים בז'אנר האימה הקולנועי. ארבע שנים לאחר מכן גילם בוריס קרלוף זומבי בסרט המתים המהלכים (קרטיס 1936). קרלוף נודע בעיקר בזכות גילום המפלצת בסדרת סרטי פרנקנשטיין (וייל 1931; 1935; לי 1939) אך גם בזכות גילום המומיה בסרט באותו שם (פראוד 1932), ואין ספק שהופעתו בסרט המתים המהלכים

אפוא באמנזיה כפולה: ראשית, המרכיב הבסיסי של הדמות התאפיין במחיקה של אישיותו הקודמת, ושנית, עיצוב הדמות נעשה בלא עוגנים משמעותיים שיאפשרו תהליך קאנוניזציה מעצב ומייצב (Platts 2013).

האמנזיה של הזומבי הפכה אותו למועמד מתאים לייצג מערך חרדות מסוג חדש שהופיע עם תום מלחמת העולם השנייה ועם כניסתו של המין האנושי אל עידן הגרעין. חשיפת זוועות המלחמה העלתה ספקות באשר למידת עמידותם של ערכים אנושיים בסיסיים והמצאת הפצצה האטומית הטילה בספק את המשך קיומו של המין האנושי כולו. מצב זה יצר צורך במפלצת מסוג חדש שתגלם בגופה את האימה מפני קצה של הציוויליזציה האנושית.

אחד הספרים הפופולריים ביותר שעסקו בנושאים אלו היה אני אגדה של ריצ'רד מת'יסון (Matheson 1954) שפורסם ב-1954 וזכה במרוצת השנים לשלושה עיבודים קולנועיים. עלילת הספר מתארת את העולם לאחר שמחלה מסתורית קטלה את מרבית בני האדם והשיבה אותם כערפדים. עיקר הסיפור מתרכז בשורד היחיד של השואה הגלובלית, היוצא בשעות היום לאתר ולהשמיד את שכניו הערפדים בשעת חולשתם, ובלילות מסתגר בביתו ומקשיב לאלו שלא הצליח לצוד המנסים לפרוץ פנימה. הערפדים בספר ובעיבוד הקולנועי הראשון שלו, האדם האחרון על פני כדור הארץ (רגונה וסלקאו 1964), הוצגו בדרך קונבנציונלית יחסית – באמצעות מאפיינים כהימנעות מחשיפה לשמש, רתיעה מצלב ותאוה לדם – אך העלילה הטרימה את הופעתו של הזומבי המוכר כיום בשלושה מרכיבים חדשניים שכללה. ראשית, היא התרחשה בעולם פוסט-אפוקליפטי שבו הגיבור נע בנוף אין-סופי של חורבות. שנית, הסיבה לאסון הייתה מחלה ולא כוח עליון; ושלישית, המת-חי הוצג בצורה מורכבת: חלק מנפגעי המגפה הצליחו לשמר את זהותם ואת תבונתם ופעלו ליצור סדר עולמי חדש, בעוד שאר הקורבנות הפכו להמון של אנשים חסרי זהות, ארגון ומטרה ברורה.

ככל הנראה, התיאור של החיים-מתים באני אגדה והייצוג הוויוזאלי שלהם כמסה נטולת תבונה בעיבוד הקולנועי של הספר הם שהיוו השראה לסרט שהיה עתיד להפוך לנקודת הציון המשמעותית ביותר בנקורגריפיה של הזומבי. ב-1968 יצא לאקרנים ליל המתים החיים, סרט ביכורים של במאי צעיר בשם ג'ורג' רומרו. עלילתו מתארת לילה אחד בבית חווה מבודד בפנסילבניה שבו מתבצרים כמה בני אדם מפני תוקפים מסתוריים, שלאחר מכן מתברר שהם אנשים מתים אשר מונחים אך ורק על ידי דחף רצחני ובלתי מוסבר לטרוף בני אנוש חיים. עשור לאחר מכן, ב-1978, יצר רומרו את שחר המתים, הנחשב לשיא יצירתו (Verevis 2010). סרט זה מספר את קורותיהם של ארבעה אנשים שנמלטים מפני זומבים ומוצאים מחסה בקניון בפרוורי פיטסבורג המאוכלס ומוקף במתים-חיים. החלק השלישי בסדרה, יום המתים (1985),

תרמה גם היא להפיכתו של הזומבי לדמות לגיטימית. מעניין שלוגוסי וקרלוף שימרו בהופעתם, איש איש בסרטו, את המאפיינים המוכרים שזוהו עם הדמות הגנרית שפרסמה אותם. בזומבי לבן שיחק לוגוסי מכשף רב-עוצמה ואילו בהמתים המהלכים היה קרלוף המת-חי עצמו, הפועל מתוך רגשות נקם. אין ספק שהחיבור בין הדמויות המוכרות והשחקנים המזוהים אתם לבין הזומבי האלמוני סייעה לקבלתו בקרב הקהל הרחב.

עסק בקבוצת מדענים המתבצרת במכרה נטוש שהוסב לבסיס צבאי, ומנסה למצוא פתרון למגפה שמחריבה את רוב העולם.

במקביל לסרטים אלו יצאו עוד עשרות סרטים שהציגו את הזומבי במתכונת השכיחה, כיצור נטול תבונה הנשלט בידי גורם חיצוני כמו מכשף מרושע, מדען מטורף או חייזרים זדוניים, אולם רובם חסרו אמירה משמעותית וחלקם הגדול היו יצירות בינוניות לכל היותר, הן מבחינה עלילתית והן מבחינה ויזואלית. לעומתם התבלטו סרטיו של רומרו בהיותם יצירות מגובשות שהמשיגו מחדש את הנקרוגרפיה של הזומבי בשרטטן כללים חדשים, שאומצו בשנים שלאחר מכן על ידי מרבית יוצרי הז'אנר.

למעשה, עוד לפני רומרו נבדל הזומבי בהופעתו הפיזית מדמויות מיתיות אחרות של מתים-חיים ומיצורים אל-אנושיים מפלצתיים אחרים. הגוף הוא אתר ההתרחשות העיקרי ברוב העלילות שבהן דמויות אלו מופיעות, והוא המדיום הראשוני שדרכו מתווך המתח בין האנושי לאל-אנושי. גופניותו של הערפד באה לידי ביטוי במיניותו המתפרצת ובתאוות הבשרים שלו; והמתמורפוזת של איש הזאב, שבמהלכה הגוף האנושי הופך לחייתי, מזמנת התבוננות במרכיב הפראי של אנושיותנו. לעומתם, הזומבי עוצב כגווייה חסרת נשמה ונטולת כוח רצון, ככלי חלול. אל מול על-אנושיותו של הערפד, שניחן במגוון כוחות יוצאי דופן, ואל מול הלימינליות האנושית של איש הזאב, הלכוד בין מצבו האנושי למצבו החייתי, סימן הזומבי תת-אנושיות קודרת — גופה אשר שבה לתור את הארץ בלא מטרה מוגדרת. יתרה מזאת, כעת נוספה לו תשוקה בלתי מוסכרת אחת שעיצבה את התנהגותו: לטרוף את בשרם של החיים לבלי שובע.

האלימות הרצחנית שאפיינה את הזומבי בסרטיו של רומרו סייעה להדגיש את גשמיותו הפגועה והמושחתת, והעצימה את אפקט האימה שמתעורר כאשר המוות — שנדחק לבית הקברות, שממנו אנו מעדיפים להסיט את מבטנו — מופיע מחדש ומזהם בנוכחותו את מרחב החיים. זיהום זה הפך בסרטיו של רומרו לאיום פתולוגי: נשיכתו של הזומבי הופכת כל אדם בריא לנגוע ולנשא, שיהפוך גם הוא למת-חי (את המוטיב הזה שאל רומרו מן הסתם מדמות הערפד, ההופך בני אדם תמימים לבני מינו באמצעות נשיכתם). תהליך ההיעשות לזומבי הוצג כגסיסה ארוכה ומייסרת, וההפיכה הסופית למת-חי השתנתה מעלילה לעלילה בהתאם לצורכי התסריט: לעתים מיד לאחר המוות ולעתים כמה שעות לאחר מכן. בכל מקרה, המוות שגילם הזומבי בגופו המרוטש בסרטיו של רומרו היה אלים ואכזרי — שינוי משמעותי מהאופן המרומז והעדין יותר של הצגת המוות בסרטי הזומבים של שנות השלושים והארבעים, ושינוי ניכר גם מהמוות שיוצג בדמותו של הערפד. כך הפך הזומבי למת-חי האגרסיבי ביותר מהדמויות שנחשבו לבעלות מאפיינים דומים לו.

יתרה מכך, סרטיו של רומרו היו תחנה חשובה בנקרוגרפיה של הזומבי כיוון שסימלו מעבר דיסקורסיבי משימוש מפורש במונח זומבים להימנעות ממנו. רומרו הקפיד שהשם "זומבי" לא ייאמר במפורש אף לא באחת מיצירותיו ובכך הבדיל את סרטיו מסרטי הזומבים המקוריים, שהרבו לשלב את המילה בכותרתם. בסרטיו רומרו המונח השגור למת-חי היה Ghoul: שיבוש

של המילה הערבית "הע'ול" (الغول), שד שמקורו בסיפורי הפולקלור של ארצות ערב ואשר לפי אחת הגרסאות נהג לארוב למבקרים בבתי קברות ולטרפם (Stratton 2011a, 195). כינויים אחרים לזומבים התייחסו להופעתם הפיזית, לדוגמה "מהלכים" (walkers), "צחנות" (stanches), "נשכנים" (biters) וכו'. ההתייחסות למת-חי בסרטים אלו כ"זומבי" נעשתה בדיעבד מחוץ לעלילה על ידי הצופים, משום שהמת-חי הזכיר להם את דמויות הזומבים מסרטים קודמים. דמויות הזומבים הקודמות, בזמן, היוו כאמור תזכורת עגומה לאותם עבדים אומללים שהושבו לחיים על מנת לשרת את אדוניהם. בכך הודגשה האנונימיות של היצור שלא ניתן לסווגו בדיוק אלא רק לתארו באמצעות דמות אחרת שדומה לו. מסיבה זו סווג הזומבי של רומרו כ"פוסטמודרני" – ייצוג מפלצתי אחד של ייצוג מפלצתי אחר; זוועה שלא ניתנת לשיום מדויק (Shaviro 1993).

לבסוף, מרבית עלילות הזומבים עד לרומרו עסקו בהרחבה במותו של האינדיבידואל ובשאלת קיומו לאחר מכן כמת מהלך. עם סרטיו של רומרו נוסף נדבך נקרוגרפי שהרחיב את משמעות ייצוגיו של הזומבי באמצעות התייחסותם לדיון בפוסט-הומניות. בגופו המרקיב ובתשוקתו הבלתי נשלטת וחסרת הפשר לכלות כל דבר חי היווה הזומבי איום כפול, הן על החברה האנושית והן על האנושיות עצמה (Stratton 2011b, 269). נקודה זו קשורה לאינטראקציה בין הזומבי לסביבה שבה הוא מופיע. עד לרומרו, עלילות שבמרכזן עמד מת-חי עסקו לרוב בניסיונו, הנואש לעתים, להיטמע בצורה כזו או אחרת בתוך החברה האנושית, לעצב את מקומו בתוכה ולייצר דיאלוג עמה. לעומת זאת, הזומבי בסרטיו של רומרו גילם בגופתו המרקיבה ובשתיקתו מבשרת הרעות איום חסר מילים שאינו מאפשר דיאלוג. בכך הפך הזומבי, יותר מכל מת-חי אחר, למייצג של שלב סופני בהיסטוריה של האנושות כולה (Larkin 2011). כפי שטוענת אילנה גומל, הזומבי הוא יצור אנטי-נרטיבי ואילם; בניגוד לערפד, הופעתו אינה מעידה על המשכה של האנושיות בצורות אחרות אלא על סופה המוחלט. אך דמות אנטי-נרטיבית זו, מסבירה גומל, מעוררת אצל הדמויות האחרות מנעד תגובות והתנהגויות שמרכיבות בכל עלילה את עיקר הסיפור (Gomel 2013, 32).

ואמנם, יצירותיו של רומרו הציגו, כל אחת בתורה, שלב שונה של התפוררות החברה האנושית. ליל המתים החיים תיאר אירוע קרנבלי שבו, ללילה אחד, התהפכו היוצרות בין המתים לחיים אך עם בוקר נראה שהחיים, תרתי משמע, חזרו למסלולם. שחר המתים תיאר את התפרקותה של החברה בזמן הווה ואילו יום המתים התרחש בתוך עולם שכבר חרב למעשה. עם זאת, בכל אחד מהסרטים תוארה אותה דינמיקה קבוצתית: אנשים אחרים מצליחים למצוא מחסה שלכאורה היה יכול להבטיח את ביטחונם, אך אינם שורדים עקב גילויי שנאה, קנאה או אגואיזם. המסר העיקרי בסרטיו של רומרו הוא כי המין האנושי נדון לאבדון משום שאינו מסוגל לפעול בסולידריות ברגעי מצוקה. רעיון זה התווה את העלילה והביא לסיום קבוע שבו הזומבים מצליחים לפרוץ למתחם המוגן ולחסל את מרבית המתבצרים (סיומו של ליל המתים החיים שונה: כוחות שיטור מגיעים בבוקר לאחר שמרבית הקטל התרחש, מחסלים את הזומבים שנותרו אך גם את הניצול הבודד שהצליח לשרוד, ומשיבים את השגרה, גם אם באופן זמני).

אם כן, כבר מהופעתם הראשונה בקולנוע ובספרות תוארו הזומבים כיצורים חסרי אישיות באופן כללי, אך מאז סרטיו של רומרו הפכה הופעתם כנפקדים-נוכחים למובהקת אף יותר, וסיפקה את הטריגר הנחוץ להתפתחות העלילה. במילים אחרות, הם שימשו תפאורה אקטיבית המאפשרת את התרחשותה של דרמה אנושית רוויית פסימיות. מבחינה זו ניתן לומר שלזומבי יועד תפקיד של מעין מקהלה יונית אילמת הצופה מן הצד, שעצם קיומה המתפורר הוא הד לדילמות העיקריות שנובעות מהמצב שאליו נקלעו הגיבורים, ושמכוונת אותם לקראת סופם הטרגי. ההבדל העיקרי, כמובן, הוא שביוון המקהלה לא נהגה לרדת מהבמה ולאכול את השחקנים בתום המחזה.

ליל המתים החיים היה סרט אימה עוכר שלווה ששיגר חצי ביקורת מחודדים היטב כלפי האלימות המוסווית של החברה האמריקנית, חוסר תפקודו של הממשל בעת משבר ואוזלת ידה של התקשורת. יתרה מכך, עם צאתו לאקרנים הוא היה לטקסט מהפכני ששינה את חוקי הז'אנר הקשורים לזומבי והתבלט כאחד הסרטים הראשונים מעולם שבהם שיחק גבר אפרו-אמריקני בתפקיד הראשי. הוא גם כלל כמה סצנות פרובוקטיביות כמו המון קניבלי, בת הטובחת את הוריה ואח הטורף את אחותו (Heffernan 2002; Bishop 2010, 94–129).

ליל המתים החיים גם נחשב למבשר עידן קולנוע האימה של שנות השבעים, שהתאפיין בשימוש באלימות גרפית ובוטה על מנת למתוח ביקורת חברתית ופוליטית על הברוטליות שבה דיכא הממשל האמריקני את תנועות המחאה נגד מלחמת וייטנאם, ולייצג את התביעה לשוויון זכויות אזרחי, גזעי ומגדרי (Lowenstein 2005, 113–145). סרטים כמו הבית האחרון משמאל (קרייבן 1972) טבח המנסרים מטקסס (הופר 1974), צמרמורת (קרונברג 1975) ומגרש השדים (פרידקיין 1973) העמידו במרכזם את הגוף האנושי (בעיקר הנשי) המרוטש והמכותר כאמצעי לדון בנושאים כגון קניבליזם, מתירנות מינית, בורגנות ורדקנס, חרדה מפני התפרקות התא המשפחתי המסורתי ואובדן ערכים כללי.⁵ למעשה כמה מהסרטים הללו נחשבו למזעזעים אף יותר מליל המתים החיים (Lowenstein 2005, 164).

אם כן, בעת הופעתו של שחר המתים, שהיה כאמור הסרט השני של רומרו שעסק בדמות המת-חי, כבר היו הזומבים והאלימות המדממת שליוותה אותם מוכרים יחסית. ולכן את עיקר האפקט שלו השיג הסרט באמצעות חתרנותה של העלילה, שיצאה נגד תרבות הצריכה האמריקנית ובפרט הסגידה המסתמנת לקניון, שהיה באותה עת תופעה תרבותית חדשה יחסית (Harper 2002). לעומת שני קודמיו בסדרה, יום המתים מ-1985, שהתרכז ביחסי הכוח בין הממסד המדעי לממסד הצבאי, לא הצליח להציע ביקורת משמעותית ואפקטיבית של החברה המודרנית. הצלחתו המוגבלת בקופות וקבלתו הפושרת בקרב מרבית המבקרים בישרו על

5 סרט התעודה הסיוט האמריקני (סיימון 2000), שבו מספרים מרבית הבמאים של סרטים אלו על המניעים ליצירתם, נפתח בתמונות מתוך ליל המתים החיים, ומדגיש את השפעתו הניכרת על יתר היצירות.

דעיכתו הזמנית של הז'אנר.⁶ במקום זאת, הפך הזומבי לדמות פרודית בתרבות הפופ של שנות השמונים, למשל בוידאו-קליפ לשירו של מייקל ג'קסון "מותחן" ("Thriller", 1983). כאמור, בסוף שנות התשעים ניצת מחדש העניין בזומבי. "שיבתו לחיים" לא הייתה מתאפשרת אלמלא היה הז'אנר כולו נהנה מרצף של סרטים מוצלחים יחסית, שהשכילו לקלוע לטעמים של צופים רבים. הבולטים שבהם היו 28 יום אחרי (בויל 2002), העיבוד המחודש והאנרגטי לשחר המתים (סניידר 2004) וסרט נוסף שיצא באותה שנה בשם *Shaun of the Dead* (רייט 2004), שתורגם בארץ לשם המוצלח פחות, *מת על המתים* — יצירה קומית מבריקה, ובריטית מאוד, שהשתעשעה בחוקי הז'אנר וכיבדה אותם בזמן. ב־2005, בתגובה לעניין המחודש, חזר רומרו עצמו לעסוק בזומבים בסרט ארץ המתים.

אך נראה כי העיסוק בזומבי גבר גם משום שדמותו נחשבה למייצגת נאמנה של הסוגיות הפוליטיות המרכזיות בעשור הראשון של המאה העשרים ואחת, עידן שבו תחושת קץ הציוויליזציה שליוותה את בואה של שנת 2000 התעצמה עם סבב המלחמות באפגניסטן ובעיראק שהובילה ארצות הברית (Gregory 2004). על כך יש להוסיף את תהליכי הגלובליזציה, שהעמיקו פערים כלכליים ותרבותיים בין הצפון לדרום הגלובליים (Davis 2006), הגדילו את מספרם של מבקשי המקלט, מהגרי העבודה ושאר האוכלוסיות המוחלשות שנחשבו למאיימות על ריבונותן של מדינות הלאום (Schinkel 2009; Brown 2010) וגרמו לשורת התפרצויות של מחלות שלוו בפאניקה תקשורתית.⁷ עידן זה נתפס כצומת דרכים קריטי בנוגע למקומה של האנושות בכדור הארץ, השפעתה עליו והסכנות האורכות לפתחה. נפנה עתה לבחון כיצד דמותו של הזומבי משקפת אל נכון חרדות אלו.

רוח בלהות מהלכת: המרחב הפוסט־הומני של המת־חי

ביוני 2012 התהלך אמן וידאו צעיר בשם ויטלי זדורובסקי ברחובות העיר מיאמי מחופש לזומבי, תוך כרי שהוא נוהם וחושף את שיניו כלפי עוברי אורח. המעשה לא היה כה חריג: בעוד ועוד ערים, מניו יורק ובואנוס איירס ועד תל אביב, נערכות כיום צעדות זומבים שהמשתתפים בהן יוצאים לרחובות מחופשים ליצורים מתים־חיים. לעתים חלק מהמשתתפים מתלבשים כשוטרים, חיילים או עוברי אורח תמימים, מסמנים עצמם באמצעות אות מוסכם ובכך מאפשרים ל"זומבים" "לטרוף" אותם (Lauro 2011).

אלא שבמקרה שהתרחש במיאמי, מרבית עוברי האורח לא הבינו מי ניצב מולם ונתקפו בהלה. באחד מרגעי השיא של המיזם שלף אחד התושבים המקומיים את נשקו האישי ועמד

6 יוצא דופן בשנים אלה היה שובר הקופות שובם של המתים החיים (או'בנון 1985), שהצליח לשלב הומור ומוטיבים של קומדיית סלפסטיק פרועה עם סאטירה פוליטית נשכנית (תרתי משמע), שביקרה את השימוש הלא מושכל של הממשל האמריקני בנשק גרעיני והגחיכה את הנהגתנות חסרת המחשבה של החברה שעל ביטחונה הוא מופקד.

7 28 יום אחרי הופיע במקביל להשתוללותה של מחלת הפה והטלפיים בבריטניה (Bishop 2009, 23).

לירות באמן הצעיר משום שסבר שמדובר במטורף או אפילו בזומבי אמיתי. הביקורת שהוטחה בזדורובסקי נסבה על הסיכון המיותר שלקח על עצמו אך גם על החלטתו לפעול בשכונות שבהן מתגוררים מיעוטים אסיאתיים ואפרו-אמריקניים, ולהיטפל לכאורה לחלשים שבתושבי העיר שלא יכלו, או חששו, להזמין את המשטרה כדי לטפל בו (McCorguodale 2012). החרדה הממשית שזדורובסקי הצית הייתה קשורה לעובדה שתעלולו בוצע על רקע כמה תקיפות מסתוריות בארצות הברית שחלקן הסתיימו בקניבליזם. אירועי תקיפה אלו סייעו לשיווקו של פרויקט דירות בקנזס שתוכנן להיבנות בתוך בונקרים מתקדמים שאחסנו בעבר טילים גרעיניים, ואשר יוזמיו הכריזו עליו כי הוא חסין במיוחד בפני זומבים. בתוך זמן קצר ביותר נמכרו כל הדירות שהוצעו (Chittley 2012).

האירועים במיאמי ובקנזס גילמו בתמציתיות את מרבית התמות המזוהות עם מכלול היצירות העוסקות בזומבי, ובעיקר את האופן שבו הופעתו במרחב מנכיחה מתחים פוליטיים הנוגעים ליחסי כוחות מעמדיים, אתניים וגזעיים (Saunders 2012). מרבית העלילות מתמקדות בשאלה איזה מקום מספק את ההגנה הטובה ביותר מפני הזומבי. מקום זה, המשמש מחסה זמני, נושא בחובו משמעות סימבולית ולרוב הוא יהיה אתר זר או מקום לא מוכר. כליל המתים החיים היה זה בית חווה שאליו נקלעו הדמויות באקראי. מרבית העלילה נסבה על השאלה אם לצאת מחוץ למתחם הבית המוגן אל המרחב החיצוני הרה הסכנות. שאלה זו הובנה בשעתה כהשתקפות המחלוקת החריפה בשאלת היציאה למלחמת וייטנאם (Higashi 1990).⁸ היחיד שמצליח לשרוד הוא גבר אפרו-אמריקני ושמו בן, אשר מגלה יוזמה ואסרטיביות רבות משל שאר חברי הקבוצה. הוא נורה בשגגה על ידי חוליה משטרתית שמגיעה למקום עם עלות הבוקר. בסצנה האחרונה של הסרט נראים השוטרים העליונים גוררים את גופתו אל מחוץ לבית החווה באמצעות אנקולים – סצנה שמאזכרת באופן ישיר את היסטוריה האפלה של האלימות החברתית על רקע גזעי בארצות הברית, החל ביחס הברוטלי כלפי העבדים וכלה במעשי לינץ' שהתרחשו מפעם לפעם במדינות הדרום.⁹

בשחר המתים היווה הקניון את ליבת הסיפור ואת המנוע העיקרי שאפשר את התקדמות העלילה. ארבעת הגיבורים מתרוצצים בכל החנויות ונהנים מיכולתם לצרוך מוצרים בלא עכבות. אלא שהחיננה מאבדת מהר מאוד מערכה: בעודם משוטטים חסרי מעש בין החנויות, התנהגותם הולכת ונעשית דומה לזו של היצורים שמפניהם הם מנסים להתגונן (Harper 2002). בסדרת הטלוויזיה המצליחה של פרנק דרבונט המתים המהלכים (The Walking Dead),

8 טום סאביני, שהפך לאיש האיפור הקבוע של רומרו, לחם בווייטנאם. הוא נהג לספר שמעולם לא הצליח לשחזר את הזעזוע הגרפי של הפציעות האמיתיות שבהן חזה.

9 רומרו הכחיש נמרצות שליהק שחקן שחור לתפקיד הראשי במחשבה תחילה, ולדבריו, הוא פשוט בחר את האיש המתאים ביותר. מכל מקום, הופעתו של השחקן דואן ג'ונס קצרה שבחים ועוררה עניין רב בסרט (שאף יצא לאקרנים סמוך לרצח מרטין לותר קינג) ובמידה רבה גרמה להצלחתו בקרב הצופים האפרו-אמריקנים (Heffernen 2002). הזומבי זכה גם לגרסה אפרו-אמריקנית במסגרת תת-הז'אנר של סרטי הניצול (exploitation film): סרטי Blaxploitation (Benshoff 2000).

מרחב עיקרי שמספק ביטחון, גם אם זמני, הוא בית הכלא שבו מתבצרת קבוצת הניצולים המרכזית של העלילה.¹⁰ בסרטים הבריטיים 28 יום אחרי ומת על המתים הניצולים סבורים שהגיעו למנוחה ולנחלה לאחר שהתמקמו באחוזה המאובטחת בידי כמה חיילים או לחלופין מנסים להגיע לפאב המקומי מתוך אמונה שזהו המקום הבטוח ביותר (Newbury 2012). בסרט הקולנוע זומבילנד (פליישר 2009) מקום המפלט הוא פארק שעשועים נטוש (Bishop 2011); Kelly 2013). אך כל אחד מהמקומות הללו אינו בטוח באמת וסיפור המסגרת מבוסס על הידיעה שבסוף, ובאופן בלתי נמנע, ייפרץ גם המרחב המוגן ביותר – לרוב בגלל חוסר יכולתם של המתבצרים לשתף פעולה זה עם זה.

יתרה מכך, לא רק בני האדם עוברים תהליך של זומביפיקציה אלא בעיקר המרחב שסביבם. יסוד בולט ברוב העלילות הוא הנוף הסובב את גיבורי העלילה, הנמצא בתהליך מתמיד של התפוררות. הנוף העיקרי שנעשה שומם והרוס הוא זה של העיר. עלילת זומבי (1978), סרטו של הבמאי האיטלקי לוצ'יו פולקי שניסה לרכוב על ההצלחה של שחר המתים, מתחוללת ברובה על אי נידח, ומסתיימת בפלישתם האטית של זומבים לעיר ניו יורק, פלישה המבשרת על בוא האפוקליפסה.¹¹ הסרט יום המתים, שעלילתו מתרחשת כאמור לאחר שהחברה האנושית קרסה, נפתח בתיאור של מרחב אורבני נטוש וחרב שמשרת את המתים־חיים בלבד. סצנה דומה פותחת את הסרט 28 יום אחרי, ומציגה את לונדון החרבה דרך עיניו של גבר שהתעורר מתרדמת בת חודש ומגלה שמרבית תושבי הממלכה נפלו קורבן למגפה. במשך דקות ארוכות אנו צופים בגיבור נע ונד בעיר הנטושה, שעדיין מלאה במודעות פרסום נוצצות למוצרים שאיש לא יקנה עוד (Newbury 2012). בסרט ההמשך, 28 שבועות אחרי (פרסנאדילו 2007), בריטניה מאוכלסת מחדש על ידי כוחות נאט"ו, הפועלים כצבא כיבוש ומתאמצים להפוך את לונדון שוב לעיר חיה, אך סופם שהם גורמים להתפרצות מחודשת של המגפה. בסצנת הסיום אנו חוזים בפלישת זומבים לפריז.

דוגמה ערכנית לקשר בין הזומבי לנוף אורבני של הרס ניתן למצוא בעיר דטרויט, אשר חלקים ממנה הפכו למרחבי רפאים נטושים ומטילי אימה עד כדי כך שהתברר דיווחים על להקות כלבים פראיות המשוטטות במרכזה (Christoff 2013). באוגוסט 2012 הגה תושב מקומי פתרון מקורי להתמודדות עם המשבר הכלכלי החרף שאליו נקלעה עירו: הוא הציע לנצל את הנוף האורבני של חורבות, הזנחה, בניינים מטים לנפול, מדרכות סדוקות ורחובות רפאים ולעצבו לכדי פארק שעשועים רחב היקף שיספק חוויה אותנטית ואיכותית. הפארק ייקרא Z World Detroit והמבקרים בו יוכלו להשתעשע בהימלטות משחקנים המחופשים לזומבים. עיריית דטרויט התעלמה עד כה מהצעותיו.¹²

10 קייל בישופ מציין כי סצנת ההשתלטות על הקניון תוסרטה בכוונה כיציאה לכיבוש הספר האפריקני המסתורי (Bishop 2010, 144–157). ברוח דומה טוען גרי קנבן שההתבצרות של גיבורי הסדרה המתים המהלכים ככלא מהווה מעין הד להתבצרות של המתים־חיים האמריקנים מפני המקומיים בקסר העוין (Canavan 2010, 42).

11 על התפתחות הוואנר באירופה דרך סרטיו של פולקי ואחרים ראו Zani and Meaux 2011.

12 להצעה המפורטת ראו www.indiegogo.com/projects/z-world-detroit 3

דימוי הנוף האורבני החרב מחדד יסוד חשוב בהתפתחות הנקרוגרפיה של הזומבי. דימויי ההרס משקפים את חורבנה של הפוליס, כלומר את חורבן המרחב הפוליטי והחברתי ואת המעבר מזמן רגיל, מחזורי, של שגרה ונורמליות למצב חירום שבו הערכים והנורמות המכתיבים את סדר יומנו מאבדים את משמעותם. במילים אחרות, הקטסטרופה רחבת ההיקף שהופעתו של הזומבי מחוללת מביאה לחורבן האנושות ומעלה שאלות בנוגע לערכים שמוגדרים כהומניים ובנוגע למעמדם של ערכים אלה בעולם פֶּתֶר-אנושי כמו זה המדומיין ברוב עלילות הזומבים.

משנות השישים והשבעים ואילך הלך ונעשה הזומבי ליצור מוכר ומאיים בה בעת. הופעותיו על מסך הכסף הלכו והתרבו וכן גם מנעד הסוגיות והתמות שנדונו דרך הצגתו כמת-חי מעורר פלצות. בעיקר בישר הזומבי את ראשיתו של מצב חירום כללי שמסמל את קץ החיים כפי שאנו מכירים אותם. עם זאת, דמותו של הזומבי אמנם מייצגת באופן אולטימטיבי את החרג ואת מצב החירום, אך בו בזמן היא מאירה אופק אחר של סדר אלטרנטיבי, ולא רק מסמלת את קץ האנושות. בחלק הבא של המאמר ייבחנו בהרחבה המתח בין שני קטבים אלו באמצעות דיון במושג מצב החירום ביחס לדמותו של הזומבי.

גאולה דרך הביבים: הזומבי ומצב החירום

בספר הומו סאקר, שנחשב לאבן דרך בניתוח המושג מצב החירום, בחר ג'ורג'ו אגמבן לדון במושג דרך דמותו של איש הזאב. לדעתו, הממד הארעי של מצב החירום, המגולם בהשתיית החוק, מקביל להפיכתו הזמנית של האדם לחיית טרף שהחוקים הנורמטיביים אינם חלים עליה (Agamben 1995, 104–112). ייתכן שהתעלמותו של אגמבן מהזומבי והיצמדותו לדמות המעוגנת היטב במסורת האירופית הן עדות נוספת להיעדר ההתייחסות שלו למורשת הקולוניאלית ולתרומתה לעיצוב המושג של מצב החירום (שנהב 2006). אולם נראה כי דווקא הזומבי רלוונטי הרבה יותר למצב החירום, שאגמבן התאמץ כה רבות להמשיג, בעיקר בזכות הדיון שהוא מזמן בהגדרה של המושג "חיים".

ראשית, הדיון בחיים כאובייקט פוליטי המנוהל על ידי הריבון קשור במישרין לדימוי הזומבי, בעיקר בהקשר של מצב החירום (Canavan 2010, 441). הזומבי הוא מייצג נאמן של החיים החשופים, חייהם של אלה שנותרו משוללי כל הגנה מכוח הזכויות הפוליטיות הנורמטיביות וכעת ניתן להורגם בלא שהדבר ייחשב לרצח (Stratton 2011a). יתרה מכך, גם כשהזומבי עצמו הורג הוא אינו נחשב לרוצח, משום שהוא נעדר כל תודעה או מודעות למצבו. הזומבי מתקיים מחוץ לסדר החברתי הנורמטיבי. שנית, בבחינת דמות פוסט-הומנית הזומבי מתייחס תדיר ליסוד מרכזי במושג של מצב החירום שאגמבן פעל להמשיג והוא המתח בין חיים ביולוגיים ובין חיים פוליטיים. היחס אל הזומבי מעלה שורת שאלות לגבי אופני ההגדרה

של חיים¹³ ולגבי המתודות של פימות המוות. ואמנם, הקטגוריה של המת-חי עולה לא פעם בקרב חוקרים והוגים שהמשיכו את עבודתו של אגמבן (Norris 2000) ובכל הנוגע לפוליטיקת המוות המאפיינת את הפרדיגמה של מצב החירום. כך למשל, אשילה מבמבה הציע את המושג נקרופוליטיקה וניתח בעזרתו את הדינמיקה של היעשותם של תושבים במרחבי החירום של זמננו (מעזה, דרך קאבול ועד לשכונות המצוקה של ריו דה ז'ניירו) למתים-חיים שעלולים להתחסל בכל רגע בלא שמוותם ייחשב להריגה (Mbembe 2003).

מעבר לדיון בחיים המתמקד באינדיבידואל, הדיון בזומבי קשור בבירור לשאלת שרירותה של החברה כולה, ומשרטט מרחב ספי שבו נמצאים הניצולים שמוותרים מכורח על אנושיותם על מנת לשרוד. בניתוח שהוא מציע לסדרת הטלוויזיה המתים המהלכים, ג'רי קנבן טוען כי קו דק מפריד בין הזומבים לבין בני האדם, וכי אלה ואלה נמצאים בשני צדיה של המציאות האנושית ההפכפכה. הוא מבקש לבחון מה מהרצחנות של הזומבי דבק בניצול ומה מהאנושיות של הניצול ניתן למצוא אצל הזומבי (Canavan 2010). האם הניצולים שהצליחו לשמר את חייהם הצליחו לשמר גם את אנושיותם? האם הזומבים יכולים להיחשב כחיים, והאם קיומם הביולוגי משמעו גם נוכחות כסובייקט פוליטי, או שמא חיסולם אינו עשוי להיחשב כהוצאה להורג או אף כרצח?

ג'ון סטרטון מציע הקבלה מעניינת בין מושג הזומבי לבין מושג המוזלמן, כפי שניתח אותו אגמבן (2007, 59–107). המוזלמן במחנות הנאצים והזומבי — שניהם מונחים המציינים אנשים נעדרים שם וסובייקטיביות שאנושיותם נלקחה מהם למעשה, ואשר מגלמים בגופם עדות אילמת למעשה אימה שהתחולל. מקורם של שני המונחים בדמויות אשר נחשבות בהקשר המערבי לזרות ואף נחותות (עבד שחור במקרה אחד, מוסלמי מתפלל¹⁴ במקרה השני). אבל סטרטון גם מציע היפוך מעניין המסביר את הפופולריות של הזומבי בעידן שלאחר אסון התאומים. במחנות ההשמדה היה המת-חי דמות המאיימת בנוכחותה על אלה שבחרו לשמור על אנושיותם, ויוצג בשפה באמצעות דימוי מעוות של המוסלמי. ואילו כעת, השיח האסלאמופובי המגדיר את המוסלמי כאיום על המדינה המערבית — אם כמהגר ואם כאיש אל-קאעידה — משתמש בדימוי של המת-חי על מנת לייצג איום זה (Stratton 2011a). במילים אחרות, אם בעבר ייצג ה"מוסלמי" את האיום שנשקף מהמת-חי על האנושיות באופן כללי, היום ה"מת-חי" מייצג את האיום הנשקף לכאורה מהמוסלמי על המדינה המערבית.

בהקשר זה ראוייה לציון ההקבלה שכמה חוקרים עושים כיום בין התכנים המיוצגים בדמותו של הזומבי לבין היחס למבקשי מקלט ברבות ממדינות המערב (Stratton 2011b). אם נשוב לתחילת המאמר, חבר הפרלמנט הקנדי שדרש לקבל עדכון לגבי האמצעים שהממשלה

13 זוהי בדיוק השאלה שמציג אדם חודורוב (Chodorow 2012), פרופסור למשפטים ומומחה לדיני מיסוי מאוניברסיטת אריזונה. חודורוב דן בשינוי שחל ביחס המשפטי כלפי ההגדרה של חיים בכל הנוגע לאמצעי מיסוי, באמצעות ניסיון להעריך מהם הקשיים שבהם תיתקל מערכת המיסוי בארצות הברית אם אכן יתחילו המתים לשוב לחיים.

14 מוסלמן: מוסלמי (ידיש).

מתכננת לנקוט כנגד איום הזומבים הסביר את עמדתו בטענה שהזומבי בז לגבולות מדיניים. במידה מסוימת טענה זו מזכירה מאוד את האיום המדומיין שמייצגים כיום מבקשי המקלט, המתוארים באופן קבוע כמעין נחיל ביולוגי המאיים על הגוף הפוליטי המדינתי (מן 2010). דוגמה מקומית אחת היא מבעו שטוף החרדה והשנאה של העיתונאי אראל סג"ל על מבקשי המקלט בתל אביב, המתוארים כזומבים שאנושיותם מוטלת בספק של ממש:

הם יגיהו מהבארים הקטנים, יצוצו מכוכי מסעדות, מבתי זונות דלוחים, מחנויות קטנות. מהפבלות של גוש דן [...] בעיניהם ייאוש ושנאה. אנשים ללא שם, בלי עתיד [...] ככל שאני מעמיק במסע לתוך הקרביים, חופר בתוך הקישקע, אני מגלה עד כמה המחלה תפסה. הריבונות רקובה, רימות משתעשעות בבשר המצחין (סג"ל 2011).

דימויי הריקבון והמחלה המיוחסים לגוף הפוליטי אינם מוגבלים כמוכחן לזומבים. דוגמה לכך נמצאת בפמפלט הפוליטי של עמנואל ז'וזף סיאס מ-1789 "המעמד השלישי, מהו?", אשר ביטא את דרישתו של המעמד הבורגני המתהווה לכוח פוליטי והיה לאחד המניפסטים הבולטים של המהפכה הצרפתית. מארק נאוקלאוס ניתח טקסט זה והראה שהוא מסמל שינוי בתפיסת הגוף הפוליטי — מעבר מייצוג הגוף הפוליטי בגופו של המלך לייצוגו בגוף האזרחי של המשתתפים הפעילים באספה נבחרת של העם. המהלך מתקשר גם לפתולוגיזציה ביולוגית של אויבי האומה: סיאס מתאר את המעמדות הלא פרודוקטיביים, למשל האצולה, כשכבה הנושאת עמה "מחלה נוראית המאכלת את בשרו החי של איזה פלוני אומלל" (מצוטט אצל Neocleous 2003, 79). הופעתו של הזומבי ממשיכה מהלך זה ומחדדת את האיחוד הקודר בין הגוף הפוליטי לגוף הביולוגי של האזרח, שריקבוןו הפיזי משקף את התמוטטותה של המערכת הפוליטית. אחד מרגעי השיא של תנועת Occupy Wall Street היה צעדת מפגינים שחלקם לבושים כזומבים (Mullins 2011). המפגינים ביקשו למחות נגד הסדר הניאו-ליברלי, שלטענתם מבקש לטרוף עוד ועוד חלקים מגופה של המדינה ואינו יודע שובע.¹⁵

עם זאת, בנקרוגרפיה של הזומבי הוא לא רק מבשר חורבן והרס אלא גם טומן בחובו כוח שבאמצעותו עשוי להתעצב, בצורה מהוססת אולי, מומנט מהפכני שיכונן סדר חדש — מגדרי, גזעי ומעמדי.¹⁶ בפתחת שחר המתים אנו צופים ביחידת משטרה מיוחדת המצווה לטהר בניין דירות בלב העיר. שניים מארבעת הגיבורים נתקלים במהלך הקרב באיש כמורה היספני המזהיר אותם כי בקרוב מאוד "הם" (לא ברור למי בדיוק הכוונה) יעלו במספרם על השוטרים. ואכן מיד לאחר מכן גם המשטרה וגם הצבא נכשלים בניסיונם לעמוד בפרץ. המאבק בין הזומבים לשוטרים משקף את יחסי הכוחות החברתיים. מרבית השוטרים לבנים,

15 לדיון מקיף בגיוס הזומבי לביקורת על הקפיטליזם ראו McNally 2011; Giroux 2011; Shaviro 2002; 2011.

16 דוגמה מעניינת היא הופעתו של מייקל ג'קסון בוידאר-קליפ "מותחן", שהביאה לשבירת כמה מחסומים גזעיים וסייעה לקדם את פרסומם של וידאר-קליפים של אמנים שחורים נוספים (Day and Martens 2008).

חלקם גזענים באופן בוטה, ואילו מרבית הזומבים הם אפרו־אמריקנים ומיעוט מבוטל מהם לבנים (מן הסתם משום שהקרב מתרחש בבלוק דירות למעוטי יכולת שמרבית דייריו הפכו לזומבים). במידה מסוימת, מאבקם המוצלח של הדיירים הזומבים בכוחות הביטחון המבקשים לטהר את המרחב מקיומם הופך אותם למייצגי ההמון המדוכא וחסר השם.

אחד האופקים המעניינים שסרטי הזומבים של רומרו שרטטו היה אכן שינוי ביחסי הכוחות המגדריים והגזעיים עם הופעתם של הזומבים. כליל המתים החיים הדמות הנשית העיקרית, ברברה, מוצגת עדיין כחסרת ישע וכהיסטרית, אך בשני הסרטים הבאים בסדרה דווקא הדמות הנשית היא הדומיננטית. בשחר המתים זו פרנסין: בתחילת הסרט היא מצטיירת כדמות חלשה התלויה בכך זוגה טייס המסוק, אשר מביא אותה ואת שני הגיבורים האחרים אל הקניון. אך ככל שהזמן חולף מתגלה תושייתה: פרנסין היא הראשונה שמבינה כי הקניון שבו היא וחבריה מצאו מפלט אינו אלא כלא, ובסוף הסרט היא מצליחה להטיס את המסוק בכוחות עצמה ולהציל את חייה. השורד השני הוא פיטר, שוטר שחור. ביום המתים, העלילה מתמקדת במדענית ששמה שרה, אשר משמשת מצפן מוסרי בזמן שיתר האנשים הנמצאים בבונקר נכנעים לייאוש ולתחושת הבידוד וחלקם אף יוצאים מדעתם. כמו בסוף שחר המתים, גם כאן הגיבורה מצליחה להימלט במסוק. טייס המסוק, כמו פיטר, הוא גבר שחור.

על רקע המאבק האנושי בזומבים מתחדדות האסרטיביות והנחישות של הדמויות הנשיות בזמן שמרבית הגברים סביבן מאבדים את עשתונותיהם. יתרה מכך, ככל שמועצם מקומם של האישה והגבר השחור, הולכת ופוחתת השפעתו של הגבר הלבן. כליל המתים החיים הגבר הלבן הוא אב משפחה שמרן, בשחר המתים — יאפי בורגני ומשכיל, ואילו ביום המתים — קצין צבא רודני. שלושת הגברים מייצגים פנים שונים של הגמוניה פטריארכלית וכל אחד בדרכו מתנהג בחוסר אחריות שמביא בסופו של דבר חורבן על רוב הדמויות האחרות ועליו עצמו.

בארץ המתים, שיצא לאקרנים עשרים שנה לאחר סיום הטרילוגיה המקורית, יצר רומרו שינוי במבנה הנרטיבי הזה. את דמות הזומבי הראשית מגלם שחקן שחור, לבוש מדי מתדלק שאמורים להבהיר כי בחייו הקודמים השתייך הזומבי למעמד הצווארון הכחול. ואולם, דווקא בהיותו זומבי הוא מצליח להפגין כישורי מנהיגות ולהוביל התקוממות של חבריו הזומבים שבה הם מסתערים על עיר מקלט, המחולקת באופן בוטה בין רובע עשיר לגטאות עניים. כמיטב המסורת של רומרו, הזומבים הם רק תפאורה למאבק כוחות אנושי המבוסס על אגו, תאוות בצע והפליה אתנית. האנטגוניסט הראשי של הסרט הוא שכיר חרב שבקשתו לקבל דירה בפרויקט דיור יוקרתי בעיר המקלט נדחתה בשל מוצאו ההיספני ומעמדו הכלכלי הנמוך, ועל כן הוא מחליט להטיל מצור על העיר כולה. לאחר שהוא ננשך על ידי זומבי תועה, חברו מבקש להרוג את שכיר החרב בירייה בראשו כדי למנוע ממנו להפוך לזומבי לאחר מותו, אך הוא מסרב בטענה ש"תמיד רצה לראות איך החצי השני חי". כעבור זמן הוא מופיע שוב בגרסתו האל־מתה, צועד לתוך פרויקט המגורים היוקרתי כדי לנקום באיש העסקים המושחת שמנע ממנו להיכנס למתחם בעודו בחיים (Cooke 2009, 170).

שיא העלילה הוא מרחץ דמים המתרחש לאחר שהזומבים מצליחים לפרוץ לעיר המבוצרת ולהסתער על הרובע האמיד שלה. הם טובחים בעשירי העיר בזמן שרוב מעוטי היכולת מסתתרים בשכונות המצוקה שלהם. בעקבות הטבח העניים תופסים את השלטון ואף מאפשרים לזומבים שפלו לעירם למצוא מחסה: "הם כמונו", מפטיר הגיבור הראשי בסצנה החותמת את הסרט, "הם מחפשים מקום ללכת אליו". הזומבי מחולל אפוא הרס של המרחב אבל גם יוצר סולידריות אורבנית על בסיס מעמדי. במילים אחרות, הפוסט-הומניות של הזומבי הפכפכה: מחד גיסא היא מסמלת את תום עידן הציוויליזציה כפי שאנו מכירים אותה ומאידך גיסא היא מסמנת אפשרות לסדר חברתי ומרחבי חדש. היא מבשרת על חורבן אך בה בעת מציעה גאולה.

דרכי התפתחותה של דמות הזומבי קשורות לתיאולוגיה הפוליטית המבקשת להסביר את הסיבה לקיומו. אמנם, הזומבי המקורי היה קשור לטקס פולחני של הוודו, אך בגרסתו העדכנית אין כמעט זכר למקורו הדתי. יתרה מכך, הזומבי העדכני אדיש לכל ניסיון רליגיזי להתמודד עמו, ולעומת זאת, יצורים על-טבעיים אחרים קשורים לסוג כזה או אחר של מערכת אמונות דתיות (Webb and Byrand 2008). הזומבי מתואר כחיידק טורף או וירוס מדבק אשר הופך כל אדם הבא עמו במגע לנשא. כלומר מיצור מיסטי המושב לחיים באמצעות כישוף פולחני הפך הזומבי לנגיף חברתי (Cooke 2009). העובדה שאת הזומבי ניתן לחסל רק באמצעות חבלה חמורה בראשו מסמלת את חילוננו — כלומר את ניתוקו משיח רליגיזי שבו לצלבים, למים קדושים או ללחשים יש השפעה כלשהי — ואת מיקומו בשיח רפואי. עם זאת, העובדה שלעולם לא ניתנת סיבה ברורה להופעתם של הזומבים מאפשרת מרחב פרשנות משמעותי שבמסגרתו ניתן לדון בזומבי כסוג של תגמול אלוהי על חטאי המודרניות וכעדות לכישלון האדם לעצב את גורלו שלו (Baldwin 2007; Gomel 2013, 34).

עדות לחלחול של התיאולוגיה האלוהית לתוך הדיון החילוני ניתן למצוא בהתבוננות מקבילה בשחר המתים המקורי ובעיבוד שלו משנת 2004. בסצנה אחת בסרט המקורי ארבעת הגיבורים עוצרים להתבונן בזומבים. פיטר מספר לחבריו שלא הם, כלומר הניצולים, מעניינים את המתים החיים אלא הקניון: ככל הנראה זיכרון עמום ורחוק דוחף את הזומבים לשוב למקום הזה, שהיה בעל חשיבות כשהיו בחיים. הוא ממשיך ומספר שסבו, שהיה כוהן וודו בטרינידד, נהג להגיד ש"כאשר לא יהיה מקום בגיהנום, המתים יהלכו בארץ". בחילופי דברים אלו נוצרת אנלוגיה מעניינת ובלתי נמנעת בין הקניון לגיהנום, וגם אזכור לשורשיו הקולוניאליים של הזומבי. אותו משפט מושמע גם בעיבוד המחודש של הסרט ומפי אותו שחקן ששיחק בסרט המקורי, אלא שכעת ההקשר שונה באופן משמעותי: קן פורי (Foree), ששיחק את פיטר בסרט הראשון, מגיח להופעת אורח בתפקיד מטיף אוונגליסטי טלוויזיוני זועם המונה את חטאי האדם. הגיהנום, הוא מסביר, עולה על גדותיו, והשטן שולח את המתים בחזרה כתגמול על חטאים כמו מין מחוץ לנישואים, יחסים הומוסקסואליים והפללות.

נראה אפוא כי בין שחר המתים המקורי לעיבודו המחודש חל שינוי מעניין ביחס אל הזומבי כסוג של תגמול אלוהי על חטאי האדם. אך ההבדלים בין שתי הגרסאות מעידים על

עוד שינוי חשוב: בעבר הופעתו של הזומבי הביאה לערעור יסודי על מוסכמות חברתיות, ואילו כעת הזומבי הופך לעונש על הערעור הזה עצמו, ומהווה תירוץ לכפות את אותן מסגרות חברתיות ביתר נוקשות. החלק האחרון במאמרי יוקדש לדיון במפנה הזה מתוך התמקדות בייצוגה של ישראל בז'אנר.

Zombie Hasbara

בחלקיו הקודמים של המאמר נדונו האופנים שבהם שימש הזומבי כלי לביקורת פוליטית בכך שפרע את הסדר הנורמטיבי בין מתים לחיים ובין נורמליות לחריגות. יתרה מזו, הזומבי שימש לא פעם דרך להציע חזון חברתי חדש המאתגר את הסדר הקיים. עם זאת, כפי שרמזתי, ייתכן שהצלחתו של הזומבי כדמות בדיונית והפופולריות הרבה שהוא זוכה לה בעת האחרונה על מסך הקולנוע פוגעות ביכולתו לשמש כלי לביקורת חברתית. סוגיה זו תידון בחלק זה של המאמר באמצעות ניתוח הופעתו של הזומבי במרחב היהודי והישראלי.

דמותו של המת-חי זכתה להתייחסויות מגוונות במסורת היהודית, החל בחזון העצמות היבשות התנ"כי ועד דמותו של הגולם מפראג. המת-חי הופיע גם בספרות ובשירה העברית של תקופת היישוב ושל שנות המדינה הראשונות, אם כי ייצוגו חרג מדמותו של הזומבי מבחינות רבות, היות שהמת-חי העברי מסוגל לעמוד על דעתו, ניתן לו קול ורצון משלו והוא מופיע חליפות כיצור גשמי וכרוח מטפיזית (חבר 2001). הזומבי במתכונתו העכשווית הבלתי בקולנוע הישראלי רק לאחרונה, עם גל הסרטים המבקשים לעצב את עצמם ברוח סרטי האימה של הוליווד. עם סרטי הגל הזה נמנים כלבת (קשלס ופפושדו 2010), חתולים על ספינת פדלים (מנדלסון והולנדר 2012) ומי מפחד מהזאב הרע (קשלס ופפושדו 2013).

ב-2011 הופק בישראל סרט פרודי קצר בשם מורעלים (לובצקי 2011), שהתרכז בעובד רס"ר גמלוני ובמאבקו נגד חבריו ליחידה שהפכו למתים-חיים בגלל חיסון שפג תוקפו. ב-2012 יצא לאקרנים בשר תותחים (גפני 2012), סרט הזומבים הישראלי הראשון באורך מלא. הסרט מתאר חוליית קומנדו מובחרת של צה"ל אשר נשלחת להביא מלבנון בכיר חיזבאללה שמפתח נשק סודי המאיים על ישראל. בהגיעם ללבנון החיילים מגלים שהבכיר שימש למעשה סוכן כפול של ישראל ופיתח בהוראתה רעלן שיועד לחסל את צמרת הארגון. ואולם, במקום זאת הוא גרם בטעות למגפה קטלנית שהופכת בני אדם למתים-חיים. מכאן הסרט מתפתח באופן סטנדרטי יחסית לסרטי הז'אנר, וכולל דם ואיברים כרותים לרוב, התבצרות נואשת מפני המון קניבלי מסתער ומוות בלתי נמנע של מרבית הדמויות הראשיות.

בשר תותחים נעשה בהשראת מקורות הז'אנר ומתוך קריצה מתמדת אליהם (למשל, אות הקריאה בקשר של החוליה שנשלחת ללבנון הוא "וורדו 5"). כמו כן, יש בו אזכורים ברורים של סרטי פעולה-אימה משנות השמונים כמו הטורף (מקטיירן 1987) ושובו של הנוסע השמיני (קמרון 1986). כיתובי הקרדיטים בפתחה מחקים באופן כמעט מושלם את אלה שבעיבוד לשחר המתים מ-2004 ואילו סצנת בונוס שמופיעה בסיום הסרט היא עיבוד מוצלח של

פתיחת שחר המתים המקורי. הסרט כולל גם כמה פרטים שמבליטים את ההקשר המקומי של עליית הזומבים. הסיפור מתחיל בחמישה באוקטובר (בלא ציון השנה), תאריך שעשוי לרמז על פרוץ מלחמת יום הכיפורים (בשישה באוקטובר). יתרה מכך, החיילים נשלחים למשימתם על ידי קצין צבא נכלולי בעל רטייה – רמיזה מקומית למחדל ממשלתי כלל-מערכתי שמתלווה בדרך כלל להתפרצותה של המגפה או אף גורם לה מלכתחילה.

בעקבות סרטיו של רומרו, ביקשו גם יוצרי בשר תותחים לבטא ביקורת פוליטית, ותיארו (גם אם לא בהצלחה יתרה) מתחים אתניים, לאומיים וגזעיים במרחב הישראלי. חיילי החוליה משקפים חתך מייצג של החברה: אתיופי אתיאיסט (ששמו בישראל הוא מוטי אך במהלך הסרט מתגלה שמשמעות שמו האמהרי היא "בעזרת האל"), דתי מתנחל ועולה ותיק מרוסיה בעל דעות גזעניות. ייתכן כי בייצוג הזה מובלעת ביקורת מסוימת על המתחים האתניים והמעמדיים בחברה הישראלית. ואולם, מתחים אלו לכאורה אינם מפריעים לאותם חיילים לעשות פעולות של הקרבה עצמית שמאדירות את האתוס הגברי המיליטריסטי. יתרה מזו, הסרט כולו מוצג מנקודת מבט פטריארכלית: במרכזו עומד מפקד הפעולה, הנעדר מוצא עדתי או דתי מפורש, ואשר מבקש להציל את המדינה ואת אהובתו, אך מאבד בדרך את כל חייליו בעוד הוא עצמו שורד. אם כן, בשר תותחים הוא אמנם אבן דרך בקולנוע הישראלי, בהיותו סרט הזומבים הראשון באורך מלא, אך הוא אינו חתרני כלל וכלל.¹⁷

במקביל להתעניינות הישראלית הגוברת בזומבי ניתן לומר שהזומבי עצמו החל להתעניין בישראל. לאחרונה שולב המרחב הישראלי בכמה וכמה מעלילות הזומבים, במסגרת המגמה של הרחבת גבולות הז'אנר שעסק עד כה בעיקר במרחב הגיאוגרפי והגיאופוליטי האמריקני. הדוגמה הבולטת ביותר היא ספרו של מקס ברוקס *World War Z* (Brooks 2006). יצירה זו, שזכתה להצלחה מסחרית ולהערכת המבקרים, היא מעין אנתולוגיה של סיפורי הישרדות רטרופקטיביים בדיוניים המתארים מאבק גלובלי שהסתיים בניצחון דחוק של המין האנושי על הזומבים.¹⁸

ברוקס מקדיש שני פרקים לישראל. בראשון הוא מביא את סיפורו של סוכן מוסד המסביר כיצד הצליח לשכנע את הנהגת המדינה לנקוט צעדי מנע שהיו עתידים להציל את ישראל מפני שואת זומבים שכמעט הביאה לקריסתה של האנושות. חרדת השואה וטראומת יום הכיפורים, מסביר הסוכן, גרמו לכך שישראל הייתה המדינה היחידה שבה לא נדחו בבוז הדיווחים על היתכנותם של זומבים. התוצאה הייתה שישראל הכריזה על סגר מרצון, קראה לכל אזרחיה בחו"ל וליהודי התפוצות להיכנס בשעריה בטרם ייסגרו ואף הזמינה פליטים פלסטינים ותושבים מן השטחים להיכנס לתחומה. הדובר בפרק השני הוא פלסטיני שמשפחתו נמלטה

17 עם זאת, עבור כותב שורות אלו סיפק הסרט חוויית צפייה סוריאליסטית שהתקשרה לאחת הקלאסיקות הקולנועיות של הז'אנר: באחד מרגעי השיא של הסרט זומבים משתוללים ברחבי נהריה ומסתערים על הקניון שלה, אותו קניון ממש שבו נמצא אולם הקולנוע שבו ישב מחבר המאמר וצפה בסרט.

18 לניתוח מעמיק יותר של הספר ראו Baldwin 2007; Saunders 2012; Gomel 2013.

לישראל מכווית בזמן התפשטות המגפה. המשפחה נקלטת בארץ, מקבלת דיור ציבורי חינם ואבי המשפחה מקבל עבודה שמשכורת נאה בצדה. אך הציבור הדתי-לאומי (או החרדי – לא ברור למי ברוקס מתכוון בדיוק) אינו משלים עם החלטת הממשלה לוותר על השטחים שמהם נסוגה המדינה עקב חוסר יכולת להגן עליהם, ופותח במלחמת אזרחים שכמעט מחריבה את ישראל.

לפי תיאורו של ברוקס, בעולם שבו הזומבי מאיים על האדם ישראל הופכת אור לגויים. למעשה, אין זה חזון רדיקלי של שינוי מהותי בסדר הקיים ופריעת ההיררכיה החברתית והפוליטית הקיימת, אלא תיאור אידילי המסביר מדוע בנייתה של ישראל כמדינת קסרקטין וכ"אומה במדים" גרמה להצלחתה במלחמה בזומבים. הדוגמה הבולטת לכך היא החומה שמונעת מהזומבים לחדור לישראל, המוצגת כ"בחירה הנכונה" אשר מצילה את המדינה.

מאלפת במיוחד היא בחירתו של ברוקס במדינות האחרות בסיפורו, מלבד ישראל, שהצליחו לשרוד במהלך השואה הכלל-עולמית של הזומבים. מדינה אחת היא קובה, שבה המשטר הרודני ששולט בחברה שליטה מלאה מצליח להתגבר על אירועי המגפה ומנצל את גלי הפליטים בתור כוח עבודה זול. זאת ועוד, מיקומה הגיאוגרפי של קובה הופך אותה למחליפתה של שווייץ בתור אתר מרכזי למסחר ובנקאות. המדינה השלישית שמצליחה לשרוד באפוקליפסה היא דרום אפריקה, רק משום שממשלתה מאמצת תוכנית חירום שהגה אחד מאדריכלי משטר האפרטהייד ואשר יועדה במקור להתגוננות מפני התקוממות של הרוב השחור נגד המיעוט הלבן. בחירתו של ברוקס בשלוש המדינות הללו מעלה כמובן שאלות מעניינות לגבי מידת הדמיון ביניהן. כך או כך ברור כי המדינות שמצליחות לשרוד באירוע שמאיים להכחיד את המין האנושי הן מדינות שמשטרן בעלי מאפיינים סמכותניים הנוטים לכידול ולהפרדה על רקע אתני או מעמדי. מעניין גם שברוקס מביע בספרו תמיכה בלתי מסויגת בעמדה כי על תושבי ארצות הברית לשאת נשק. בעולם שהוא מתאר, איגוד הרובאים הלאומי של ארצות הברית, גוף שפעילותו הציבורית שנויה במחלוקת חריפה כיום, הופך לזרוע של השלטון הפדרלי.¹⁹

ב-2013 יצא לאקרנים הסרט מלחמת הזומבים הגדולה (פורסטר 2013), המבוסס באופן רופף ביותר על ספרו של ברוקס. החלק היחיד שנותר נאמן במידה רבה למקור הספרותי הוא זה המתרחש בישראל. הגיבור, המגולם על ידי בראד פיט, מגיע לירושלים כדי לברוק כיצד הצליחה המדינה להתכונן מבעוד מועד למערכה. הוא נוחת בעיר מבוצרת, עמוסת חיילים ושריוניות ודגלי ישראל המתנופפים בכל מקום. ישראל מאפשרת לפליטים, כולל פלסטינים, להיכנס לתחומה, אך החומה חוצצת בינה לבין יתר המרחב שסביבה. אותו סוכן מוסד מן הספר המקורי מקבל זמן מסך יקר על מנת להעביר לגיבור שיעור מזורז בהיסטוריה

19 מעניין לציין בהקשר זה כי ג'ורג'יה, המדינה שבה מתרחשת מרבית העלילה של סדרת הטלוויזיה המתים המהלכים, העבירה לאחרונה את החוק המתירני ביותר המאפשר לאזרחים לשאת נשק מוסתר (בוטסבאום 2014).

ציונית, עם דגש בלקחי השואה ומלחמת יום הכיפורים, שהפכו את ישראל לאומה העומדת תמיד על המשמר.

הגיבור מבקר בחומה שחוצצת בין ירושלים לבין סביבותיה (למעשה לא ברור אם החומה מקיפה את ירושלים או את ישראל כולה) ומונעת מהזומבים לחדור למדינה. כמו הספר, כך גם הסרט מאדיר את החומה העצומה שישראל בונה. באותו זמן נראית (בצד ה"נכון" של החומה) קבוצת חוגגים – הכוללת ערבים ויהודים, דתיים וחילונים – כולם רוקדים לצלילי השיר "סאלאם" ומעליהם משקיפים קציני צה"ל המופקדים על ביטחונם. אך חגיגה רבת-תרבותית זו הופכת בתוך זמן קצר לאסון. השירה והריקודים מושכים את תשומת לבם של הזומבים, והם נערמים זה על זה ומצליחים לטפס על החומה. הגיבור אמנם מצליח להימלט, אך שלא כמו בספר המקורי של ברוקס, בסרט ירושלים קורסת. המסר מוצג באופן ברור: שלום אפשרי בין ישראלים לפלסטינים ימשוך את הזומבים ויביא לחורבן הבית.

הייצוג הזה של ישראל גרר מכול של מחאות כנגד הסרט, ועם צאתו הוא הוגדר "Zombie Hasbara", כלומר תרגיל תעמולה שמגייס את הזומבים לצרכיה ההסברתיים של ישראל בנוגע לקונפליקט עם הפלסטינים (Benjamin 2013). אך הייצוג של ישראל היה רק סממן אחד של היררכיה גזעית ומגדרית ברורה שמיוצגת בסרט (שם). הגיבור הראשי הוא גבר לבן, שקול ורבת-תושייה, הניצב מול דמויות גבריות אחרות לא-לבנות שאינן שקולות לו ומגיבות בפאניקה למשבר. זאת ועוד: הגיבור הוא גם בעל ואב למופת. בת זוגו, לעומת זאת, מוצגת רק דרך תפקודה כאם ורעיה. בלא כל קשר לסיפור המקורי, גיבור הסרט מצליח למצוא במו ידיו מעין תרופת פלא שמעניקה לאנושות כולה סיכוי להתמודד עם המחלה. בסצנת הסיום נשמע קולו של בראד פיט, הגיבור, מעודד את כולם להמשיך ולהילחם – כשברקע מתנגנת מוזיקה הרואית ועל המסך אנו חוזים בערימות ענק של גופות הנערמות על ידי דחפורים. כמובן מסוים נראה שהסרט, שחוגג את הפיכתו של הזומבי לדמות לגיטימית (שהרי בפעם הראשונה הוא מופיע בסרט מיינסטרים עתיר תקציב), הוא גם זה שקובר אותו, מילולית וסימבולית, תחת עומס ערכים שמרניים וחוסר מודעות אסתטי ופוליטי.

סיכום: הזומבי כקטגוריית זומבי

מטרת המאמר הייתה לבחון את מעמדו המשתנה של הזומבי כמטפורה פוליטית המערערת על הסדר הקיים ולדון באופני ייצוגו ובסוגי הביקורת שנוכחותו אפשרה לבטא. המאמר מיקם את הדיון על הזומבי ביחס למושג פוסט-הומניזם והראה כיצד המצב הפוסט-הומני של הזומבי בא לידי ביטוי בשני רבדים. בראשון, נוכחותו הגופנית של הזומבי כמת מהלך משקפת מתח בין הסופניות שהיא גוזרת מחד גיסא לבין התפיסה הבינארית של חיים ומוות שעליה היא מערערת מאידך גיסא. ברובד השני הרפלקסיה על דמותו של הזומבי חרגה מההתמקדות באינדיבידואל ועסקה בחציית סף אשר מעבר לו קיומה של החברה כולה נתון בסכנה.



תצלום 1: הזומבים עטים על ירושלים. מתוך הסרט *World War Z*
World War Z © Paramount Pictures. All Rights Reserved



תצלום 2: חייל ישראלי מתקשה להתמודד עם מתקפת מתים־חיים. מתוך הסרט *World War Z*
World War Z © Paramount Pictures. All Rights Reserved



תצלום 3: ירושלים נופלת. מתוך הסרט *World War Z*
World War Z © Paramount Pictures. All Rights Reserved



תצלום 4: הזומבים עוברים את החומה. מתוך הסרט *World War Z*
World War Z © Paramount Pictures. All Rights Reserved

בחלק המסיים את המאמר בחנתי את נוכחותו של הזומבי במרחב הישראלי כדי לברר כיצד האטרקטיביות של הזומבי בשנים האחרונות הקהתה את יכולתו לשמש כלי לניתוח ביקורתי בהיותו דימוי פוסט-הומני. הסוציולוג אולריך בק טבע את המונח "קטגוריית זומבי" — מושג אנליטי שמתאר מושגים רעיוניים שנוותרו בשימוש לשוני אך למעשה אינם אלא רעיונות מתים משום שלא ניתן עוד להשיג באמצעותם תובנות משמעותיות (וייטמן ורות'פורד 2000). בהקשר הישראלי, למשל, קטגוריה שעשויה להיחשב לקטגוריית זומבי היא זו של הכיבוש. אף על פי שבתחילה היה לשימוש במושג זה ערך אנליטי, הוא לא צלח לתיאור ההווה הפוליטי והחברתי של הנוכחות הישראלית בגדה המערבית, שליטתה מרחוק על עזה ויחסה המורכב לאוכלוסיות הפלסטיניות המתגוררות באזורים אלו. במילותיו של יהודה שנהב, מושג הכיבוש, שהיה נחלת מעטים בסוף שנות השמונים, הפך ל"מושג שחוק שהשתגר בשפה ואיבד את אופקיו הביקורתיים" (שנהב 2007, 5).

בנוגע לנושא דיונונו עולה השאלה: האם הזומבים עצמם הפכו לקטגוריית זומבי? אמנם, גיוסם בידי רשויות החוק והמדינה, כפי שתואר בתחילת המאמר, וייצוגם בסרט *World War Z* מראים כיצד התכנים החתרניים — שהוצגו בעבר בעלילות הסרטים שהציעו אפשרות לסדר יום רדיקלי — עומעמו במידה ניכרת לטובת נוכחותו המתגברת של הזומבי הן על מסך הכסף והן על מסך הטלוויזיה. לכן נשאלת השאלה: האם הצלחתו הפכה אותו לחסר ערך מבחינה ביקורתית?

לא בהכרח. בכל הנוגע למומנט הביקורתי שהופעתו מחוללת ייתכן שכוחו של הזומבי עוד במונתו, גם אם באופנים בלתי צפויים. לסיום אבקש לשוב לסיפור הפותח את המאמר ולהראות כיצד יכולתו של הזומבי, כדימוי וכדמות, לערער על הסדר הקיים, באה לידי ביטוי גם במציאות. מרגע עלייתו לאתר הבית של הרשות לבקרת מחלות ומניעתן בארצות הברית גרף קמפיין המוכנות לאסון תשומת לב רבה אך גם ביקורת על "חוסר הריאליות" של התכנים. מומחים לז'אנר טענו, למשל, שהרשות לבקרת מחלות ומניעתן התעלמה לחלוטין מהשאלה הקריטית של חימוש מתאים ללחימה בזומבים והסתפקה בהנחיות לגבי ציוד ההישרדות הבסיסי (סוללות חלופיות, סט בגדים וכו'). ההאשמה נענתה בתגובה מהירה של הרשות, שהתערה מכל אחריות לתמיכה בחימוש תושבים אזרחים בנשק חם או קר (Good 2011). אך חשובה מכך הייתה העובדה שאתר הרשות, האמור לתפקד בשעת חירום כזרוע חיונית לסיוע לאוכלוסייה, לא הצליח לעמוד במבול הכניסות. שרתי האתר, אשר הורגלו להתמודד עם אלפיים פניות בשעה, קרסו עד מהרה תחת עומס של למעלה ממיליון וחצי כניסות בו בזמן. אירוע זה מדגים הן את הניסיון לרתום את הזומבים לטובת הממשל והן את הכישלון הטמון בו. הנחת היסוד של רוב היצירות שנדונו במאמר זה היא שהגיבורים לעולם ייתפסו לא מוכנים ולא יבינו מול מה הם ניצבים: ציוד מתאים זמין רק לעתים נדירות; שיתוף פעולה בין חברי הקבוצה מתפורר במהירות ובמקומו מתעוררים מתחים ומריבות שמקרבים את מרבית המשתתפים אל קצם. והחשוב מכול — המדינה תמיד תנסה לטשטש את אחריותה, תתחמק ממתן מענה לתושבים ותאבד שליטה על המצב בדיוק ברגע שאזרחיה יודקקו לה נואשות.

לכן, ובאופן אירוני משהו, קריסת אתר הרשות לבקרת מחלות ומניעתן בעקבות העניין המוגבר בקמפיין שיקפה בצורה מציאותית הרבה יותר כיצד תיראה התפרצות של מתים-חיים — כך, ולא כפי שתואר בקמפיין הדמיוני המבוסס על דמותם. אם כך, ייתכן שבסופו של דבר הזומבי משמר אופק מהפכני גם כאשר הוא מגויס להנצחת הנורמה — בעיקר כיוון שהוא מוסיף להיות מראה מטרידה אל מול מה שאנו מגדירים כקיום אנושי נורמלי. נראה כי סארטר צדק כאשר בהקדמתו המפורסמת לספרו של פרנץ פנון מקוללים עלי אדמות (כותרת שלא הייתה מביישת שום סרט זומבי מכל שנה שהיא) כתב את הדברים האלה:

אירופים, התקרבו [...] האבות, יצורי צללים שאתם יצרתם, היו נפשות מתות, אתם סיפקתם להם אור [...] אתם במרחק נאות תחושו בלתי-נראים, אפלים, משותקים: כל אחד בתורו; באותה חשיכה ממנה יצוין שחר חדש, הזומבי הוא אתם (סארטר 2006 [1961], 24).

ביבליוגרפיה

- אגמבן, ג'ורג'יו, 2007. מה שנותר מאושוויץ: הארכיון והעד, בתרגום מאיה קציר, תל אביב: רסלינג.
- בוקסבאום, הרברט, 2014. "חוק בג'ורג'יה יתיר לשאת נשק בנמלי תעופה ובברים", הארץ, 26.3.14.
- וייטמן, סשה, וג'ונתן רותפורד, 2000. "מושגים זומביים: ראיון עם אולריך בק", תיאוריה וביקורת 16 (אביב), עמ' 247–262.
- חבר, חנן, 2001. פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלמות בשירות שנות הארבעים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- מן, איתמר, 2010. "פליטים", מפתח: כתב-עת לקסיקלי למחשבה פוליטית 1, עמ' 147–178.
- סארטר, ז'אן-פול, 2006 [1961]. "הקרמה", פרנץ פנון, מקוללים עלי אדמות, בתרגום אורית רוזן, תל אביב: כבל, עמ' 19–43.
- סג"ל, אראל, 2011. "נווה שאננים", *nrg*, 18.7.11.
- שנהב, יהודה, 2006. "חללי ריבונות, החריג ומצב החירום: לאן נעלמה ההיסטוריה האימפריאלית?", תיאוריה וביקורת 29 (סתיו), עמ' 205–218.
- , 2007. "למה לא כיבוש", תיאוריה וביקורת 31 (חורף), עמ' 5–13.

- Agamben, Giorgio, 1995. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press.
- Aizenberg, Edna, 1999. "I Walked with a Zombie": The Pleasures and Perils of Postcolonial Hybridity," *World Literature Today* 73(3), pp. 461–466.
- Austen, Jane, and Seth Graham-Smith, 2009. *Pride and Prejudice and Zombies*, Philadelphia: Quirk Books.

- Balaji, Murali (ed.), 2013. *Thinking Dead: What the Zombie Apocalypse Means*, New York: Lexington Books.
- Baldwin, Gayle R., 2007. "World War Z and the End of Religion as We Know It," *Cross Currents* 57(3), pp. 412–425.
- Benjamin, Jesse, 2013. "Zombie Hasbara: 'World War Z' and Hollywood's Zionist Embrace," *Mondoweiss*, June 25, <http://mondoweiss.net/2013/06/hollywoods-zionist-embrace.html>.
- Benshoff, Harry, 2000. "Blaxploitation Horror Films: Generic Reappropriation or Reinscription?" *Cinema Journal* 39(2), pp. 31–50.
- Bishop, William Kyle, 2009. "The Idle Proletariat: Dawn of the Dead, Consumer Ideology and the Loss of Productive Labor," *The Journal of Popular Culture* 43(2), pp. 234–248.
- , 2010. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Jefferson, N.C.: McFarland.
- , 2011. "Vacationing in Zombieland: The Classical Functions of the Modern Zombie Comedy," *Journal of the Fantastic in the Arts* 22(1), pp. 24–38.
- Brooks, Max, 2006. *World War Z: An Oral History of the Zombie War*, New York: Broadway Press.
- Brown, Wendy, 2010. *Walled States, Waning Sovereignty*, New York: Zone Books.
- Canavan, Gerri, 2010. "'We Are the Walking Dead': Race, Time and Survival in Zombie Narrative," *Extrapolation* 51(3), pp. 431–453.
- Chittley, Jordan, 2012. "Zombie-Proof Condos All Sold out in Kansas, Canadians Still Have Options," *Yahoo Canada! News*, <http://tinyurl.com/nyw30ep>.
- Chodorow, Adam, 2012. "Death and Taxes and Zombies," *Iowa Law Review* 98, pp. 1207–1231.
- Christie, Deborah, 2011. "A Dead New World: Richard Matheson and the Modern Zombie," in Deborah Christie and Sarah Juliet Lauro (eds.), *Better off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York: Fordham University Press, pp. 67–81.
- Christoff, Chris, 2013. "Abandoned Dogs Roam Detroit in Packs as Humans Dwindle," *Bloomberg*, www.bloomberg.com/news/2013-08-21/abandoned-dogs-roam-detroit-in-packs-as-humans-dwindle.html.
- Cooke, Jennifer, 2009. *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*, London: Palgrave Macmillan.
- Cussans, John, 2004. "Tracking the Zombie Diaspora: From Subhuman Haiti to Posthuman," in Paul Yoder and Peter Mario Kreuter (eds.), *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, London: Inter-Disciplinary Press.

- Davis, Mike, 2006. *Planet of Slums*, London: Verso.
- Day, Patrick, and Todd Martens, 2008. "25 'Thriller' Facts," *The Los Angeles Times*, Feb. 18.
- Dayan, Joan, 1997. "Vodoun, or the Voice of the Gods," in Margarite Fernandez Olmos and Lizabeth Paravisini-Gebert (eds.), *Sacred Possessions: Vodou, Santeria, Obeah and the Caribbean*, New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 13–36.
- Drezner, Daniel, 2011. *Theories of International Politics and Zombies*, Princeton: Princeton University Press.
- Giroux, Henry, 2011. *Zombie Politics and Culture in the Age of Casino Capitalism*, London: Peter Lang.
- Gomel, Elana, 2011. "Science (Fiction) and Posthuman Ethics: Redefining the Human," *The European Legacy: Toward New Paradigms* 16(3), pp. 339–354.
- , 2013. "Invasion of the Dead (Languages): Zombie Apocalypse and the End of Narrative," *Frame-Journal of Literary Studies* 26(1), pp. 1–26.
- Good, Chris, 2011. "Why Did the CDC Develop a Plan for a Zombie Apocalypse?" *The Atlantic*, May 20, www.theatlantic.com/politics/archive/2011/05/why-did-the-cdc-develop-a-plan-for-a-zombie-apocalypse/239246/.
- Greene, Richard, and Silam K. Mohammad, 2010. *Zombies, Vampires and Philosophy: New Life for the Undead*, Chicago: Open Court.
- Gregory, Derek, 2004. *The Colonial Present: Afghanistan, Palestine, Iraq*, Malden, Mass.: Blackwell.
- Hall, Derek, 2011. "Varieties of Zombieism: Approaching Comparative Political Economy through *28 Days Later* and *Wild Zero*," *International Studies Perspectives* 12, pp. 1–17.
- Harper, Steven, 2002. "Zombies, Malls, and the Consumerism Debate: George Romero's *Dawn of the Dead*," *Americana: The Journal of American Popular Culture* 1(2), www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2002/harper.htm.
- Heffernan, Kevin, 2002. "Inner-City Exhibition and the Genre Film: Distributing 'Night of the Living Dead' (1968)," *Cinema Journal* 41(3), pp. 59–77.
- Higashi, Sumiko, 1990. "Night of the Living Dead: A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era," in Gene Michaud and Linda Dittmar (eds.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, Rutgers: Rutgers University Press, pp. 175–189.
- Kelly, Nicholas M., 2013. "Zombies Go to the Amusement Park: Entertainment, Violence and the 21st Century Zombie in *Zombieland* and *Left 4 Dead 2*," *Iowa Journal of Cultural Studies* 14, pp. 83–105.

- Kirk, Robert, 2008. *Zombies and Consciousness*, Oxford: Oxford University Press.
- Larkin, William, 2011. "Res Corporealis: Persons, Bodies, and Zombies," in Richard Greene and Silam K. Mohammad (eds.), *Zombies, Vampires and Philosophy: New Life for the Undead*, Chicago: Open Court, pp. 13–25
- Latour, Bruno (as Jim Johnson), 1988. "Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer," *Social Problems* 35(3), pp. 298–310.
- Lauro, Sarah, 2011. "Playing Dead: Zombies Invade Performance Art... and Your Neighborhood," in Deborah Christie and Sarah Juliet Lauro (eds.), *Better off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York: Fordham University Press, pp. 187–205.
- Lowenstein, Adam, 2005. *Shocking Representation, Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York: Columbia University Press.
- Maberry, Jonathan, 2008. *Zombie CSU: The Forensics of the Living Dead*, New York: Citadel Press.
- Matheson, Richard, 1954. *I Am Legend*, New York: Gold Medal.
- Mbembe, A., 2003. "Necropolitics," *Public Culture* 15(1), pp. 11–40.
- McAlister, Elizabeth, 2012. "Slaves, Cannibals, and Infected Hyper-Whites: The Race and Religion of Zombies," *Anthropological Quarterly* 85(2), pp. 457–486.
- McCorquodale, Amanda, 2012. "Miami Zombie Attack Prank: Vitaly Zdorovetskiy Makes Possibly Racist Viral Video," *The Huffington Post*, Apr. 6.
- McIntosh, Shawn, and Marc Leverette (eds.), 2008. *Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*, Maryland: Rowman and Littlefield.
- McNally, David, 2011. *Monsters of the Market: Zombies, Vampires, and Global Capitalism*, Leiden: Brill.
- McNarin, Alan, 1997. *Behold the Hero: General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century*, Montreal: McGill Queens University Press.
- Moreman, Christopher M., and Cory James Rushton (eds.), 2011, *Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead*, Jefferson, NC: McFarland.
- Mullins, Paul, 2011. "Zombie Walking and Public Space on Wall Street," *Archeology and Material Culture*, <http://paulmullins.wordpress.com/2012/12/24/zombie-walking-and-public-space-on-wall-street/>.
- Munz, Philip, Ioan Hudea, Joe Imad, and Robert J. Smith, 2009. "When Zombies Attack!: Mathematical Modelling of an Outbreak of Zombie Infection," in J.M. Tchuente and C. Chiyaka (eds.), *Infectious Disease Modelling Research Progress*, New York: Nova Science, pp. 133–150.

- Neocleous, Marc, 2003. *Imagining the State*, Berkshire: Open University Press.
- Newbury, Michael, 2012. "Fast Zombie/Slow Zombie: Food Writing, Horror Movies and Agribusiness Apocalypse," *American Literary History* 24(1), pp. 87–114.
- Norris, Andrew, 2000. "Giorgio Agamben and the Politics of the Living Dead," *Diacritics* 30(4), pp. 38–58.
- Platts, Todd, 2013. "Locating Zombies in the Sociology of Popular Culture," *Sociology Compass* 7, pp. 547–560.
- Renda, Mary, 2001. *Taking Haiti: Military Occupation and the Culture of U.S. Imperialism, 1915–1940*, Chapel Hill, NC: North Carolina University Press.
- Saunders, Robert A., 2012. "Undead Spaces: Fear, Globalisation, and the Popular Geopolitics of Zombism," *Geopolitics* 17, pp. 80–104.
- Schinkel, Willem, 2009. "'Illegal Aliens' and the State, or: Bare Bodies vs the Zombie," *International Sociology* 24, pp. 779–806.
- Shaviri, Steven, 1993. *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- , 2002. "Capitalist Monsters," *Historical Materialism* 10(4), pp. 281–290.
- Squire, Vicki, 2014. "Desert 'trash': Posthumanism, Border Struggles and Humanitarian Politics," *Political Geography* 39, pp. 11–21.
- Stratton, Jon, 2011a. "Trouble with Zombies: Muselmänner, Bare Life and Displaced People," *Somatechnics* 1(1), pp. 188–208.
- , 2011b. "Zombie Trouble: Zombie Texts, Bare Life and Displaced People," *European Journal of Cultural Studies* 4, pp. 265–281.
- Tremlett, Paul-François, 2007. "Death-Scapes in Taipei and Manila: A Postmodern Necrography," *Taiwan in Comparative Perspective* 1, pp. 23–36.
- Verevis, Constantine, 2010. "Redefining the Sequel: The Case of the (Living) Dead," in Carolyn Jess-Cooke and Constantine Verevis (eds.), *Second Take: Critical Approaches to the Film Sequel*, New York: State University Press, pp. 11–31.
- Visser, Josh, 2013. "'Canada Will Never Be A Safe Haven For Zombies,' Foreign Minister John Baird tells House of Commons," *National Post*, Feb. 13, <http://news.nationalpost.com/2013/02/13/canada-will-never-be-a-safe-haven-for-zombies-foreign-minister-john-baird-tells-house-of-commons/>.
- Watson, Julie, 2012. "'Zombie Apocalypse' Training Drill Organized By Halo Corp. For Military, Police Set For Oct. 31 In San Diego," *Huffington Post*, Oct. 27.
- Webb, Jen, and Sam Byrand, 2008. "Some Kind of Virus: The Zombie as Body and as Trope," *Body and Society* 14(2), pp. 83–98.
- Wilentz, Amy, 2012. "A Zombie is a Slave Forever," *The New York Times*, Oct. 30.

Zani, Steven, and Kevin Meaux, 2011. "Lucio Fulci and the Decaying Definition of Zombie Narratives," in Deborah Christie and Sarah Juliet Lauro (eds.), *Better off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, New York: Fordham University Press, pp. 98–115.

פילמוגרפיה

- או'בנון, דן, 1985. *שוכם של המתים החיים* (*The Return of the Living Dead*), ארצות הברית. בויל, דני, 2002. *28 יום אחרי* (*28 Days Later*), בריטניה. בראונינג, טוד, 1931. *דרקולה* (*Dracula*), ארצות הברית. גפני, איתן, 2012. *בשר תותחים*, ישראל. הופר, טובי, 1974. *טבח המנסרים מטקסס* (*Texas Chainsaw Massacre*), ארצות הברית. הלפרין, ויקטור, 1932. *זומבי לבן* (*White Zombie*), ארצות הברית. וייל, ג'יימס, 1931. *פרנקנשטיין* (*Frankenstein*), ארצות הברית. —, 1935. *כלתו של פרנקנשטיין* (*Bride of Frankenstein*), ארצות הברית. לובצקי, דידי, 2011. *מורעלים*, ישראל. לי, רוולנד ו., 1939. *בנו של פרנקנשטיין* (*Son of Frankenstein*), ארצות הברית. מנדלסון, יובל, ונדב הולנדר, 2012. *חתולים על ספינת פדלים*, ישראל. מקטירנן, ג'ון, 1987. *הטורף* (*Predator*), ארצות הברית. סיימון, אדם, 2000. *הסיוט האמריקני* (*The American Nightmare*), ארצות הברית. סניידר, זק, 2004. *שחר המתים* (*Dawn of the Dead*), ארצות הברית. פולקי, לוצ'יו, 1978. *זומבי 2* (*Zombie 2*), איטליה. פורסטר, מארק, 2013. *מלחמת הזומבים הגדולה* (*World War Z*), ארצות הברית. פליישר, רובן, 2009. *ברוכים הבאים לזומבילנד* (*Zombieland*), ארצות הברית. פראוד, קרל, 1932. *המומיה* (*The Mummy*), ארצות הברית. פריקדין, ויליאם, 1973. *מגרש השדים* (*The Exorcist*), ארצות הברית. פרסנאדילו, חואן קרלוס, 2007. *28 שבועות אחרי* (*28 Weeks Later*), ארצות הברית וספרד. קמרון, ג'יימס, 1986. *שובו של הנוסע השמיני* (*Aliens*), ארצות הברית. קרונברג, דייוויד, 1975. *צמרמורת* (*Shivers*), קנדה. קרטיס, מייקל, 1936. *המתים המהלכים* (*The Walking Dead*), ארצות הברית. קרייבן, וס, 1972. *הבית האחרון משמאל* (*Last Home on the Left*), ארצות הברית. קשלס, אהרון, ונבות פפושדו, 2010. *כלבת*, ישראל. —, 2013. *מי מפחד מהזאב הרע*, ישראל. רגונה, אובאלדו, וסידיני סלקאו, 1964. *האדם האחרון על פני כדור הארץ* (*Last Man on Earth*), איטליה.

- רומרו, ג'ורג', 1968. ליל המתים החיים (*Night of the Living Dead*), ארצות הברית.
—, 1978. שחר המתים (*Dawn of the Dead*), ארצות הברית.
—, 1985. יום המתים (*Day of the Dead*), ארצות הברית.
—, 2005. ארץ המתים (*Land of the Dead*), קנדה, צרפת וארצות הברית.
רייט, אדגר, 2004. מת על המתים (*Shaun of the Dead*), צרפת, בריטניה וארצות הברית.