

Land of the Dead

- En studie av hur makten kan förskjutas i samspel med kategorier.

Susanne Johansson

Kandidatkurs GNVK01

Delkurs 3: C-uppsats

Vårterminen 2009

Lunds Universitet

Centrum för Genusvetenskap

Handledare: Malena Gustavson

Abstrakt

Den här uppsatsen syftar till att undersöka hur maktstrukturerna ser ut och förändras i filmen *Land of the Dead* och hur de samverkar med konstruerandet och upplösandet av kategorier. Genom att använda mig av poststrukturalistisk, feministisk och intersektionell teori utforskar jag hur makten omvandlas då kategorier löses upp. Materialet utgår från en tematisk filmanalys av George A Romeros *Land of the Dead* (2005) där jag utifrån olika teman även tittar på hur olika typer av människor representeras. En kortare generell diskussion kring zombiefilm och dess historik finns också med då jag inte förutsätter att läsaren har tidigare kunskaper i ämnet. Jag utforskar dessutom monstrets positionering, ett mellanrum bland andra positioner, och hur zombien genom denna position kan ses som en feministisk subversiv kraft. Jag undersöker också zombiefilmens förmåga att spegla vårt samhälle och de maktstrukturer som finns bland oss som lever i det.

Nyckelord: Skräckfilm, Zombie, *Land of the Dead*, Romero, Intersektionalitet, Maktstrukturer, Kategorier.

Abstract

This study examines how the power structures are made and how they change in the movie *Land of the Dead*, and how these changes co-operate with the construction and deconstruction of categories. By using poststructural, feminist and intersectional theory, I explore how the power transforms as the categories dissolve. The material is constituted by a thematic movie analysis by George A Romeros *Land of the Dead* (2005) and I also investigate how different kinds of people are represented throughout the movie. A short discussion on zombie movie and its history is also included as I don't assume that the readers necessarily have knowledge of this genre. Furthermore, I explore the positioning of the monster and how the zombie from this position can be regarded as a subversive feminist power. I also examine the zombie movies ability to reflect our society and the power structures amongst us who live in it.

Key words: Horror movie, Zombie, *Land of the Dead*, Romero, Intersectionality, Power Structures, Categories.

Innehållsförteckning	Sid
1. Inledning	4
1.1 Något om disposition	4
1.2 Egen positionering	5
1.3 Syfte och frågeställningar	7
1.4 Material och urval	7
1.5 Forskningsfältet	8
1.5.1 Tidigare forskning: Feministisk skräckfilmsanalys	8
1.5.2 Tidigare forskning: Zombiefilm	10
1.5.3 Zombiefilm - en genrehistorik	10
2. Teori	12
2.1 Foucault - en studie av maktens meka nismer	12
2.2 Butler - om kategorier och element som stör den "vanliga ordningen"	13
2.3 Monster som mellanrum - en subversiv potential?	14
2.4 Representation	15
2.5 Intersektionalitet och att problematisera kategorierna	15
3. Metod och metodologi	17
3.1 Narrativanalys	17
3.2 Filmanalys	17
3.3 Analysmodell - ett narrativt schema	19
4. Analys: <i>Land of the Dead</i>	20
4.1 Tema: Genus och kropp	22
4.2 Tema: Klass och kapitalism	26
4.3 Tema: Etnicitet	29
4.4 Avslutande diskussion	31
5. Noter	33
6. Litteraturlista	36
7. Bilagor	39
7.1 <i>Land of the Dead</i> - synopsis	39
7.2 <i>Land of the Dead</i> - rollista	46
7.3 <i>Land of the Dead</i> - bildbilaga	47

1. Inledning

Studien jag har genomfört syftar till att synliggöra maktstrukturer och hur de förändras och samspelar med kategorier i ett specifikt populärkulturellt verk, nämligen George A Romeros zombiefilm *Land of the Dead*. Jag menar att det finns ett spänningsfält mellan hur makten opererar och hur kategorier konstrueras och dekonstrueras. För att illustrera detta har jag gjort en tematisk filmanalys och tar upp exempel ur filmen utifrån kategorierna *Klass och kapitalism*, *Genus och kropp* samt *Etnicitet*. Jag kommer att titta på hur dessa kategorier samspelar med varandra utifrån ett intersektionellt perspektiv eftersom jag menar att dessa samspel bestämmer hur vi och våra identiteter omges av, utsätts för och kan utöva makt. Jag gjort ett urval och har i och med detta valt bort faktorer som exempelvis ålder, sexualitet och funktionshinder på grund av att de inte är så framträdande i filmen, inte för att dessa skulle vara mindre viktiga ur maktsynpunkt än någon av de andra.

Jag är medveten om den paradox som uppstår då jag å ena sidan talar om vikten av att ifrågasätta de kategorier vi placeras in i samtidigt som de cementeras genom att jag delar in det studerade materialet i just dessa kategorier. Här menar jag att vi behöver synliggöra kategorierna just för att kunna utmana dem. De kategorier jag tar upp i min studie bildar i sin tur motsatspar, dikotomier, som ställs mot varandra. Jag menar att detta utgör en viktig process då vi konstruerar våra identiteter eftersom vi ofta identifierar oss själva i relation till “det andra”, utifrån det vi inte är. Listan kan göras lång över dessa identitetsskapande faktorer: kvinna/man, rik/fattig, gammal/ung, vit/svart, levande/död och så vidare. Utifrån de kategorier vi “tillhör” eller placeras in i, opererar makten runt oss på olika sätt. Vad som kan vara en privilegierad position i ett sammanhang kan vara en nackdel i ett annat.

I filmen *Land of the Dead* tydliggörs hur makten förändras och förskjuts beroende på hur situationen ser ut för rollfigurerna. Det jag finner så fascinerande är just den här glidningen av makten som uppstår både mellan människor och zombier, och internt i de båda grupperna, som gör att det aldrig är riktigt fastslaget vem som ska “vinna” eller överleva i slutändan.

1.1 Något om disposition

Den första delen av uppsatsen består av en inledning där jag förklarar min egen position och ingång till materialet. Jag går även igenom den teori jag använder mig av, liksom metod och

metodologi, material och urval samt en presentation av zombien och zombiefilmgenre. I del två kommer analysen av den film jag valt med en återkoppling till teorin samt en avslutande diskussion där jag presenterar och problematiserar mina slutsatser. Del två inleds med en kortare synopsis av filmen och en längre synopsis finns med som bilaga. Eftersom zombiefilm är en genre som har en starkt utpräglad estetik tycker jag även att en bildbilaga är nödvändig att ha med, för att ge mer substans åt materialet och förtydliga resonemanget i vissa empiriska exempel.

Jag gör även en diskussion om genrehistorik dels för att tydliggöra hur genren kan vara relevant i ett genusvetenskapligt sammanhang och som spegling av samtiden och dels för att ge läsaren en inblick i hur genren utvecklats genom åren. Jag förutsätter att läsaren har vissa förkunskaper inom det genusvetenskapliga fältet men ej inom fältet zombiefilm, då detta är en relativt smal filmgenre.

1.2 Egen positionering

Som forskare har vi alltid ett ansvar att förhålla oss etiskt korrekt till vårt material, oavsett om det handlar om att behandla informanter med respekt och integritet eller om det gäller att göra ett tillförlitligt urval från ett textbaserat material. Då jag började skriva den här uppsatsen insåg jag att jag skulle behöva välja bort vissa aspekter till förmån för andra och jag tror att det är viktigt att vara medveten om att i urvalsprocessen där vi väljer att lyfta fram vissa faktorer uppstår också tystnader kring andra, kanske lika intressanta ämnen. Det jag valt att fokusera på i den här uppsatsen är en av de diskussioner inom det genusvetenskapliga fältet som jag tycker är en av de viktigaste, nämligen hur makten ser ut och fungerar.

Då det kommer till den egna positionen som forskare befinner vi oss onekligen i en maktposition. Det är våra tolkningshorisonter som styr hur uppsatsen utformas, vilket material som väljs ut samt hur resultaten framställs. För att frånga rollen som en allsmäktig, kroppslös forskare som står utanför själva forskningskontexten, det som Donna Haraway kallar "gudstricket", är det viktigt att vi ser oss själva som subjektiva - aldrig objektiva - kunskapsproducenter. Det finns ingen objektiv kunskap, menar Haraway, vi kan aldrig tala med en röst som verkar komma från ingenstans utan vi befinner oss alltid "i monstrets mage".¹ Vi är i allra högsta grad en del av forskningsprocessen, våra tidigare erfarenheter,

kunskaper och intressen färgar våra analyser och påverkar våra resultat. Att som forskare reflektera över sin egen roll, kontext, positionering och val av teori och metod kallar Haraway situerad kunskap.² Den här aspekten tycker jag är mycket viktig att ha med i uppsatsskrivandet, dels för att ge läsaren en större förståelse för studien som sådan och min ingång till materialet och dels för att komma ifrån tanken på att det finns en enda "sanning". En annan person med en annan positionering som gjort andra val av teorier hade förmodligen kommit fram ett annorlunda resultat än vad jag har gjort. Genom att reflektera över dessa frågor kan vi, menar Haraway, nå en partiell insikt, det vill säga nå en insikt i det utsnitt av den kontext som vi befinner oss i. På så sätt kan vi *se* (min kursivering) den verkligheten och ta ansvar för vår medverkan i den, säger hon.³ Begreppet *se* syftar här till både det optiska seendet (*sight*) och själva positioneringen (*site*).⁴

Då det kommer till min egen positionering har jag valt att arbeta med ett material som ligger mig varmt om hjärtat. Jag har sedan länge fascinerats av skräckestetikens uttryck i alla former och i synnerhet de som handlar om de odöda, klumpiga och charmiga kannibalmonster vi kallar zombier. För några år sedan skrev jag min B-uppsats i genusvetenskap om det utrymme som jag menar finns inom zombiefilm, vad gäller representation och rollbesättning. Det var i arbetet med den uppsatsen jag fick mersmak för filmgenren och dess potential, eftersom det uppkom så många följdfrågor kring zombietemat. Sedan jag skrev min B-uppsats har jag hunnit studera kulturvetenskap, fotografi och subkulturella strategier och jag bär med mig de kunskaperna in i arbetet med denna studie. Mina preferenser och intressen vad gäller film, konst, musik och litteratur har alltid rört sig mot det subkulturella så med andra ord befinner jag mig i och skriver inifrån den kontext jag studerar.

Jag tror att min uppsats tjänar på att jag har ett brinnande intresse för det jag skriver om och skulle som forskare kanske kunna falla in under ramen för vad Henry Jenkins kallar ett *aca-fan* (min kursivering). Kultur- och medieforskaren Jenkins, som studerat många olika typer av fans och fan-kulturer, talar om aca-fans som en hybrid av akademiker och fan som växlar mellan och kombinerar dessa två identiteter. De analyserar och skriver om sitt intresse på ett öppet och reflekterande sätt utan att bli defensiva och försvara det.⁵ Det är min ambition att försöka leva upp till detta och att bibehålla mitt ifrågasättande uppsatsen igenom. Vad gäller det språkliga har jag inspirerats av Barbara Czarniawskas essä "*Studying up, studying down,*

studying sideways”: om ett dialogiskt förhållande till fältet som finns publicerad i antologin *Att utmana vetandets gränser*.⁶ Czarniawska skriver lättillgängligt och medryckande om sitt ämne på ett sätt som känns ovanligt inom akademien där litteraturen ofta vänder sig till de redan invigda. Författaren drar sina resonemang med utgångspunkt i sig själv och sina erfarenheter och gör på så sätt texten personlig och levande, något jag också hoppas kunna åstadkomma.

1.3 Syfte och frågeställningar

Jag vill med den här uppsatsen utforska hur maktstrukturer konstrueras och förändras och har valt att göra detta genom en tematisk analys av zombiefilmen *Land of the Dead*. Jag menar att de kategorier (och dikotomier) som konstrueras och dekonstrueras i filmen förändrar hur maktstrukturerna ser ut, så att glidningar uppstår kring vem/vilka som har makten i vissa situationer. Jag undersöker också hur människor representeras inom de olika kategorierna och genom att göra detta sätter jag fingret på något som jag tycker är en mycket viktig feministisk poäng, nämligen vem/vilka som har makten och hur den förändras och skiftar, men även problematisera hur tolkningsföreträdet ser ut då människor placeras in i olika kategorier.

Eftersom skräckfilm av tradition tar upp de rädslor som finns i ett samhälle vid en viss given tidpunkt⁷ menar jag att skräckfilmsanalysen är ett bra verktyg för att säga något om samtiden, vårt samhälle och de maktstrukturer som opererar bland oss. För att undersöka hur den här makten ser ut kommer jag att utforska intersektionalitetsbegreppet via zombiefilmen och studera monstret och dess positionering, i vilken jag menar att det finns en subversiv potential. Mina huvudsakliga frågeställningar blir därför följande:

- Hur ser maktstrukturerna ut i filmen *Land of the Dead* och hur förskjuts de?
- Vad betyder kategorier och upplösandet av kategorier för dessa maktstrukturer?

1.4 Material och urval

Materialet utgörs av en tematisk filmanalys av George A Romeros film *Land of the Dead* från 2005. Jag kommer att ta upp empiriska exempel ur filmen som jag tycker belyser mina frågeställningar och som passar in under respektive tematiskt avsnitt. Filmen har delats upp i 22 olika huvudscener på DVD-utgåvan från 2005 och då jag refererar till en viss sekvens i filmen hänvisar jag till deras respektive numrering. Då scenindelningarna är tämligen långa

partier förekommer det ibland fler exempel inom en och samma scen.

En av anledningarna till att jag har valt zombiefilm som mitt analysmaterial är, förutom att jag är förtjust i genren, också att jag vill visa hur jag som kvinna kan befinna mig i och tolka en skräckkontext som av många nog betecknas som manligt kodad. Jag tänker inte i de termerna särskilt ofta, eftersom jag länge varit en del av den här kulturella förgreningen, men på ett sätt kan den här uppsatsen kanske ses som ett ställningstagande, att jag tar en självklar plats på ett ställe där det inte förväntas att jag ska göra det.

1.5 Forskningsfältet

Jag har undersökt hur forskningsfältet ser ut vad gäller feministisk skräckfilmsanalys och i zombiefilmens värld. En kort genrehistorik följer efter dessa.

1.5.1 Tidigare forskning: Feministisk skräckfilmanalys

Vad gäller forskning som kombinerar skräckfilm och genusvetenskap kan nämnas teoretiker som Linda Williams, Judith Halberstam och Carol J Clover. Linda Williams har undersökt känslorna kring skräckfilm och de kroppsliga reaktionerna dessa kan frambringa. Hon talar i sin essä *Film Bodies: Gender, Genre and Excess* om skräckfilm, porrfilm och melodrama som "kroppsgenres" och kopplar samman dessa med rädsla, upphetsning och tårar.⁸ Sex, våld och känslor är gemensamt för dessa genrer och Williams menar att det kan finnas en värdeladdning i hur de här respektive genrer betraktas då det kommer till vilken typ av känslor de producerar.⁹ Exempelvis ses porrfilm som manligt, aktivt kodat, medan melodrama ses som passivt, kvinnligt och skräckfilm anses avsett för tonårspojkar, menar hon.¹⁰ Alla tre genrer räknas som lägre kulturellt stående på grund av de känslor som framkallas, känslor som Williams talar om som *excess* (min kursivering). *Excess* kan närmast beskrivas som överdrift eller utsvävning, och författaren menar att kvinnor ofta har varit de som förkroppsligat dessa känslor på film. Däremot menar hon också att ingen av de nämnda kategorierna någonsin blir helt stabil och fixerad genusmässigt utan att "The 'new fluidity and oscillation' in the 'body genres', then, offer pleasures to the female as well as the male spectator."¹¹

Judith Halberstams talar också om kategorier i sin bok *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* som tar upp monstret ur ett gotiskt skräcksammanhang.

Hennes teorier går ut på att meningsskapandet sitter i skinnet, både monstrets och människans, och att monstret på så sätt blir rädslan förkroppsligad.¹² Hon menar att huden representerar hur olika identitetsskapande processer blir till och ser det gotiska monstret ur detta perspektiv. Gotiken använde monstrets kropp för att skapa klass, genus, etnicitet och sexualitet via berättelser om den subektivitet som tillskrevs vissa specifika kroppar.¹³ På så sätt blev människan som kategori till, genom att allt som inte passade in i kategorierna vit, medelklass och man, uteslöts (othering) menar hon¹⁴, och talar om genus som en pågående process. Istället för att huden skulle vara en behållare för en kropp som innehåller olika "sanningar", så är den snarare en hinna som producerar kroppen, skriver Halberstam. Kroppen skulle då endast vara en yt-effekt på huden, med många olika variationsmöjligheter och möjligheter till att ses som annorlunda (othering).¹⁵ Halberstam kombinerar queerteori, feministisk teori och psykoanalys i sin bok, med kroppen som meningsbärare.

Clover talar också om kroppens betydelse i *Her body, Himself: Gender in the Slasher Film*, som handlar om hur genusidentiteter skapas inom skräckfilm, "the final girl" (kvinnan som överlever på slutet), sexualitet, kroppen, et cetera. Hon utmanar det allmänna antagandet att män står för det sexualiserade våldet i filmerna som kvinnorna följaktligen görs till offer för. Hon menar att det borde förekomma en genusöverskridande process hos publiken vid själva tittandet och att detta förklarar varför en publik som till större delen består av män kan tilltalas av skräckfilmer med en kvinnlig hjälte i huvudrollen.¹⁶ Clover säger också att karaktärerna ofta går utanför de förväntade genuskategorierna då mördaren ofta är en feminiserad man, exempelvis en transvestit eller transsexuell, och huvudpersonen - "the final girl" är en aktiv och "ofeminin", maskuliniserad kvinna.¹⁷ De här tvetydiga identiteterna visar på en viss glidning då det kommer till hur genus representeras, menar hon, även om det mest handlar om hur den manliga publiken ser filmen.¹⁸ Clovers resonemang visar hur kvinnor kan porträtteras som starka inom skräckfilmens (eller snarare slasherfilmens¹⁹) värld, något jag absolut sympatiserar med. Däremot tycker jag inte att denna styrkeuppvisning nödvändigtvis måste vara manligt kodad, utan mycket väl kan vara en kvinnlig egenskap, även om samhällsnormen inte ser ut så. Därför menar jag att Clovers resonemang på vissa sätt bidrar till att cementera bilden av kvinnan som passiv och undergiven, om den handlingskraft Clover talar om nu automatiskt blir maskuliniserande. Kanske hade det varit mer konstruktivt att bara se det som självklart att kvinnor (och män) kan visa styrka likväl som svaghet.

De tre ovan nämnda teoretikerna inspireras av psykoanalysen och Clover nämner även Laura Mulvey.²⁰ Mulveys psykoanalytiska essä *Visual Pleasure and Narrative Cinema* från 1975 blev mycket inflytelserik inom fältet. Hennes teori om att filmen konstitueras av en manlig blick som gör kvinnor till objekt²¹ har både risats och rosats men då varken den eller psykoanalysen i stort inte tar hänsyn till några andra faktorer än just genus och ej ser till historisk förändring blir dessa ointressanta för min studie. Skräckfilmsgenren är starkt förknippad med psykoanalytisk teori men jag har istället valt att vinkla min uppsats åt det mer poststrukturalistiska hållet eftersom jag kommer att titta på hur kategorier upprättas och faller sönder och vad detta gör för maktstrukturerna.

Det finns gott om skräckfilmteoretiker inom andra discipliner såsom exempelvis etnologin och kulturvetenskapen, men jag har inte hittat någon som tar upp just zombiegenren ur ett genusperspektiv. Däremot har jag haft god hjälp av Jamie Russells och Kim Paffenroths teorier då det kommer till den tidigare forskningen inom just zombiegenren.

1.5.2 Tidigare forskning: Zombiefilm

Tidigare bestod den undersökande zombiefilmlitteraturen nästan uteslutande av filmografier men det ändrades år 2005 då Jamie Russells bok *Book of the dead: The Complete History of Zombie Cinema* kartlade de historiska och kulturella svängningar som gjorde att zombiefilmen från Afrika fördes vidare till USA och Europa.²² Boken är, precis som titeln antyder, en heltäckande historik över zombiefilmsgenren och Russell tar oss med på en resa som börjar i Haiti med voodookulturen, och de viljelösa zombier som styrdes av en zombiemästare med makt över deras öden och äventyr, och slutar med dagens mer "självständiga" zombier som i *Land of the Dead*. Viktigt att nämna i sammanhanget är även Kim Paffenroths *Gospel of the Living Dead: George Romero's Vision of Hell on Earth*, som studerar Romeros filmer och sätter dessa i relation till andra nutida inflytelserika zombiefilmer. Russells och Paffenroths teorier kommer att återkomma i analysdelen, men för att förtydliga zombiefilmkontexten kommer här en kort sammanfattning av hur zombiefilmen utvecklats genom åren.

1.5.3 Zombiefilm - en genrehistorik

I Jamie Russells bok *Book of the Dead* kan vi läsa att zombien som monster togs i anspråk från den afro-karibiska kulturen och voodoomytologin i slutet av 1920-talet då USA:s

politiska intresse i Haiti var som störst.²³ Zombiernas egenskaper har varierat under årens lopp men gemensamt kan sägas att de i grunden är döda människor som av olika anledningar väcks till liv igen. Under den första halvan av 1900-talet var zombierna viljelösa slavar som lydde under en zombiemästare, menar Russell.²⁴ I *White Zombie* (1932) av Victor Halperin, kan vi se tydliga spår av USA:s desperation efter börskraschen 1929 och paralleller dras mellan zombiens slavtillvaro till arbetarnas beroende av sina jobb för överlevnad.²⁵ På den här tiden skildrades inte zombien i sig som någonting farligt, utan skräcken låg i att bli en zombie. Monstret fungerade som en symbol för en svart (primitiv) kultur som ställdes mot den vita civilisationen. Det kalla kriget under 1950-talet gjorde invasionen och infiltrationen till ett tacksamt tema i filmerna och ofta fick utomjordingar som återuppväckte de döda stå som symbol för kommunismens hot i de amerikanska filmerna.²⁶ George Romeros klassiska *Night of the Living Dead* (1968) förändrade hela genren med två helt nya element som kom att bli stilbildande: kannibalism och gore²⁷. Effekterna ansågs mycket chockerande på den tiden vilket gjorde filmen kontroversiell. Russell menar att *Night of the Living Dead* handlar om samhällets kollaps, familjeenhetens sönderfall samt drar paralleller till Vietnamkriget som var i full gång.²⁸ Romeros nästa film, *Dawn of the Dead* (1978), var ännu mörkare och kritiserade konsumtionssamhället. Den utspelar sig i en övergiven shoppinggalleria och visar de överlevande människornas materialistiska begär.²⁹ Under 1980-talet blev återigen Haiti och voodookulturen en inspirationskälla för regissörerna. Detta tema användes flitigt av både Romero och den italienske Lucio Fulci, vars filmer kom att utlösa en italiensk zombiefilmsvåg med sex och extremt kroppsligt våld kombinerat vilket upprörde det katolska Italien.³⁰ 1990-talet var mer eller mindre en död period för zombiefilmen, med några få undantag. Zombietemat blev däremot mer inlemmat i mainstreamfilmen under den här tiden, särskilt tydligt är detta i *Resident Evil*, som först lanserades som tv-spel och sedan blev film.³¹ Russell menar att genren under 2000-talet har haft ett litet uppsving i titlar som *28 Days Later*, *Shaun of the Dead* samt *Land of the Dead* som fick vissa publikframgångar.³²

Ett karaktäristiskt stilgrepp förutom splattereffekterna, kannibalismen och samhällskritiken som jag tycker är värt att nämnas är intertextualiteten. Zombiefilmerna bygger ofta på konventioner och kunskap som presenterats i tidigare filmer, samt mer eller mindre plagierade scener och oförblommerade hyllningar till andra regissörer. Det här gör att en redan invigd publik förmodligen får ut mer av filmerna än förstagångstittare, vilket kanske kan ses som elitistiskt men jag menar att det tyder på en självdistans och intelligens hos regissörerna som

gör genren till något mer än bara frosseri i specialeffekter. Zombierna har överlag blivit mer självständiga genom åren och utvecklat mer mänskliga sidor, som den begynnande empati och intelligens jag utforskar i analysavsnittet. Det är zombiens och zombiefilmens marginaliserade position inom kulturfären som jag tycker gör den intressant ur ett feministiskt perspektiv. Genom att analysera samspelet mellan människor och zombier från en feministisk teoretisk ram kan maktstrukturer belysas och ifrågasättas.

2. Teori

Teorikapitlet tar upp de teorier jag knyter till min analys och jag tar upp teoretiker som Foucault, Butler, Hall, De los Reyes, Mulinari och Lykke.

2.1 Foucault - en studie av maktens mekanismer

Eftersom min uppsats syftar till att undersöka maktstrukturer föll ett av de teoretiska valen på Michel Foucault. Nyttan av att använda Foucaults maktteori i en genusvetenskaplig kontext ifrågasätts ibland, eftersom Foucault talar om maktstrukturer på ett generellt och abstrakt plan och inte uttalat nämner hur det här påverkar verkliga kvinnor och män i deras vardag. Jag menar att det är en av styrkan i hans resonemang, just för att teorin är så övergripande och ej inriktad på specifika maktrelationer är den också lätt att tillämpa på många olika områden, inklusive genusvetenskapen. Däremot tror jag att det är nödvändigt att sätta in hans teorier i empiriska exempel för att tydliggöra hur makten opererar och ser ut i praktiken så att den blir mer verklighetsförankrad. Teorin går ut på att makten är ständigt närvarande. Den utövas snarare än besitts och är inget som privilegierade klasser vunnit eller erövrat. Makten är snarare ett resultat av de strategiska positioner dessa klasser befinner sig i, menar Foucault. Dessa positioner upprätthålls också till viss del av de som befinner sig i lägre positioner.³³

Han menar också att makten varken tillämpas som ett tvång eller förbud gentemot de som inte har den, utan är istället ständigt omgivande och sträcker sig djupt ned i samhällslagren. Det handlar inte bara om förhållandet mellan stat och medborgare eller skillnader mellan samhällsklasser. Inte heller handlar det om makt på individnivå, utan maktrelationerna formas istället i en invecklad kugghjulsprocess, menar Foucault. Den här processen utgår från hur samhällets lagar ser ut, men den liknar inte lagarna utan har alldeles egna mekanismer. Enligt den här teorin är maktrelationerna inte entydiga, menar Foucault, utan de visar istället på en

mängd punkter där olika kraftmätningar kan äga rum och som i förlängningen kan leda till (i alla fall tillfälligt) omvända styrkeroller.³⁴ I *Land of the Dead* förekommer många kraftmätningar av den här typen, men mer om det i analysavsnittet.

2.2 Butler - om kategorier och element som stör den "vanliga ordningen"

En annan teoretiker som kommer väl till pass för min studie är Judith Butler. Hennes teorier om genus som socialt och kulturellt konstruerat menar jag går att tillämpa då det handlar om hur vi delas in i (och delar in andra i) olika kategorier. I Butlers text *Gender Trouble*, som betecknas som en av 1990-talets mest tongivande teoretiska texter och ett viktigt dokument för queerteorin, skriver hon om hur kulturell mening skapas performativt. Våra genusediteter är socialt skapade genom repetitioner av de vardagliga aktiviteter vi förknippar med specifika genus, menar hon, och säger därmed att genus inte är självklart eller naturgivet.³⁵ De olika kulturella och sociala sammanhang vi befinner oss i gör att vi tolkar kategorierna "man", "kvinna", "flicka" och "pojke" på olika sätt och de här tolkningarna bekräftas sedan av handlingarna och upprepningarna dessa "flickor" och "pojkar", "kvinnor" och "män" gör. På det här sättet formas våra identiteter socialt och vi växer sakta men säkert in i våra könsroller menar Butler, och dessa kan se naturgivna ut även om de inte är det: "Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being."³⁶

Hon tycker att identiteter är en form av fällor och att vi förhåras in i kategorier. De här kategorierna bildar sedan binära motsatspar, dikotomier. Dikotomierna har en inneboende potential att vara mindre fasta än kategorierna var för sig, anser hon, om vi gör det som inte förväntas av oss och på så sätt fyller kategorierna med ny mening.³⁷

Vidare menar Butler att om vi lossar på kategoriernas fasta ramar kan vi också få en mer avslappnad inställning till våra identiteter. Hon nämner parodi och drag som handlingar med subversiv makt som stör den "vanliga" ordningen. Andra störande företeelser kan vara olika former av bilder, handlingar och idéer som blandar, suddar ut eller går över den gräns som satts upp för vad som är manligt/kvinnligt, normalt/onormalt et cetera. I kommande kapitel kommer vi se exempel på att zombien är en typiskt störande företeelse, men för att avsluta Butlers resonemang kan sägas att det kort sagt handlar om att skapa mer utrymme för

alternativa handlingar. Detta i ett socialt landskap som oftast är allt annat än vänligt inställt till det som avviker. På en större skala skulle avvikandet på sikt kunna leda till att länkarna mellan kategorier, identiteter och representationer brister och handlingsfriheten hos individer ökar, menar hon.³⁸ Butler och hennes resonemang kritiseras ibland för att inte tillföra något till den feministiska kampen, då vissa menar att om själva kategorin "kvinna" ifrågasätts blir det svårt att föra en emancipatorisk kamp för just kvinnor. Jag menar, i enlighet med Tiina Rosenbergs resonemang i förordet till *Könet brinner!*, som består av ett urval av Butlers texter, att hon snarare gör en viktig poäng i sitt ifrågasättande.³⁹

Istället för att förutsätta att alla kvinnor är lika, eller snarare att alla kvinnor passar in i en och samma norm - vit, heterosexuell medelklass - kan vi med Butlers tankar istället skapa en mer inkluderande miljö inom feminismen, något som jag personligen tycker är väldigt viktigt. På så sätt kan även de röster som inte kommer från exempelvis heterosexualitetens eller akademins värld göra sin stämma hörd. I vissa sammanhang kan också andra kategorier som sexualitet och klass vara viktigare än just genus,⁴⁰ och jag tycker att Butler sätter fingret på detta på ett konkret och tydligt sätt. Om inte kategorin "kvinna" ifrågasätts tror jag att den feministiska kampen riskerar att bara inkludera vissa kvinnor och exkludera andra, de som avviker från normen.

2.3 Monster som mellanrum - en subversiv potential?

Då det kommer till normer och avvikelser menar jag att monstret kan betraktas som en tydlig avvikelse. Nina Lykke reder ut varför monster är intressanta just ur en genussynpunkt i antologin *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs* från 1996. Hon talar ur en feministiskt vetenskaplig kontext och menar i likhet med Butler att det uppstår ett mellanrum, ett kreativt kaos, mellan gränserna för det som av samhället betecknas vara "kulturellt" respektive "naturligt". Om vi överskrider de moderna dikotomierna som exempelvis mänskligt/omänskligt, genus/kön, intellekt/kropp, et cetera, kan den feministiska teorin få ny kraft anser hon. Antologin tar upp gudinnor, monster och cyborgs som markörer för kaos och instabila identiteter och en teori som är särskilt intressant för min uppsats är Nina Lykkes tanke om att monster under tusentals år har underminerat det normala och stabila genom att vara just avvikande.⁴¹ Lykke ser monster som representationer för det gränsfenomen, eller mellanläge, som uppträder i gråzonen mellan natur och kultur. Monster kan inte definieras som varken

mänskliga eller omänskliga och utmanar därför den fastslagna gränsen däremellan, menar hon, och fastställer därigenom monstrets subversiva potential.⁴²

En av anledningarna till att jag valt att titta närmare på just zombien är att den är ett monster som till så stor del liknar oss människor. Den har nästan alla karaktäristiska som kännetecknar en människa men är ändå alldeles omänsklig. Den befinner sig mellan liv och död, mellan monster och människa och bryter på så sätt upp dessa tidigare givna kategorier. I övergången till zombiestadiet kan vi se hur zombiens och människans identitet överlappar varandra och skapar ett intressant spänningsfält, den är mänsklig och omänsklig på samma gång. Jag tycker, i enlighet med Kim Paffenroths teorier, att det här gör zombien till ett spännande verktyg för att studera konstruktionen och dekonstruktionen av kategorier samt den mänskliga naturen.⁴³

2.4 Representation

I min analys undersöker jag hur olika kategorier av människor representeras, det vill säga vilken typ av innehåll vi fyller kategorierna med. För att definiera representation och stereotyper tar jag hjälp av Stuart Halls tankar om representation. Han menar att vår kultur skapas av olika former av representation och att alla sätt att producera mening (genom skrift, musik, film, kroppsspråk et cetera) kallas språk, och det är hur saker representeras i dessa olika former av språk som mening och betydelse skapas. Denna mening är inte fixerad utan ändras i förhållande till kontext och historiska omständigheter⁴⁴ och meningen bestämmer vad som är normalt, vem som hör till och därigenom också vem som exkluderas, vilket också lägger grunden för maktrelationer skriver Hall. Stereotyper förklarar Hall som föreställningar om en människa som reducerats till några få essentiella egenskaper som tas för naturliga.⁴⁵ Skapandet av stereotyper upprätthåller också den gräns mellan vad som betraktas som normalt och avvikande, menar han.⁴⁶

2.5 Intersektionalitet och att problematisera kategorierna

Diana Mulinari och Paulina de los Reyes bok *Intersektionalitet: Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap* ligger till grund för hur jag gjort urvalet av de teman jag tar upp i min analys. Ett intersektionellt maktperspektiv innebär att se på de identitetsskapande kategorierna genus, klass, etnicitet, sexualitet, ålder et cetera som faktorer som interagerar och sammanflätas med varandra och inom vilka makten opererar.

Olika strukturer av förtryck, som exempelvis rasistiska föreställningar eller klasstereotyper, kan också förstärka varandra, menar Mulinari och De los Reyes,⁴⁷ och framhåller vikten av att ifrågasätta den typen av enkelspåriga och fragmentariska representationer som skapar stereotyper.⁴⁸

De menar att kategoriseringstänkandet är en viktig del då det kommer till maktutövandet och att det också kan skapa en världsbild som inte alltid är rättvisande. De anser också att fixerade kategorier och motsatspar som man/kvinna och liknande innebär ett osynliggörande av andra identitetsskapande faktorer och att det är viktigt att lyfta fram kategoriernas inbördes komplexitet.⁴⁹ Exempelvis kan vi inte förutsätta att alla i gruppen "kvinnor" har samma behov och intressen, även om vissa inom gruppen kanske har det. Det jag tycker är kärnpunkten i De los Reyes och Mulinaris resonemang, och som jag tar med i mina teman för filmanalysen, är just hur identitetsskapande kategorier, och den makt eller brist på makt de ger i olika situationer, interagerar med varandra och skapar komplexa makthierarkier som påverkar oss alla. Det intersektionella perspektivet problematiseras och fördjupas ytterligare i boken *Framtidens Feminismer: Intersektionella Interventioner i Den Feministiska Debatten*, som är en antologi med Paulina De los Reyes och Satu Gröndahl i redaktionen. Det är inte bara relationerna mellan olika kategorier som är intressant, menar författarna, utan i synnerhet hur kategorierna skapas och får mening i vissa maktsammanhang. De menar också att genus, etnicitet, klass, sexualitet och liknande kategorier är komplexa och föränderliga beroende på vilket sammanhang de återfinns i och därför saknar en fastslagen, essentiell innebörd.⁵⁰ Det här synsättet skapar ett ifrågasättande av de gränser mellan kategorier som kanske tidigare tagits för givet, skriver författarna, och poängterar vikten i att utforska hur kategorierna skapas och omvandlar varandra i olika situationer.⁵¹

I det här ljuset får jag passa på att skriva några rader om mitt eget kategoriserande. Jag har valt att dela upp forskningsmaterialet i tre teman utifrån *Genus och Kropp*, *Klass och Kapitalism* samt *Etnicitet*. Vad innebär egentligen "medelklass", "kvinna" och "svart"? Här utgår jag från min egen tolkningshorisont och den mening jag själv fyller orden med. Andra hade kanske tolkat begreppen annorlunda och jag tror att det är viktigt att vara medveten om det. Min förhoppning är dock att inte stereotypisera eller generalisera de aktuella kategorierna. En viktig poäng med intersektionalitet, för att återgå till De los Reyes och Gröndahls resonemang, är att problematisera och ifrågasätta makthierarkier som blivit naturaliserade,

det vill säga tagna för givet,⁵² och det är min målsättning att göra just detta, med kategorierna som ett analysverktyg.

3. Metod och metodologi

Här följer mitt resonemang kring den metod jag har valt för analysen samt en förklaringsmodell för hur jag genomfört den. Jag har valt att använda mig av filmanalys och narrativanalys i kombination då jag tittat på mitt material. Ingen av dessa båda är uttalat feministiska metodverktyg, men då jag befinner mig i en genusvetenskaplig kontext och låter teori, analys och empiri som utgår från denna aspekt sammanstråla, menar jag att metodologin som sådan ändå blir genusvetenskapligt präglad.

3.1 Narrativanalys

Då materialet jag undersöker har en narrativ karaktär kan analysen falla in under vad Göran Bergström och Kristina Boréus i sin bok *Textens mening och makt: Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys* kallar narrativanalys.⁵³ Vid mitten av 1980-talet uppstod "den narrativa vändningen", vilken går ut på att våra identiteter inte är givna utan omförhandlas genom narrativa händelser, det vill säga berättelser. Till en början var narrativanalysen väldigt influerad av litteraturvetenskapen, men med tiden började forskare från olika discipliner tillämpa den narrativa analysen och gav den en mångfald, vilket gör den till en verktygslåda med många olika redskap menar författarna.⁵⁴ Ett skäl till att studera just narrativer kan vara för att se hur makten styr våra förståelser av samhället, vår identitet och omvärld samt hur vi skapar mening, säger författarna.⁵⁵ Det här tycker jag passar mycket bra in på min studie, eftersom maktperspektivet är så tydligt. Bergström och Boréus tar upp Amia Lieblich's fyrvalsmodell då det kommer till att ytterligare definiera narrativanalysen⁵⁶ och i den här kontexten skulle min analys höra hemma i den så kallade kategoriskt-innehållsliga gruppen. Där definieras kategorier och enskilda företeelser (i mitt fall scener) samlas ihop inom de respektive kategorierna för att synliggöra enskilda delar av historien.⁵⁷ Däremot kommer jag också att dra slutsatser om filmen som helhet, men fokus ligger förstås på de tematiska kapitlen.

3.2 Filmanalys

Jag har även tagit hjälp av Lars Gustaf Anderssons och Erik Hedlings bok *Filmanalys: En introduktion* på min väg att reda ut de metodologiska frågorna.

Eftersom det finns så många genrer inom film och så många olika syften med filmanalys finns det ingen enhetlig modell för hur analysen ska utföras, menar författarna.⁵⁸ Däremot finns det vissa moment och överväganden som är oundvikliga och ger en vetenskaplig självreflektion som är nödvändig anser de,⁵⁹ och nämner följande:

1) I vilket sammanhang ska analysen ingå? Vilka förkunskaper förutsätts hos läsaren?⁶⁰ Här hoppas jag att analysen ska fungera även utanför det akademiska sammanhanget, även om det kanske är där i första hand de tilltänkta läsarna finns. Jag tycker att det blir ett problem om det ska förutsättas att läsarna har en rad förkunskaper för att kunna hänga med i texten och använder mig därför av ett språk som jag hoppas ska vara lättillgängligt. Tillgänglighet är något jag förknippar med feministiskt arbete, så det är ett ställningstagande jag medvetet valt. Eftersom studien genomförs i en genusvetenskaplig kontext tror jag att de som läser den har ett feministiskt intresse och vad gäller zombiefältet har jag försökt tydliggöra det med genrehistoriken samt de bifogade bilagorna.

2) Noggrannhet i analysen. Forskaren bör bekanta sig med filmen, dess stilgrepp och kontext. Filmen bör ses om ett antal gånger.⁶¹ Här kan nämnas att jag har arbetat med stor noggrannhet i analysen och känner materialet väl.

3) Systematisering av iakttagelserna. Här ska de upptäckter som är relevanta för studiens frågeställning renodlas och kopplas till den valda teorin.⁶² Jag utgår från ett feministiskt intersektionellt maktperspektiv redan då jag utför analysen, vilket innebär att mina iakttagelser redan i inledningsskedet systematiseras utefter detta ramverk. Alltså behövs inget extra steg för systematisering, utan jag väljer ut de scener som passar in i respektive tematiskt kapitel redan från början och kopplar mina teorier till dessa, vilket jag tycker är det mest logiska tillvägagångssättet.

4) Analysens framställning, som rapport, uppsats, bok, artikel, et cetera. Vilken teori används? Vem är den tänkta läsaren?⁶³ Den här punkten tycker jag har mycket med punkt ett att göra där det talas om analysens sammanhang, eftersom det i inledningsskedet är viktigt att fundera över just teori, kontext, tilltänkta läsare, et cetera, då jag menar att dessa aspekter formar själva analysprocessen och bör finnas med i bakgrunden redan från början.

Då det kommer till hur jag utformat min analys i den här studien kan nämnas att jag utgått från de fyra punkterna (som egentligen kan ses som tre punkter om den första och fjärde slås ihop), men modifierat dem enligt ovan för att de ska passa bättre för min studie.

En kritik som framförts vad gäller filmanalys är de så kallade “top-down-modellerna“, skriver Andersson och Hedling. Det betyder att forskaren på förhand väljer ut en teori och sedan letar efter en film som ska passa in på teorin så bra som möjligt för att forskaren ska få vissa önskade svar fastställda. Det handlar alltså om att gå uppifrån, med teoribyggnad, och ned till studieobjektet. Istället kan man börja med objektet och en frågeställning och utefter det leta efter en teori som kan passa, menar de.⁶⁴ I min studie har jag försökt frångå top-down-tänkandet genom att göra just det sistnämnda. Däremot tror jag att frågeställningarna i hög grad styr den teoretiska ingången. Eftersom jag valde maktperspektivet låg vissa teorier nära till hands, medan andra teoretiska ingångar nog varit mer fruktsamma för andra frågeställningar.

3.3 Analysmodell - ett narrativt schema

För att kunna genomföra analysen på bästa sätt har jag upprättat ett narrativt schema. Ovan nämnda Andersson och Hedling talar i boken *Modern Filmteori 1* om att narrativa mönster tydliggörs i scheman, och utgår från sociolingvisten William Labovs arbete för att komma fram till hur vi förstår historieberättande i filmens värld:

1) Resumé eller koncentrerad sammanfattning av situationen, 2) orientering eller beskrivning av sakernas tillstånd som anger tid, plats och karaktär, 3) initierande händelse som komplicerar skeendet, 4) intention eller emotionellt gensvar på den initierade händelsen, 5) komplicerande handling som uppstår som en konsekvens av den initierade händelsen, 6) upplösning, 7) epilög som utgör den moraliska läxan av skeendet, 8) berättandet som söker rättfärdiga dels varför berättaren är kompetent och dels varför händelserna som tas upp är värda uppmärksamhet.⁶⁵

Bergström och Boréus tar också upp Labovs modell, och beskriver den på ett snarlikt sätt.⁶⁶

Utifrån dessa två scheman har jag upprättat en egen analysmodell enligt följande:

- 1) Sammanfattning av situationen. (Vad händer? Beskriver situationen.)
- 2) Orientering. (Var händer det? Vilka är inblandade?)
- 3) Handling. (Vad är det som komplicerar skeendet?)
- 4) Utvärdering. (Vad är betydelsen av handlingen?)
- 5) Upplösning. (Vad som slutligen hände.)
- 6) Epilog. (Sensmoral.)

I analysen ställer jag inte upp de empiriska exemplen i den här rigida formen utan skriver fritt i löpande text för att göra resonemanget mer läsvänligt och intressant. Jag har dock i alla exempel med dessa sex punkter som en bakomliggande strukturell mall.

4. Analys - *Land of the Dead*

Som jag skriver i kapitel 2.1 ligger Foucaults maktperspektiv hela tiden i bakgrunden genom hela studien. I min analys ligger detta till grund för hur jag studerar makten och dess transformering men för att inte upprepa mig refererar jag inte till detta i texten varje gång jag nämner olika maktstrukturer utan återknyter istället på detta sätt. Förutom de tidigare nämnda teorierna i tidigare kapitel och Russell respektive Paffenroth tar jag även med kortare resonemang från filmteoretikern och kulturkritikern Steven Shaviro som tar upp bland annat Romeros zombier ur ett poststrukturalistiskt perspektiv i sin bok *The Cinematic Body*.

Land of the Dead utspelar sig i och omkring Uniontown, mänsklighetens sista utpost efter zombieinvasionen. Stadens kärna är inhägnad med stängsel och taggtråd för att hålla zombierna utanför och beväpnade soldater ser till att ingen tar sig in. Affärsmannen Kaufman styr Uniontown och äger komplexet Fiddler's Green, ett köpcentra kombinerat med lägenhetskomples som ligger längst in i stadskärnan där överklassen har forskansat sig på betryggande avstånd från zombierna. Lägre samhällsklasser bor i resterande Uniontown som mest består av slum. Vi får följa en grupp människor ledda av Riley på diverse öden och äventyr, samt en grupp zombier med Big Daddy i spetsen. Även karaktären Cholo, som försöker klättra i samhällshierarkin genom att utpressa Kaufman på pengar, har en framträdande roll. För längre synopsis och rollista, se bilaga 7.1 respektive 7.2.

Här nedan följer en kort karaktärsbeskrivning för att förtydliga de rollfigurer som förekommer i min analys. Jag har valt att kategorisera personerna utifrån de tolkningsramar jag har för att tydliggöra hur makten förändras i vissa situationer. Kategorierna etableras i syfte att kunna ifrågasätta dem.

Riley: Är ledare för den grupp överlevande människor vi följer i filmen. Han är en diplomatisk och hjälpsam vit man med rötterna i medelklassen som vill ta sig bort från staden.

Charlie: Är Rileys kompanjon. Vit man med ett mentalt funktionshinder och ett vanställt ansikte efter en olycka. Klassbakgrunden är oklar.

Big Daddy: Är ledare för zombierna. Han är en svart odöd man med ursprung i arbetarklassen.

Cholo: Är en latinamerikansk man från arbetarklassen som strävar efter att klättra uppåt i samhällshierarkin.

Kaufman: Den rike, vite affärsman som äger Uniontown och Fiddler's Green, överklass och framställs som hänsynslös.

Slack: Prostituerad vit kvinna från arbetarklassen.

Mulligan: Ledare för den revolutionära gruppen i staden. Vit, osäkert vilken klassbakgrund då karaktären inte är så framträdande.

Det är lätt att tro att de mest framträdande maktkamperna i zombiefilmens värld handlar om de mellan zombier och människor. Ur överlevnadssynpunkt är detta naturligtvis sant, men jag vill påstå att det är maktkonflikterna människor emellan som ofta står i centrum för handlingen. I filmen *Land of the Dead* är zombierna ett reellt hot mot mänskligheten men det är ofta människornas interna konflikter och brist på samarbete som gör att de råkar illa ut. Ett tydligt exempel på detta är i scen 2, då Cholo och hans män ger sig ut på en nattlig raid mot en av stadens spritbutiker istället för att åka i samlad trupp med Riley och resterande som hellre vill skaffa medicin. Uppdelningen av gruppen gör att Cholos gäng blir mer sårbara för ett zombieangrepp vilket i slutändan leder till att en av dem blir biten och tar sitt liv. Här uppstår en konflikt mellan Riley och Cholo där den sistnämnde anklagas för att styras av sin girighet då han hellre tjänar en hacka på spritförsäljning istället för att införskaffa antibiotika.

Romero drar girigheten till sin spets då det kommer till skillnaden mellan överklassens levnadsstandard i Fiddler's Green, med Kaufman i spetsen, och den resterande underklassen

som bor i slummen. Det tydliga klyftor vi ser människor emellan finns dock inte i zombiernas värld, de har istället lärt sig att samarbeta.

Zombierna har också börjat utveckla en intelligens och det är till följd av den som de kan organisera sig och lära sig använda tillhyggen för att försvara sig. Detta är särskilt framträdande hos Big Daddy, som blir zombiernas ledare. Han har också utvecklat ett grymtande läte och har därför en kommunikativ förmåga, om än en väldigt grundläggande sådan. Zombierna är helt opåverkade av de kategorier vi vanligtvis delar in människor i, såsom genus, etnicitet, klass, et cetera. De rör sig i en multietnisk mobb, till synes omedvetna om varandras kategorier eller positioner. Big Daddys gryende medvetande gör dock att han tar mer initiativ än de andra, visar prov på empati samt visar de andra hur de kan försvara sig eller ta sig igenom barrikader människorna byggt som i scen 9 där han instruerar en annan zombie (som tidigare arbetat som slaktare) hur denne ska använda sin köttyxa för att hugga sig igenom en plywoodskiva ^{Bild1} vilket leder till att zombierna bryter igenom en av Uniontowns inhägnader. Det här gör honom mer maktfull än de andra, enligt Foucaults devis att kunskap är makt och att makt och kunskap direkt förutsätter varandra.⁶⁷ Om vi kan anta att zombierna fungerar som upplösare av kategorierna klass, etnicitet och genus, kan vi också se att en begynnande intelligens skapar maktstrukturer inom zombiegruppen. Big Daddy går från att ha varit en i mängden till att bli en ledargestalt och vi kan se hur en ny kategori uppstår, den medvetna zombien.

Zombierna görs mer mänskliga än i någon tidigare zombiefilm, de visar tecken på intelligens och empati och vinner därmed vår sympati och respekt snarare än frammanar känslor av äckel och rädsla, menar Kim Paffenroth.⁶⁸ Dessa mer sympatiska zombier i kombination med riktigt beräknande och profithungriga människor gör mycket riktigt att publiken ibland hejar på zombierna snarare än de mänskliga motsvarigheterna, mig själv inkluderad.

4.1 Tema: Genus och kropp

Enligt intersektionalitetsteorin som jag talar om i kapitel 2.5⁶⁹ hänger många identitetsskapande kategorier samman, genom vilka makten bildar komplexa strukturer. Att genus, kropp och kapitalism hänger ihop visas prov på i scen 8, där Riley och Charlie befinner sig i en nattklubbliknande miljö i Uniontown. Jag har studerat hur genus representeras enligt Stuart Halls teori om representation⁷⁰ som talar om vilken typ av innehåll vi fyller de

respektive kategorierna - i det här fallet kvinnligt respektive manligt genus - med och i den aktuella scenen syns inledningsvis halvnakna kvinnor dansa i burar, vilket sätter en viss ton för klubben^{Bild2}. Här objektifieras kvinnornas kroppar och det känns som en tydlig markering för att visa hur miljön styrs av ett patriarkat och en kapitalism i samverkan. Att kvinnorna befinner sig i burar och har något tomt i blicken förstärker också känslan av att de är livegna, även om det inte explicit uttrycks att pengar tjänas på deras kroppar. Burarna för också tankarna till instängda djur och köttproduktion, att deras kroppar helt enkelt ses som köttstycken. Scenen visas bara i förbigående, vi får ingen inblick i kvinnornas situation utan de är mest med som statister för att förstärka klubbens atmosfär. Här gör Romero en kommentar på klassiska föreställningar om kvinnans kropp som ögongodis och visar upp könsrollerna i sin mest explicita form. Tankarna förs till dagens förhållanden med problem som trafficking och sexhandel och jag tolkar det snabba klippet som ett kritiskt inlägg i samhällsdebatten. Klippet följs upp med en sekvens där vi blir introducerade för den kvinnliga karaktären Slack för första gången i filmen. Hon slängs in i en annan, större bur som mest liknar en cirkusmanege inhägnad med staket. I buren befinner sig två zombier som sprayats med röd respektive svart färg i ansiktet. Människorna runt omkring får sedan satsa pengar på vilken av dessa som ska vinna, det vill säga slita Slack i stycken. Här spelar olika faktorer in, Slack är dels prostituerad, (vilket hon berättar senare i scen 8 för Riley,) och dels kvinna. Kanske blir hon inte inslängd i buren enbart på grund av detta, men det är lätt att dra slutsatsen att hon befinner sig långt ned på samhällets statusstege och därmed ses som utbytbar. Det faktum att hon är lättklädd förstärker också bilden av henne som ett byte, och det faktum att det satsas pengar på om hon ska leva eller dö reducerar henne till ett stycke kött, eller i alla fall en bricka i ett spel.

Inledningsvis ser Slack ut att vara helt maktlös men hon kommer snart på fötter och börjar försvara sig mot zombierna och lyckas hålla dem på avstånd en stund.^{Bild3} Till slut uppmärksammar Riley vad som håller på att hända och räddar henne genom att skjuta ihjäl zombierna, med en större skottlossning som följd, och de flyr slutligen från nattklubben. Senare i samma scen berättar Slack för Riley att hon egentligen är tränad som soldat, men att någon (min kursivering) tyckte hon skulle passa bättre som prostituerad. Det ges ingen djupare förklaring till detta, men eftersom Slack tidigare nämnt att Kaufman äger alla, styr staden som han vill och har ett finger med i spelet överallt tolkar jag det som att han på något sätt satt käppar i hjulet för hennes militära karriär.

Slack framställs dock aldrig som ett offer, förutom möjligen under slagsmålsscenen då hon är i buret med zombierna, utan hon porträtteras som en stark och handlingskraftig person. I scen 12 blir en av soldaterna, Manolete biten av en zombie. Riley har precis berättat för Slack om att han tidigare varit tvungen att skjuta sin bror på grund av ett bett vilket får Slack att skjuta Manolete, underförstått för att Riley ska slippa. Här vänds könsrollerna så att Riley tillåts visa svaghet och Slack "räddar" honom, något som inte är alldeles självklart då det kommer till kvinnligt och manligt på film.

Kvinnligt och manligt genus representeras på olika sätt i filmen igenom. Romero låter överlag männen få lite mer nyanserade och framträdande roller än kvinnorna. Slack faller ibland in lite i stereotypen av vad Kim Paffenroth kallar "the prostitute with the heart of gold"⁷¹, den godhjärtade prostituerade, och resterande kvinnor har inte så stora roller, men däremot låter han dem vara lika tuffa och handlingskraftiga som männen. Om detta beror på att han vill utmana den stereotypa bilden av kvinnan som mer passiv än mannen eller om det handlar om en logisk följd av att alla i filmen desperat kämpar för sina liv ska jag låta vara osagt, men det är i alla fall befriande att se. Två andra kvinnliga roller som är värda att nämnas är Monica eller Motown som hon också kallas^{Bild4} som har en traditionellt maskulin machoroll som soldat i en insatsstyrka, samt Pretty Boy^{Bild5}, den slagkraftiga chaufför och skytt som finns ombord på fordonet Dead Reckoning. Jag tycker det är intressant att Romero valt namnet Pretty Boy och menar att det tyder på en vilja att utmana genusgränserna. Karaktären får också vara skjutglad och referera till tv-spel, något som inte alltid ses som typiskt "kvinnligt". Därför menar jag att kvinnorna ofta "gör" manligt genuskodade handlingar genom filmen, enligt Butlers teori om att genus inte är essentiellt utan "görs" genom upprepade handlingar. De får därför en genusöverskridande potential som hade kunnat utvecklas till något riktigt spännande om fokus hade legat mer på deras roller än männens och på grund av den potentialen har jag också valt att ge dem en stor plats i den här studien.

Då det kommer till männen har Riley en lite annorlunda roll än vi är vana vid, som hjälte är han mer omhändertagande än vad som brukar tillåtas och i sin relation med Charlie kan vi se tydliga känslouttryck. Som i scen 2 där Charlie talar om fyrverkerierna som syns på natthimlen och Riley svarar "- Det är därför jag älskar dig, Charlie, för att du fortfarande tror på himlen."^{Bild6}

Cholo har en lite mer klassisk machoroll som jag ser som en kommentar på västvärldens stereotypiserade bild av den latinamerikanske mannen. Här vill jag dra en parallell till Satu Gröndahls essä *Politik, Litteratur och Makt: Hur görs "invandrar"- och "minoritetslitteratur"*? där hon bland annat undersöker sverigefinska litterära verk. Hon menar att dessa verk har skildras genom, i första hand, kategorierna klass och nationalitet⁷² (trots att den stereotypa bild den finska tillvaron - arbetarklass, alkoholism, et cetera - inte är lika framträdande nu som den var förr⁷³) medan exempelvis iranska kvinnliga författare istället kan ses som offer för det arabiska familjesystemet, och vars litterära verk ofta tolkas via sexualisering, feminisering och exotifiering.⁷⁴ Jag vill påstå att Cholos rollfigurBild7 förstås genom en matris av klass, etnicitet och maskulinitet som identitetsskapande för den latinamerikanske man han representerar. Han arbetar hårt, har en tuff attityd och är utåtagerande och temperamentsfull. Han framställs också som en person som roffar åt sig och inte tänker så mycket på andra, vilket gör att den manlighet han representerar inte direkt lyfts upp som något ideal. Där vinner istället Riley fler sympatipoäng med sitt mer altruistiska och diplomatiska sätt, något som tyder på att det är den sortens manliga ideal Romero vill framhålla då det kommer till genus och hur dessa framställs.

Zombierna å sin sida kan sägas sakna genus helt eftersom de inte alls befinner sig i ett tillstånd där de "gör" genus, (eller klass eller etnicitet heller för den delen,) och utmanar på så sätt dessa rigida kategorier. Här utgår jag från Judith Butlers performativitetsteori, från kapitel 2.2⁷⁵ om att genus inte är essentiellt utan utförs genom handlingar: "...gender proves to be performative— that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed."⁷⁶ I filmen går det att urskilja om zombierna varit kvinnor eller män i livet innan genom att studera deras kroppar och yttre attribut som kläder och liknande, men jag menar att de bara blir tomma representationer av kvinnor och män, där kategorierna inte fylls med mening och därmed blir verkningslösa. Steven Shaviro går ännu längre i sitt resonemang och menar att zombierna, genom sitt deltagande i mänsklighetens olika aktiviteter och kategorier, dränerar dessa på makt och mening.⁷⁷ I scen 2 ser vi Riley och en ung soldat spionera på zombierna när de försöker utföra de sysslor de gjorde som levande. Exempelvis ser vi ett gäng zombier som tidigare varit musiker, försöka spela på sina instrument med blandat resultat.^{Bild8} " - Vad gör de?" frågar soldaten och Riley svarar: " - De lär sig vara som oss igen. De låtsas att de lever." varpå soldaten säger: " - Är det inte precis det *vi* (min kursivering) gör?"

Låtsas att vi lever.” Utifrån Butlers tankar om att genus skapas performativt genom handlingar och att drag kan synliggöra hur våra genus egentligen bara är en slags imitationer⁷⁸ så menar jag att zombierna, med sitt “görande” av mänskliga sysslor och iförda mänskliga attribut, kan ses som ett förtydligande av hur mänsklighetens identitetsbyggande ser ut. Kanske kan kategorierna som människorna i *Land of the Dead* befinner sig i ses som en serie upprepningar för vilka det inte finns något original⁷⁹, och att dessa utmanas av zombierna, som i så fall kan sägas göra drag på hela mänskligheten.

Shaviro talar om just detta, att zombierna fortfarande bär på sociala markörer genom vilka vi kan identifiera dem som affärsmän, hemmafruar, nunnor, et cetera, men att alla betar sig på samma sätt trots dessa tecken på olikhet. Zombierna är därför befriade från personlighet, samtidigt som de refererar till en personlig identitet, menar han. Jag drar slutsatsen att Romero vill visa på hur vi alla i grund och botten är lika, att fysiska attribut, personlighet, klasstillhörighet och andra kategorier konstrueras socialt och kulturellt i samspel med andra och i det Butler kallar “görandet”, och att vi som människor inte har något som kan betraktas som essentiellt annat än ett medvetande, vilket är en av de få egenskaper som faktiskt skiljer oss från zombierna.

4.2 Tema: Klass och kapitalism

Det finns en tydlig glidning i klassbegreppet då det kommer till den situation karaktärerna befinner sig i efter att zombieinvasionen har brutit ut. De överlevande har samlats i en stad, Uniontown, som styrs av affärsmannen Kaufman (som i översättning från tyskan betyder just köpman). De välbärgade har tagit tillflykt i komplexet Fiddler’s Green, en skyskrapa kombinerad med shoppingcenter i centrum av staden^{Bild⁹}, medan resten av människorna förvisats att bo i slummen. I det här avseendet kan vi betrakta alla överlevande som inte bor i Fiddler’s Green som en enda klass, eftersom de lever på lika villkor. Uppdelningen medelklass och arbetarklass blir inte längre synlig, utan alla kämpar med mycket små resurser för sin överlevnad och kan snarast klassas som en underklass som jobbar för Kaufman. De övriga hör till en liten rik överklass. De som till slut överlever i filmen är inte de som har högst social status och mest makt och pengar utan de som kommer från den lägre klassen, vilket kan ses som en kapitalkritisk kommentar från Romeros sida.

Det framkommer tydligt i filmen att de olika karaktärerna har olika bakgrunder och gjorde olika saker innan zombieinvasionen bröt ut. Exempelvis säger Riley till Slack att "inget ont någonsin hände honom före invasionen", i scen 8, vilket kan tolkas som att han kommer från en mer privilegierad klass än exempelvis Cholo, som i scen 5 berättar att hans pappa inte hade något för att han inte tog för sig. Dessa båda har olika sätt att försöka lösa sina respektive situationer, både vad gäller att ta sig ut ur eller uppåt i klasshierarkin i Uniontown och naturligtvis också vad gäller att ta sig ifrån zombierna. Cholo strävar efter en högre samhällsstatus och vill således ta sig uppåt i den hierarki som existerar, medan Riley helst vill ta sig ut ur hierarkin helt och hållet. Han är inte intresserad av pengar eller makt utan vill bara ta sig så långt bort från civilisationen som möjligt, eftersom han inte litar på varken samhällets förmåga att ta hand om zombiehotet eller människornas förmåga att hålla sams. Båda dessa aspekter antyder individuella lösningar, medan revolutionären Mulligan istället vill stanna kvar i staden och kämpa för allas lika rättigheter och göra staden till "den stad vi alltid velat ha", som han säger i scen 20. Han har med andra ord en kollektiv lösning på situationen, på samma sätt som Big Daddy som leder sin grupp framåt och lär dem att använda vapen för att försvara sig mot människorna. Vi kan anta att Big Daddy har arbetarklassbakgrund eftersom han i början av filmen står och försöker arbeta vid den bensinmack där han jobbade som levande. Han är även klädd i en blå arbetsoverall med en namnskylt på bröstet, vilket ytterligare förstärker bilden.^{Bild10} Filmens huvudpersoner arbetar genomgående för Kaufman, vars inflytande som tidigare nämnts verkar genomsyra allt som pågår i Uniontown.

Ett exempel på hur etnicitet och klass interagerar ser vi tydligt i scen 9 då Cholo besöker Kaufman (som han jobbar för), i Fiddler's Green. Cholo har tagit med sig cigarrer och champagne för att imponera på Kaufman. Han håller upp champagne i två vanliga, tjockbottnade glas och sträcker fram ett till Kaufman^{Bild11} och berättar om sina planer på att köpa en lägenhet i Fiddler's Greenkomplexet, eftersom han nu har tjänat ihop de pengar som behövs. Kaufman ignorerar det utsträckta glaset och går förbi Cholo ut i köket där han tar fram ett smalt champagneglas och håller upp till sig själv samtidigt som han säger att det är en väldigt lång kö för att få komma in i Fiddler's Green. Det antyds att Cholo inte är rätt sorts människa för att bo där. Här kan vi knyta an till Bourdieus tankar om olika former av kapital, Cholo har skaffat sig ett ekonomiskt kapital men accepteras inte in i den rika kretsen av olika anledningar.

En förklaring kan vara rasism, en annan klasstillhörighet och en tredje kan handla om det kulturella kapitalet. Cholo väljer inte ett långsmalt champagneglas utan ett vanligt dricksglas och då Bourdieu talar om kulturellt kapital som den mängd av socialt erkända och värdefulla kunskaper och färdigheter som en person har i kulturellt avseende⁸⁰, tycker jag att distinktionen passar väl in här. Kaufman får företräda tanken om att champagne "ska" drickas ur särskilda glas och vi får känslan att han ser det som ofint eller opassande att använda dricksglas för detta ändamål. I slutet av scenen, då Cholo blivit arg på Kaufmans otrevliga beteende, ropar Kaufman på en säkerhetsvakt som ska eskortera Cholo ur byggnaden. Mellan raderna kan vi läsa att vakten får order om att eliminera Cholo då Kaufman säger "- I won't be needing this man anymore." Cholo övermannar dock vakten då denne anfaller i trappan på väg ned, och tar sig helskinnad därifrån, vilket gör att maktbalansen (åtminstone för en stund) skiftar till Cholos fördel.

Att kapitalism, klass och etnicitet hänger ihop framträder också i scen 13, då zombierna börjar närma sig Fiddler's Green. Kaufman säger till affärsmannen Bill att invånarna i skyskrapan och deras familjer samt nödvändig personal (här sneglar han på sin svarte betjänt), kommer att sättas i säkerhet. "- Men de andra då?" svarar Bill och syftar på övriga stadsbor, varpå Kaufman svarar "- De andra kan alltid ersättas av andra, de är utbytbara." Då Bill börjar protestera mot detta får han till svar: "- Du avbryter mig när jag pratar om människor som är utbytbara, det är dålig timing."^{Bild12} Sedan fortsätter Kaufman att tala om att han är en viktig man, hur han har byggt upp Uniontown med egna pengar, satt upp det staket som omger staden och försett dess invånare med olika typer av laster, som spelverksamhet och annat, för att hålla dem upptagna.

I nästa klipp ser vi Cholo förklara för kompanjonen Foxy att han inte kommer att bli ihågkommen eftersom han inte har utfört några stordåd under sin livstid. "- Vore det inte för att vi sitter i det här fordonet (den bepansrade Dead Reckoning), så skulle jag vara precis som den där stackars mexikanske saten där ute.", säger han och pekar på en zombie. Dessa båda klipp säger en del om hur människor ses ur ett klassperspektiv. Cholo är medveten om att han befinner sig i ungefär samma position som zombien, medan Kaufman ser sig själv som en höghet. Kaufman har makten att ta sig iväg från Uniontown och Fiddler's Green och kan också välja vilka som får följa med honom, medan den enda makt Cholo har är att kunna döda zombien, vilket han också gör men med ett viss vemod.

Zombierna, som befinner sig mitt emellan liv och död, kan med lätthet ses som en kommentar på kapitalismen. Jag håller med Steven Shaviro i hans resonemang när han säger att kapitalismens utsugande kan ses som en symbol för döden. Eftersom zombierna inte kan kontrolleras (och sättas i arbete), utan har en egen vilja blir de en sorts rebeller mot döden och kapitalismen.⁸¹ Han menar också att de som monster uppkom som en reaktion på kapitalismen och lever av det industriella samhällets rester och kanske i sin tur kan ses som en symbol för dess biologiska avfall.⁸² Hur det nu än ligger till med zombiens symbolik och vad som läses in i den så kan jag i alla fall konstatera att Romero med *Land of the Dead* vill framföra en tydlig kritik mot kapitalismen.

Att pengar inte står för någon räddning från zombierna syns också i scen 19. Vid det här laget har zombierna intagit Fiddler's Green och Kaufman flyr ned i ett parkeringsgarage under byggnaden tillsammans med sin betjänt. Istället för att bli rädd för zombierna är han rosenrasande över att de har fräckheten att ta sig in i hans lägenhetskomples. “- Era djävlar, ni har ingen rätt!” skriker han och skjuter mot zombiegruppen. Väl nere i garaget dyker Cholo (som nu blivit förvandlad till zombie) upp och anfäller Kaufman. Denne skjuter mot zombiens kropp, men utan resultat eftersom han inte tidigare konfronterats med zombies och därför inte vet att de måste skjutas i huvudet. Efter en stunds handgemäng rullar plötsligt Big Daddy in en brinnande sprayburk i garaget vilket orsakar en explosion som förgör både Cholo och Kaufman. I det brinnande infernot ser vi Kaufmans väskor, fullpackade med sedlar, flyga i luften och brinnande pengar singlar genom det rökfyllda garaget. ^{Bild13}

I *Land of the Dead* står det klart att överklassen representeras som giriga och hänsynslösa, men också hjälplösa inför zombierna då de inte varit ute på gatorna och därmed inte vet hur man försvarar sig mot dem. Det är (den av zombieinvasionen konstruerade) underklassen som klarar sig på slutet och representeras som mer sympatiska, även om de bitvis behandlar zombierna med mer övervåld än situationen kräver (exempelvis används zombierna som måltavlor för prickskytte av soldaterna vid Uniontowns staket i scen 9). Zombierna representeras, som jag nämnde inledningsvis, som förhållandevis sympatiska, i alla fall i jämförelse med människornas giriga mentalitet.

4.3 Tema: Etnicitet

Etniciteter representeras på olika sätt i filmen. Jag har tidigare nämnt Cholos rollfigur, där

klass och genus samspelar i framställandet av etnicitet. Rileys vita etnicitet samspelar med egenskaper som kan kopplas till medelklass: diplomati, återhållsamhet, altruism, ledarskap, et cetera. Då Romero låter Big Daddy vara ledare för zombierna skapar han en alternativ ledarroll eftersom Big Daddy är svart och dessutom arbetarklass.⁸³ Zombierna kan däremot sägas representera “de andra” i den “vi och dem”-situation som onekligen uppstår i det inhägnade Uniontown, och är en blandad grupp där många olika former av etniciteter är representerade. De får på så sätt symbolisera en förtryckt och etnifierad underklass. Samtidigt menar jag att zombierna, om vi utgår från att etnicitet handlar om sociala och kulturella handlingar, inte direkt har någon etnicitet i sin nuvarande form som odöda. Av de etniciteter de tillhört som levande finns endast spår kvar, som kläder och till viss del hudfärg (även om många av dem mest har den karaktäristiska förruttnelsefärgade tonen som mest kan karaktäriseras som ett spektra av olika toner från grågrön till svart). Av det inhägnade Uniontown^{Bild14} drar jag paralleller till dagens politiska läge, och kanske främst till USA:s utrikespolitik med relativt slutna landsgränser och den hårdare lagstiftning som kom efter World Trade Center-attacken år 2001. Kaufmans hårt bevakade hemvist ser jag som en kommentar på det så kallade Homeland Security i USA, sammanslagningen av olika statliga instanser med avsikt att skydda nationen mot yttre och inre presumtiva hot. Staketet kan också ses som en kommentar på USA:s starka övervakning av den mexikanska gränsen och så kallade gated communities.⁸⁴

Anna Bredström skriver i essän *Maskulinitet och kamp om nationella arenor - reflektioner kring bilden av “invandrarkillar” i svensk media* om att västvärlden idag allt oftare kopplar samman rasifierade objekt som exempelvis “svarta”, “invandrare” och “de etniska Andra” med kriminalitet och våld.⁸⁵ Efter att scen 9 utspelat sig, där Cholo blir utslängd från Kaufmans lägenhet för att han inte “passar in” i Fiddler’s Green, hämnas Cholo genom att stjäla fordonet Dead Reckoning och hota att använda dess vapenarsenal om inte Kaufman hostar upp en stor summa pengar. Då affärsmännen i Fiddler’s Green visar tecken på rädsla inför det eventuella, annalkande hotet, fnyser Kaufman “- Vi förhandlar inte med terrorister!”, vilket hade kunnat härledas till endast det faktum att Cholo använder utpressning och att Kaufman därför anser honom vara en (ekonomisk) terrorist, men när Kaufman vid ett senare tillfälle skriker “- Fucking spic!” (där spic är ett nedsättande ord om personer med spanskt eller latinamerikanskt påbrå.) till honom, ser jag hans uttalande om terrorism som starkt rasistiskt betonat.

Jag tolkar det också som en kommentar från Romeros sida, kring USA:s nya anti-terroristlagar som också de uppkom efter attacken år 2001.

Jamie Russell ser Kaufman som en tydlig symbol för George W Bush och finner i filmen kritiska referenser till just USA:s krig mot terrorismen.⁸⁶ Kim Paffenroth ser istället Kaufman som en fantasifull representation av satan⁸⁷ och själv menar jag att Kaufman står för en blandning av de processer hos människan som får rasism, kapitalism och sexism att uppstå och återbildas. Jag tror att det handlar om en rädsla för det som är annorlunda snarare än ett genuint hat, och i Kaufmans fall kombineras denna rädsla eller okunskap med en absolut maktutövning.

För att återknyta till "vi och dem"-temat vill jag slutligen ta upp vad som utspelar sig i scen 22, precis i slutet av filmen. En sorts jämlikhet uppstår mellan Riley och Big Daddy då Riley befinner sig inne i Dead Reckoning och kikar ut på Big Daddy och de andra zombierna som vandrar runt i staden och deras blickar möts.^{Bild15} Jag får en känsla av att en tyst överenskommelse dem emellan uppstår som går ut på att zombier och människor i framtiden kan leva sida vid sida. Riley förhindrar Pretty Boy från att skjuta mot zombiegruppen, som i sin tur inte heller anfaller människorna, utan istället vandrar vidare mot fjärran. "- De letar bara efter ett ställe att slå sig till ro på, precis som vi gör." säger Riley. Här har båda sidor lika mycket makt, en balans är uppnådd där ingen känner något behov av att sätta sig över den andre.

4.4 Avslutande diskussion

Land of the Dead har det mest upplyftande slutet någonsin då det kommer till Romeros filmer. Både zombier och människor verkar under filmens gång att ha lärt sig och utvecklats och båda sidorna är därmed "vinnare". Till skillnad från tidigare filmer handlar det i det här fallet inte om huruvida zombierna skulle ta över världen utan snarare om tanken på att världen, utan inflytande av giriga, Kaufmanaktiga typer, kanske kunde vara en plats där både levande och odöda kan samexistera under fredliga former. Filmen har en ambition att visa hur det går att övervinna ett samhälle fyllt av rasism, sexism och kapitalism menar Paffenroth,⁸⁸ och visst är det så att filmens slut, där det antyds om en samexistens zombier och människor emellan, bäddar för tankar på kollektivets gemensamma styrka och samarbete över gränserna som mänsklighetens slutliga räddning.

Samarbete och tolerans i all ära, men det här väcker också nya tankar på hur gemenskapen egentligen kommer att se ut. Vilka innefattas i den? Vilka exkluderas? Vilkas röster hörs mest och var uppstår tystnader? I zombiernas värld där medvetandet lyser med sin frånvaro behöver ingen maktobalans uppstå, men hur blir det om intelligensen väcks ännu mer än vad den gör hos Big Daddy i *Land of the Dead*? Förmodligen leder det till att kategorier skapas och maktpositioner upprättas, maktpositioner som sedan - som vi sett i den här studien - kan förskjutas och förändras i oändlighet. Foucault säger som bekant att kunskap är makt⁸⁹ och med zombiernas gryende kunskap kan vi förutsätta att makten till syvende och sist kommer att omfatta även deras existens. Zombierna är en produkt av människans fantasi och dess kategoriupplösta tillvaro är en utopi, om än en tankeväckande sådan.

Vi behöver kategorier för att kunna skapa våra identiteter. Jag är den jag är för att jag inte är du. Det mest centrala kanske inte handlar om ett upplösande av dessa utan snarare om hur vi använder dem och vilken mening vi fyller kategorierna, eller subjektpositionerna, med. På så sätt kan stereotypa föreställningar utmanas och röster som tystats för att de befinner sig i marginaliserade positioner, eller inte "passar in" i vissa typer av kategorier, få en plats.

5. Noter

Kapitel 1.2

1. Lykke 2008 s 17
2. Lykke 2008 s 241
3. Lykke 2008 s 19
4. Lykke 2008 s 18
5. Jenkins 2006 s 12
6. Czarniawska 2005 s 18

Kapitel 1.3

7. Russell 2005 s 8

Kapitel 1.5.1

8. Williams 1999 s 268
9. Williams 1999 s 268
10. Williams 1999 s 275
11. Thornham 1999 s 233
12. Halberstam 2006 s 1-2
13. Halberstam 2006 s 6
14. Curtin 1998 s 151
15. Curtin 1998 s 152
16. Clover 1999 s 235
17. Thornham 1999 s 230
18. Thornham 1999 s 231
19. Slasherfilm går ut på att en psykopat (ibland iförd mask) förföljer och dödar ett antal människor, ofta med kniv eller annat stickvapen. Offren är oftast tonåringar eller unga kvinnor som råkar illa ut efter att ha betett sig "omoraliskt" på något sätt (exempelvis tagit droger eller haft sex) och filmerna slutar ofta med en ensam överlevande kvinna ("final girl").
20. Williams 1992 s 58-59
21. Mulvey 2001 s 2180

Kapitel 1.5.2

22. Russell 2005 s 8

Kapitel 1.5.3

23. Russell 2005 s 8
24. En zombiemästare är en person som genom att uppväcka en död kropp skapat en zombie och

använder denna som slav.

25. Russell 2005 s 23

26. Russell 2005 s 51-52

27. Gore är en typ av skräckfilm som går ut på att göra våldsscenerna så visuella som möjligt genom att använda specialeffekter och mängder av blod, inälvor och annat kroppsinnehåll. Gore är även beteckningen på själva materialet som används, det vill säga kött, blod och liknande.

28. Russell 2005 s 69

29. Russell 2005 s 94

30. Russell 2005 s 132

31. Russell 2005 s 175

32. Russell 2005 s 179-180

Kapitel 2.1

33. Foucault 2003 s 32

34. Foucault 2003 s 32

Kapitel 2.2

35. Butler 2001 s 2485

36. Butler 1990 s 30

37. Butler 2001 s 2486

38. Butler 2001 s 2487

39. Rosenberg 2005 s 10

40. Rosenberg 2005 s 10

Kapitel 2.3

41. Lykke 1996 s 5

42. Lykke 1996 s 14

43. Paffenroth 2006 s 7

Kapitel 2.4

44. Hall 1997 s 9

45. Hall 1997 s 249

46. Hall 1997 s 258

Kapitel 2.5

47. De los Reyes och Mulinari 2005 s 9

48. De los Reyes och Mulinari 2005 s 126

49. De los Reyes och Mulinari 2005 s 127

- 50. De los Reyes och Gröndahl 2007 s 14
- 51. De los Reyes och Gröndahl 2007 s 14
- 52. De los Reyes och Gröndahl 2007 s 18

Kapitel 3.1

- 53. Bergström och Boréus 2005 s 219
- 54. Bergström och Boréus 2005 s 223
- 55. Bergström och Boréus 2005 s 225
- 56. Bergström och Boréus 2005 s 236
- 57. Bergström och Boréus 2005 s 237

Kapitel 3.2

- 58. Andersson och Hedling 1999 s 7
- 59. Andersson och Hedling 1999 s 8
- 60. Andersson och Hedling 1999 s 7
- 61. Andersson och Hedling 1999 s 7
- 62. Andersson och Hedling 1999 s 8
- 63. Andersson och Hedling 1999 s 8
- 64. Andersson och Hedling 1999 s 9

Kapitel 3.3

- 65. Andersson och Hedling 1995 s 109-110
- 66. 1) Ett abstract eller sammanfattning, 2) en orientering, 3) en komplicerande handling, 4) en utvärdering, 5) en upplösning, 6) en coda som återför perspektivet till nutid. Bergström och Boréus 2005 s 229.

Kapitel 4

- 67. Foucault 2003 s 33
- 68. Paffenroth 2006 s 115

Kapitel 4.1

- 69. Se sidan 16 i uppsatsen.
- 70. Se sidan 16 i uppsatsen.
- 71. Paffenroth 2006 s 19
- 72. Gröndahl 2007 s 30
- 73. Gröndahl 2007 s 31
- 74. Gröndahl 2007 s 40
- 75. Se sidan 14 i uppsatsen.

- 76. Butler 1990 s 25
- 77. Shaviro 1993 s 84
- 78. Butler 2005 s 72
- 79. Butler 2005 s 72

Kapitel 4.2

- 80. Gripsrud 2002 s 98
- 81. Shaviro 1993 s 83
- 82. Shaviro 1993 s 84

Kapitel 4.3

- 83. Se Martinsson 2007 s 73, där hon talar om hur ledarskap förknippas med vithet och manlighet.
- 84. Gated communities är rika bostadsområden i USA som skyddas med övervakning, staket och murar.
- 85. Bredström 2005 s 204
- 86. Russell 2005 s 192
- 87. Paffenroth 2006 s 126
- 88. Paffenroth 2006 s 116
- 89. Foucault 2003 s 33

Kapitel 7.1

- 90. Paffenroth 2006 s 116
- 91. Paffenroth 2006 s 118
- 92. Paffenroth 2006 s 121
- 93. Paffenroth 2006 s 123

6. Litteratur

Andersson, Lars Gustaf och Erik Hedling (red, 1995) *Modern Filmteori 1*. Lund: Studentlitteratur

Andersson, Lars Gustaf och Erik Hedling (1999) *Filmanalys: En introduktion*. Lund: Studentlitteratur

Bergström, Göran och Kristina Boréus (red, 2005) *Textens mening och makt: Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys*. Lund: Studentlitteratur

Bredström, Anna (2005) "Maskulinitet och kamp om nationella arenor - reflektioner kring bilden av "invandrarkillar" i svensk media" i De los Reyes, Paulina, Irene Molina och Diana Mulinari (red.) *Maktens (o)lika förklädnader: Kön, klass och etnicitet i det postkoloniala Sverige*. Stockholm: Atlas, sid 182-206.

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London och New York : Routledge

Butler, Judith (2001) "Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity" i Vincent B. Leitch (red.) *Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York och London: W.W. Norton & Company Inc, sid 2485-2501.

Butler, Judith (2005) *Könet Brinner! Judith Butler: Texter i urval av Tiina Rosenberg, översättning av Karin Lindeqvist*. Stockholm: Natur och Kultur

Clover, Carol J (1999) "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film" i Thornham, Sue (red.) *Feminist Film Theory: A Reader*. Edingburgh: Edingburgh University Press, sid 234-250.

Curtin, Maureen F (1998) "Untitled review of *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* by Judith Halberstam" i *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 17, Nr. 1 (Våren 1998), sid. 150-153. ISSN: 0732-7730.

Czarniawska, Barbara (2005), "Studying up, studying down, studying sideways: om ett dialogiskt förhållande till fältet", i Lundqvist Åsa, Karen Davies & Diana Mulinari (red.) *Att utmana vetandets gränser*. Malmö: Liber, sid 18-30.

De los Reyes, Paulina och Satu Gröndahl (red, 2007) *Framtidens Feminismer: Intersektionella Interventioner i Den Feministiska Debatten*. Hägersten: Tankekraft förlag

De los Reyes, Paulina och Diana Mulinari (2005) *Intersektionalitet: Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*. Malmö: Liber

Foucault, Michel (2003) *Övervakning och straff: Fängelsets födelse*. Lund: Arkiv

Gripsrud, Jostein (2002) *Mediekultur - Mediesamhälle, översättning av Sten Andersson*. Göteborg: Daidalos

Gröndahl, Satu (2007) "Politik, Litteratur och Makt: Hur görs "invandrar"- och "minoritetslitteratur"?" i De los Reyes, Paulina och Satu Gröndahl (red) *Framtidens Feminismer: Intersektionella Interventioner i Den Feministiska Debatten*. Hägersten: Tankekraft förlag, sid 24-43.

Halberstam, Judith (1995) *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press

Hall, Stuart (red. 1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage

Jenkins, Henry (2006) *Fans, bloggers and gamers: Exploring Participatory Culture*. New York och London: New York University Press

Lykke, Nina (2008) *Kønsforskning: En guide til Feministisk Teori, Metodologi og Skrift*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur

Lykke, Nina (1996) "Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science" i Lykke, Nina och Rosi Braidotti (red.) *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*. London och New Jersey: Zed Books. sid 13-29.

Martinsson, Lena (2007) "Utbrända eldsjälur: Om intersektionalitet och den (o)möjliga kritiken" i De los Reyes, Paulina och Satu Gröndahl (red) *Framtidens Feminismer: Intersektionella Interventioner i Den Feministiska Debatten*. Hägersten: Tankekraft förlag, sid 66-79.

Mulvey, Laura (2001) "Visual Pleasure and Narrative Cinema" i Vincent B. Leitch (red.) *Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York och London: W.W. Norton & Company Inc, sid 2179-2192.

Paffenroth, Kim (2006) *Gospel of the Living Dead: George Romero's Vision of Hell on Earth*. Waco, Texas: Baylor University Press

Rosenberg, Tiina (red. 2005) Förord i Butler, Judith *Könet Brinner! Judith Butler: Texter i urval av Tiina Rosenberg, översättning av Karin Lindeqvist*. Stockholm: Natur och Kultur, sid 7-35.

Russell, Jamie (2005) *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*. Surrey: FAB Press

Shaviro, Steven (1993) *The Cinematic Body* i bokserien *Theory Out of Bounds, Volume 2*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Thornham, Sue (red. 1999) *Feminist Film Theory: A Reader*. Edingburgh: Edingburgh University Press

Williams, Linda (1999) "Film Bodies: Gender, Genre and Excess" i Thornham, Sue (red.) *Feminist Film Theory: A Reader*. Edingburgh: Edingburgh University Press, sid 267-281.

Williams, Linda (1992) "Untitled review of *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* by Carol J. Clover" i *Film Quarterly*, Vol. 46, Nr. 2 (Vinter, 1992-1993), sid. 58-60.

7. Bilagor

7.1 *Land of the Dead* - synopsis

Land of the Dead börjar med ett montage av snabba klipp från nyhetssändningar som informerar oss om zombieinvasionen som vi sett i de tidigare Romero-filmerna. En ny aspekt som nämns är det faktum att vissa överlevare har bildat beväpnade grupper och att de tar sig in till städerna och förser sig med förnödenheter. Vi får sedan se en nattlig vy över staden Uniontown som intagits av zombier. Däremot känns stämningen inte hotfull utan zombierna uppträder (för första gången inom genren) på ett fridfullt sätt. Ett band med zombiemusiker står på en liten estrad och gör ljud med sina instrument inför en liten zombiepublik. Ett ungt zombiepar håller varandras händer och en svart zombie (som spelas av Eugene Clark), vars namnbricka lyder "Big Daddy", försöker få bensinpumpen vid den bensinstation han brukade jobba som levande att fungera.

Två beväpnade män ligger i buskarna och spionerar på händelseutvecklingen. Den ena är en ung soldat som verkar ganska oerfaren av zombier och den andra är filmens huvudkaraktär Riley (som spelas av Simon Baker). När de märker att zombierna har upptäckt deras närvaro avlägsnar de sig från platsen. I nästa scen presenteras en annan viktig karaktär, Cholo (John Leguizamo) som tillsammans med en grupp män kastar sopor från en lastbil och ned på en soptipp, ur vilken vi kan skönja dödsryckningarna från några zombier. Männen har en sista stor låda att dumpa och vi kan se blod droppa från den.⁹⁰ Riley och Cholo åker iväg på sina motorcyklar tillsammans med de andra männen och samlas vid en stor farkost utrustad med diverse vapen som heter Dead Reckoning. Riley avlägger en lägesrapport för de andra och säger att det finns gott om "vandrare" (walkers) och "stinkisar" (stenchers) i Uniontown och att de verkar mer intelligenta och organiserade än tidigare. Riley är därför tveksam till att åka in till staden för att skaffa förnödenheter, men de åker i alla fall iväg till slut. Riley har sällskap av sin kompanjon Charlie (Robert Joy), vars ansikte är vanställt efter en olycka (en eldsvåda visar det sig senare i filmen). Charlie har även ett mentalt handikapp. Väl framme i Uniontown påminner Riley de andra om att det är antibiotika som är första prioritering. Cholo erbjuder den unga soldaten från tidigare att följa med honom och hans män på en egen liten utflykt i staden. Under tiden skjuter Dead Reckoning med jämna mellanrum upp fyrverkerier över natthimlen. (Riley kallar det "att lägga blommor på kyrkogården", vilket kan ses som en referens till Romeros första zombiefilm *Night of the Living Dead*, där öppningsscenen börjar med att

huvudpersonerna gör just detta.) Då motorcyklisterna börjar närma sig staden ser vi anledningen till fyrverkerierna, alla zombier har stannat upp och tittar som förhåxade upp mot himlen. På grund av detta blir de lätta måltavlor för människorna som skjuter och kör över dem under glada tillrop. Scenen blir obehaglig eftersom människorna använder övervåld och dödar alla zombier som kommer i deras våg, till synes för nöjes skull. Big Daddy påverkas inte av fyrverkerierna som de andra utan försöker istållet varna zombierna för människornas framfart. Han grymtar för att få dem att akta på sig och när det inte hjälper tar han till handgripligheter och knuffar undan dem. En av de zombier han lyckas rädda är en liten flicka.

Mitt under attacken får Dead Reckoning ett mekaniskt problem och fyrverkerierna upphör. Riley beordrar om retrått eftersom zombierna nu inte är lika harmlösa längre. Dead Reckoning beger sig ned till staden för att bistå motorcyklisterna med skyddseld samtidigt som zombierna bryts ur sin förtrollning och återigen utgör ett hot. Cholo och hans män är i en annan del av staden och är i full fård med att plundra en spritbutik på i sammanhanget oviktiga men inkomstinbringande lyxartiklar: sprit, champagne och cigarrer. Vål inne i affären blir de attackerade av zombier och den unge, oerfarne soldaten blir biten. Cholo förbereder sig för att skjuta honom i huvudet precis när Riley dyker upp. Riley protesterar och förfåras av den här uppvisningen av girighet och blodtörst, något som inte avhåjls av att soldaten snabbt stråcker sig efter Rileys pistol och tar livet av sig för att undvika att förvandlas till zombie. Människorna lämnar Uniontown och ger sig av i riktning mot en stor upplyst skyskrapa i fjårran men Big Daddy iakttar dem och snart förföljs de av en skara zombier, ledda av Big Daddy.

Människorna anlånder till ett inhågnat område omgårdat av torn med maskingevårsbeväpnade vakter. De parkerar sina fordon och fortsåtter mot skyskrapan via en tunnel som löper under en stor flod. (Som kuriosa kan tillåggas att stadens geografiska uppbyggnad liknar Romeros hemstad Pittsburgh, men av kostnadsskål spelades filmen in i Toronto.) Skyskrapan Fiddler's Green är en exklusiv byggnad som ser ut som lika delar Las Vegas-hotell, shoppingcenter och inhågnat bostadsområde. Det är belåget på en sorts halvö med vatten runt alla sidor utom en, där det istållet finns ett elektriskt staket som skydd mot zombierna. Ett reklamslag på en teveskårm berättar om Fiddler's Green som stållet "dår livet går vidare!"⁹¹ på samma såt som innan invasionen. Resten av staden är däremot inte lika trevlig, utan har hög brottslighet och utbredd fattigdom, men det är endast här vi ser barn leka och vara glada - något som inte visats tidigare i Romeros filmer.

Cholo och Riley går åt skilda håll i staden och på varsitt håll svär de båda på att det här var sista vändan och nu ska de sluta för gott. Cholo säger sig ha sparat ihop tillräckligt mycket pengar för att äntligen kunna köpa en lägenhet i Fiddler's Green och vi ser hur han går in i den nämnda byggnaden. Här utspelar sig en scen som endast finns med på DVD-utgåvan av filmen och som alltså inte visades på bio. Den rör inte direkt handlingen framåt men den visar en heroisk sida av Cholo som gör hans rollfigur mer nyanserad och ger oss en inblick i hur det kan vara att leva i Fiddler's Green. Utanför en lägenhet träffar Cholo på en panikslagen betjänt som berättar att det är bråk i en av lägenheterna i andra änden av korridoren. Cholo sparkar in den aktuella lägenhetens dörr och ser att lägenhetsinnehavaren har hängit sig. Den döde mannens fru och son verkar omedvetna om den fara detta medför - att han kommer att återvända som zombie. (Det här är specifikt för Romeros filmer, zombiestadiet inträder inte bara vid bitt utan vid överlag då döden inträffar, oavsett vad som föranlett den.) Eftersom Cholo har tvingats lämna ifrån sig sitt vapen för att komma in i Fiddler's Green blir situationen lite mer pikant eftersom det gör det svårt för honom att försvara sig vid en eventuell attack. Han försöker få bort kvinnan från den döda kroppen men hon är alldeles utom sig. Cholo distraheras av detta i samma stund som mannen återvänder som odöd och attackerar sin egen son, som får halsen avsliten på typiskt zombiemänér. Cholo lyfter upp ett tungt konstföremål och använder detta som tillhygge då han slår ihjäl zombien. En säkerhetsvakt anländer slutligen och Cholo avlägsnar sig missmodig från lägenheten.

Under tiden har Riley andra planer för att avsluta sin karriär som zombiedödare. Han träffar på en man vid namn Mulligan (Bruce McFee) som håller ett torgmöte där han uppmanar stadens invånare att kämpa mot orättvisorna: att vissa lever i lyx i Fiddler's Green medan den stora massan får nöja sig med att leva i slummen. Mulligan erbjuder Riley att delta i den revolutionära kampen men han avböjer. Istället ger han Mulligan antibiotika till dennes sjuke son. Riley tar med sig Charlie i jakten på den bil han hade blivit lovad att få köpa så att de kan bege sig från staden för gott. Snart går det upp för Riley att han har blivit lurad då bilen inte står att finna. Riley och Charlie beger sig till en nattklubb där alkoholen flödar liksom spelandet och prostitutionen. Vi ser några kvinnor dansa topless och olika "nöjen" som involverar zombier. Det finns exempelvis möjlighet att ta ett foto där det går att stå på betryggat avstånd från några fastkedjade zombier och bli fotograferad, paintball-banor där zombier är måltavlorna samt en stor bur där zombieslagsmål iscensätts med tillhörande vadslagning kring vem som kommer att vinna.

Riley letar upp nattklubbens ägare, som har lovat honom bilen, och hotar honom. Samtidigt noterar Riley att en ung kvinna har slängts in i buren med zombierna och kämpar för sitt liv som en del av den sjuka underhållningen. Han ingriper och skjuter de två zombierna i buren, vilket orsakar en stor skottlossning. Charlie och Riley dödar nattklubbsägaren och dennes underhuggare och blir arresterade av polisen tillsammans med kvinnan de räddat ur buren vid namn Slack (som spelas av Asia Argento, dotter till den berömde italienske skräckfilmsregissören Dario Argento).

Big Daddy och de andra zombierna tar sig under tiden närmre staden. De stöter på en barrikad och Big Daddy visar prov på det intellekt och ledarskap som behövs för att ta sig förbi. Han visar en av zombierna, som bär på en kötttyxa, hur denne ska hugga sig igenom en plywoodskiva tills det blir ett hål. Big Daddy gör öppningen större och kikar igenom då han får se några andra zombier som använts för prickskjutning. De hänger upp och ned fastbundna i fötterna med måltavlor tejpade över bröstet. I fjärran tornar Fiddler's Greenkomplexet upp sig som en källa för denna orättvisa och Big Daddy ryter i frustration samtidigt som han leder iväg de andra zombierna på jakt efter en annat sätt att komma över floden, som utgör det sista hindret mellan dem och skyskrapan. I nästa scen ser vi Cholo i Fiddler's Green. Han ska fullfölja det ärende han påbörjade innan självmordsincidenten i lägenheten. Han går in i den lägenhet som ägs av Kaufman (Dennis Hopper) som är den rika affärsman som äger hela Fiddler's Green och kontrollerar staden. Cholo erbjuder Kaufman champagnen och cigarrerna från kvällens raid och frågar om han kan flytta in i skyskrapan. Kaufman låtsas tacksam för det arbete Cholo utfört åt honom men avslår hans önskemål. När Cholo blir arg ber Kaufman en säkerhetsvakt att kasta ut honom och vi kan läsa mellan raderna att Cholo ska elimineras av vakten. När vakten anfaller Cholo på vägen ut slår Cholo ned honom och försvinner.

Som hämnd mot Kaufman planerar nu Cholo att stjäla Dead Reckoning och hota att använda dess vapen för att utpressa Kaufman på pengar. (Vilken användning han nu ska ha för dem utanför Fiddler's Green får vi aldrig veta, men det antyds i filmen att det kan finnas fler utposter med överlevare på andra ställen.) Han och hans män anländer vid basen på andra sidan floden och vill ta Dead Reckoning i besittning men vakterna vägrar ge med sig. Samtidigt börjar Big Daddy och zombierna sin attack och distraherar därmed vakterna så att Cholo och hans män kan ta fordonet och bege sig därifrån. Zombierna lyckas övermanna vakterna och basen sätts i brand då en propantank exploderar.

Cholo ringer upp Kaufman och säger till honom att överföra pengar till ett konto, annars ska han skicka iväg missiler från Dead Reckoning mot staden. Han ger Kaufman en tidsfrist till midnatt, det vill säga endast några få timmar framåt. Kaufman ringer till Riley från sitt kontor och berättar att Dead Reckoning, som Riley tydligen har designat, har blivit stulet av Cholo. Han erbjuder att släppa Riley ur fängelset och ge honom en bil om han kan ta tillbaka fordonet och därmed förhindra att staden beskjuts. Riley går med på detta under förutsättning att Charlie och Slack också släpps fria så de kan följa med honom. De tre beväpnar sig och förbereder sig för avfärd men tvingas i sista stund att ta med sig tre soldater som är lojala Kaufman. Soldaterna heter Manolete, Monica och Pillsbury.⁹² (Alla spelar stereotypa hårdingar och för en tillhörande stereotyp dialog.) De sex beger sig över floden och kommer fram till den förstörda, brinnande basen från vilken Cholo och hans män tog Dead Reckoning i besittning. De delar upp sig för att leta efter vapen, ammunition och framför allt ett fordon. Uppdelningen gör utrymme för åtskilliga zombieattacker som uppstår när de rör sig på egen hand. Manolete och Riley hittar ett rum fullt av zombier, som är i full färd med att sätta i sig ett gäng döda soldater och deras kroppsdelar, och dödar dem med sina vapen. Sedan hoppar de in i en jeep som Monica tjuvkopplar, men i sista stund blir Manolete biten av en zombie. De kör iväg i sin jakt på Dead Reckoning och Riley avslöjar att han har en spårningsapparat som kanske kan hitta fordonet. Riley berättar sedan att han varit tvungen att skjuta sin egen bror då denne höll på att bli en zombie efter att ha blivit infekterad av ett bitt och detta får Slack att skjuta Manolete i förebyggande syfte.

Sedan ett klipp till en av Cholos män som hade i uppgift att ta emot utpressningsbytet. Mannen attackeras och slukas av zombier medan han väntar på att bytet ska anlända. De zombier som leds av Big Daddy har nu nått flodbanken på andra sidan av staden. De stannar där men plötsligt tar Big Daddy ett kliv ut i vattnet och försvinner under ytan. En efter en följer de andra efter. Riley och de andra kommer till en kulle med utsikt över staden. Riley är säker på att Cholo är på väg dit med Dead Reckoning för att bomba staden. De väntar på platsen när Cholo dyker upp med fordonet. Riley och Charlie lyckas snacka sig in i Dead Reckoning och försöker övertala Cholo att inte skjuta mot Fiddler's Green eftersom det skulle ta så många människoliv även i stadsområdet nedanför. Cholo förklarar att Kaufman är skyldig till många brott och att han är medskyldig till att ha hjälpt röja undan Kaufmans fiender. (Vi kan anta att det var det som hände i inledningsscenen då Cholo dumpade en låda med blodigt innehåll. Slack har också tidigare nämnt att hon blivit inslängd i zombieburen på Kaufmans kommando.)

Cholo beordrar att missilerna ska förberedas för avfyrning. Samtidigt i en annan del av staden kan vi se Big Daddy och hans zombier sakta men säkert komma upp ur flodens mörka vatten, de har helt enkelt gått framåt längs botten. De fortsätter in i staden och börjar på olika sätt attackera de människor som rör sig på gatorna. Förutom att delta i attackerna, vilket involverar att bita och slita isär folk med bara händerna, har zombierna också utvecklat en förmåga att använda tillhyggen och huggvapen som de använder mot sina fiender. Vid ett tillfälle instruerar Big Daddy en annan zombie hur man använder ett maskingevär för att döda. Zombierna tar snabbt kontroll över stadens gator och fortsätter framåt mot Fiddler's Green.

Ombord på Dead Reckoning har Riley lyckats säkra missilerna via en fjärrkontroll och Cholo står i begrepp att skjuta honom. Monica skjuter Cholo i samma stund som en zombie attackerar och biter henne. Mitt i allt tumult tar Riley och Charlie kontroll över situationen samtidigt som Slack och Pillsbury skjuter Monica och zombien som bet henne. Riley låter Cholo och en av hans män gå fria och de ger sig iväg i jakt efter ett fordon. Riley och de andra tar Dead Reckoning. När Riley ringer Kaufman för att berätta att de har återerövat fordonet hör han dock explosioner i bakgrunden som orsakas av zombiernas framfart. Han bestämmer sig för att inte återlämna Dead Reckoning utan vill istället använda den för att försöka rädda staden från zombierna. Cholo blir i samma stund biten av en zombie när han försöker hitta ett fortskaffningsmedel. Han bestämmer sig för att gå tillbaka och döda Kaufman hellre än att begå självmord och säger att han "ändå alltid har velat se hur den andra sidan har det." Här lämnas det öppet för tolkning om han menar den privilegierade klassen som bor i Fiddler's Green eller zombierna. I vilket fall som helst ska han hämnas på Kaufman, levande eller odöd. Slutstriden inleds med att de tre grupperingarna möts vid Fiddler's Green. Big Daddy och hans gäng eliminerar alla som kommer i deras väg, Cholo som börjar förvandlas till zombie på sin färd mot Kaufman och hämnden samt Riley och Dead Reckoning som försöker rädda så många oskyldiga som möjligt. Riley måste vid ett tillfälle sänka ned en bro för att få över fordonet till staden, eftersom de befinner sig på andra sidan floden. Det här involverar en spännande scen där en ensam zombie anfaller honom då han är utanför Dead Reckoning, medan en hord zombier ger sig på själva fordonet. Under tiden bryter sig den stora gruppen zombier in i Fiddler's Green och börjar ta isär människor på de mest fantasifulla sätt. Ute på gatorna ser vi ytterligare ett bakslag för människorna då en grupp överlevare når ett staket som visar sig vara elförande vilket omöjliggör deras flykt ut från staden.

(Det här kan ses som en kommentar till Rileys tidigare uttalande i filmen som handlar om att han känner sig inlåst snarare än skyddad av alla staket som omger dem.) Vi ser en klunga människor inträngda vid staketet och zombier som närmar sig dem. Riley försöker rädda människorna genom att köra i riktning mot staketet, samtidigt som han skjuter upp fyrverkerier men zombierna hänförs inte längre av dem.⁹³ Kaufman tar sig under tiden ned till ett underjordiskt garage i ett försök att fly undan zombierna. På vägen dit skjuter han mot Big Daddy, som följer efter honom till garaget. Big Daddy stänger in Kaufman i dennes limousin och börjar sedan att pumpa in bensin genom ett hål i vindrutan på bilen, då han får syn på en bensinpump och minns det jobb han hade som levande. Bensinen rinner även på utsidan av bilen och ned på marken. Helt oförklarligt går Big Daddy sedan därifrån och uppför garagerampen. En lättad Kaufman går ut ur bilen men konfronteras av Cholo som nu blivit en zombie. Kaufman skjuter flera skott mot honom men utan resultat. Cholo försöker bita Kaufman i samma stund som Big Daddy återvänder till platsen och rullar en brinnande sprayburk åt deras håll. Bensinen antänds och en gigantisk explosion förgör både Kaufman och Cholo. Vi ser ett stort antal dollarsedlar från en av Kaufmans väskor flyga genom luften och brinna upp.

Riley och Dead Reckoning är slutligen framme vid elstängslet enbart för att finna en grupp zombier sätta i sig döda människor. I vrede och äckel skjuter Riley iväg några missiler mot zombierna, även om han tänker att det ändå inte gör någon skillnad vid det här laget. Men efter explosionerna och då röken har lagt sig kan vi se några överlevare komma fram från omkringliggande byggnader, bland andra Mulligan och hans revolutionära skara. Riley, Slack, Pillsbury och återstoden av Cholos gäng kommer överens om att ta Dead Reckoning norrut och starta ett nytt liv där, medan Mulligan och hans kamrater istället vill försöka bygga upp staden utan den korruption som Kaufman stod för. Rileys och Big Daddys blickar möts på avstånd och båda verkar nå en förståelse om att de blodiga striderna mellan zombier och människor nu är över. Big Daddy och hans zombier kommer att lämnas ifred av människorna och vice versa.

7.2 *Land of the Dead* - rollista

Simon Baker	Riley
John Leguizamo	Cholo
Dennis Hopper	Kaufman
Asia Argento	Slack
Robert Joy	Charlie
Eugene Clark	Big Daddy
Joanne Boland	Pretty Boy
Tony Nappo	Foxy
Jennifer Baxter	Number 9
Boyd Banks	Butcher
Jasmin Geljo	Tambourine Man
Maxwell McCabe-Lokos	Mouse
Tony Munch	Anchor
Shawn Roberts	Mike
Pedro Miguel Arce	Pillsbury



Bild 1



Bild 2



Bild 3



Bild 4



Bild 5



Bild 6



Bild 7



Bild 8



Bild 9



Bild 10



Bild 11



Bild 12

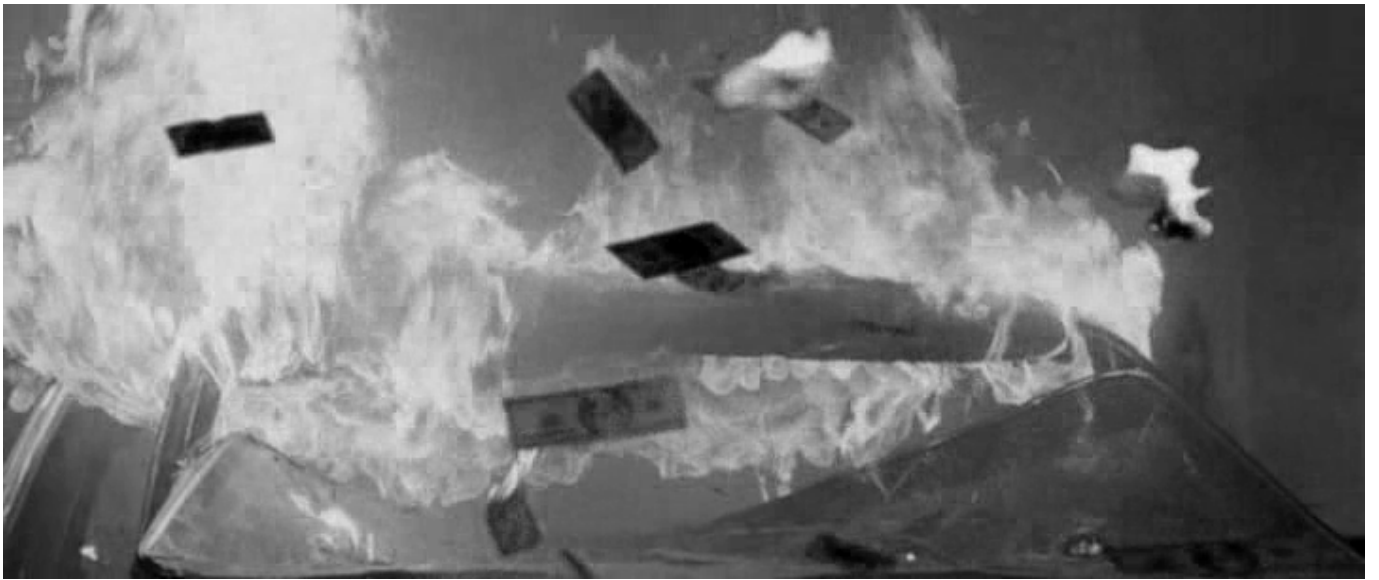


Bild 13



Bild 14



Bild 15