

Kamil Fila

TĚLO JAKO POSLEDNÍ LIMITA POZNÁNÍ

*POSTMODERNÍ REMAKY ÚSVITU MRTVÝCH
A TEXASKÉHO MASAKRU MOTOROVOU PILOU*

Žánr filmového hororu je živoucí pulzující tělo; lhostejno, že ošklivé, znetvořené a mokvající hnísem. Je to korpus děl, který neustále narůstá. Ačkoli horory, až na výjimky (*Psycho*, *Vymítač ďábla*, *Mlčení jehňátek*, *Vřískot*, *Záhada Blair Witch*, *Kruh*) nemají obří komerční potenciál a jde spíše o menší produkce, často určené pouze pro trh domácích přehrávačů, množství titulů každoročně narůstá a zdá se být jisté, že tento žánr, na rozdíl třeba od westernu, nikdy neumře, ani ho nebude třeba sezónně resuscitovat jako například žánr muzikálu.

I když patřím k vyznačům teorie a domnívám se, že k lepšímu diváckému prožitku je dobré mít v mysli uloženo a aktivováno co největší množství konceptuálních nástrojů, mívám z mnoha pitev hororových filmů pocit, že jim většinou cosi zásadního uniká; že zastavují tep srdce a tok krve a mluví o mrtvém těle. Jednoduše řečeno, často jim chybí historičnost, mediální specifická, vědomí proměnlivosti forem a důvodů jejich působnosti.

Horory bývají většinou vymezovány (či jen popisovány) na základě meditací o hluboce dávnověkých metafyzických, mystických, mytických a magických kořenech nelidského zla (H. P. Lovecraft, E. A. Poe, I. Chimet), případně na základě sledování univerzálních emocionálních responzí (tuto oblast si zabrali s kognitivizmem koketující Noël Carroll a Torben Grodal), nebo na základě aplikování psychoanalytických vzorců o lidské sexualitě a destruktivitě. Ať už tyto vzorce, schémata a metanarace budeme nazývat archetypy, paradigmaty či nějak jinak, je zřejmá jejich statická a jistá mechanická, s níž bývají aplikovány na všechny filmy, které k tomu svými znaky poskytnou být jen sebestmenší záminku.

V „metafyzicko-magické větví“ hororových vykladačů se mluví hodně o atavizmech, astrálních dimenzích a démonologii, čímž je horor řazen jen do oblasti fantastiky. U kognitivistických teoretiků nalezneme jiné omezení: přestože popisují reakce na filmové obrazy (hrůza, zděšení, zhnusení), případně způsob diváckého rozpoznání, že jde o monstrum (absence mentální flexibility, automatická jednání), obojí může nalézt své ekvivalenty v literárním popisu monster a týká se tudíž hororu obecně, ale o filmovém hororu nám to říká jen málo. Psychoanalýza má dobrý smysl aplikovat tam, kde byla do charakteristiky fiktivních postav explicitně zakódována samotnými autory (*Psycho*, *Peeping Tom*), ale brát ji jako univerzální vysvětlení působnosti dotyčných i jiných hororových filmů, je redukcionistické. Analýzy filmového hororu by neměly suplovat lékařské diagnózy. Psychoanalýza proto začíná být zajímavá teprve tam, kde se začne vztahovat ke specifickým principům filmového vyprávění a otevře svůj úzký záběr centrováný na chorého jednotlivce.

Z hlediska filmového média a variability příběhů a stylu jejich podání jsou pak tedy přínosné konkrétní analýzy vidění, pohledů, fenoménu zraku a tematizace samotného orgánu oka. V textech Carol J. Clover a dalších se tak objevují nejenom postřehy o vypjatém (sadistickém) voyerismu hororového žánru, ale i různých genderových konfiguracích spojených s viděním a hlavně poukaz na zranitelnost oka coby vtěleného zraku. V tom se filmový horor prokazuje jako žánr výsostně anti-descartovský. Subjekt hororového příběhu není transcendentální, racionální a netělesný, ale včleněný se vši svou materialitou do světa s proměnlivým horizontem a geometrií. Horor je tak opozicí moderní a osvícenecké racionality nejenom důrazem na iracionálnost hrůzy a nevysvětlitelnost existence či chování monster, ale i zcela odlišným pojmáním subjektivity a vidění. Specifická filmového hororu tak spočívá jednak v jeho sebereflexitě a autotematičnosti¹, jež se týká problému vidění/ dívání/ sledování, ale hlavně v důrazu na

¹ Andrzej Pitrus se ve svých přednáškách na brněnské katedře Teorie a dějin filmu a audiovizuálních umění (březen 2002) zmiňoval o šesti základních typech autotematičnosti hororů. A) film o filmu, ukázání kulís/štábu atd., b) tematizace sledování filmů, reflexe recepce, pozorování diváckých reakcí, c) přímé citace jiných filmů či využívání stylu starších filmů, d) zviditelňování hranic filmového vyprávění pomocí hry s formou, vyprávění uvnitř vyprávění, e) autotematizace pomocí ikonických postav, jejich rekontextualizace a vepisování nových významů do nich, f) reflexe diváctví v hlubší rovině, pokus o pochopení či metaforizaci typů vidění, strachu vidět, kolísání mezi vírou a nevírou atd.

tělesný detail kontrastující s ideou celku; jinak řečeno v principu dezintegrace těla i subjektu². Hororový žánr umožňuje experimentovat a zasazovat do dějových filmů sekvence, které rozrušují každou jednotu: reality, těla a duše, stylu a vkusu atd. Horor je zkrátka populární žánr s největším estetickým potenciálem, poněvadž pokrývá všechny oblasti krásy i odpornosti.

Andrzej Pitrus se pokusil o velmi širokou definici filmového hororu tím, že pod něj spadá každý snímek, který je metaforizací lidského strachu. (Nemůže jím být například pouhá melodramatická nebo sociálně-dramatická obava ženy, že její dítě bude poškozené, ale tato obava se musí metaforizovat do *Vetřelce*, jehož nechce porodit astronautka Ellen Ripley, nebo *Antikrista*, jehož, možná, nosí v lůně nebohá Rosemary.) Horor musí útočit vším, co vyvolává hrůzu, a tyto prvky rozprostřít nejenom do osnovy vyprávění, ale i samotné kompozice obrazové i zvukové stopy. Pitrus tak postihuje horory realistické i fantastické, a jeho definice zahrne jak hrůzu z toho, co číhá vně nám známého světa, tak hrůzu z toho, co se ukrývá v nás lidech. Především však jeho poznámka o metaforizaci míří k tomu, že horory působí podle toho, jak se jim daří metaforizovat něco živého a aktuálního. Působnost hororů není nadčasová, ale dobově vymezená a omezená.

Můžeme tedy mluvit o filozofii hororu, jeho ontologii či kognitivně-emocionálních mapách pasivit, aktivit, empatií, distancí, intencí a saturací; můžeme do našich výkladů zapojit psychoanalýzu a genderová studia, ale působnost jednotlivých filmů a jejich rezonanci v publiku tím nevysvětlíme, protože neexistuje jedno publikum ani emoce v surovém stavu.

Výklady hororu vyloučily Descarta (protože ratiem a cogitem se hororové filmy zabývají skutečně jen podvrtně), ale nezbavily se Freuda. Gilles Deleuze a Felix Guattari ve svém *Anti-Oidipovi* vznesli kacířskou myšlenku, že lidé zdaleka ani tak netouží po mamince a tatínkovi a nepřehrávají si spolu pořád dokola rodinné mikro-drama oidipovského trojúhelníku, jako touží po sociálním poli. Toky energie jsou mnohem širší a složitější a „stroje touhy“ nejsou vázány přímo na subjekty. Horory samozřejmě nejsou o naplněné touze po sociálním poli, ale o odpudivosti a náporu sociálního pole.

Konec subjektu, ohlášený poststrukturalistickou filozofií na konci 60. let, se promítl nejenom do filmů o antihrdinech odmítajících jména, konvence a svazující minulost (viz *Poslední tango v Paříži*), ale i do nových typů hororových monster vyznačujících se anonymitou. Jsou jimi masy od individualizovaných zombiů i masoví vrazi pod maskou, z níž nic neodečteme a jejichž pravou tvář nikdy neuvidíme (např. *Leatherface z Texaského masakru*, Michael Myers z *Halloweenu* a Jason Vorhees z *Pátku třináctého*)³.

Karel Thein správně poznamenal, že filmová postava sama o sobě nemá žádné nevědomí či podvědomí, takže psychoanalytický výklad hororů se může týkat až celku díla a nikoli jeho postav. Nelze se zaměřovat na vztah postav uvnitř narace, ale musíme brát v úvahu vícedimenzionální trojčlenku – film (textové pole významů čekající na aktualizaci) – divák (empirický subjekt) a společnost (dějinný kontext)⁴.

² Tento princip dezintegrace a destrukce těla dovoluje v současnosti snadné propojení hororu s akčním filmem, viz např. *Blade 1-2* a *Mumie 1-2*, *Van Helsing*; navíc se zvětšující se diváckou distancí k zobrazování ošklivosti dochází i k „domestikaci“ monster, viz *Terminátor 2-3* či *Hellboy*.

³ Vynikajícím způsobem popisuje změnu typu hrůzy z antického horor vacuů na čistotu mechaniku zla sériových vrahů v moderní industrializované době Karel Thein ve svém textu „Michael Myers vrať“ (in: *Rychlost a slzy*, Praha, Prostor 2002.)

⁴ Podobným historizujícím způsobem se na americké horory dívá například Robin Wood ve studii *American Nightmare*, který svou trojčlenku definuje jako „monstrum-divák-normalita“.

Nedávný dokument Adama Simona *American Nightmare* (v němž účinkuje mj. teoretická kapacita Tom Gunning) se zabývá právě společenským kontextem, ovlivňujícím produkci a styl hororových filmů. První světová válka zapříčinila, že společnost musela náhle čelit přílivu navrátilých se válečných invalidů. Vlna znetvoření se pak zpětnou vazbou projektovala i na plátna kin v podobě monster. Vietnamská válka a televizní zpravodajství zase atakovaly společnost do té doby nevidanými obrazy násilí a morbidity. Společenská krize byla tak obrovská, že si vynutila obrat v žánru. Stará hrůza gotických hororů a umělých interiérových kulis již nemohla nikoho děsit. Nastoupila estetika kvazidokumentarizmu a explicitních „gore“ efektů.

I Noël Carroll vysvětluje současnou oblibu hororů jako děl zosobňujících obavy postmoderní doby, v níž se stírají kategoriální vymezení, a kterou charakterizuje všeobecný zmatek v konceptuálních rámcích a hrůza z neurčitosti. Carrollova historizace je ovšem nedostačující, jelikož mezi horory klasického období studia Universal v 30. letech a všemi dalšími vlnami a trendy tkví velké rozdíly v popularitě, typu monster a způsobech produkce, propagace, distribuce a recepce. Nelze všechno svádět na postupující a osvícenecký projekt rozklížující postmodernu. I uvnitř ní existují zlomy.

Ve stručnosti se proto pokusím ukázat na dvou remacích moderních progresivních hororů, že během čtvrtstoletí přece jenom došlo k výrazným změnám. Nejde mi přitom o žádnou primitivní teorii odrazu historické reality (či jenom společenského vědomí) do umění a produktů populární kultury, ale o to, přiblížit jistý akt přerozdělení významů.

Loni a letos vzniklé remaky *Texaského masakru motorovou pilou* a *Úsvitu mrtvých* dosáhly při poměrně nízkých nákladech slušného komerčního úspěchu⁵. Oba filmy se od jiných postmoderních hororů typu *Vřikotu*, posledních dílů *Noční můry v Elm Street*, *Dětské hry* (alias Chuckyho nevěsty) a crossoveru *Freddy vs. Jason*⁶ však výrazně odlišují tím, že postavy těchto remaků neznají žánrová pravidla a všechno objevují nanovo a prožívají nezprostředkovaně jako aktuální. Princip současného „filmu aluzí“ plného ironického nadhledu tu absduje. Tím stojíme jakoby na stejné startovní čáře jako u původních filmů. Přesto pozorujeme dva základní posuny.

Problematickým se stává už samotné zvýšení rozpočtů oproti originálním dílům ze 70. let, i nová technická a řemeslná kvalita a profesionalita, které popírají původní poetiku levnosti i amatérskosti. Tato levnost (a řekněme i brakovost) byla totiž nejenom nevyhnutelným výsledkem práce s omezeným rozpočtem, ale též gestem odporu vůči drahým, avšak konvenčním a uhlazeným studiovým produkcím. Estetika transgrese útočící na tělesná tabu (a tím pádem i na společenské struktury a politické zřízení) nebyla totiž svázána pouze s hororovými, případně pornografickými filmy té doby, ale i s filmy uměleckými a angažovanými. Za příklad si vezměme třeba jenom Godardův *Week End* (1967) a Pasoliniho *Saló aneb 120 dnů Sodomy* (1975). Svým způsobem je to komické, leckdo by to mohl považovat za důkaz špatného třídění, ale různé internetové stránky a databáze uvádějí právě tyto filmy společně s různými běčkovými, trashovými a campy tituly. V 60. a 70. letech si totiž byly projekty evropských autorských režisérů a levné mládežnické trháky amerických drive-in kin velmi blízko, přinejmenším tím, že byly zároveň tělesné i politické.

⁵ *Texaský masakr motorovou pilou* (náklady: 9,5 milionu dolarů, tržby v USA: více než 80 milionů dolarů), *Úsvit mrtvých* (náklady: 26 milionů, tržby v USA: takřka 60 milionů dolarů).

Texaský masakr motorovou pilou (1974) je takřka jakýmsi volným pokračováním *Bezstarostné jízdy* (1969), která, přestože končí smrtí hlavních hrdinů, byla a zůstává velkým manifestem svobody. Texaský masakr je ovšem stejně cynickou odpovědí na možnosti svobody jako Saló. Kanibalismus coby hypertrofovaná varianta bezduchého konzumentství se objevuje zde i ve *Week-Endu* i v Romerově *Úsvitu mrtvých* (1978).⁶

Posledně jmenovaný nebyl jen hororem nové žánrové vlny a cynickým akčním filmem, ale především alegorií a satirou na „kulturu“ nákupních středisek. Živí mrtví fungovali jako zástupná metafora bezmyšlenkovitých konzumentských davů a odlišovali se jeden od druhého více méně jen pomocí různým uniformám a dressů; strkali komicky do nákupních vozíků při hladovém bloumání chodbami a jezdili bezcílně tam a zpátky na eskalátorech.

Jak (s odvoláním na Stephena Kinga a jeho *Danse Macabre*) podotýká Andrzej Kolodynski, ani příčiny mohutného dopadu velkého studiového hitu, *Vymítače ďábla* (1973), nelze vykládat pomocí tradičních žánrových schémat a traktovat ho jen jako příběh o ztrátě a znovunabytí víry, a o návratu starodávného zla předcházejícího civilizaci. Hlavní působnost *Exorcisty* tkví v dotknutí se historického a politického nervu tehdejší společnosti – neposlušnosti dětí a pocitu ztráty rodičovské kontroly nad nimi v období Vietnamské války a po ní. Stejně jako u ostatních výše zmiňovaných filmů jde o téma generačního rozkolu; rozbití rodiny, které nevězí v osobních sporech, ale širších (i když v dílech samotných přímo nevyjádřených) společenských souvislostech.

Tím se dostáváme k druhému problematickému bodu a významovým posunům remaků od svých předloh. Filmové horory totiž směřují k apolitičnosti, stále více opomíjejí svůj sociální (či dokonce sociologický) rozměr a kladou důraz na somatické působení. Jistě že nemá smysl hodnotit tyto posuny z hlediska morálky (žádná morálka a priori nezaručí a neobhájí, zda je lepší více či méně krve a hnusu a zda vyvolávat emoce raději náznaky nebo explicitně), smysl má ptát se, čeho bylo těmito posuny dosaženo.

V letošní verzi *Úsvitu mrtvých* režisér Zack Snyder transformoval tradiční „walking dead“ na „running dead“. Místo plíživé hrozby tu účinkuje úplně jiný typ hrůzy, akce a brutality. Útoky se odehrávají v rychlosti na hranici postřehnutelnosti, zatímco u Romera zombiové obklopili oběť a pak jí pomalu v nepřerušovaných záběrech vytrhali střeva a mozek.

Snyder má pro tento posun vcelku rozumné vysvětlení, že zombiové by mohli ovládnout planetu jedině tehdy, pokud by se nákaza šířila dostatečně rychle a nakažení byli dostatečně zuřiví a agresivní. Problém je ale v tom, že tím ze zombiů (i když tento pojem ani v jednom filmu nikdy nezazní) dělá úplně jiná monstra, než jakými byly po celou svou historii.

U zombiů jde o rozpojení vazeb mezi tělem a myslí, o rozpojení svobodné vůle, racionality i motoriky. Zombie, ať už voodoo nebo romerovského typu, se vyznačuje otupělostí a malátností, redukcí všech tělesných a mozkových projevů. Voodoo zombie je pak ovládán telepatickou vůlí šamana a romerovský zombie podvědomou a automatickou touhou sytit se, která není nijak korigována vědomou aktivitou. Snyderovi zombiové nejsou definováni otupělostí, ale naopak vyšinitostí, nikoli apatií, ale šílenstvím. Ztrácí se u nich pouze racionalita, motorika nedostala takového narušení

⁶ Zmiňované filmy dokládají tezi o tom, že postmoderna je stav, kdy se avantgarda stala banalitou a byla plně požířena popkulturou. Maska vraha z *Vřískotu* je vytvořena podle expresionistického obrazu *Křik* od Edvarda Muncha, v *Noční můře z Elm Street* se vyskytuje mnoho surrealistických aj. obrazů připomínajících Dalího, Magritta či Eschera.

a fyzická aktivita se neutlumila, ale naopak znásobila. Snyderovi nestačila jen o něco vyšší rychlost, již byli nadáni zombiové ze série *Return of the Living Dead* Dana O'Bannona, a zřejmě si vzal příklad z nedávných *28 dní poté* Dannyho Boylea. Tím ovšem jen završil významový posun celého žánru, který už se netýká pouze psychologické stránky dotyčných monster (každé hororové monstrum přitom je nějakým obrazem duševní choroby či indispozice), ale i celkového stavu a atmosféry světa, do něhož jsou zasazena.

Lze sice připustit, že jednoduchá satira na svatostánky konzumu by byla možná vyčpělá, ale celkové zrychlení má nakonec za důsledek to, že zombiové obchodním domem jen bleskově proběhnou, ale „nežijí“ v něm. Tento dříve příznačný prostor tak získá úplně zástupnou funkci. Romerova satira však byla sociální kritikou, který mířila na stav kultury, nadstavbu, vznikající z materiálního zabezpečení. Úsvit mrtvých z roku 1978 ukazuje, jak se kultura rozplynula, ale civilizace stále přetrvává a v supermarketu je možné přežít takřka libovolně dlouho.

28 dní poté ale zobrazuje epidemii mnohem nelitostnější, nákaza rozvrátí samu civilizaci, zničí ji až do kořenů. Jakmile přestane fungovat elektřina a téct voda, je vše ztraceno, protože i jídlo se zkazí a uvnitř města není možné vegetovat. Scenárista Alex Garland už ve svém románu *Pláž* (který byl též zfilmován, ale nepříliš šťastně) líčí osud hlavního hrdiny, který se ocitne mimo civilizaci a po prvotním očištění od každodenního shonu a neautentického prožívání sklouzne nakonec k barbarství. *Pláž* i *28 dní poté* jsou filozofickými podobenstvími o podstatě člověka (přesněji člověka bez civilizace), ale ne sociálními kritikami, protože sféru kultury nijak nerozebírají, ale rovnou ji vymazávají ze svého zorného pole i celé mapy skutečnosti.

Úsvit mrtvých roku 2004 je blíží Garlandovu a Boyleově pojetí. Zombiové ničí civilizaci a možnosti užívání si konzumu v uzavřeném supermarketu se jeví jako omezené. Nový *Úsvit mrtvých* tak nejenom, že není takřka v ničem věrným remakem Romerova díla, ani není zcela jasné, čím konkrétně Snyder vyjadřuje poutu originálu, ale především je nepřiznaným epigonem *28 dní poté*, z něž kopíruje jeho typ „zombiů“, rychlost a způsob přenosu viru agresivity i stylizaci titulkové sekvence. Jediné, co opomíjí, je právě hlubší pochopení toho, co to znamená „člověk bez civilizace“. Zbývá čistý akční film a survival, v němž se bojuje do „poslední dívky“, tak jako v případě remaku *Texaského masakru motorovou pilou*.

V něm se pro změnu tvůrci nepokoušejí o žádnou výraznou aktualizaci, ani nepřesazují děj do současnosti, ale hrají si na 70. léta. Snaží se vystihnout dobové stylistické znaky do detailu a vybírat si mezi nimi ty, jež jsou – hlavně z hlediska oděvní módy – dostatečně cool a sexy pro dnešní mladé publikum. Úspěšně tu účinkuje i politicky nekorektní krvavost, ale chybí to, kvůli čemu se první film stal slavný a čím kdysi zapůsobil. Mezi teenagery populární hvězdička Jessica Biel nedokáže z principu své image být hippie dívkou květin, již její iluze a svobodu měšťačky na výletu zhatí šílená jižanská rodina zdegenerovaných vesnických buranů. Historický odstup je příliš velký, abychom se dokázali znovu vnořit do kontextu doby, kdy uvolněné děti sexuální revoluce byly zmasakrovány těmi, kteří reprezentují patriarchální a represivní moc. Situace sledování v multiplexech a drive-in kinech se navíc podstatně liší; diváci při opuštění kina rozhodně nemají pocit, že jim hrozí totéž co hrdinům filmu, jenž právě viděli. Nový *Texaský masakr* je zkrátka jen perfektně odvedený pastiš a čistá nadprodukce obrazů, které už tu byly předtím.

V éře pastišů a ideologického vyprázdnění se tělo stává poslední hranicí poznání, ale také komoditou. V *Texaském masakru* je lidské tělo redukováno na pouhou flákotu a hmotu k opracování. Cena lidského života je snížena na minimum, ale oproti tomu se zintenzivňuje procitování našeho vlastního diváckého těla při sledování scén jako je ta, v níž se jeden mladík pověšený za trup na hácích, při každém pokusu vymanit se z nich smekne a háky se mu zarazí hlouběji do masa. V šílené agonii, při níž člověk rozhodně nechápe sebe sama jako myslící bytost, si své tělo uvědomíme jako poslední limitu, která nás spájí se světem, ale ve chvíli tohoto uvědomění již zároveň o jakékoli vědomí přicházíme. Remaky *Úsvitu mrtvých*

a *Texaského masakru* nedávají vědět o ničem jiném, než právě o této zkušenosti naší křehkosti a zranitelnosti. K ničemu se dalšímu se už nevztahují a nevyplývají o podmínkách, které vedly k odhalení této zkušenosti.

Jaké příčiny vedly k tomu, že nám tvůrci ukazují zrovna dnes zrovna tyto věci? Troufám si zformulovat krátkou polemickou odpověď, díky níž bude přinejmenším jasné, co bylo myšleno oním „aktem přerozdělení významů“, o němž byla řeč v půli textu. V posledních letech se horory zbavily političnosti a televizní zprávy tělesnosti. Mediální svět se rozčísil na dvě zóny. Televize, ať už kvůli pietě vůči obětem terorizmu nebo kvůli přistoupení na hi-tech vojenské režimy vidění, přispívá k virtualizaci válek a násilí. Televize cenzuruje a potlačuje šíření obrazů, které by nás mohly opravdu znepokojit, na druhou stranu se snaží ukázat (byť omezeně) sociální a politické souvislosti konfliktů. Supernásilné filmy typu nového *Texaského masakru* a *Úsvitu mrtvých* jsou pak reakcí na suchopárnost, chudokrevnost a sterilitu politické korektnosti, jež podává utrpení pouze s příchutí „light“. Tyto horory se nesnaží jít vsčíc širšímu (např. ženskému) publiku romantickými motivy jako Coppolův *Dracula*, ale jsou cíleny na hardcorové recipienty. Zatímco fantastní horory jako *Poltergeist* nebo *Kruh* traktují motiv médií takovým způsobem, že technologii zpět proměňují na magii, moderní horory se obejdou bez magie a existence masových médií (především televize) je v nich brána střízlivě, skepticky a především jako něco, co se nepodílí na hlavní hrůze: nikoli mediaci ale přímé nezprostředkované prožívání. Redukce člověka, jenž je původně zoon politikon, na pouhé ohrožené tělo, však zase přispívá k rozpadu komplexní životní zkušenosti. Ani filmové ani televizní médium tak již nepřinášejí celistvou zprávu o světě, v němž žijeme. A jediné v tomto smyslu je skutečně nejhorší to, co nevidíme.

CITOVANÉ FILMY:

28 dní poté (28 Days Later, Danny Boyle, 2002), **American Nightmare**, **The** (Adam Simon, 2000), **Bezstarostná jízda** (Easy Rider, Dennis Hopper, 1969), **Blade** (Stephen Norrington, 1998), **Blade 2** (Guillermo Del Toro, 2002), **Dawn of the Dead** (George A. Romero, 1978), **Dracula** (Bram Stoker's Dracula, Francis Ford Coppola, 1992), **Freddy Vs. Jason** (Ronny Yu, 2003), **Halloween** (John Carpenter, 1978), **Hellboy** (Guillermo Del Toro, 2004), **Kruh** (The Ring, Gore Verbinski, 2002), **MLčení jehňátek** (Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991), **Mumie** (The Mummy, Stephen Sommers, 1999), **Mumie se vrací** (The Mummy Returns, Stephen Sommers, 2001), **Nevěsta Chuckyho** (Child's Play 4: Bride of Chucky, Ronny Yu, 1998), **New Nightmare** (Wes Craven, 1994), **Pátek třináctého** (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980), **Peeping Tom** (Mike Powell, 1960), **Pláž** (The Beach, Danny Boyle, 2000), **Poltergeist** (Tobe Hooper, Steven Spielberg, 1982), **Poslední tango v Paříži** (Ultimo Tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972), **Psycho** (Alfred Hitchcock, 1960), **Return of the Living Dead**, **The** (Dan O'Bannon, 1985), **Rosemary má dítě** (Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1968), **Saló aneb 120 dnů Sodomy** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, Pier Paolo Pasolini, 1975), **Vřískot 1-3** (Scream 1-3, Wes Craven, 1996, 1997, 2000), **Terminátor 2: Soudný den** (Terminator 2: Judgement Day, James Cameron, 1991), **Terminátor 3: Vzpoura strojů** (Terminator 3: Rise of the Machines, Jonathan Mostow, 2003), **Texas Chainsaw Massacre**, **The** (Tobe Hooper, 1974) **Texaský masakr motorovou pilou** (The Texas Chainsaw Massacre, Marcus Nispel, 2003), **Úsvit mrtvých** (Dawn of the Dead, Zack Snyder, 2004), **Van Helsing** (Stephen Sommers, 2004), **Vetřelec** (Alien, Ridley Scott, 1979), **Vymítač ďábla** (The Exorcist, William Friedkin, 1973), **Week End** (Jean-Luc Godard, 1967), **Záhada Blair Witch** (Blair Witch Project, Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999).

Petra Hanáková

CO S HOROREM?

NĚKOLIK POZNÁMEK K TÉMATU

Hned na začátku se nabízí mnoho otázek, které by vymezily sebezáchovnou sílu a moc tohoto typu filmu, který žije dvojlomný život jednoho z nejpopulárnějších z hollywoodských žánrů, ovšem zároveň se těší jedné z nejhorších pověstí (v tom mu mohou konkurovat snad jen další dva tzv. „žánry těla“, tedy melodrama a pornografický film).

Otázek je tedy mnoho: *Jak horor komunikuje? Odkud se napájí? Co sděluje? Jaké slasti vyvolává? Funguje vůbec na principu slasti? Jak se vztahuje k tělu (na kterém vlastně stojí)? Jak se vztahuje k ostatním žánrům? Platí-li analogie mezi žánry těla – existují pak specificky ženské a mužské žánry těla? A o čí (jaké) tělo tu vlastně jde?*

A jsou tu i otázky historické: *Počátky žánru – nejsou spojeny se samotnými typickými začátky kina? Není horor jasným pokračováním „filmu atrakcí“? Jaký je vztah mezi exhibicionistickým filmem, jeho „ukazováním“ a částečným skrýváním, v hororu?*

V tomto úvodním textu se ovšem omezím především na vymezení určitých hranic v otázkách reprezentace a symptomatického čtení hororového filmu. Richard Wood ve svém článku *An Introduction to the American Horror Film* podává rozkošně americko-marxistický rozbor napájení hororu.¹ Jeho definice hororového filmu je až svůdně přímočará – základní rámec tvoří normalita (ve smyslu poslušnosti normám) ohrožená monstrem. Monstrum je pak analyzovatelné jako symptom, návrat potlačeného.

1) Wood vychází poněkud široce z psychoanalytického pojmu „potlačení“/ represe. Rozděluje ji na základní (zásadní pro normální psychický vývoj jednotlivce – tedy přijetí odložení uspokojení, vývoje myšlenkových a paměťových schopností, sebeovládání, atd.) a „nadbytkovou“, která se vztahuje ke specifické kultuře a situacím, kdy jsou lidé odmalička nuceni přijmout předem dané role a podrobit se určitým omezením (konkrétně: „Dělá z nás monogamní, heterosexuální, buržoazně orientované patriarchální kapitalisty.“). Míra této represe se v různých společnostech a dobách různí, ovšem současná západní kultura se podle Wooda (psáno v roce 1979) vykazuje extrémní mírou nadbytkové represe – tedy represe sexuální energie, stejně jako možnosti její kreativní sublimace do nesexuální aktivity. Podle Wooda je ideální člen naší společnosti a kultury „jedinec, jehož sexualita je dostatečně uspokojena v monogamním svazku nutném pro reprodukci budoucích ideálních obyvatel, a jehož sublimovaná sexualita (kreativita) je dostatečně naplněna/ uspokojena v naprosto nekreativní a neuspokojující práci (ať již v továrně či kanceláři), k čemuž naše společnost odsuzuje většinu svých členů.“ (s. 198)

Představa ideálního jedince se tedy mění v jakýsi automat/ robot, jehož sexuální a intelektuální energie je svedena na minimum. Můžeme říct, že je to „lidský stroj s minimální mírou tření“, přičemž tato představa je nejen nerealizovatelná, ale i frustrující, z čehož plyne (Woodem samozřejmě předpokládaná) neurotičnost většiny společnosti.

2) Významným zdrojem napájení hororu je potlačená bisexualita (nejen jako přímo bi-sexuální praxe, ale také a především ve velmi širokém smyslu, jako pohlavní komplexnost jednotlivce či neukotvenost pohlavních rolí). Ta se stává hrozbou – představuje vymykání se normám, neujasněnost, překračování hranic mezi přesně stanovenou sexuální binaritou, umožňuje jedinci uniknout mimo kontrolu aparátu despoticky vymezených mýtů mužnosti a ženskosti a specifických společenských rolí.

¹ Wood, Richard. „An Introduction to the American Horror Film.“ In Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press, 1985, str. 195-220. Citace odkazují k tomuto vydání.

- 3) Neméně důležitým zdrojem je podle Wooda také potlačení ženské sexuality a kreativity, stejně jako povinně stanovená pasivita a podřízenost. Horor se živí ze společnosti odepírající ženám vlastnosti a puzení přisouzená mužům (aktivní, agresivní, asertivní) a také, v neposlední řadě,
- 4) z potlačení dětské a dospívající sexuality (viz např. tradiční americký zákaz sexu před manželstvím).

Žádná z těchto represí není civilizačně nutná, slouží jen k udržení represivního řádu (připomenou se nám zde Althusserovy státní aparáty). Významnou pozici v této teoretické konstrukci má také pojem Druhého/Jiného, s kterým buržoazní vědomí nedokáže pracovat (lze jej jen odmítnout a zničit nebo asimilovat, zrušit jinakost). Tento pojem u Wooda zahrnuje: obecně jiné lidi, jinakost ženskou, jinakost proletariátu, jiné kultury (exotická jinakost), etnické skupiny v rámci vlastní kultury, alternativní ideologické či politické formace, odchylky od sexuálních norem a děti jako podle něj nejutlačovanější část populace. Horor se na tomto podloží jeví jakožto aktuální dramatizace podvojného pojmu potlačený/jiný, která se zjevuje (vrací) v podobě monstra: „Je možné tvrdit, že skutečným tématem hororového žánru je zápas o uznání všeho, co naše civilizace potlačuje nebo utlačuje: návrat ono potlačené dramatizuje, jako v našich nočních můrách, jakožto hrůzný objekt, děsivou věc, a happyend (pokud k němu dojde) typicky znamená znovunastolení represe.“ (s. 201)

Příznačný z tohoto pohledu je případ *Cat People* jakožto příběhu potlačené ženské sexuality, *Frankenstein* a *Texas Chain Saw Massacre* zase vračejí do hry drama proletariátu, filmy o invazi z vesmíru z 50. let pak samozřejmě zpodobňují invaze cizí ideologie, vampýrské filmy potlačenou biseexualitu, a jsou tu i „dětské“ horory – *Rosemary's Baby* a např. *The Omen*, zpřítomňující démonično nevinosti. Hororové filmy jsou tedy kolektivní noční můry, již od svých počátků, které můžeme v klasické podobě umístit do německého expresionismu a obecněji do Poeových inspirací. Nicméně tato noční můra se z jistého pohledu může jevit jen jako materializace podvědomých tužeb po rozbití norem a struktur, které svazují naši existenci a potlačují naše puzení a tužby – v tom také spočívá děsivost monstra, jehož akce jsou zároveň hrůzné a podvědomě (anarchisticky) vytoužené.

Psychoanalýza káže: vše, co je potlačeno, se snaží o návrat (viz „monstra z id“). Ne náhodou je, jak upozorňuje Wood, ústřední postavou hororů z 60. let přízrak či ideál (což je ve výsledku to samé) rodiny, často s dodatečným, pikantním tématem kanibalismu. Nejen, jak podotýká Wood, je zde tedy rodina zobrazena jako to, co se „živí“ z další generace, ale také celý (kapitalistický) systém prozrazuje svou zvrácenost – je možné a výhodné žít se z druhých, ničím neplýtvat, vše spotřebovat (příznačná jatečná ekonomika *Texas Chain Saw Massacre*). V tomto smyslu se vyjevují zajímavé kontinuity hororů s „rodinnými“ filmy z 30. a 40. let – co tam zůstává symbolické, téměř plně potlačené (vražedné emoce mezi rodiči a dětmi), je v 60. letech hororem rozehráno, zpřítomněno, dotaženo do konce (Wood zmiňuje evidentní kontinuitu mezi *Meet Me in St. Louis* a *Night of the Living Dead* ve figuře „děsivého dítěte“).

Horor v sobě tedy má výrazný subversivní potenciál, právě ten tvoří velkou část jeho přitažlivosti. Ambivalence monstra jakožto a-bjektu, který je zároveň objektem hrůzy i subjektem touhy, stojí v pozadí identifikačního a zároveň vytěšňujícího, (ne)bezpečně odmítavého vztahu diváka k němu. Horor je subversivní do té míry, jak odmítá přiznat monstru jednoduché vymezení (monstrum jakožto čisté, věčné, nepochopitelné zlo). Extrémní definice monstra jakožto čistého zla (v metafyzickém, nikoliv sociálním smyslu) pak podle Wooda vede k jediné možné interpretaci – nutnosti je potlačit, anihilovat, nastolit pořádek. (Tedy ten represivní pořádek, proti kterému subverzivní horory svobodně brojí.) Právě tento impuls podle něj charakteristický pro tzv. „reakční horory“, jako je např. *Halloween* (Wood sem zahrnuje i raného Cronenberga, nicméně, domnívám se, ve světle pozdního Cronenberga, toto vymezení může být sporné, protože Cronenbergova práce s represí je charakteristicky mnohoznačná). Napětí a nestá-

losti mezi subverzivitou a konzervatismem hororu ovšem do velké míry přispívají k přitažlivosti a interpretační otevřenosti tohoto žánru.

Wood je pouze jedním z mnoha teoretiků, kteří se psychoanalyticky vyzbrojeni pustili do zkoumání „perverzních“ slastí, které diváci zakoušejí společně se strachem vyvolaným hororem. Barbara Creed, Carol Clover, Stephen Neale, Linda Williams či dokonce i ranný Noël Carroll se chopili hororu jako plastického žánru, na němž nejen lze zkoumat jeho napájení a účinky, ale také prověřovat teoretické koncepce, vytvořené pouze na bázi analogie s psychoanalytickými modely. Téma potlačené sexuality, důsledků rigidních pohlavních rolí i obecné ozvuky (v širokém smyslu) politické nálady dělají z hororu nejen výsadní objekt psychoanalytické, ale také feministické analýzy.

Od pozdních 70. let se psychoanalytické přístupy k hororu významně diverzifikují, snaha o definování „matoucích slastí hororového filmu“ vede k radikálnímu pluralismu, nicméně většina autorů se shodne na tom, že výsadním tématem hororových filmů je

ženská (či jinak nenormativní, tedy ne-mužská) sexualita, která se promítá do obrazů děsivé, hrůzné a destruktivní síly. Někteří teoretici používají k definování těchto obrazů úděsné, nezvladatelné, nevypočitatelné a odpudivé síly Kristevin pojem „abject“ (z neznámějších pak Barbara Creed ve svých analýzách „monstrózní ženskosti“). V odpovídajícím typu hororů jsou to ženy (často matky), kdo je představen jako ne-lidské monstrum, ohrožující řád (klasická abjektní „hrdinka“ je pak nenasytná, neukojitelná, neustále se rozmnožující vetřelecká „matka“). Teoretický rámec pak umožňuje ženské monstrum číst subverzivně jako oslavu ženské moci a sexuality (viz např. čtení Lindy Williams).

Na druhé straně ovšem je mnoho klasických hororů, ve kterých jsou monstry evidentně muži, a jejich hlavními oběťmi jsou ženy (dívky) – tzv. slasher films. Ty představují obvyklou dělbů práce: hrdina-zabiják pronásleduje a zabíjí „vinné“ (klasicky promiskuitní) muže a ženy, dokud se nesetká (obvykle s nevinnou, mírně maskulinizovanou) figurou, tzv. Final Girl. Poslední dívka je velmi obezřetná, často až paranoidní, zároveň vynalézavá, což jí pomůže v konečném střetu zvítězit. Zmiňují-li někteří autoři fakt, že v hororu tohoto typu je zdůrazňováno násilí na ženských hrdinkách (i v kontextu filmů, kde jsou oběťmi také muži), na druhé straně je dán velký prostor i „obránnému“, odvetnému násilí „poslední dívky“. Zatímco Clover a Williams (a další) figuru Final Girl vzývají jako téměř feministickou hrdinku, jiné (např. Pinedo) ukazují, že tento je obraz příliš rigidní – některé filmy nedovolují poslední dívce zvítězit a přežít, mnohé filmy se vrací nakonec k nastolení „normálního“ stavu mužské dominance. Zakonzervovaný model vítězné hrdinky je podle Pinedo a dalších nutné nově, mnohem přísněji zkoumat.

Tolik k nastínění pouze několika aspektů, které mě na reflexi hororového filmu zaujaly. Nakonec ovšem nemohu nezmínit ještě jeden, neméně zajímavý kontext vývoje hororu, objevující se v literatuře věnované tomuto žánru teprve poměrně nedávno – jeho magické či kabalistické kořeny. Tyto souvislosti totiž zásadně mění a prohlubují jak tematické napájení hororu, tak i možnosti jeho společenského významu a funkce (jakožto i interpretací jeho symboliky a figur). Jak poukazuje Jozef Karika ve svém článku „Filmový horor z pohledu magie“², strach vzbuzující příběhy byly součástí téměř všech zasvěcovacích systémů i šamanských iniciací. Strach je totiž podle něj jednou z hlavních cest k transformaci vědomí čaroděje či mága, významnou součástí zasvěcení – protože napomáhá narušovat zavedené formy chování a vzorce jednání osobnosti, a je, po sexuálním pudu, nejsilnějším motivačním prostředkem. Mága charakterizuje právě to, že dokázal strach ovládnout a proměnit ve svou sílu.

Hororový film umožňuje divákovi přiblížit se tomu, co Karika nazývá „dekonstrukcí ega“, otvíráním propastí prázdnoty a momentem zasvěco-

² Viz server Okultura (<http://www.okultura.cz/article/articleview/222/1/0>).

vacího pronikání čehosi „z druhé strany“. Již samotný akt vstupu do světa/myšlení psychotického vraha (světa rozbitého, propojeného morbidními spoji a příznačně odmítající spoje „přirozené“) je podle Kariky aktem vstupu do světa, který okultismus nazývá „klifotem“: „Podľa kabalistického učenia sú svety klifotu (škrupiniek) prvotnými emanáciami bytia, v ktorých nedošlo k vyrovnaníu, štruktúracii a harmonizácii zostupne emanujúcej energie, následkom čoho sú neusporiadané, chaotické, racionálne nepostihnuteľné a slúžia ako príbytky démonov.“ (viz Okultura)

Podle Kariky je takovým klifotem i dušení stav při iniciaci, tedy rozhraní přechodu starého, roztržitého ega v novou strukturu. Klifot bývá popisován jako spleť chodeb, anomálií a bizarních přechodů, tedy již jako topos asociuje klasické hororové světy. Moc nad světy klifotu má démon Choronzon, jehož působení na lidskou psychiku popisuje Crowley takto: „Obrazy, obrazy, obrazy, všechno bez kontroly, všechno bez smyslu.“³ V tomto démonovi, který zbavuje lidskou bytost dětské prostoty a autenticity (tedy zabírá jednocení osobnosti symbolizované v tarotu Bláznem), Karika nalézá např. předobraz Freddyho Kruegera z *A Nightmare On Elm Street* I. – VII. Horor je tedy pro něj prostředkem nahlédnutí do trans-saturnské sféry, setkáním s bytostmi, které divákovi na cestě k iniciaci umožní překonat, transformovat své staré, příliš zemské já.

Karika dále připomíná i poměrně dobře známou skutečnost, že u zrodu klasického hororového modelu v rámci expresionistického filmu stálo několik osobností později spojovaných s okultními řády (zmiňuje např. právě ve 20. letech ustanovený *Fraternitas Saturni*, jehož velmistrem byl Albin Grau). Tvrdí se, že to byl právě Grau, kdo se zasadil o vnesení okultních prvků do Murnauova *Nosferatu*, které dodnes při filmologických analýzách nebývají brány v úvahu.

Zdá se tedy, že horor ještě skrývá mnohá tajemství a naznačuje široké interpretační pole. Možná nám dokonce skrývá i nabízí cestu do jiných světů a dimenzí, možná je jedním z průvodců na cestě k zasvěcení.

³ Citováno podle Kariky. Dále k tématu Choronzona cituje Karika v jiném článku další okultistické autority: „[jak píše] J. Dee: Je mocný démon, mocný Choronzon, který hlídá velkou bránu neznámého univerza. Poznej ho a měj se na pozoru. G. Meyrink Choronzona důvěrně znal, označoval ho jako ‚hlavu Medúzy‘ a detailně popsal ve svých románech. Kromě jiného píše: Tuším, že tvář je optickým bodem mezi dvěma světy; paprsky nenávisné zhouby jsou v ní soustředěny jako v ohnisku a za ní číhá propast veškerého rozplynutí, jehož nejmírnějším symbolem je anděl smrti. Také Crowley tomuto démonovi přisuzuje úlohu strážce Abyssu a dodává: Choronzon je disperze ... bojí se všech druhů koncentrace a ticha.“ Viz Karika, Jozef: „Nový Aeon – výplod Crowleyho myslí?“ Viz server Chaospace (http://chaospace.hyperlinx.cz/index.php?act_id=4&id=58). Dodejme, že souvislosti této „optické“ bytosti s „rozptylujícím“ kinematografem se mohou jevit jako zřejmé.

CITOVANÉ FILMY:

Cat People (Jacques Tourneur, 1942), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Meet Me in St. Louis* (Vincente Minnelli, 1944), *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), *Nightmare On Elm Street*, A (1, 7, Wes Craven, 1984, 1994), *Nightmare On Elm Street*, 2 (Jack Sholder, 1985), *Nightmare On Elm Street*, 3 (Chuck Russell, 1987), *Nightmare On Elm Street*, 4 (Renny Harlin, 1988), *Nightmare On Elm Street*, 5 (Stephen Hopkins, 1989), *Nightmare On Elm Street*, 6 (Rachel Talalay, 1991), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), *Omen*, *The* (Richard Donner, 1976), *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), *Texas Chainsaw Massacre*, *The* (Tobe Hooper, 1974).

Helena Bendová

DEMONLOVER

Hned v první scéně *Demonlovera*, následující po svěže experimentálních titulcích, se v uzavřeném prostoru letadla rozehraje hra intrik, zločinu a svádění, přičemž každý detail tu předznamenává hlavní témata filmu a přispívá k budování napětí: ohnivé výbuchy na televizních obrazovkách jsou tichou hrozbou a předtuchou konce; výměna pohledů mezi Hervém (Charles Berling) a Dianou (Connie Nielsen) a mizanscéna jejich těl svědčí o skrytém sexuálním napětí; otrávení minerálky stejně jako v řeči letmo utroušená poznámka („Je to na hraně zákona.“) nás upozorňují, že se ocitáme v nebezpečném světě plném potenciálních zrad a zločinů. V podobném hitchcockovském stylu, kdy každá scéna je nenápadnou mistrovskou etudou v práci s herci, kamerou a hudbou, stejně jako s dávkováním narativních informací (známé, ale stále účinné pohrávání si s tím, co v ten který okamžik vidí/ví postavy/diváci...), film i pokračuje (viz krásně dezorientovaně natočená scéna s únosem na letišti atd.).

Postupně se nicméně začne narativní tempo poněkud zpomalovat – spolu s čím dál více komplikovaným zaplétáním obchodních, zločineckých a milostných intrik se film zároveň osvobozuje od akce a narace ve prospěch kontemplace scén, jejich atmosféry, na níž se krom jině značně podílí zneklidňující hudba Sonic Youth vytvářející podmanivě rozvibrované, rozdrncené hudební plochy. Od hloubky (světa uvnitř obrazu, psychologie postav, smyslu děje) se čím dál více přesouváme k pozorování povrchů (dokonalých těl a předmětů celého onoho „šik“ světa moderních technologií, v němž se postavy pohybují, ale také povrchů samotných záběrů, u nichž jsou zdůrazňovány jejich výtvarné kvality).

Podobný pohyb od hloubky k povrchu přichází také spolu s žánrovými a filmově-historickými odkazy, jichž je film plný – jestli byla počáteční hra s žánrovými ingrediencemi příslibem sofistikované variace na thriller (řekněme v liniích De Palmovy jen lehce ironické pocty základům žánru ve *Femme Fatale*), postupně se film začne díky používání klišé spadajících spíše do běčkové kinematografie nebezpečně blížit žánrovému kýči (viz „atraktivní“ míchání prvků erotiky, moderní technologie, zločinu, exotických lokací...). Resp. začne se pohybovat na hraně kýče, přičemž ale zároveň stále svádí brilantností své formy – esenciální je přitom právě ona zneklidňující ambivalence, která charakterizuje divákovy vnímání, ono váhání, zda je tento film oslavnou poctou, zábavnou ironickou parafrází anebo vážně míněnou kritikou odkrývající laciné stránky tohoto typu kinematografie. Podobně ambivalentní je způsob, jakým film zobrazuje ženské postavy: okouzluje hlavami hrdinek (založená už na jejich výběru – hollywoodská star Connie Nielsen, fotomodelka Gina Gershon - a pečlivě dotvářená způsobem jejich snímání) je dováděna do extrémů obnažujících trapný voyeurismus pohledu kamery/diváka (souboj krasavic v hotelovém pokoji; ženy v latexových oblečcích...). Godard kdysi ironicky prohlásil, že film to je žena a zbraň. *Demonlover* v obdobném duchu ukazuje sexualizované zobrazování žen okořeněné násilím jako jakousi prázdnou esenci kinematografie, přičemž v divácích nechává rozeznít celou protirečnou škálu reakcí pocíťovaných při konfrontaci s takto obnaženými základy filmu: od krásy přes ironické pobavení až po smutek. Název filmu odkazuje, zdá se mi, nejen k oné špatné, manipulující (ne)lásce, jejíž obětí se stává hlavní hrdinka v rámci děje, ale také – na vyšší, filmově sebe-reflexivní rovině – hovoří o problematické lásce k samotné kinematografii, takové lásce, kdy něčemu podléháme při plném vědomí, že to není dobře.

Demonlover je spíše elegantním cvičením ve stylu a žánru, v omamném a zároveň problematizovaném klouzání po povrchu (těl, světa, žánru), než příběhem s nějakým „poselstvím“, nicméně jedno téma přeci jen rozkrývá i ve svém „obsahu“: příběh hlavní hrdinky je příběhem o ztrátě kontroly. („Pořád se tak kontroluješ,“ říká Hervé. „Já nekontroluju vůbec nic,“ odvětí Diana a - přes všechnu záměrnou psychologickou redukci, již jsou tu postavy vystaveny - tato věta ve své hořké lapidárnosti náhle diváka až zamrazí, shrnující hrdinčinu cestu od mazané špiónky k bezmocné loutce účinkující v jakési úplně cizí hře, které nezbývá než nevěřičně zírat do plamenů, v nichž mizí její dosavadní život.)

Demonlover ale není pouze film o tom, jak hlavní hrdinka postupně ztratí kontrolu (nad situací, nad druhými a nakonec i zcela doslova - duševně, sociálně a tělesně - nad sebou samotnou). Z pod kontroly (narace, žánru, logiky) se v poslední čtvrtině nečekaně vymkne i sám film, který díky tomu nechá zakusit obdobnou ztrátu moci, jakou zažívá hrdinka filmu, samotného diváka. Tajemství a nečekaná odhalení (která ovšem kladou víc otázek, než přinášejí odpovědi) narůstají až k totálnímu zmatení, kdy zcela přestává být jasné, kdo pracuje pro koho a proti komu, jako by nakonec byli tajnými špióny úplně všichni, pracujíc pro někoho, koho jsme ve filmu ani nezahlédli. „Teď ti moc nerozumím,“ zhmotní ironicky divácké pocity věta v jedné scéně k závěru, ve chvíli, která má osvětlit, co se děje, ale namísto toho vše opět ještě více znejasní. Od výborně vystavěného začátku (s jeho racionalitou a klasičností) se propadáme do totální iracionality závěru, v němž sledujeme eliptické útržky jako z nějakého jiného, vyšinutého filmu, do nějž se nenápadně proměnil ten první. V samém závěru se se šíravou ironií odhalí, kdo píše scénář celé této podivné podívané. Fascinující je přitom, jak se tím zpětně přepisuje naše vnímání celého filmu, jelikož jsme náhle postaveni před otázku, jež završuje naše zmatení: v jaké chvíli se film „zlomil“ z umně rozehraného thrilleru do sexuální fantazie pubertálního autora? Krása a zároveň potíž odpovědi tkví v tom, že neexistuje - přechod od filmu k voyeuristické halucinaci je nerozpoznatelný.

Závěr *Demonlovera* je podobně ohromující jako u jednoho ze starších filmů Oliviera Assayase - *Irma Vep* - završeného zcela nečekaně jakýmsi experimentálním remakem Feuillada: i zde teprve poslední čtvrtina, v níž dojde k totálnímu popření logiky narace ve prospěch čiré fotogenie, jakýchsi esenciálních, prazákladních kinematografických scén (automobilové honičky, požáru, střílejícího muže, ženy v latexovém oblečku – ach, ten Feuillade!), náhle odůvodní a promění celý film. Nevysvětlené „pohlčení“ Diany pornografickou webovou stránkou, kdy jako by se hrdinka propadla z reality do hyperreality (tak trochu jako v nějakém Cronenbergově filmu), je zdvojena o ještě závrtnější mutaci samotného filmu, který se postupně rozpadne, ztratí v sobě samém (tak trochu jako v nějakém Ruizově filmu).

CITOVANÉ FILMY:

Demonlover (Olivier Assayase, 2002), *Femme Fatale* (Brian De Palma, 2002), *Irma Vep* (Olivier Assayase, 1996)

**Jiří Havlíček, Magdalena Hrubá,
Filip Cenek, Antonín Koutný, Jan
Žalio, Petr Strouhal, Matěj Smetana**

**OTEVŘENÁ KNIHA
JE TAKY NOC**

(...slunce pokryla neproniknutelná tma.)

Tam, kde se nám nedostává světla, snižuje se i naše schopnost rozlišovat jedno od druhého. Přestáváme vidět, co bylo vidět, a vidíme to, co vidět není. Co slunce dělalo neviditelným. Neviditelné věci. Jako v noci nebe v kině.

Každou noc si ve spánku promítáme svoje strašidelné filmy a lucifer nám v pravém horním rohu hlídá prolínací značky. Je to jeho odměna za naši neposlušnost. Někdy, když je nepozorný, nebo usne únavou a zapomene v ten správný čas prolnout, zahlédneme koncový pás našeho snu. Právě v tu chvíli to začíná být nejzajímavější: okamžik, kdy můžeme vidět, co je na konci každého filmu; kdy můžeme vidět tmu. Pokud je lucifer dostatečně unavený, naskytne se nám pohled tak krásný a nic neříkající jako nebe.

Tereza Hadravová

**MALÝ A VELKÝ
PARADOX HORORU**

„It seems an unaccountable pleasure which the spectators of well-written tragedy receive from sorrow, terror, anxiety, and other passions that are in themselves disagreeable and uneasy.“

(Hume, Of Tragedy)¹

Samuel Johnson před necelými 250 lety ve svém Úvodu k novému vydání Shakespeara s jistotou podotknul, že k četbě vydávaného klasika „nás samozřejmě nevábí nic jiného než touha po libosti.“² *Oikeia hedoné*, jak slast vlastní tragédii v Poetice poprvé jmenuje Aristoteles³, byla v dějinách estetického myšlení jednou z hlavních obžalovaných v procesu nazvaném „paradox tragédie“, který se táhl celá staletí a – chtělo by se nám jedním dechem s mnohými současnými teoretiky hororu⁵ dodat – trvá dodnes.

Horor se v mnohém zdá být pravým dědicem tradičního paradoxu tragédie. Ten spočíval v otázce, zda lze libost, kterou každý divák nevyhnutelně při sledování tragédie pocítuje – vždyť co by jej jinak do divadla táhlo –, nějakým filosoficky nezávadným způsobem skloubit se strachem a lítostí, které opět Aristoteles zavádí jako normy pravého diváckého prožitku. Protichůdné pocitové vektory jednotlivých elementů tragického estetického zážitku inspirovaly myslitele k protichůdným řešením. Zatímco někteří považovali negativní emoce za nevynechatelnou součást nebo dokonce příčinu výsledné slasti, jiní je od libosti odečítali a měli za to, že očekávaný výsledek naší interakce s tragédií se děje těmto negativním průvodním jevům takřkajíc navzdory.

Horor nabízí případným zájemcům podobné dilema. I tento žánr totiž disponuje rejstříkem protikladných pocitů – strachem a zhnusením na straně jedné a svého druhu slastí, silou přitažlivou, na straně druhé. A stejně tak lze i teoretiky, které tento problém uhrnul, velmi zhruba rozdělit na dva tábory podle role, kterou ve výsledném efektu připsali jeho negativní složce. Není proto divu, že se paradox tragédie s paradoxem hororu volně zaměňuje a že moderní myslitelé bez skrupulí odvozují svůj rodokmen od starých autorit, Aristotelem vždy počínaje. Žánry hororu a tragédie však samy o sobě k podobné záměně obvykle nesvádějí a při bližším pohledu zjistíme, že nesouhlasí ani přinejmenším jeden z prvků, ze kterých je – ať už harmonicky nebo rušivě – smíšen žánry intendovaný divácký zážitek. Že lítost, která sekunduje strachu v případě tragédie, nemá s hnusem, jenž se ke strachu pojí v hororu, pranic společného, je nabitelní.⁶

¹ „Nevysvětlitelnou slastí se zdá být libost, kterou pocítí diváci dobře napsaných tragédií ze smutku, strachu, úzkosti a podobných vášní, jež jsou samy o sobě nepříjemné a stísnující.“ Tento citát nepředznamenává pouze problematiku, kterou se tento článek zabývá. Text, ze kterého citovaná věta pochází, stál na počátku i na konci mého přemýšlení o paradoxu hororu.

² Johnson, Samuel. „Preface to Edition of Shakespeare.“ In *Eighteen Century Essays on Shakespeare*, edited by Nichol D. Smith, 112 - 61. Glasgow: James MacLehose and Sons, 1903.

³ Poetika, 1453b11.

⁴ Za autora paradoxu bývá označován Aristoteles, někdy dokonce Platón. Problém zaujal mnohé, jmenujme jen několik: Horatius, Sidney, Addison, Johnson, Kenrick, Dubos, Fontenelle, Hume, Coleridge, Rousseau, Nietzsche, Tolstoj, Brentano...

⁵ Nejenom hororu. Paradox tragédie vzbuzuje živý zájem v hlásných troubách anglo-americké estetiky: v časopisech *British Journal of Aesthetics* a *Journal of Aesthetics and Art Criticism* narazíte na desítky článků jemu věnovaných. V mnohých případech však, když dojde na příklady, refenci k tragédii nahradil odkaz k hororu.

⁶ Ovšem: i tragédie může vyvolat hnus a stejně tak není nemožné, aby horor vzbudil v divácích lítost. V takových případech je však daná emoce vlastní nikoliv celému žánru – tedy všem dílům, které bychom byli ochotni zařadit pod hlavičku „tragédie“, případně „horor“ – ale pouze více či méně překvapivým motivem v rámci konkrétního díla (případně subžánru).

A i kdybychom hororu přisuzovali excitaci téhož strachu a téže libosti jako tragédii, absence lítosti má na celkovou sktrukturu diváckého zážitku velký vliv. Například: nezávisle na diskuzi o paradoxu tragédie probíhá v prostoru aristotelských studií debata o vztahu strachu a lítosti jako komplementárních emocích.

Ponechme však nyní naznačené úvahy o nesouměřitelnosti (či obtížné srovnatelnosti) recepce tragédie a hororu v pozadí a věnujme se tomu, co můžeme nazvat „společný vzorec“ obou paradoxů. Na první pohled by se zdálo, že představa jednoduchého „vektorového grafu“, kterou mohl vyvolat náš úvodní popis problematiky, je správná: mějme tedy obrázek o dvou šipkách různých směrů a hodnot, které představují nepříjemný strach a příjemnou libost.

Někteří teoretici nabízejí řešení této úlohy ne nepodobné použití gumy. V interakci s fikcí se podle nich žádná negativní složka nevyskytuje, protože bát se je prostě pozitivem. I když má tato „teorie horské dráhy“, jak se občas ze zřejmých důvodů nazývá, množství přívrženců napříč věky i národy⁷, ve skutečnosti se paradoxu tragédie vlastně netýká. Fakt, že se neradi nudíme, jistě k návštěvě kina často motivuje, podobně jako nás touha po vzrušení může vést ke skoku na bungee laně: konstatování tohoto faktu však na jedné straně nevysvětluje, proč bychom podobně silné vzrušení a „strašnou rozkoš“ necítili například tehdy, když by nás monstrum skutečně napadlo (a nebo když bychom si dali skok bez lana)⁸. Navíc je poněkud znepokojující i nemožnost odlišit sledování hororu od provozování extrémních sportů.

Vektorovou úlohu se pokouší regulérně vypočítat jiná skupina vědců, nazvěme je „kombinatorici“⁹.

Ti, zjednodušeně řečeno, prohlašují, že tragédie, potažmo horor, diváky přitahuje pouze tehdy, když je hodnota výsledku rovnice „slast mínus strach“ kladná. Někdy jsou takové výpočty realizovány doslova: především v psychologicko-sociologicky orientovaných prostředích, kde jsou za bernou minci považovány hodnoty získané při studiu reakcí člověka recipujícího fikci v laboratorních podmínkách či v terénu.¹⁰ Jindy je podobný výpočet pouze v pozadí teoretické úvahy – jako třeba u Carrolla, který považuje kognitivní zisk za natolik neodolatelný, že kvůli němu strpí i jistou míru nevyhnutelného zhnusění.

Bez ohledu na vynalézavost podobných náhledů: není něco v nepořádku s výchozí, „vektorovou“ představou? Konkrétně mám na mysli: je strach, ať už příjemný (jako u „gum“) či bolestivý (jako u kombinatoriků), se slastí souměřitelný a lze oba prvky vůbec zanést do stejného grafu? Jinými slovy: je libost, která se objevuje v jedné z tezí paradoxu tragédie, stejného řádu jako strach, lítost či zhnusění? Zde musíme být velice opatrní, protože odpověď zní: jak se to vezme.

⁷ Např. dnešní „teorie vzruchu“ nebo také francouzský teoretik umění Dubos na začátku osmnáctého století počítal z tragédie odvozovali od snahy vyhnout se nudě. Neill zase navrhuje, že v případě hororu paradox neplatí, protože se vlastně nebojíme, zatímco v případě tragédie zase žádnou libost nepocítujeme. Viz Neill, Alex. „On a Paradox of the Heart.“ *Philosophical Studies* 65 (1992): 53 - 65.

⁸ Takovou námitku navrhuje proti Dubově teorii Hume.

⁹ Toto pojmenování navrhuje Yanal. Já, ač přejímám jeho terminologii, odmítám jak kritéria, tak aktuální zařazení jednotlivých teorií do jím vymezených tříd. Yanal, Robert J. „The Paradox of Tragedy.“ In *Paradoxes of Emotion and Fiction*, 143 - 58. The Pennsylvania State University Press, 1999.

¹⁰ Burggraf, Susan Agnes. „Affective Responses to Horror Films.“ Mawr College, 2000. Autorka se ve své doktorské práci výsledku dobírá pomocí pozorování skupiny šedesáti teenagerů a svůj závěr potvrzující poněkud složitější teorii vzruchu (arousal theory), odvozuje z výsledků experimentu s naprostou jistotou.

A „vzít“ nám to pomůže text vybraný z čítanky studenta estetiky: popis estetického zážitku z pera polského fenomenologa Romana Ingardena. Ještě předtím, než k němu obrátíme svou pozornost, načrtnu třetí možné řešení paradoxu, tzv. transformační. To totiž vychází přímo z náhledu, že příjemnost (či nepříjemnost) je jiného druhu než emoce typu strach či lítost a že ji nelze umístit s danými emocemi na jednu stranu rovnice. Susan Feagin například rozlišuje přímou reakci na fikci a reakci na reakci, totiž tzv. „meta-reakci“. Ačkoliv výsledek jejího rozlišení není možné důsledně přijmout jako obecné řešení „společného vzorce“ paradoxů hororu a tragédie¹¹, zavedením meta-reakci poskytuje Feagin nástroj vhodný pro naši meta-teorii. Obecně řečeno je totiž transformátorům společné přesvědčení, že libost, o kterou v paradoxu jde, je jiného řádu než strach a že tento je jednou z fází v procesu vedoucímu k této slasti.

A právě o fázích a struktuře v procesu vnímání uměleckého díla mluví ve své analýze estetického zážitku Roman Ingarden¹². Přinejmenším dva Ingardenovy náhledy vypreparované z jeho dlouhého a velmi jemně stínovaného popisu formování estetického objektu zakončeného „kontemplací zharmonizovaných kvalit“, kterým postihuje všechny úspěšné interakce s uměním, tj. napříč médii i druhy¹³, stojí za oživení – i třeba v kontextu sledování běčkových hororů: 1. Přesvědčení, že estetický zážitek je složitý proces, který postupuje, řekněme, zároveň vertikálně a horizontálně, tj. na různých „rovinách“ a různými „fázemi“, a že je často přerušen dříve, než dojde do své závěrečné fáze – emocionálního uznání hodnoty estetického objektu. 2. Závěr, že „každý, kdo vidí ve výsledném potěšení hlavní a základní prvek estetického objektu, tento vlastně úplně ignoruje a omezuje se na výsledný fenomén estetického zážitku, fenomén, který mimochodem není vlastní pouze estetickému zážitku; (...) a takový člověk proto není schopen porozumět hlavní funkci estetického zážitku.“¹⁴ Jinými slovy: „Stálé redukování estetického zážitku na libost či požitek je pouze dokladem primitivnosti psychologického pojmání celého problému.“¹⁵

Emocionální odpověď na „imaginovaný quasi-existující objekt“ je jednou z fází estetického zážitku (tzv. „první emocionální odpověď“), o kterých Ingarden mluví. Tento emocionální kontakt obvykle s sebou nese jistou libost, u které podle Ingardena často skončí právě ten, komu jde jenom o požitek.¹⁶ Pokud tedy náš paradox mluví o této libosti, je matematický přístup, který předvádějí kombinatorici, naprosto relevantní, protože vyvo-

¹¹ Zhruba řečeno je podle teoreticky příjemnost meta-reakce – tj. reakce na bolestivou lítost, kterou tragédie vyvolává v prvním řádu – výsledkem shledání, že „jsme právě ten typ člověka, který reaguje negativně na bídáctví, proradnost a bezpráví.“ (s.98) Tuto strategii můžeme ovšem, pokud vůbec, použít pouze na lítost, nikoliv už na strach. Navíc je více než polemické, zda-li je taková morální satisfakce skutečně tím, co bychom nazvali libostí z tragédie. Feagin, Susan L., „The Pleasure of Tragedy.“ APQ 20, no. 1 (1983): 95 - 104.

¹² Ingarden, Roman. „The Aesthetic Experience and the Aesthetic Object.“ In *The Cognition of the Literary Work of Art*, 175 - 218. Evanston: Northwestern University Press, 1973. Vzhledem k Ingardenově specifické terminologii, jejíž použití by se neobešlo bez speciálního úvodu, a také pro komplexnost jeho úvahy, jejíž prezentování by se rozhodně nevešlo do několika odstavců, si dovoluji zacházet s jeho myšlenkami poněkud volně – ale podle svého nejlepšího svědomí.

¹³ Nejenom interakce s uměním – estetický objekt je přinejmenším stejně závislý na subjektu, který jej tvoří, jako na objektu, na jehož základě jej tvoří.

¹⁴ Ingarden, cit. dílo, s. 212, 213.

¹⁵ Ingarden, cit. dílo, s. 187.

¹⁶ „Takovému člověku se většinou nepodaří závěrečná konstituce harmonie esteticky relevantních kvalit a získá pouze jistou libost ze svých vlastních zážitků, především z těch pocitů rozkoše, které jsou tak často pouze výsledkem emocionálního kontaktu s objekty znázorněnými v uměleckém díle (např. v románu); (...) to však nemá nic společného se vstupní estetikou emocí ani s hodnotami odhalenými v estetickém zážitku.“ (Ingarden, cit. dílo, s. 213.)

lané emoce strachu, lítosti a případně zhnusení jsou podle tohoto náhledu zároveň bolestivé a příjemné. Estét Ingarden ve své v uvažovaném textu jediné referenci k filmovému médiu podotýká, že tato díla většinou vzbudí vstupní emoci (tj. rozpoutají konstituci estetického objektu), ale podložit mnohé z dalších fází estetického zážitku už schopna nejsou: ukáže se totiž, že nejsou než „prostředkem na zabít čas“,¹⁷ a případný recipient, pokud v kině vůbec setrvá (Ingarden odchází), si tudíž musí vystačit pouze se svou první emocionální odpověď.

Tendenci vztáhnout problém takových emocionálních reakcí, které jsou trýznivé a libé zároveň, pouze k filmovému hororu je třeba odolat. I když je horor pro mnohé synonymum pokleslé zábavy a ač jeho průměrný recipient neočekává nic víc než kapku příjemného děsu (zatímco tragédie má snad stále pověst „velkého umění“ a její průměrný divák je, dejme tomu, k namáhavé konstituci estetického objektu více svolný), definice žánru (ze které implicitně vycházíme) by neměla být evaluativní. Je přinejmenším představitelné, že některá díla filmového hororu, oproti jistým tragédiím, jsou schopna sloužit jako podklad ke v plném smyslu ingardenovské konstituci estetického objektu. Proto navrhuji, abychom tento první paradox protikladných pocitových reakcí, které se vyskytují v tomtéž patře estetického zážitku, nazvali „malým paradoxem“.

Jak bylo řečeno, transformátory spojuje náhled, že libost je jiného řádu než strast, která doprovází strach a jiné negativní emoce, a filosofův úkol spatřují ve vysvětlení, proč je právě strast příčinou této slasti. Na závěr tohoto textu proto představím zúšob, kterým si otázku klade Hume ve svém eseji „O tragédii“ – pokud je mi známo, ve své krátkosti a odlehčenosti jednom z nejkomentovanějších filosofických textů vůbec –, který se stal prototypem řešení tzv. „velkého paradoxu“. Huma nezajímá otázka, proč nám tragédie přináší slast negativním emocím navzdory, ale proč je tomu tak, že „čím více nás [vášně, jež jsou samy o sobě nepříjemné a stísnující] zasáhnou a dojmou, tím více si podívanou užíváme.“ (s. 216)¹⁸

Při sledování tragédie podle Huma nezažíváme pouze ony zmíněné drásavé emoce, ale pocítujeme i rozkoš ze způsobu, jakým je hra napsána, protože „všechny vášně vyvolané řečnickou působivostí jsou v nejvyšší možné míře příjemné.“ (s. 219) Jenom na okraj: stejně tak podle Ingardena se paralelně s první emocionální odpovědí vyskytuje druhá emocionální odpověď, která probíhá v reakci na „zformování struktury kvalitativní harmonie rozmanitosti kvalit, kterými disponuje estetický objekt.“¹⁹ První, negativní proud emocí pak není podle Huma „pouze přebit a vymazán“ silnějším proudem emocí s opačným znaménkem, „ale veškeré vzrušení z těchto [stísnujících a melancholických vášní] se přeměňuje v libost a na-fukuje požitek, který v nás vyburcovala řečnická působivost díla.“²⁰

O Huma se mezi kombinatoriky a transformátory strhla díky této jeho formulaci bitka. Jedna strana zdůrazňuje první polovinu formulace, zatímco druhá zohledňuje schopnost přeměny (conversion), kterou Hume negativním emocím přisuzuje v druhé polovině věty. Já ostatně spatřuji řešení této rozepře v načrtnutém rozlišení mezi velkým a malým paradoxem: domnívám se, že nepříjemnost, kterou vyvolávají negativní emoce, lze srovnávat s (odčítat od) libosti, kterou vyvolávají, řekněme, formální vlastnosti díla – že obě reakce, na obsah a formu díla, probíhají paralelně a je-

¹⁷ Ingarden, cit. dílo, s. 211.

¹⁸ Hume, David. „Of Tragedy.“ In *Essays Moral, Political, and Literary*, edited by Eugene F. Miller, 216 - 25. Indianapolis: LibertyClassics, 1993. Všechny citace odkazují k tomuto vydání.

¹⁹ Ingarden, cit. dílo, s. 203.

²⁰ „The uneasiness of the melancholy passions is not only overpowered and effaced by something stronger of an opposite kind, but the whole impulse of those passions is converted into pleasure, and swells the delight which the eloquence raises in us.“ Hume, cit. dílo, s. 220.

jich pocitové hodnoty jsou navzájem souměřitelné. Co Huma však zajímá především je způsob, kterým se libost z půvabů řeči a nelibost ze strachu a úzkosti transformují v libost, která je cílem estetického zážitku, tj. to, co jsme nazvali „velký paradox“.

Smyslem tohoto textu nebylo odpovědět na paradox hororu rozvíjením vlastní či cizí teorie, ale nabídnout způsob, jak uspořádat již navržené odpovědi (tj. podle otázky, kterou odpovídají). Mnohé významné příspěvky jsem vynechala a ze jmenovaných se nikomu nedostalo zasloužené pozornosti. Mým cílem bylo poskytnout případnému zájemci pomůcku k orientaci, při vlastním studiu paradoxu je však nutné pracovat s texty samými a zaktivovat citlivost k jemným odchylkám.

Závěrem chci zdůraznit: obě skupiny teoretiků, tj. jak kombinatorici, tak transformátoři, mají právo na existenci. Výrazy „malý“ a „velký“ v označení paradoxů nechť nevedou čtenáře k mylné představě o jejich relativní důležitosti. Malý paradox hororu a tragédie je zajímavější pro ty teoretiky, kteří upřednostňují studium populární kultury a „mělkého“ estetického zážitku, velký paradox je zase významnější pro ty myslitele, které zajímá „velké umění“ (v tomto smyslu: umění, které může sloužit za podklad k plnohodnotnému estetickému zážitku).

Ron Tamborini
James B. Weaver, III

DĚSÍCÍ ZÁBAVA

HOROROVÁ FIKCE V HISTORICKÉ PERSPEKTIVĚ ^A

PŘELOŽILA VERONIKA ŘEVICKÁ

Pochopit ‚podstatu šelmy‘ může být docela obtížné, pokud před ní neustále utíkáme. Se snahou definovat moderní horor je to podobné. Pokusili jsme se najít jasnou a přesnou definici hororového žánru a místo toho objevili velice zmatené a kontroverzní představy. Není například nic neobvyklého, že při stanovení počátků tohoto žánru se vědci liší o několik století. Někteří se domnívají, že horor má své počátky v raných jeskynních malbách a primitivních rituálech (viz Zillmann & Gibson, 1996). Jiní spojují jeho kořeny s polovinou 18. století a příchodem „věku rozumu“ (Edwards, 1984; Twitchell, 1989) a vysmívají se těm, kteří vidí hororovou fikci už „v legendách a mýtech, jako kdyby existovala podobnost mezi postindustriálním americkým teenagerem, který blaženě vřeští u filmu plného příšer, a středověkým sedlákem, třesoucím se ve tmě hrůzou, že ho lapí duch.“ (Kendrick, 1991, str. xxii) Jiní se naopak domnívají, že se moderní horor zrodil teprve na začátku 20. století, kdy se začaly kompilovat první antologie zabývající se hrůznou fikcí a kdy tento žánr popsali kritici (Joshi, 1990).

Na každém z těchto pohledů je něco pravdy; záleží na aspektu hororu, jenž uvažujeme. Začneme-li se zajímat o funkce hororu (jako například Zillmann & Gibson, 1996), můžeme dojít k závěru, že určité potřeby spojené s těmito příběhy se od prehistorických dob nezměnily, zatímco jiné potřeby jsou vázány na současnější vývoj. Stejně pak nás důraz na formu žánru povede k oněm rysům hororu, jež jsou součástí strašidelných vyprávění už od předlitterárních dob, a k těm vlastnostem strašidelné fikce, které od poloviny 18. století odlišují moderní horor od ostatních příbuzných žánrů.

Ať zvolíme jeden či druhý pohled, zdá se, že zatímco vyprávění hrůzyplných historek se přesunulo od pověstí vyprávěných u ohně ke škváru a modernímu filmu, změnilo se jen málo. Tato kapitola nabízí stručný historický přehled vývoje strašidelné zábavy.

DEFINICE HORORU

Jeden z častých zádrhelů při definování hororu je zmatené pojetí povahy samotné hrůzy s ním spojené. Vědci se v samostatných zkoumáních pokusili od sebe rozlišit pocit, který prožíváme tváří v tvář fyzickému nebezpečí, a ten, který zakoušíme ve formě hrozby nadpřirozeného původu (Barclay, 1978; Derry, 1977; Prawer, 1980). Lovecraft (1923/1973) popisuje hrůzu, kterou najdeme v tajuplných příbězích, takto:

Má v sobě něco víc, než tajuplnou vraždu, krvavé kosti nebo tradiční siluetu v bílém, řinčící řetězy. Musí být cítit určitá atmosféra dusivého a nevysvětleného strachu z vnějších neznámých sil a musí existovat určitý náznak, vyjádřený s naprostou vážností a okázalostí, oné nejhrůznější představy lidské mysli – tedy onoho zlého a konkrétního porušení či porážky právě těch pevných zákonů přirozenosti, které jsou naší jedinou ochranou proti útokům chaosu a démonů neznámého světa. (str 15)

Edwards (1984) se domnívá, že přesná hranice mezi strachem a hororovou hrůzou leží v rozlišení vnějšího ohrožení od představy hrozby, ale k tomu dodává, že zatímco zděšení je spojováno s extrémním strachem, hororová hrůza spojuje extrémní strach s pocitem odporu. Takže člověk pocítí nejspíš zděšení, hrozí-li mu nebezpečí, které by mohlo vyústit v smrt, ale hrůzu při představě vlastní smrti a s ní spojené hniloby a rozkladu^B. Toto pojetí hororu se podobá tomu, které najdeme v textech zabývajících se emocemi (Lazarus, 1991, Tamborini, 1996). Vyplyvá z něho, že horor

^A Tato práce je první kapitolou autory editované knihy o současném výzkumu diváckých reakcí na hororové filmy. Weaver, III, J. B., and Tamborini, R. (Eds.), *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

^B POZN. PŘEKL.: Autoři zde rozlišují „horror“ / „being horrified“ (hororová hrůza) a „fear“ / „being terrified“ (strach, zděšení).

charakterizuje strach z jakéhosi nejasného ohrožení samotné podstaty existence a pocit odporu k jeho možným důsledkům a že snad původ tohoto ohrožení je ve své podstatě nadpřirozený.

Tato definice hororu poskytuje východisko pro porozumění složitosti jevu. Snad by bylo možné nabýt důkladnějšího pochopení, kdybychom zkoumali jednotlivé typologie odpovídající této definici, jež mají za úkol charakterizovat toto pojetí. Penzoldt (1965) se domnívá, že hororová fikce může být rozdělena do kategorií gotický příběh, science fiction či psychologický horor; Derryho (1977) typologie zahrnuje horor démonů, horor Armageddonu a horor osobnosti; Joshi (1990) navrhnul kategorie nadpřirozený horor, quasi-science fiction a horor bez nadpřirozena. Ačkoliv tyto typologie byly vytvořeny za různým účelem a názvosloví se zdají rozdílná, je možné najít mnoho společného mezi třemi rozměry, které každá z typologií sdílí. V tomto textu jsme přejali Joshiho terminologii, neboť má poněkud širší a obsažnější záběr.

Nadpřirozený horor, gotický horor či horor démonů obvykle začínají s předpokladem, že skutečný svět je ovládán „přirozenými zákony“ a že lidé jednají a žijí s tímto přesvědčením v souladu. Lovecraft (1923/ 1973) naznačuje, že horor vzniká ve chvíli, kdy je nějaký z těchto „přirozených zákonů“ porušen. Když k tomu dojde, život, jak jsme ho kdysi znali, začne fungovat podle zákonů, jimž nerozumíme a nad nimiž nemáme kontrolu. Jsme vydáni na milost nadpřirozeným silám, které, jak se zdá, s námi mají zákeřné záměry.

Stejně tak quasi-science fiction, science fiction nebo horor Armageddonu stavějí na předpokladu, že skutečný svět je ovládán silami, které dobře známe, ačkoliv se zdá, že se událo cosi nemožného. V jejich případě se však porušení zákonitostí vysvětlí nějakým racionálním způsobem. Quasi-science fiction předpokládá, že nemožné je předmětem epistemologie, a nikoliv ontologie. Ono nemožné nevysvětluje tím, že došlo k porušení skutečnosti, ale jako projev naší neschopnosti zcela pochopit realitu, o níž víme, že existuje. Ačkoliv se v dané chvíli zdá, že takové porušení je nadpřirozené, toto vysvětlení implikuje, že budeme schopni vysvětlit daný jev někdy v budoucnosti. Nicméně opět jsme konfrontováni se zlými silami, které jsou mimo naše chápání i kontrolu, a hrozba, kterou to přináší, je děsivá.

Horor bez nadpřirozena, psychologický horor nebo horor osobnosti lze jen velmi obtížně klasifikovat jako součást žánru. Joshi (1990) se domnívá, že horor bez nadpřirozena má dvě samostatné větve: *pseudopřirozený horor*, ve kterém události, o nichž se zdálo, že porušují přirozené zákony, dojdou nakonec vysvětlení jako důsledek výjimečného stavu mysli; a *conte cruel* (*krutá povídka*), příběh nelidské brutality. Lovecraft (1923/1973) a další věří, že pokusy integrovat horor bez nadpřirozena, zvláště pak conte cruel, vytvářejí v chápání fiktivního hororu zmatek. Popření této integrace by však vyloučilo snímky, které jsou v případě mnoha diváků pro jejich pojetí žánru zcela zásadní. Bylo by nutné vyloučit klasické snímky jako *Psycho* a jiné horory bez nadpřirozena. Aby se naše chápání neomezilo na pouhý jeden koncept, který nereflexuje představy těchto diváků, nejvhodnější v této situaci bude zapojit širší pojetí, které obsahuje i horor bez nadpřirozena. Ač se takové rozlišování může jevit jako poněkud nejasné, širší pojetí se zdá opodstatněné, když o psychologických hororech lze uvažovat i v termínech nadpřirozena. Například ve snímku *Psycho* je Norman Bates považován za schizofrenika. Pokud tato diagnóza znamená, že zatím nevíme, co se odehrává v mysli osoby, pak tyto příběhy nevysvětlitelných sil se zákeřnými úmysly snadněji zapadají do pojetí žánru (Twitchell, 1989). V každém případě pokud tyto snímky diváka bohatě zásobují extrémně odpudivými obrazy, potom spíše odpovídají povaze hororu než jiným sprízněným žánrům, a to hlavně díky své snaze budit odpor.

Zkoumání těchto typologií nám pomůže objasnit různé významy hororu, které do něj vkládají dnešní diváci, ale je velmi nepravděpodobné, že získáme přesný přehled, pokud je aplikujeme na archaické úvahy o hororu. Tyto kategorie jsou jednoznačně nevhodné pro chápání jevu před začát-

kem 18. století, kdy by převažující ontologické úvahy neměly pochopení pro kategorie jako nadpřirozený, psychologický či science fiction. Možná i dnes dále platí, že každá z nich je pouze projevem nekontrolovatelného strachu z neznámé existenciální hrozby a že toto pojetí se za celou dobu nezměnilo.

Nicméně abychom porozuměli modernímu hororu, je důležité poznat aspoň trochu jeho kořeny. Uvažujeme-li obecně vývoj zábavního hororu, jak ho známe dnes, existuje podstatný důvod ohlédnout se zpátky až na první historické záznamy. Děsivé obrazy, které dnes najdeme ve filmech, je možné ve vizuálních a verbálních médiích vystopovat až k jejich počátkům. Ačkoliv forma je poněkud odlišná, kontext se ve své podstatě nezměnil. Máme strach ze sil, kterým úplně nerozumíme, a z tajemných zvuků, které je někdy v noci slyšet.

BÁJEMI OPŘEDENÁ MINULOST

(...)

Monstra, démoni a zabijáci maniaci moderního hororového žánru mají své jasné předchůdce. Legendy a báje z dávných staletí nám mohou poskytnout klíč k jejich oblíbenosti. Lovecraft (1923/1973) vysledoval stopu čehosi, čemu říká „tajuplný příběh,“ v archaických baladách, kronikách a posvátných spisech. Podobnost mezi tématy nalezenými v těchto starobylých památkách a těmi, které najdeme v moderních tajuplných příbězích, jasně naznačuje, že forma a projevy dnešní hororové fikce existují už od dávných dob.

Oporu pro tuto domněnku můžeme nalézt ve stále se opakujících motivech mýtů. Kluckhohn (1960) tvrdí, že univerzální motivy se objevují v legendách velice odlišných kultur, a je zjevné, že mnohé z těchto motivů jsou běžným námětem dnešních hororových příběhů. S vyprávěním o čarodějnicích a příběhy o ohavných monstrech se setkáme snad u všech zkoumaných kultur. Fakt, že se tyto figury vyskytují napříč časem a přesahují hranice mezi kulturami, vypovídá o funkční rovnosti motivů, které vedou k jejich oblíbenosti.

Funkce, kterým slouží hrůzostrašné mýty a strašidelné příběhy, jsou už dlouho středem pozornosti mnohých odborníků. Někteří tvrdí, že báje často slouží jako náhražka skutečnosti, když se lidé snaží vysvětlit záhady, které leží mimo jejich chápání (Levin, 1960). Legendy a báje poskytují přijatelné vysvětlení pro události, jimž se snaží porozumět. Vyprávění pohádek a dokonce i odpudivých příběhů o ohavných příšerách a krutých zabijácích poskytují dětem možnost čelit svému strachu tím, že se mu v chráněném prostředí skrze rituál otevřeně vystaví (Bettelheim, 1976).

Naučit se ovládat strach je důležitou součástí vývoje a rituály v tomto procesu často hrají podstatnou roli. Tento fakt je možná důvodem, proč byl rituál odjakživa důležitým rysem hororu a strachu, který je s tímto žánrem spojován. Po staletí se strach přemáhal pomocí rituálů a obřadů, které vyžadují přímou konfrontaci s hrozbou (viz Zillmann & Gibson, 1996). Současně ale mnohé rituály čelí hrozbám pomocí symbolů, které představují původce strachu. Od jednoduchých zpodobnění na dávných jeskynních malbách po grafická zobrazení z rytin 18. století nám symbolická znázornění umožňovala postavit se tváří v tvář svému strachu skrze rituály, které nám pomáhají vyrovnat se s různými hrozbami. V klasické literatuře od Homéra po Shakespeara lze nalézt nesčetné příklady okázalého násilí a hororu ve formě malých střípků vložených do rozsáhlejších příběhů. I když se dlouhé hororové romány neobjevily dříve než v 19. století, oblíbenost podobných námětů se zdá být velmi stará (Kendrick, 1991).

SKUTEČNOST NEBO FIKCE

Určité aspekty hororu, jak ho známe dnes, lze podle většiny teoretiků odvodit z raných legend a bájí, ale změna v postoji ke smrti, která proběhla

v 18. století, změnila způsob, jakým se podobné příběhy vnímaly. Uvažujeme-li žánr v souladu s rozlišením na nadpřirozený horor, horor bez nadpřirozena a quasi-science fiction, zabýváme se pojetím hororu, které se vyvinulo až ve chvíli, kdy pojetí fikce začalo nabývat svou současnou podobu (Daniels, 1975).

Změnu, ke které došlo ve vnímání hororových příběhů během 18. století, lze doložit rostoucí nedůvěrou vůči věcem, které není možné pozorovat. Ačkoliv se mnohé rysy těchto příběhů od dob dávných bájí a legend nezměnily, postoj publika vůči nim byl náhle jiný. „Věk rozumu“ 18. století s sebou přinesl pochybnosti o věcech nadpřirozených, které předtím nikdo neznal. Protože věci nadpřirozené byly chápány jako součást skutečnosti, v dobách předcházejících 18. století neexistovalo „porušení“ zákonů přirozenosti. Díky příchodu empirismu se fantastické části vyprávění buď redukovaly, nebo byly objasněny. Literární příběhy se uváděly jako historky vztahující se k autorovi a události v nich líčené byly považovány za pravdivé (Brockett, 1964). Rozpadající se kulisy příběhu a odporné násilí se vyskytovaly a naháněly hrůzu i nadále, ale pohlíželo se na ně s rostoucí nedůvěrou.

Zatímco změnu v postoji k hororu v 18. století lze charakterizovat pocitem nedůvěry, změna ve formátu hororu nastala jako důsledek technologického pokroku. Twitchell (1989) se domnívá, že postoj vůči násilné smrti byl ovlivněný vývojem v technice tisku, který přinesl vzrušující nové formy „imitované“ agrese. O pokrocích ve stereografii, které zefektivnily a zlevnily sazbu při tisku, už bylo napsáno mnoho. Tyto pokroky bezpochyby příznivě ovlivnily dostupnost literatury pro ty, kteří uměli číst. Současně ale další pokrok v technologii tisku měl nejspíš daleko větší vliv na negramotnou část publika. Když byly náročné postupy původního profilového tisku nahrazeny hlubotiskem, umožnilo to levnou produkci ilustrovaných výtisků. Mnohé rané pokusy vydělat na této technologii přišly ve formě hrůzných obrázků.

(...)

Nesmlouvavé oměnění nadpřirozena v literatuře bylo ke konci 18. století zavrženo a nahradil ho směr, který zanechal trvalý otisk na podobě tradičního nadpřirozeného hororu. S příchodem romantického hnutí byla tendence k racionalitě vytlačena důvěrou v intuici. Fantastické náměty byly znovu přijaty v ušlechtilých kruzích a staly se předmětem poptávky obecné veřejnosti. Díky tomu, že střední třída rostla jak početně tak i ekonomicky, netrvalo dlouho a nadpřirozeno se v plné síle vrátilo zpět. Tentokrát ale lidé příběhům naslouchali jinak než posluchači dávných mýtů a legend. Ačkoliv nadpřirozené příběhy mnohé fascinovaly, obecně se nyní považovaly za formu fikce. Příznivcům sice při strašidelných vyprávěních plných zchátralých budov či hnilobných hřbitovů stále běhal mráz po zádech, ale přesto už měli své pochybnosti (Barclay, 1978).

Otrantský zámek (Castle of Otranto, Walpole, 1794/1840) bývá považován za jeden z prvních příkladů moderního nadpřirozeného hororu (Lundwall, 1977). *Otrantský zámek* s podtitulkem *Gotický příběh* je často uváděn jako dílko zakládající gotický žánr, nicméně mnoho bezprostředních imitátorů neměl. Přesto ale představoval prototyp rysů, které se později na přelomu století staly nezbytné pro gotický horor. Ke konci 18. století a na začátku 19. století se gotické romány staly velmi populární. Vynořily se stovky příběhů psané snadno kopírovatelným stylem a jejich vydavatelé správně předpokládali vysokou poptávku. Jenomže zanedlouho po dosažení vrcholu začalo nadšení opadat a gotické romány nakonec zmizely v širokém záběru romantického hnutí.

I když prvotní popularita gotické fikce existovala jenom krátce, přitažlivost hororové zábavy neopadala. Místo toho se hororová zábava objevila v odlišné formě na divadelní scéně začátku 19. století. V době, kdy se zdálo, že strašidelné romány ztrácejí své napětí, bylo divadlo náhle schopné

opakovat tyto účinky s novou a větší intenzitou. Náměty divadelních her se od románů příliš nevzdálily, ale způsob podání byl výjimečný. I přes jistá omezení stařícké technologie scény byl účinek představení na tehdejší publikum ohromující. Poplašná světla, dým a zrcadla a použití tajemné hudby mohly překvapit diváky a vyděsit je k smrti tak, jak to tištěný příběh dokázat nemohl.

Scénu počátku 19. století ovládl nový styl, který měl silný vliv na evoluci hororové fikce. Tematická struktura melodramatu byla velice podobná soudobé hororové zábavě, ale podstatnou změnou bylo nové zapojení scénické hudby. Hudba se začala používat k vytváření dojmu různých pocitů jako radost, vztek, strach či znepokojení; hrála před, v průběhu i po dialogu herců. V některých chvílích herec pouze stál a držel gesto, zatímco hudba vyjadřovala momentální pohnutí. Brzy došlo k tomu, že se určité hudební formy staly typickými pro ztvárnění prožitku různých emocí. Skřípání houslí ve filmu *Psycho*, jež prostupuje temnotou, aby nás upozornilo na krutý teror, vlastně pouze opakuje zvuky, které bylo možné slyšet téměř před 200 lety na divadelní scéně začátku 19. století.

Koncem 18. a začátkem 19. století strach zastupoval pouze jednu z mnoha silných emocí, o jejichž zavedení se snažily hororové romány a melodramata (Kendrick, 1991). V té době neexistovaly horor, komedie či tragédie ve své nejčistší formě tak, jak je známe dnes. Většina hororových epizod v tradiční fikci představovala pouhou kratinkou mezihru či útržek v rámci mnohem složitějších příběhů. V klasické literatuře je to právě povídka, která reprezentuje první literární formu plně se soustředící na horor. Rozmach časopisů v 19. století poskytl těmto hororovým povídkám skvělý prostor. Jeden z pilotních příkladů tohoto typu literatury najdeme v krátkých duchařských příbězích Sira Waltera Scotta (Kendrick, 1991). Spolu s rozvojem hororové povídkové formy přišly i změny v jejím obsahu. Něco z kouzla dávných bájí a mýtů, které bylo založeno na přesvědčení, že jsou pravdivé, můžeme vystopovat v oblíbenosti autentických příběhů o zvěrstvech a zločinech z běžného života. (...)

Pozornost věnovaná v začátku 19. století zločinům běžného života výrazně ovlivnila vývoj hororové fikce. Když si do fiktivní povídky našli cestu šílenci běžně páchající brutální zvěrstva, ustavila se tím nová konvence hororu. Tato klíčová proměna se projevila v polovině 19. století a vyvolalo ji dílo Edgara Allena Poea (Lovecraft, 1923/1973). Poe započal proměnu populární hororové formy posunem od krátkých epizod zakotvených v románech k povídkám čiré hrůzy a svou pozornost přesunul od nadpřirozena k psychologickému hororu. Poeovy povídky položily nutný základ pro posun od hororové fikce raných časopisů k další generaci hororové zábavy.

V druhé polovině 19. století Darwinovo dílo *O původu druhů* (1859) nastolilo otázky o existenci boha a jeho roli ve vysvětlování přírodních jevů. Historikové se domnívají, že Darwinovo dílo významně ovlivnilo strašidelné příběhy. S ohledem na skepsi vůči duchovnímu světu a pojetí přírody jako skutečného rozhodujícího činitele v oblasti krvelačného násilí tak mohli jeho zastánci využít hororovou fikci jako formu rozptýlení, kdy mohli uvažovat o nadpřirozených věcech přesahujících zdravý rozum vědy (Edwards, 1984). Ačkoliv všeobecné přesvědčení této doby předepisovalo pochyby o pravděpodobnosti podobných událostí, nezastavilo chuť lidí zaplétat se do věcí morbidních: „Někdy i tu nejtvrdší hlavu přepadne ona zvláštní fantazie a potom ani nejsilnější dávka rozumu, reformy či freudovské analýzy není schopná potlačit vzrušení, jež vyvolá tichý šepot krbu či osamělý strom.“ (Lovecraft, 1923/1973, str.13)

Duchařské povídky a nadpřirozeno zažily nepatrný návrat na scénu v anglické literatuře. Móda vánočních duchařských příběhů se objevila s Dickensovou *Vánoční koledou* (1843) a v Anglii konce 19. století představovala nejvýznamnější impuls pro strašidelnou fikci. Tyto duchařské povídky nebyly obvykle naplněné ohavnostmi, podobně jako předcházející gotický román (Kendrick, 1991), ale této uhlazenosti se tehdejšímu hororu jinde

nedostávalo. Horor se v tuto chvíli vrací na jeviště a bere na sebe novou, živější podobu.

V roce 1897 byl otevřen Grand Guignol s jediným cílem – šokovat své příznivce a dopřát jim vzrušení. Divadlo každý večer uvádělo několik různých her, ale důraz se vždy kladl na horor. Producenti chtěli z Grand Guignol udělat „místo, které by nalomilo a roztránilo každé společenské tabu založené na vybraném vkusu.“ (Gordon, 1988, str. 18) Herci a jevištní technici mistrně ovládali své umění ve snaze vytvořit hrůznou podívanou, jež by se jevila jako naprosto autentická. Obraz krve řinoucí se ze skutečných těl lidí na jevišti, rozsekaných šavlemi přímo před zraky diváků, musel být daleko působivější než kterýkoliv zvláštní efekt, který byl kdy použit ve filmu. V historii fiktivního hororu neexistuje období, které by se vyrovnalo době Grand Guignol v míře naproste zpuštění; nedokázala to ani nová vlna hororu, která se objevila po začátku 20. století.

MODERNÍ HOROR

Joshi (1990) se domnívá, že žánr hororu před začátkem 20. století neexistoval, ale vyvinul se jako důsledek profesionálního a akademického zkoumání zaměřeného na díla určitého typu spisovatelů. Do této chvíle autoři hororového žánru nebyli vnímáni jako nutně odlišní od ostatních autorů povídek a románů. (...)

První akademický rozbor fiktivního hororu provedl Scarborough (1917). Pozdější antologie přišly s dodatky a úpravami, ale obecný přehled vytvořený Scarboroughem zůstal veskrze nedotčen, počínaje ranými gotickými romány přes Poea, Dickense a další spisovatele poloviny 19. století a konče u autorů posledních let 19. století, jakými byli Algernon Blackwood či H. G. Wells. Následující antologie se s přihlédnutím na toto rozlišení soustředily na spisovatele počátku 20. století, k nimž patřili například Bram Stoker, Henry James, Arthur Machen či M. R. James, kteří připojili hrůzné obrazy, morbidní prvky a návrat k mrazivé atmosféře hřbitova. Ač se antologie od sebe navzájem lišily, fakt, že archivovaly kolekci tohoto druhu literatury, přidával hororové fikci na váženosti. Jakmile vědci a kritici začali tato díla označovat za literární klasiku, horor se stal legitimním. Koncem 30. let 20. století byl už žánr pevně zavedený (Kendrick, 1991).

S ohledem na úspěch jiných zábavních forem je překvapivé, že trvalo tak dlouho, než populární trendy v hororu pronikly do filmu. Na scéně a v tisku se groteskní fyzický horor těšil velké popularity, ale v oblasti raného filmu průmysl neusiloval o to vydělat na schopnosti filmu šokovat diváky děsivými obrazy. Přestože je jasné, že už od prvních černobílých snímků byl žánr hororu velice oblíbený a sklízel jeden kasovní úspěch za druhým (Huss & Ross, 1972), první experimenty v tomto žánru na začátku 20. století byly stále v područí standardů ostatních médií.

Mnohé pilotní hororové snímky vytvářely dojem tajemnosti za pomoci nakloněné kamery, podivných budov a nejasných postav v šeru. *Kabinet Dr. Caligariho* a *Nosferatu* jsou dobrými příklady expresionismu v raných němých filmech. Příběhy o upírech se pro expresionismus zdály obzvláště vhodné a nakonec poskytl námět i pro jeden z prvních mluvených filmů. V roce 1927 se stala hitem na londýnské a newyorské divadelní scéně hra *Drákula: Hra upírů*. Její úspěch vedl k filmové verzi Drákula a odstartoval novou kariéru hvězdy účinkující v divadelní předloze Bely Lugosiho. Film se stal komerčním úspěchem a společnost Universal Pictures okamžitě hledala následovníka, kterým se vzápětí stal snímek *Frankenstein*. Boris Karloff v roli nestvůry se připojil k Lugosimu a dalším ve vlně filmů třicátých let, jež dokola využívaly podobných námětů a stavěly na konvencích hororu konce 18. a počátku 19. století. Mumie, vkladci a chátrající staré hradby se chvíli těšily vysokému zájmu, ale během desetiletí tato novinka diváky omrzela a popularita vlažných hororových filmů poklesla.

Mírnou povahu těchto filmů především určoval zákon o produkci z roku 1930. Obecně se filmová produkce držela standardu daného zákonem a vyhýbala se odporným záběrům kamery, ale to, co diváci postrádali na filmovém plátně, si brzy našli prostřednictvím nového média. Výstřelky brakových časopisů, které se objevily v průběhu 20. let a dále se rozvíjely v následujícím desetiletí, vyřadily hororovou fikci ze zákonných publikací.

Poté co se v roce 1924 poprvé objevil brakový časopis *Weird Tales* (*Tajemné příběhy*) a přinesl morbidní příběhy plné krve a hrůzy, hororová fikce se přestala publikovat na stránkách zavedených „uhlazených“ časopisů a omezila se pouze na „krvavý škvár.“ Zatímco pravidlem, jímž se řídila filmová tvorba této doby, byla zdrženlivost, pro příběhy v časopisech platila jediná možná definice: bezuzdná neřest. Když bylo v roce 1939 založeno nakladatelství Arkham House, aby vydávalo konkrétně hororová díla autorů jako H. P. Lovecraft v ročníkových vydáních, hororová fikce téměř přestala objevovat v jiných knižních formách. Současně s tím, jak byl horor odsouván do podzemí, oblíbenost krvavého škváru nabyla u omezeného publika kultovních rozměrů, ale toto omezení se změnilo ve chvíli, kdy se hororové příběhy braku setkaly s novým typem média. V roce 1940, kdy prostřednictvím komiksu horor zařadil mezi literaturu psanou pro nedospělé čtenáře, si děsivá fikce našla své publikum mezi dospívajícími chlapci a jejich setkání s sebou přineslo výrazný zisk.

Komiksový horor se poprvé letmo objevil v Eerie v roce 1946, ale jeho popularita propukla až s výtisky jako *Tales from the Crypt* (*Povídky z krypty*), vydanými společností EC comics v roce 1950. Komiksový horor zdaleka překonal holdování morbiditě charakteristické pro škvárové časopisy. Jasně barvy dodávaly prolité krvi sytou pronikavost, již se černobílý film nemohl vyrovnat. Ačkoliv komiksy tohoto typu často oživovaly a využívaly staré hřbitovní motivy, pocit nelidského strachu nechaly stranou a nahradily jej obrazy nechutné zvrhlosti. V ostrých barvách se objevovaly strašlivé obrazy vykuchání, hnísajících ran a hniloby. Netrvalo dlouho a mnozí začali uvažovat, jaké zlo by mohly způsobit.

Odhaduje se, že v roce 1954 se ve Spojených státech každý měsíc prodalo na 150 miliónů komiksů (Benton, 1989). V tomtéž roce kniha *Seduction of the Innocent* (*Svedení nevinnosti*), bestseller Fredrica Werthama, zaútočila na pohromu, kterou měly podle autora na svědomí komiksy, a to zejména komiksy hororové. Wertham nebyl jediný, kdo byl přesvědčen, že společenský úpadek má na svědomí zkaženost mládeže (srov. Twitchell, 1989). S ohledem na slyšení Senátu a v obavách před legislativou komiksový průmysl vydal směrnice, mezi nimiž byl i oficiální zákaz oživlých mrtvol a „hororových scén, přílišného krveprolití, krvavých zločinů, zvrhlosti, sadismu a masochismu.“ (Goulart, 1986, str. 266) *Noc oživlých mrtvol* vystřídal *Jughead*.

Přibližně ve stejné době nastala změna ve filmovém marketingu, která měla pro horor zásadní význam. S nástupem televize, jež film připravila o univerzální popularitu, producenti přišli na to, že by mohli mít zisk z filmů orientovaných na omezené publikum (Doherty, 1988). Jedna skupina diváků, která měla jak dostatek času, tak i peněz k utrácení, zahrnovala tytéž dospívající jedince, kteří dosud četli komiksy. Tento trh orientovaný na omezené publikum se poprvé ukázal v souvislosti se sérií filmů společnosti Hammer, v nichž se objevili Peter Cushing a Christopher Lee. Po uvedení prvního filmu *Frankensteinovo prokletí* se společnost Hammer films začala hororovému žánru věnovat vážně s využitím barevných fotografií a detailních záběrů krvavých scén. Slušný úspěch těchto a podobných amerických nízkorozpočtových filmů zaujal filmové tvůrce typu Alfreda Hitchcocka. Výsledkem bylo *Psycho*, důležitý předěl v oblasti filmového hororu. Obrovský úspěch filmu *Psycho* vedl k ohromné záplavě napodobitelů a Hitchcockův postoj přinesl ospravedlnění pro hrůzostrašné filmy plné krvavých vražd.

Nesmírné množství produkováných filmů od roku 1960 po devadesátá léta vede k tomu, že jakékoliv snahy vystopovat hlavní trendy jsou v podstatě beznadějné. Ač se zdá, že *Psycho* završilo obecný posun strašidelné fikce od nadpřirozeného hororu, typického pro polovinu 18. století, k hororu bez

nadpřirozena a quasi-science fiction, nejzjevnějším vývojem, který nastal od šedesátých let, je tendence k názornějšímu hororu. Během krátké historie žánru hrály klíčovou roli určující úspěch hororu zvláštní efekty. Od dýmu a zrcadel na jevišti přes úhel kamery a způsob nasvícení až po speciální make-up, hydraulický aparát a počítačovou technologii; při každém kroku jsme získali lepší výhled na krveprolití a zkázu, jakmile se spustilo násilí. Budoucí vývoj možná nabídne ještě realističtější snímky za pomoci dokonalé jasnosti 70mm filmu a fantazie virtuální reality.

Do značné míry měly zvláštní efekty důležitý vliv na popularitu, které se mohli těšit následníci Psychy: bestialní zabijáci ze snímků *Texaský masakr řetězovou pilou* (1974), *Halloween* (1978), *Pátek třináctého* (1980), *Noční můra v Elm Street* (1985) a nesčetných již méně úspěšných napodobenin. Zvláštní efekty, které se využívají k ztvárnění maniaků a jejich zlověstných projevů, způsobily, že někteří z nás se začali více zajímat o tyto demony než o jejich oběti. To dokládá i fakt, že se nedávno objevila nová forma tzv. „slasher“ (POZN. PŘEKL.: slash – sekat, rozpárat, řezat) hororových snímků, kde se démon v závěru stane vítězem. Tato proměna postoje vůči významu odškodnění či zločincova trestu přináší otázky týkající se trendů v dějové linii hororových příběhů. Twitchell (1989) tvrdí, že motiv odplaty typický pro EC comics se neztratil, ale jednoduše přesunul na jiné médium. Domnívá se, že jej dnes lze nalézt v próze Stepheny Kinga, nejpobulárnějšího žijícího autora žánru.

Obrovský úspěch Kingových knih a jejich adaptací naznačuje, že jeho dílo může nabídnout jeden z nejlepších pohledů na současný rozmach popularity žánru. Kingovo dílo obsahuje tytéž extrémní projevy násilí, které najdeme v těch nejnázornějších komiksech a filmech. Používá motiv trestu a s jeho pomocí zužikováá pubertální znepokojení nad absurdními projevy násilí podobnými těm, které lze nalézt ve starých hororových komiksech, v moderní technologii tzv. „splatter“ filmů (POZN. PŘEKL.: splatter – pocíkat, po/stříkat) i v jeho vlastní bizarní fantazii (Twitchell, 1989). King (1981) sám prohlásil: „Hrůzu považuji za jednu z nejčistších emocí, a tak se pokusím čtenáře zastrašit. Ale pokud zjistím, že se mi to nepodaří, budu se snažit ho šokovat; a pokud ani toho nebudu schopen, překročím veškeré hranice. Nejsem hrdý.“ (str.37)

Groteskní krveprolití a odporné obrazy se často považují za typické představitele posledních dvou desetiletí hororové fikce. Ačkoliv nejsou pro horor nezbytné, takové obrazy často hrají zásadní roli. Jejich pradávnné kořeny je možné vystopovat ve vizuálních a verbálních médiích již u orálních kultur, které existovaly dávno před objevením reprodukovatelného tisku. Forma se vyvíjela spolu s měnicími se konvencemi, ale její podstata se zdá být do velké míry zachována. Přestože máme stále strach ze stárnutí, smrti a nemoci, necháme se pohlcovat jejich fiktivním popisem. Zdá se, že nám to pomáhá znovu ujistit sebe sama, že ať věci vypadají sebehorozivěji, opravdu se není čeho bát.

Ať se zabýváme bájemi, škvárem či moderním filmovým horetem, historií děsíčí zábavy prostupuje jedno společné téma. Skrze tyto rituály jsme konfrontováni a učíme se vypořádat s vlastním strachem ze smrti a s otázkami, co nás po ní čeká. Nicméně pochopit „podstatu šelmy“ je obtížné, pokud si neuvědomíme její blízkost a centrálnost. Máme strach ze smrti, z věcí, kterým úplně nerozumíme, a z tajemných zvuků, které je někdy v noci slyšet.

CITOVANÁ LITERATURA:

- Barclay, G. (1978). *Anatomy of horror: The masters of occult fiction*. London: Weidenfeld & Nicolson.
 Benton, M. (1989). *The comic book in America: An illustrated history*. Dallas: Taylor Publishing.
 Bettelheim, B. (1976). *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*. New York: Knopf.
 Brockett, O. (1964). *The theatre: An introduction*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

- Daniels, L. (1975). *Living in fear: A history of horror in the mass media*. New York: Scribner & Sons.
- Darwin, C. (1859). *Origin of the species*. London: John Murray.
- Derry, C. (1977). *Dark dreams: A psychological history of the modern horror films*. London: Thomas Yoseloff.
- Dickens, C. (1843). *A Christmas Carol*. London: John Murray.
- Doherty, T. (1988). *Teenagers and teenpics: The juvenalization of American movies of the 1950s*. Boston: Unwin Hyman.
- Edwards, E. (1984). *The relationship between sensation-seeking and horror movie interest and attendance*. Unpublished doctoral dissertation, University of Tennessee, Knoxville.
- Gordon, M. (1988). *The Grand Guignol: Theatre of fear and terror*. New York: Amok Press.
- Goulart, R. (1986). *Ron Goulart's great history of comic books*. Chicago: Contemporary Books.
- Huss, R. & Ross, J. (1972). *Focus of the horror films*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Joshi, S. T. (1990). *The weird tale*. Austin, TX: The University of Austin Press.
- Kendrick, W. (1991). *The thrill of fear*. New York: Grove Press.
- King, S. (1981). *Danse macabre*. New York: Everest House.
- Kluckhorn, C. (1960). *Recurrent themes in myths and myth making*. In H. A. Murray (Ed.), *Myth and Myth making* (pp. 46-59). New York: George Braziller.
- Lazarus, R. S. (1991). *Emotion and adaptation*. New York: OUP.
- Levin, H. (1960). *Some meanings of myth*. In H. A. Murray (Ed.), *Myth and Myth making* (pp. 103-114). New York: George Braziller.
- Lovercraft, H. P. (1973). *Supernatural horror in literature*. New York: Dover. (Originally published in 1923).
- Lundwall, S. (1977). *Science fiction: Illustrated history*. New York: Grosset & Dunlap.
- Penzoldt, P. (1965). *The supernatural in fiction*. New York: Columbia University Press.
- Prawer, S. (1980). *Calgari's children: The film as tale of terror*. Oxford, UK: OUP.
- Scarborough, D. (1917). *The supernatural in modern English fiction*. New York: G. P. Putnam.
- Tamborini, R. (1996). In Weaver, III, J. B., and Tamborini, R. (Eds.), *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Twitchell, J. P. (1989). *Preposterous violence: Fables of aggression in modern violence*. New York: OUP.
- Walpole, H. (1840). *The castle of Otranto: A gothic story*. London: Joseph Thomas. (Originally published 1764).
- Zillmann & Gibson (1996). In Weaver, III, J. B., and Tamborini, R. (Eds.), *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

CITOVANÉ FILMY:

Drákula (Dracula, George Melford, Enrique Tovar Ávalos, 1931), **Frankenstein** (James Whale, 1931), **Frankensteinovo prokletí** (Curse of Frankenstein, The, Terence Fisher, 1957), **Halloween** (John Carpenter, 1978), **Kabinet Dr. Caligariho** (Kabinett des Doktor Caligari, Das, Robert Wiene, 1920), **Noční můra v Elm Street** (Nightmare On Elm Street, A, Wes Craven, 1984), **Nosferatu** (F. W. Murnau, 1922), **Pátek třináctého** (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980), **Psycho** (Alfred Hitchcock, 1960), **Texas Chainsaw Massacre**, **The** (Tobe Hooper, 1974).