

MARTIN ŠRAJER / 4. 3. 2016

Hledání českého hororu

Groteskní horor, parodie klasických hororů, kreslený horor, psychologický horor, loutkový horor, pokus o poetický horor, papírková parodie na horor, detektivní romantický horor... Skutečně bychom v české kinematografii marně hledali horor bez přívlastku?

„Ona je totiž kromě krásy a zázraků v životě přítomna i hrůza a děs. Strach ze smrti, smrt sama a děs z temnoty a prázdnoty. Je to všechno tak fascinující.“^[1]

Dříve jsme se ohlédli za českými pokusy o žánr definovaný spojením zpěvu, tance a dramatu (muzikál) a za zdejšími příspěvky k žánru identifikovatelnému díky výpravě, nadpřirozeným prvkům nebo využití archetypů (pohádky). Tentokrát nás bude zajímat žánr zpravidla vymezený podle kognitivní reakce, kterou vyvolává u diváků – horor. Jak se dočteme v publikaci *Film a filmová technika*, emoce, jež provázejí sledování hororů, mají biologický základ a v zásadě se jedná o strach ze smrti, jejíž předzvěstí je zpravidla nebezpečná a nelidská bytost, hororové monstrum.^[2]

Nepolevující popularita hororů dobře dokládá paradoxní povahu tohoto žánru – kromě strachu a zhnusení při něm zpravidla zažíváme i slast z možnosti „bezpečného“ setkání s fikční reprezentací toho, co nás přesahuje, čeho se děsíme. Horory tak představují užitečné trenážéry na hrůzy reálného světa, z nichž umělci již několik století čerpají inspiraci.

„Zobrazení děsu, hrůzy, příšerna, což vše v naší době dobře obsáhne označení ‚horror‘ (někdy situovaný do sci-fi), má určitou tradici. Necháme-li stranou díla, pokleslá už v době svého vzniku, nebude řada tak dlouhá. Nejprve byl E. T. A. Hoffmann (1776–1822), patrně zakladatel žánru v evropské i světové literatuře. Snad i psychologizujícího. Potom přišli současníci E. A. Poe (1809–49) a N. V. Gogol (1809–52) a až po nich prohořklý A. Bierce (1842–1914?).“^[3]

Podobně jako jiné žánry, také filmové horory mají literární kořeny. O gotických hororech hovoříme v souvislosti s tvorbou převážně angloamerických autorů z 18. a 19. století: Bram Stoker, [4] Robert Louis Stevenson, Mary Shelleyová, Howard Phillips Lovecraft, výše zmíněný Ambrose Bierce a další. Jejich strašidelné příběhy byly napájeny starými mýty a legendami a romantickou filozofií, tíhnoucí namísto osvícenské racionality k intuici. V 19. století přispěl rozmach bulvárního tisku k zájmu veřejnosti o skutečné zločiny, což byla příležitost pro autory hororové fikce jako Edgar Alan Poe, který těžiště žánru posunul od nadpřirozena k psychologii.

Neméně významnou vývojovou větví filmových hororů byla hrůza inscenovaná na jevišti. Vzpomeňme alespoň pařížské divadlo Grand Guignol, otevřené v roce 1897 s jediným cílem – šokovat diváky naturalistickými výjevy násilím. Ve stejné době Georges Méliès vyvedl z míry první filmové diváky netopýrem proměňujícím se v ďábla v *Le manoir du diable* (1896) a Louis Lumière roztančil kostlivce v krátkém trikovém filmu *Le squelette joyeux* (1897). Začala se psát první kapitola dějin filmového hororu.

U nás se horor přes nepopiratelné literární zásluhy Karla Hynka Máchy, Jakuba Arbese, Ladislava Fukse, Josefa Škvoreckého nebo Jana Zábrany nikdy neprosadil tak jako ve Spojených státech, Velké Británii, Itálii, Španělsku nebo (zejména v posledních letech) ve Francii. Strašidelné filmy, v nichž postavy čelí nadpřirozeným bytostem a silám vzpírajícím se rozumovému vysvětlení, se zde nikdy netočily tak soustavně, aby vznikla tradice, na kterou by filmaři mohli navazovat a rozvíjet ji.

Obětí prezírávého postoje domácích tvůrců k žánrovému filmu ovšem nebyl pouze horor. Žánr s úžeji vymezenými pravidly je u nás odnepaměti považován za něco omezujícího, co degraduje hotové dílo. Tomuto uvažování v posledních letech odpovídají i projekty podpořené Státním fondem kinematografie. Důvodem odmítnutí podpory však nemusí být pouze vnímání žánrové tvorby jako tvorby méněcenné, ale také finanční nákladnost takových filmů, jak naznačují loňské závěry rozhodování rady:

„Ve výzvě se také objevily žánrové filmy (thriller *Oranžový pokoj*, *Gangsterka*, pohádka *Čertí brko aka Horkou jehlou*) a všechny se v hodnocení umístily poměrně vysoko, vzhledem k množství finančních prostředků však nebyly podpořeny.“ [5]

Obrazy odpuzujícího typu

Na počátku desátých let 20. století probíhala také na českém území diskuze o neblahém vlivu kina na mravní vývoj děti a mládeže. V setmělých kinosálech s těžkým vzduchem prosyceným „špatně vyvětranými výpary z piva a potu“^[6] byly hledány příčiny úpadku mravů a nárůstu kriminality nebo alkoholismu. Kritické hlasy samozvaných ochránců dobrých mravů daly ještě za Rakouska-Uherska vzniknout mnohým hnutím za reformu kin. Emotivní diskuze nad „morálním hnojem“, u něhož „diváctvo vyje rozkoší,“^[7] přispěla k větší obezřetnosti vůči filmům pohoršujícím jemnocitnější diváky svým násilím či nahotou a ke zpřísnění cenzurního dohledu, zajišťovaného cenzurními sbory při zemských úřadech v Brně, Opavě a Praze. Přes restriktivní přístup rakousko-uherských úřadů k filmovému podnikání byla realizována například groteska s lehce hororovým námětem *Noční děs* (1914), ve které se několik postav snaží zbavit těla domnělého nebožtíka.

Konjunktura filmových monster je připisována první světové válce, která společnost poprvé ve větší míře konfrontovala se smrtí a zmrzačenými lidskými těly. Původ expresionistických hororů jako *Kabinet doktora Caligariho* (1920) můžeme zároveň hledat v psychické a finanční destabilizaci poválečného Německa. Podobně se finanční nejistota o několik let později stane jedním z podnětů k zahájení slavného hororového cyklu amerického studia Universal (*Dracula*, 1931, *Frankenstein*, 1931, *Mumie*, 1932).

Soudě ze žánrových preferencí domácích tvůrců, Československo hospodářská ani žádná jiná krize netrápila. Veselohry a filmy prodchnuté červenou knihovnou od skutečnosti spíše utíkaly, než aby k ní nabízely alegorický komentář. Diváci do kin chodili za útěchou a rozptýlením, užít si oblíbené herce a poslechnout dobové šlágry. Konfrontace s hrůzami reálného světa se nemuseli obávat. Přestože myšlenkový přesah, politické stanovisko nebo snaha vychovávat diváka nebyly cizí všem filmům z 20. a 30. let, úniková zábava prvorepublikové produkci jasně dominovala. Vyhýbání se bolestivé stránce skutečnosti a neochota tematizovat politické, ekonomické či sociální otázky jsou české žánrové kinematografii ostatně vlastní dodnes.

Německý expresionismus jako jedno ze svých estetických východisek prozrazuje mysteriózní drama *Příchozí z temnot* (1921), natáčené Janem Stanislavem Kolárem na českých hradech (Karlštejn, Okoř, Český Šternberk) a v německých filmových ateliérech Am Zoo. Námět pro hvězdně obsazený film (Karel Lamač, Anny Ondráková,

Theodor Pištěk) s prvky gotického hororu napsal Karel Hloucha, autor fantastických románů pro mladá. Komerčně úspěšný kosmopolitní projekt zaujal nejen české, ale také zahraniční diváky ambiciózním prolínáním současnosti s rudolfínskou Prahou, odkud pochází šlechtic, který díky elixíru života potkává ženu podobající se jeho zesnulé manželce.

Pověst hororu jako pokleslého žánru, který by mohl mít neblahý vliv na mládež (a potažmo i na veřejné vnímání kinematografu) přes mezinárodní úspěch *Příchozího z temnot* přetrvala po celé období první republiky. Jakkoli lidové komedie a sentimentální melodramata ducha rovněž nepovznášely, zároveň plnily funkci očištné zábavy dostatečně spolehlivě a mravokárce nepohoršovaly tolik, aby v ně filmoví podnikatelé ztratili důvěru.

Filmy zestátněné kinematografie měly občany osvobozeného Československa vychovávat k samostatnému myšlení, upevňovat jejich vlastenectví v socialistickém duchu, propagovat vlast a státní zájmy doma i v cizině. Není těžké si domyslet, jak obtížné bylo do této koncepce vpašovat „obrazy odpuzujícího typu a chátrajícího života, strašidelné, krvavé a nelidské příběhy“.[8] Tvorba byla silně determinována dobovým sociohistorickým kontextem a politickým ovzduším a jedním z mála způsobů, jak do výroby prosadit hororově laděný snímek, bylo zadaptování strašidelného díla klasické literatury.

Jako inspirace pro *Podobiznu* (1947) posloužila stejnojmenná povídka Nikolaje Vasiljeviče Gogola ze sbírky *Arabesky*. K mrazivé atmosféře filmu, v jehož středu stojí obraz šířící kolem sebe neštěstí, přispěla hra světla a stínů, kterou rozehrál kameraman Jan Roth, a výtvarná stránka prozrazující vliv malíře Josefa Lieslera. Vizuální pojetí filmu vyzdvihoval nad jeho příběh také autor dobové recenze:

„Malířovo kolísání mezi uměleckou prostitucí a uměleckou ctí a pravdou je nejosudovější otázkou tvůrčí a Slavíčkoví se tuto osudovost mnohdy drtivou podařilo opticky a namnoze i dramaticky zhmotnit, lépe režijně než scenaristicky.“[9]

Podřízenost filmu oficiálním mocenským záměrům a jeho využívání jako nástroje edukace, disciplinace a ideologické indoktrinace se staly ještě zjevnějšími po únoru 1948. Přestože ideologicky vyhrocená budovatelská dramata jako *Botostroj* (1954) nebo *Nástup* (1952) u mnohých dnešních diváků vyvolají větší znechucení než

americké horory ze stejného období jako *Netvor z Černé laguny* (1954) nebo *Věc* (1951), Československo padesátých let nebylo – na rozdíl od Spojených států – hororové tvorbě nakloněno.

Zrádné imperialistické agenty označovaly československé filmy zpravidla přímo, nikoli metaforickými prostředky. Není tak divu, že významově mnohoznačný sci-fi horor *Invaze lupičů těl* (1956), interpretovaný mimo jiné jako vyjádření obav z „rudé hrozby“, zůstává nestárnoucí klasikou, zatímco třeba průhledná protiamerická agitka *Únos* (1952) diváky baví spíše nechtěně.

Horor groteskně sešklebený

Nesrovnatelně větší žánrovou pestrost nabídla společně s liberalizací a uvolněním kulturní scény šestá dekáda.

„Obdobie od roku 1960 je charakterizované rozšírením palety divácky úspešných žánrov (science fiction, celovečerný animovaný film, sexuálne výchovný film, horror), ale aj ubúdaním záujmu o niektoré žánre (dráma).“^[10]

Předloha uznávaného literáta nebyla podkladem jenom pro *Podobiznu*, ale také pro psychologický horor režiséra Juraje Herze *Spalovač mrtvol* (1968). Autor knihy Ladislav Fuks se ovšem přiznává mocným, stejně jako film, nedlouho po premiéře zakázaný, stažený z distribuce a zavřený do „trezoru“, netěšil dlouho.^[11] Bez ohledu na názory normalizačních ideologů byl Fuks, patřící ke generaci, která zažila koncentrační tábory, jedním z mistrů hororově laděné psychologické prózy s tematikou holocaustu. Osobní zkušenost s hrůzami druhé světové války si z dětství odnesl také Juraj Herz.^[12] Začínající režisér a oceňovaný spisovatel strávili přípravou scénáře dva roky,^[13] přičemž na finální podobě filmu se s nimi podílel i kameraman Stanislav Milota, což vysvětluje organickou semknutost obrazové a literární složky *Spalovače*.

Zneklidňující studie vyšinuté mysli patří k nejděsivějším a nejvýše hodnoceným československým filmům také zásluhou natáčení ve skutečných krematoriích (jejichž provoz nebyl zcela přerušen), hudby Zdeňka Lišky a minuciózního herectví Rudolfa Hrušínského v hlavní roli zaměstnance krematoria Karla Kopfrkingla. Vzdor množství brutálních mordů, k nimž ve filmu dojde, je *Spalovač mrtvol* charakteristicky českým hororem také svou žánrovou „nečistotou“. Při jeho sledování se v divácích zásluhou

morbidního humoru mísí „smích s pocitem nevolnosti“^[14] a jeho „satirický obsah pozvolna houstne do polohy groteskně sešklebeného hororu.“^[15]

Pro Herze posloužilo objevování dosud nepoznaných poloh české komedie k prosazení filmu u vedení československé kinematografie. Přesto divákům v době uvedení filmu na jaře 1969 zřejmě moc do smíchu nebylo a kultovní černá komedie se ze *Spalovače* stala teprve po listopadu 1989. Natočení zřejmě prvního regulérního československého hororu by ale bylo mylné interpretovat jako doklad toho, že intelektuální elity vzaly dlouho opovrhovaný žánr konečně na milost. Žánr, v němž Herz svůj třetí celovečerní film natočil, bylo třeba omluvit jeho zasazením do patřičných souvislostí:

„Máme tedy první domácí groteskní horor, ale je to horor po česku, čímž chci říci na úrovni intelektu nejlepších děl naší kinematografie posledních let, horor myslivý, v němž hrůza je spojena s ironií a činy mají svůj obecnější význam velkého obrazového symbolu.“^[16]

Podobně jako *Spalovač mrtvol* vyvolával zároveň zděšení i smích také televizní film podle povídky Johna Seymoura Sharnika *Meze Waltera Hortona* (1968), v němž si Rudolf Hrušínský pro změnu zahrál hudebního manažera Vladimíra Brodského, který jednoho rána znenadání objeví svůj mimořádný talent pro hru na klavír. Hororové náznaky jsou ovšem v tomto případě natolik jemné, že dnešnímu divákovi možná zůstanou zcela skryty.

Hororový potenciál tajemné staré Prahy více než dvacet let po *Podobizně* využila trojice režisérů pozapomenutého povídkového filmu *Pražské noci* (1968), Miloš Makovec, Jiří Brdečka a Evald Schorm. První ze tří morbidních příběhů se odehrává v době gotické, další v renesanci a stylizace posledního je rokoková. Oproti *Spalovači mrtvol* si ovšem film nezáskal diváky ani v nešťastném roce 1969, kdy byl uveden do kin, ani s odstupem let. Dobový čtenářský ohlas přitom napovídá, že chuť na horory divákům nechyběla:

„(...) určité žánry byly a zůstaly na plátnech našich kin popelkou (western, horor), ačkoli právě ony by byly pomohly plnit pokladny kin a umělecké nároky by se přitom nemusely snižovat na minimum.“^[17]

Poslední dozvuk experimentálně svobodomyšlného ovzduší šedesátých let představuje hororově stylizovaná pohádka o sexuálním probuzení dospívající dívky *Valerie a týden divů* (1970), inspirovaná stejnojmenným gotickým románem Vítězslava Nezvala, jenž dal v předloze průchod svému poetistickému okouzlení absurditou, bizarnostmi a denním sněním. Film pohybující se na pomezí snu a reality docenili zejména zahraniční diváci, kterým oproti normalizačním kritikům nevadilo, že nesl většinu znaků, jichž se filmaři v následujících dvou desetiletích měli ve vlastním zájmu vyvarovat: nápadně stylizovaná mizanscéna (dílo Ester Krumbachové), zaumná surrealistická poetika, neurčité časoprostorové zasazení, výrazná erotičnost, spleť symbolika, obtížná dešifrovatelnost.[18]

Proti normalitě

Za hranicemi Československa zažívali hororoví fanoušci v 70. letech žně. Přímé televizní zpravodajství z války ve Vietnamu přeneslo obrazy násilí přímo do obývacích pokojů běžných Američanů, kteří se vůči brutalitě na plátně stali mnohem odolnějšími. Filmaři museli přitvrdit. Syrovou estetikou televizního zpravodajství a dokumentárních filmů ovlivněné horory jako *Poslední dům nalevo* (1972), *Texaský masakr motorovou pilou* (1974) nebo *Úsvit mrtvých* (1978) vytrhávaly diváky z jejich pohodlné existence vedle explicitních gore efektů také subverzivní kritikou konzumeristické společnosti.

Zájmem komunistického režimu naopak bylo udržet obyvatelstvo po všech stránkách saturované a netečné vůči politické situaci v zemi. Jestliže podle filmového teoretika Robina Wooda tvoří základní rámec hororu normalita narušená vpádem monstra, nabízí se teze, že v plně normalizovaném Československu byla existence žánru založeného na nenávratném rozrušování norem vyloučena ze samotné jeho podstaty.[19]

Kdo je jako dítě sám viděl, zřejmě uzná, že nejstrašidelnější normalizační filmy byly ty animované. Ze starých kramářských písní vychází baladický příběh o vojákově zavražděném vlastními rodiči *Jsouc na řece mlynář jeden* (1971), společné dílo režiséra Jiřího Brdečky a výtvarnice Evy Švankmajerové. Lužickosrbskou legendu o Krabatovi zpracovává *Čarodějův učeň* (1977), předposlední film Karla Zemana. Erbenovu *Svatební košili* proměnil v roce 1978 v poetický animovaný horor Josef Kábrt.[20] *Krysař* (1985) Jiřího Barty zůstává jedním z nejmrazivějších zpracování středověké německé legendy a kategorií pro sebe je dětskými strachy a úzkostmi formovaná tvorba Jana

Švankmajera.

Autor silně znepokojivých filmů jako *Kostnice* (1970), *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983) nebo *Něco z Alenky* (1988) dodnes společně s Jurajem Herzem (narozeným ovšem na Slovensku) zůstává jediným domácím režisérem pravidelně natáčejícím filmy, jež diváka vyvádějí z míry a konfrontují s myšlenkami a fantaziemi vytěsněnými v rámci sebezáchovy hluboko do podvědomí.

Herzova neochota podřídit se dobovým estetickým normám a jeho fascinace odvrácenou stránkou lidské osobnosti byla v 70. letech nejlépe patrná v dekadentních pohádkách, provokujících vedení Barrandova sadomasochistickými motivy i výraznou obrazovou stylizací. *Morgiana* (1972), *Panna a netvor* (1978) ani *Deváté srdce* (1978) z očividných důvodů nepatří ke stálým vánočním televizním programům a lépe než jako ukázka kvalitní československé tvorby pro děti dnes poslouží za příklady podvrtného aplikování hororových principů v jednom z mála povolených žánrů, který něco podobného umožňoval.

Cenzurním zásahům se nevyhnul *Upír z Feratu* (1982), kterého provází pověst „nejzmrzačenějšího“ Herzova filmu. Na hraně groteskního a děsivého balancující snímek vychází z povídky Josefa Nesvadby *Upír po dvaceti letech* o závodním autě poháněném krví svých řidičů. Některé krvavé a erotické scény byly vyškrtuty rovnou ze scénáře, jiné musel Herz odstranit z dokončeného filmu. Také vinou těchto zásahů je film o automobilu s hybridním pohonem sám žánrově hybridním útvarem, mísícím konvence upírského hororu a detektivky s momenty čiré hrůzy i parodické nadsázky. [21] Diváci toužící po hororu, který jim toho víc ukáže, než zatají, tak dále s nadějí upírali svůj pohled k západu.

„Za úvahu stojí tiež otázka, v čom spočíva zvýšený záujem mládeže o niektoré zábavné žánre (napr. takými typicky mládežnickými žánrami sú western a horror).“ [22]

Hlad mladých diváků po hororech částečně pomáhaly zahánět zahraniční filmy, v souvislosti s nimiž bylo označení „horor“ v dobovém tisku také nejčastěji užíváno. Mnohdy ovšem poněkud zavádějícím způsobem. Označení „kosmický horor Ridleyho Scotta“ lze ještě považovat za poměrně výstižnou charakteristikou *Vetřelce* (1979), spornější je hororové zaškatulkování Truffautovy pocty noirovým filmům *Nevěsta byla v černém* (1968), krimi thrilleru *Bostonský případ* (1968) nebo katastrofického filmu

Skleněné peklo (1974). Film *Moucha* (1986) byl zas pohrdavě odmítnut coby „otrasný a až nesledovatelný horror (...) s vrcholnými naturalizmami“.[23] Nejasná představa o tom, co je to vlastně horor, provázená pochybami o estetické hodnotě snímků příslušejících k tomuto žánru, potvrzují nedostatečnou obeznámenost s daným žánrem a z toho plynoucí neohrabanost při snaze alespoň slovně se s ním vypořádat.

Mladiství intelektuálové

Moderní označení „horor“ se na stránkách českých filmových periodik rozmohlo teprve v 90. letech v souvislosti s přílivem amerických titulů jako *Noční můra v Elm Street*, jejíž představení na stránkách časopisu *Kino* z ledna 1991 začíná s dříve nemyslitelnou sugestivitou: „Představte si, že se vám zdá o chlapíkovi, který vás rozřezává břitvou, a když se probudíte, zjistíte, že máte všude po prostěradlech krev.“ Následuje definice kvalitního zástupce hororové žánru: „Dobrý horor s vámi otřese, ale přitom se cítíte poměrně bezpeční.“[24] Lepší povědomí o různých odstínech hororového žánru projeví kromě filmových publicistů také režiséři otevření zahraničním vlivům.

„Samozřejmě přijít v roce 72 na Barrandov s takovým tématem byl holý nesmysl, protože horor patřil mezi zakázané žánry. K tematice z mého mládí jsem se mohl vrátit teprve až koncem roku 89, kdy se všechno začalo uvolňovat“, [25] uvedl v dobovém rozhovoru režisér Jaroslav Soukup. Tvůrce se slabostí pro americkou kinematografii hovořil o *Svatbě upírů* (1993), kterou mohl kvůli cenzuře a komplikovanému shánění financí (rozpočet tehdy údajně činil 820 000 amerických dolarů včetně reklamy) realizovat až po sametové revoluci a dokončení divácky úspěšných druhých dílů *Discopříběhu* a *Kamaráda do deště*.

Opět nevznikl čistokrevný horor, nýbrž nadsazená žánrová variace, stvrzující bytostně humoristickou povahu českého národa. Čeští filmaři humor odjakživa používali k omlouvání nemožnosti (nebo neschopnosti) realizovat plnohodnotnou žánrovou podívanou.[26] Nemůžeme-li konkurovat zahraničním vzorům, alespoň si z nich uděláme legraci.

„Bylo by to asi takové krimi a horror dohromady. Protože tam jsou situace nejvyhraněnější, humor je nejlepší v okamžiku hrůzy. To je nádherné spojení.“[27]

Jako „expresivní hudební morálně kulturní horor“ charakterizovali svůj svérázný příspěvek k mozartovskému výročí Šimon a Michal Cabanovi. Uvedená klasifikace napovídá, že ani *Don Gio* (1992) není čistým hororem, nýbrž ironickou hrou s některými pravidly žánru. Neméně osobitým uchopením hororu se vyznačuje *Krvavý román* (1993) podle Váchalovy knižní pocty brakovému čtivu z 19. století. Filmovým ekvivalentem k parodii výrazových postupů druhořadé literatury se pro Jaroslava Brabce stalo zveličení stylu němých filmů nadsazenou evokací atmosféry různých historických slohů. Domácí horor, který můžeme označit za nejnápadnějšího vizuálního blízence hororů zahraničních (konkrétně německých expresionistických) je tak symptomaticky hororem pouze v uvozovkách, hororem „jakoby“, hororem k pobavení.

S typicky českým nadhledem přistoupili k hororu také Marek Dobeš, Štěpán Kopřiva a Jiří Pavlovský, autoři kultovní hororové parodie *Byl jsem mladistvým intelektuálem* (1998), ve které obyčejného člověka neohrožují upíři, vlkodlaci ani zombies, ale dlouhovlasí mladí muži, kteří vám před tím, než vás pokoušou, odcitují něco z Hegela – intelektuálové. Zejména mladistvé intelektuály se zálibou ve filmovém braku potěšili stejní autoři zombie komedií *Choking Hazard* (2004), kde nechybí kung-fu ani splatter slapstick, jímž své rané filmy rád kořenil Peter Jackson.

Jsou to hlavně hororoví nadšenci jako Dobeš, Kopřiva nebo Roman Vojkůvka (*Někdo tam dole mě má rád*, 2008, *Total Detox*, 2011), rekrutující se někdy z řad studentů filmové režie, díky nimž za posledních pětadvacet let vzniklo více hororů než během předchozích sta let české kinematografie dohromady. Stačí si na Česko-Slovenské filmové databázi vyhledat české studentské a amatérské hororové filmy a vaše filmové znalosti budou obohaceny o názvy titulů jako *Rozvod mrtvých* (2011), *Vajgložrout: legenda kyberny* (2011) nebo *To není moje sestra!* (2015).

Z desítek studentských a amatérských, více či méně hororových filmů, k sobě více pozornosti strhnul vánoční slasher *Bloody Merry Christmas* (2007). Výtvarnou stránkou zaujaly animované horory *Duchové lesa* (2013) a *Třída smrti* (2013). Horor mezi mnoha jinými žánry slibuje také *Lesapán* (2015), vypůjčující si motivy z pohádek Boženy Němcové a Karla Jaromíra Erbena. V profesionálnějších podmínkách, ale rovněž s nijak závratným rozpočtem, vznikal jeden z žánrově nejčistších hororů Juraje Herze *T.M.A.* (2009) nebo hororově komediální podobenství o lidské chamtivosti *Nenasytná Tiffany* (2015), dle mínění kritiků jeden z neoriginálnějších českých filmů

loňského roku.

Fanoušci žánru si užili i *Ghoula* (2015), domácí odpověď na vlnu found-footage hororů, kterou Petr Jákl natáčel v utajení v Česku, na Ukrajině a ve Spojených státech, kde byl film před vydáním na DVD uveden v omezené distribuci. Schopnost *Ghoula* konkurovat v návštěvnosti zahraničním trhákům jako *Americký sniper* (2014) nebo *Padesát odstínů šedi* (2015) prozrazuje, že u nás existuje publikum pro kvalitní domácí žánrovku. Horší je to s tvůrci schopnými natáčet horory, které by žánr vyvedly z periferie české kinematografie.

Za filmovou alternativu k brakovému hrůzostrašnému čtivu lze považovat horory jako *Poslední výkřik* (2012), *Isabel* (2013) nebo *Svatý Mikuláš* (2014). Milovníky kuriozit by mohla nalákat skutečnost, že František Fuka prvnímu a druhému filmu na svém blogu udělil hodnocení 0 %, což obvykle znamená „tak špatné, až je to zábavné“. *Poslední výkřik* je podle Fuky „výsměchem všem fanouškům hororů a obětem holocaustu“, [28] první ryze ostravský horor *Isabel* by zas měl kromě řady nechtěně komických scén nabídnout jako bonus královnu upíru s vidlemi [29] a nedostatky relativně nejlépe hodnoceného *Svatého Mikuláše* shrnula Mirka Spáčilová souvětím „Hrdinové působí příjemně autenticky, ale než se představí, poradí, nachystají, zavtipkují, opijí a za kalného rána vypraví na osudovou reportáž, měla by jich podle zákonů dramatické stavby úpět půlka dávno v krvi či aspoň na mučidle.“ [30]

Je zřejmé, že touha natočit si svůj horor byla ve výše uvedených případech větší než řemeslná či vypravěčská zdatnost autorů. Převaha nevydařených a nechtěně vtipných hororů posiluje obezřetnost diváků vůči českým zástupcům daného žánru. Označení „český horor“ zároveň asi u málokoho vyvolá specifičtější očekávání. Návštěvníci kin mimo komunitu hororových diváků nevědí, co si pod ním představit, protože zkrátka neviděli dost filmů, které by takto klasifikovali. S vysokou pravděpodobností žádný.

Poctivě vyargumentovanou definici hororu ve své knize *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* nabídnul americký filozof umění Noël Carroll. Podle něj je v případě hororů klíčová afektivní reakce postav na monstrum, v níž se odpor spojuje s pocitem ohrožení. Strach a znechucení postav pak spoluutvářejí emocionální reakci diváků, která by v ideálním případě měla být zrcadlová. [31] Přestože Carroll rozkrývá motivy a strategie pouze jedné skupiny hororů, skutečnost, jak často vyvolává česká

hororová produkce jiné než jim popisované reakce – zpravidla smích – bývá jak dokladem svébytnosti zdejšího přístupu k žánru, tak neschopnosti natočit horor, který bude opravdu děsivý, nikoli chtěně či nechtěně komický.

Naznačuje-li naše stručné ohlédnutí do minulosti, že v tuzemsku sice vzniklo pár hororových filmů, ale jenom málo hororů, zřejmě za tento stav můžeme být rádi. Zároveň ale nepřestávejme doufat, že to zas někdy, třeba již tento měsíc s *Polednicí* (2016), vyjde a česká kinematografie získá po *Spalovači mrtvol* svou druhou hororovou klasiku.

Poznámky:

[1] Ladislav Fuks v rozhovoru s Václavem Tikovským pro časopis *Československý voják*. Cit. dle Poláček, Jan, *Příběh Spalovače mrtvol. Dvojportrét Ladislava Fukse*. Praha: Plus, 2013, s. 39.

[2] Levinský, Otto, Stránský, Antonín a kol., *Film a filmová technika*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1974, s. 115.

[3] Bráblík, František, Pravděpodobné zdroje *Spalovače mrtvol*. In *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 131.

[4] Stokerův *Drákula* se dočkal filmového zpracování také u nás, Anna Procházková natočila v roce 1970 televizní film *Hrabě Drakula*.

[5] Výsledky rozhodování rady – výroba celovečerního filmu, kompletní vývoj animovaného filmu. [fondkinematografie.cz:
http://www.fondkinematografie.cz/vysledky-rozhodovani-rady-vyroba-celovecerniho-filmu,-kompletni-vyvoj-animovaneho-filmu.html](http://www.fondkinematografie.cz/vysledky-rozhodovani-rady-vyroba-celovecerniho-filmu,-kompletni-vyvoj-animovaneho-filmu.html)

[6] Z varovného článku jednoho pohoršeného pražského učitele, otištěného 24. února 1910 v *Národních listech*. Dejmek, Petr, *Děti v brlohu. Cinepur* 2003, č. 26, s. 21.

[7] Obě citace viz Dejmek, Petr, c. d.

[8] Vymezení hororové žánru Milošem Fialou v recenzi *Spalovače mrtvol*. Fiala, Miloš, *Spalovač mrtvol. Rudé právo* 1969, 20. 3., s. 5.

[9] -žlm-, Kritický zápisník: Podobizna. *Filmová okénka* 1, 1948, č. 1 (31. 1.), s. 2.

[10] Majchrák, Jozef, K problematice diváckosti filmu a programu boja o diváka. In *Panoráma: sborník filmových teoretických statí* 1978, č. 1, s. 29.

[11] Jde-li o přehodnocení oficiálního postoje k Fuksovi a jeho dílu, výmluvný je dehonestující text z *Rudého práva* Značně zamželá „modernost“ z pera editora sbírky poezie *Lenin u českých básníků* Fedora Soldana. Viz Soldan, Fedor, Značně zamželá „modernost“. Nezasloužená sláva Ladislava Fukse. *Rudé právo* 1970, 4. 9., s. 5.

[12] Viz např. „Určitě na mě měl vliv koncentrační tábor, bylo mi deset let, když mě tam odvezli.“ Plavcová, Alena, Zatraceně Černá karkulka. Rozhovor s králem českého hororu. *Lidovky.cz*: http://www.lidovky.cz/zatracene-cerna-karkulka-rozhovor-s-kralem-ceskeho-hororu-pnh-/kultura.aspx?c=A100704_125521_In_kultura_tsh

[13] Kniha sice vyšla pouhý rok před premiérou filmu, ale Herz měl podle všeho možnost přečíst si Fuksův rukopis ještě před publikováním. Viz Poláček, Jan, c. d., s. 162.

[14] Hames, Peter, *Československá nová vlna*. Praha: KMa, 2008, s. 249.

[15] Žalman, Jan, *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008, s. 258.

[16] Fiala, Miloš, c. d.

[17] Dopis čtenáře D. Bully, Z dopisů. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 18 (18. 9.), s. 6.

[18] Pro většinu z uvedených aspektů film odsoudil vedoucí kulturní rubriky *Rudého práva* Jan Kliment. Kliment, Jan, Údiv nad Valerií. *Rudé právo* 51, 1970, č. 258, s. 5.

[19] Wood, Robin, An Introduction to the American Horror Film. In Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 195–220.

[20] Pestrobarevné filmové ilustrace k větší části *Kytice* divácké obci v roce 2000 předložil F. A. Brabec, který některé diváky okouzлил a jiné znechutil adaptací Erbenovy předlohy, jejíž baladickou atmosféru údajně nedokázal vystihnout.

[21] Srovnatelně hybridním úkazem je tajuplné podobenství *Vičí bouda* (1986), ve které Věra Chytilová s vervou sobě vlastní skloubila prvky sci-fi, hororu a společenské satiry.

[22] Majchrák, Jozef, Poznámky na tému zábavných a uměleckých funkcí filmu. In *Panoráma: sborník filmových teoretických statí* 1980, č. 4, s. 27.

[23] Vraštiak, Štefan, Fest 87, *Zpravodaj československého filmu* 13, 1987, č. 5, s. 33.

[24] Hrůza v Jilmové ulici. *Kino* 46, 1991, č. 1 (25. 1.), s. 14.

[25] Hlaváčková, Iva, Jaroslav Soukup: Svatba upírů. Film, který málem nevznikl. *Kinorevue* 3, 1993, č. 20 (20. 9.), s. 18.

[26] Vzpomeňme „western po česku“ *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (1964) nebo náš dlouhou dobu jediný komiksový film *Kdo chce zabít Jessii?* (1966).

[27] Miroslav Horníček v rozhovoru o *Kinoautomatu*. -sb-, Pro úspěch odloženo. *Filmové a televizní noviny* 1, 1967, č. 13 (28. 12.), s. 3.

[28] Fuka, František, Poslední výkřik. *FFFILM*:
<http://www.fffilm.name/2012/08/recenze-posledni-vykrik-0.html>

[29] Fuka, František, Isabel. *FFFILM*: <http://www.fffilm.name/search?q=Isabel>

[30] Spáčilová, Mirka, Zase horor, zase domácí a zase na lovu démonů. *idnes.cz*:
http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-film-svaty-mikulas-ddm-/filmvideo.aspx?c=A150305_163031_filmvideo_vha

[31] Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.