

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Jana Královičová

**Český hraný film hororového žánru v letech
1968–1989**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Zdeněk Beneš, CSc.

Praha 2016

Prohlášení

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu s názvom „Český hraný film hororového žánru v rokoch 1968–1989“ napísala samostatne a výhradne s použitím uvedených prameňov a literatúry, a že som ju nevyužila k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

Súhlasím s tým, aby bola táto práca zverejnená pre účely výzkumu a súkromného štúdia.

V Prahe dňa 14. júna 2016

Jana Královičová

Bibliografická citace

Český hraný film hororového žánru [rukopis] : bakalářská práce / Jana Královičová; vedoucí práce: prof. PhDr. Zdeněk Beneš, CSc. -- Praha, 2016. -- 44 s.

Anotace

Táto bakalárska práca sa zaoberá otázkou českého hororového filmu v období normalizácie, kedy bola kinematografia výrazne poznačená cenzúrou ako mocenským nástrojom komunistického zriadenia štátu. V prvej kapitole je skúmaný samotný pojem horor a čo predstavuje, následne jeho pôvod v európskom a českom prostredí do doby, kedy sa stáva pomerne ustáleným a etablovaným žánrom svetovej kinematografie. V druhej kapitole kvôli prehľadnosti práce nahliadnem na prevažne inštitucionalizovaný vývoj českej kinematografie a v záverečnej tretej kapitole sa venujem jednotlivým filmom, ktoré buď sú horormi alebo vykazujú veľmi silné hororové prvky v rámci prelívania žánrov pri popisovaných dielach. Súčasťou tejto kapitoly sú aj krátke náhľady do obdobia, ktoré predchádzalo vymedzenému obdobiu 1968–1989 pre túto prácu, a potom aj obdobiu, ktoré nasledovalo po ňom. Práca sa zameriava na hrané dlhometrážne filmy, avšak neoddeliteľnou súčasťou tohto žánru v českom prostredí je aj animovaný film, ktorému som venovala len úzku podkapitolu.

Klíčová slova

Film, horor, normalizace, česká kinematografie

Abstract

This bachelor work deals with the issue of the Czech horror movie in the normalization period when cinematography was significantly affected by censorship as a powerful tool of the establishment of the Czechoslovak communist state. The first chapter is examined horror as the term itself and what this concept represents, then origin of horror genre in the European and Czech background until it becomes relatively stable and well-established genre of world cinema in early twentieth century. In the second chapter I describe a summary of historical development of institutions of Czech Cinematography and the final third chapter deals with individual films that are either horror movies or have strong horror characters. Part of this Chapter is short preview to period before years 1968–1989, and the following period after the year 1989 to these days. The work focuses on the fiction feature films however an integral part of this

horror genre in the Czech background are animation movies as well that are described in a short subchapter.

Keywords

film, horror, normalization, Czech cinematography

Počet znaků (včetně mezer): 100 367

Poděkování

Týmto by som chcela poďakovať Andrejovi Ďurikovi, ktorý so mnou strávil hodiny a dni debatovania na tému tejto práce a zároveň za jeho trpezlivé vypočutie každého môjho nápadu. Zároveň moja vďaka patrí aj prof. PhDr. Zdeňkovi Benešovi, CSc. za jeho čas a cenné rady.

Obsah

Úvod	7
1 Pojem horor a jeho vývoj	8
1.1 Definícia hororu	8
1.2 Pôvod a vývoj hororového žánru v európskom prostredí	12
1.3 Pôvod hororového žánru v českom prostredí	14
1.4 Dejiny hororového filmu	15
2 Československá kinematografia a nástup normalizácie	16
2.1 Počiatky kinematografie a jej zoštátnenie	16
2.2 60. roky a nástup Novej vlny	20
2.3 Nástup normalizácie a jej dopady na film	23
3 Hororové filmy v českej kinematografii	26
3.1 Prednormalizačná éra	26
3.2 Juraj Herz	27
3.3 Jaromil Jireš	37
3.4 Věra Chytilová	40
3.5 Anna Procházková	42
3.6 Pražské noci	45
3.7 Další filmy s hororovými prvkami	45
3.8 Animovaný film	47
3.9 Horor po Nežnej revolúcii	48
Záver	50
Zoznam použitých skratiek	52
Zoznam použitej literatúry	53
Obrazová príloha	55
Zoznam obrazových príloh	63

Úvod

Rozhodnutie písať prácu o českom horore som sa rozhodla vstúpiť do pomerne neprebádaných vôd a s tým som k nej aj pristupovala. Vrchol českej kinematografie ovplyvňoval tvorcov niekoľko generácií od nástupu tzv. československého filmového zázraku v 60. rokoch a ku koncu práve tejto šiestej dekády 20. storočia sa niektorí z nich tiež rozhodli vstúpiť do hlbín, do ktorých v českom prostredí ešte nikto nevkročil, pokúsili sa nakrútiť hororový film.

Prvým priekopníkom sa stal Juraj Herz, ktorý sa opakovane pokúšal svojich divákov strašiť a aj sa mu to darilo. Kvôli tomu sa však musel potýkať s problémami, ktoré jeho tvorbu sprevádzali. V rovnakom roku ako prvé Herzovo strašidelné dielo prišiel, dnes už pomaly zabudnutý film, *Pražské noci*, na ktorom sa podieľalo niekoľko režisérov, ale hlavným autorom celého konceptu a námetu bol Jiří Brdečka, ktorého meno sa spája aj s ďalšími filmami, ktoré sa prelnuli s hororom. Menovite napríklad krátky snímok *Jsouc na řece mlynař jeden a Tajemství hradu v Karpatech*. A tesne po augustovej invázii v roku 1968 je to Jaromil Jireš, ktorý adaptoval čierny román Vítězslava Nezvala *Valerie a týden divů*.

V prvej kapitole tejto práce sa pokúšam nájsť definíciu hororu, ktorá by vychádzala z českého, prípadne z československého prostredia, pretože ako mi skúsenosť ukázala, je veľmi náročné sa k nej dopátrať, ak je to vôbec možné. Dôvodov je viacero, ale spomeniem aspoň jeden veľmi zásadný, že v českom ani slovenskom prostredí sa žánrová tvorba príliš nepraktikuje a ani nepraktikovala, čo komplikuje popis mnou zvoleného hororu.

Nechcem tu vytvárať zoznam filmov naprieč filmovými dejinami ani ustanoviť a vysvetliť pojem hororu a určiť mu nejaké dogmatické pravidlá. Snažím sa skôr o náhľad do problematiky a otvorenie témy, z pohľadu človeka, ktorý sa narodil po revolúcii, a ktorý v priamom celoživotnom kontakte s populárnou kultúrou americkej produkcie považuje za samozrejmu súčasť programov televízie a kín aj hororový film.

Po uvedení si tejto skutočnosti vyvstala logická otázka: bolo to tak samozrejmé aj predtým, než sa dvere Československa otvorili svetu? Pokus o nájdenie odpovede predkladám v tejto práci, kde som nahliadla aj do pôvodu žánru ešte predtým, než ho etabloval filmový priemysel'.

1. Pojem horor a jeho vývoj

Horor je jeden z klasických filmových žánrov, ktorý sa objavuje vo kinematografii od jeho úplných počiatkov naprieč celými dejinami a to viacmenej vo väčšine národných kinematografiách. Avšak ako sú filmové dejiny dlhé, tak sa nám tento žáner nepodarilo jednoznačne definovať. Na rozdiel od žánrov ako western alebo muzikál, ktoré majú jasnú ikonografiu, štruktúru deja a žánrové konvencie, pri horore je to inak. Jeden z hlavných dôvodov, prečo je definícia tohto žánru problematická je jeho premenlivosť alebo lepšie povedané vývoj, ktorý sa prejavuje v podstate každú dekádu. Menia sa jednotlivé kategorické monštrá a kombinuje sa s ďalšími žánrami, najtypickejším príkladom je kombinácia hororu a science-fiction, ktorá sa prejavila ku koncu 60. rokov pri tzv. súboji o dobytie vesmíru medzi západným a východným blokom, teda medzi USA a ZSSR. A to práve preto, že horor reaguje na aktuálne podnety spoločnosti, v každej dobe sa vynára špecifický strach.

Ďalším problémom pri definícii hororu je jeho regionálna špecifickosť. V tejto súvislosti sa dostávame k ťažkostiam ako definovať český horor. Do roku 1989 české filmy boli žánerovo čisté len vo výnimočných prípadoch, čo nám sťažuje nazeranie na žánerové filmy ako také. Hľadanie kľúča, pri určovaní hororu, respektive hororových prvkov v českom filme, konkrétne v období normalizácie, je beh na dlhú trať.

1.1 Definícia hororu

Táto práca sa nepokúša o nájdenie definície alebo konkretizovanie českých hororových konvencií, ani sa v tejto práci nechcem pokúsiť predkladať nejaké dogmatické pravidlá. Avšak českí teoretici filmovej vedy hlbšie nedefinujú horor a jeho podobu, prípadne len v krátkosti spomenú základné podmienky, ktoré by mal hororový príbeh spĺňať. Na druhej strane úvahy a detailne rozpracované práce angloamerických filmových teoretikov, ktorých úvahy vychádzajú dokonca z psychologických textov, nemôžeme v nezmenenej podobe automaticky aplikovať na české prostredie. Hlavný dôvod je rozdielna spoločensko-politická situácia a politický vývoj krajiny, ktorý sa odzrkadľoval v kultúrnom prostredí, a teda aj v kinematografii. Pokúsim sa teda o syntézu týchto dvoch aspektov pre potreby tejto práce. Najprv však chcem uviesť dôvody, prečo sa o niečo takéto pokúsim.

Americkí filmoví teoretici a historici, na rozdiel od ich českých kolegov, idú v definovaní žánru úplne do hĺbky danej problematiky, do tajných zákutí ľudskej mysle. Mnohí, ako napríklad Noël Carroll alebo Robin Wood, vychádzajú pri definícii hororu dokonca z psychoanalýzy alebo vo veľkej miere tieto texty zohľadňujú. Psychológia má určite svoj obrovský význam, či už pri skúmaní ľudskeho podvedomia alebo potom diel a procesov z neho plynúcich,¹ čo je vidieť na vyššie spomínanom príklade premenlivosti strachu, kde okolité podnety vplyvajú na podvedomie jednotlivcov, ale zároveň aj na kolektívnu myseľ. Ja sa tejto problematike z psychologického hľadiska venovať nebudem, pretože sa tento prístup príliš neviaže k českej filmovej hororovej produkcii v období normalizácie. Uspokojím sa len s konštatovaním, že psychické procesy výrazne ovplyvňujú ľudske vedomie, čo sa odráža aj v umeleckej tvorbe. Robin Wood napríklad čiastočne zohľadňuje aj marxizmus a cez niekoľké psychoanalytické metódy sa dostáva ku konceptu „Inakosti“,² ktorá operuje vnútri našej kultury, pričom je charakterizovaná a spojená s potláčaním a utláčením podskupín tých Iných, do ktorých príslušníkov patriacich k Inakosti radí.³

Na druhej strane českí filmoví teoretici nevenujú otázke určenia a definovania jednotlivých žánrov takú pozornosť, respektive na to nekladú prílišný dôraz a kategoricky zhrnú najzákladnejšiu charakteristiku žánru. Jedným z dôvodov môže byť aj to, že české filmy do roku 1989 nie sú vôbec žánrovo čisté,⁴ respektive sa žánrovo prekrývajú a preto sa táto úloha o jeho všeobecné definovanie stáva veľmi obtiažnou. Tu však upozorním, že česká kinematografia nie je žánrovo vyhranená ani po roku 1989, avšak pokusy o žánrové filmy tam sú. Typické žánrové filmy sú vlastne najviac hollywoodskej produkcie.

Pojmu horor hovoríme literárnym a scénickým útvarom, ktoré chcú predovšetkým vzbudzovať hrôzu a strach. Toto je základná a podľa mňa najdôležitejšia podmienka, ktorú musí príbeh spĺňať. Všetky definície, či už stručnejšie alebo veľmi obsiahle, sa zhodovali v ďalšej podmienke, a to je vpád niečoho iracionálneho a cudzieho do každodenného diania, spôsobujúc prevrátenie normálnych vzťahov a bežného chodu života, pričom normálny stav Robin Wood považuje za „stav, ktorý sa

¹ Napríklad pri teórii, že sa divák stotožňuje s niektorou postavou príbehu.

² Anglicky Otherness, Wood 1985, 198

³ Sú to napríklad skupiny rasových rozdielov alebo inej orientácie. Wood 1985, 199-200

⁴ Šrajber 2016

prispôsobuje dominantnej spoločenskej norme“.⁵ Ako uvádza Jan Zábana vo svojej antológii *Lupiči mrtvol* z roku 1970, aj keď sa v hororoch, v tomto prípade hlavne v literárnej forme, jedná o prevrátenie normálneho behu života, tak vždy by mal byť horor pociťovaný ako fikcia.⁶ Väčšina z teoretikov však toto narušujúce iracionálne automaticky považuje za niečo nadprirodzené, čo v žiadnom prípade nepochádza z nášho a nám známeho sveta. S týmto tvrdením úplne nesúhlasím, aj keď je aplikovateľné na veľké množstvo hororových filmov, a bližšie sa mu budem venovať nižšie.

V prípade filmu *Spalovač mrtvol* sa však nadprirodzené monštrum vo filme nevyskytuje. Ja ho ale k hororovým filmom zaradím. Myslím si, že pre narušenie normálneho chodu života, čo je jedna zo základných podmienok pre vymedzenie žánru, nemusia pôsobiť nadprirodzené alebo mimozemské sily. Nastupujúce šialenstvo, ktoré v prenesenom zmysle mení vykonávateľa hrozných činov v monštrum, spadá, svojím emocionálnym účinkom na diváka, k hororu. Hrôza a iracionalita činov šialeného človeka nemusia v ničom zaostávať napríklad za upírom, ktorý sa nachádza na pomedzí sveta živých a mŕtvych.

Túto myšlienku by som chcela demonštrovať na dvoch príkladoch zo svetovej kinematografie, ktorými sú *Kabinet doktora Caligariho* (1920) a *Psycho* (1960).

V hororovej klasike nemeckého expresionistického filmu, *Kabinet doktora Caligariho*, kde je mimochodom tvorca scenáru poděbradský rodák Hans Janowitz, sa podobne ako vo vyššie spomínanom snímku *Spalovač mrtvol*, tiež nevyskytuje nadprirodzené monštrum. Síce v príbehu hrá dôležitú úlohu postava zhypnotizovaného, respektive námesačného mladíka Césara, takzvaného somnambula, ktorý je vystavovaný doktorom Caligarim ako chodiaca postava, ktorá ním je ovládaná a prezentuje ho ako senzáciu a kuriozitu pred davom ľudí. V meste sa však stane vražda a hlavné podozrenie padne práve na tohto tajuplného somnambula. Tento prípad rieši detektív, avšak ako sa na konci filmu dozvieme, skutočným monštrum nie je zhypnotizovaný mladík a pravé zlo sídli práve v šialenom doktorovi Caligarim, ktorý je riaditeľom psychiatrickej liečebne. V tomto prípade film nespadá pod klasickú definíciu hororu o ničivom monštre, ale je to šialený človek, ktorý sa vymyká normalite a narúša

⁵ Wood 1985, 203

⁶ Hrabák 1989, 206

ju. Zároveň sa svojou ikonografiou a emocionálnym účinkom ani v najmenšom nevymyká pôsobivosti hororového žánru.

Ďalší film je klasické dielo amerického hororu s pôvodnou literárnou predlohou Roberta Blocha. Je ním *Psycho* od anglického režiséra Alfreda Hitchcocka a je vo všeobecnosti považovaný za jeden z najdesivejších filmov americkej kinematografie. Počiatočná zápleтка evokuje, že sa bude jednať o kriminálny film, ale dejový zvrät, ktorý nastane nás presvedčí o opaku. Do popredia sa nám dostane psychicky narušený človek, ktorý je svojím konaním stelesnenou nočnou morou. Jako už býva v Hitchcockových filmoch zvykom, tak aj v tejto zápletke vychádza režisér zo psychoanalýzy. Čo ale šokuje na tomto filme najviac, je dôvod, prečo psychotik vraždí. Žiaden logicky pochopiteľný totiž neexistuje, a to desí divákov najviac. Od predošlých filmových vrahov, ktorých činy boli morálne odsúdeniahodné a strašné, sme však ich logiku vraždenia z nejakého dôvodu chápali, mali motív prečo sa dopustili zločinu, napríklad pomstu.⁷ Norman Bates, šialený vrah z *Psycho* však postráda akúkoľvek logiku a motiváciu k svojim činom a navyše sa prezlieka za svoju zavraždenú a vypchatú matku. Emocionálny účinok tejto postavy na diváka je obrovský a tiež hlavná postava nemusela priletieť z vesmíru alebo vstať z mŕtvych, aby sa požadovaný efekt hrôzy dostavil, stačila rozdvojená osobnosť, kde sa jedno ja Normana Batesa dopúšťalo neľudských činov.

Z týchto dôvodov sa najviac prikláňam k definícii dvoch súčasne asi najvýznamnejších filmových historikov, David Bordwell a Kristin Thompson, ktorí tvrdia, že horor je najčastejšie rozpoznateľný svojim emocionálnym účinkom, ktorý sa snaží diváka šokovať, odpúdiť, znechutiť, jedným slovom desiť, pričom obvykle v nás vzbudzuje hrôzu nejaké monštrum, ktoré narúša normálny chod života.⁸ Avšak dôležité je, že sa nevyhraňujú a striktné netrvajú na tom, že pôvodca desu a skazy musí byť príšera nadprirodzeného alebo mimozemského pôvodu, aj keď je to pre veľkú časť hororových filmov charakteristické. V tom prípade, ako vo filme *Spalovač mŕtvol*, ktorému sa okrem iného v tejto práci budem venovať, môže byť strojca hrôzy aj človek.

⁷ Pondělníček 1998, 62

⁸ Bordwell/Thompsonová 2011, 436

1.2 Pôvod a vývoj hororového žánru v európskom prostredí

Históriu hororu môžeme hľadať v dvoch sférach. Po prvé je to literárna forma tohto žánru, ktorú môžeme klásť do 18. storočia v Anglicku ku gotickým románom. Ďalšia oblasť je vizuálna. Týka sa dejín umenia, príkladov môžeme nájsť neúrekom. Sú to rôzne sochy v podobe chrličov na katedrálach a kostoloch v gotickej architektúre, knižných ilumináciách, napríklad vyobrazenie diabla v legendami opradenom rukopise *Kodex gigas*, pôvodom z českých Podlažíc pri Chrudimi a dnes v Kráľovskej knižnici v Stockholme ako úlovok švédskych vojsk z konca tridsaťročnej vojny z porudolfínskej Prahy. Hororová obraznosť môžeme vidieť aj v kultúrnom fenoméne stredoveku a to v tanci smrti,⁹ ktorý bol výtvarnou témou rozšírenou v Európe na prelome stredoveku a novoveku. Znázorňuje Smrť, kostlivca alebo ľudskú mrtvolu tancujúcu s živými, ktorí boli zobrazení ako príslušníci rôznych spoločenských stavov a profesií. Tým sa demonštruje, že smrť je údelom všetkých jedincov bez výnimky a jedinou nádejou na spasenie.

Ďalším a podstatne neskorším zdrojom sú panoptiká a domy voskových figurín, respektive „kabinety hrôzy“, ktoré patrili k púťovým atrakciám rovnako ako „anatomické múzeá“, tiež rozšírené prevažne v Anglicku. Svetovo sa preslávilo napríklad múzeum voskových figurín Madame Tussauds, kde nechýbali scény znázorňujúce beštiálne vraždy a popravy. Známe je aj The London Dungeon, v preklade väzenie, ale aj hladomorňa alebo mučiareň, kde sa dá vidieť údajne najväčšia svetová výstava britskej stredovekej histórie, prevažne však tej strašidelnej. Všetko v životnej veľkosti.¹⁰ Múzeá voskových figurín bývali pomerne často dejiskom filmov a osudy ich figurín vďačným námetom.

Veľkým zdrojom strašidelných príbehov¹¹ sú národné mytológie a legendy. Toto by sa však stalo vyčerpávajúcou témou, takže do hlbšieho skúmania sa nepustím, avšak v českom prostredí je niekoľko animovaných filmov, ktoré sú natočené práve na námety čerpané z legendistiky a mytológie.¹² Podobným zdrojom, respektive inšpiráciou, je folklór, teda ľudová alebo pololudová tvorba.

⁹ Francúzsky *danse macabre*, nemecky *totentanz*

¹⁰ Hrabák 1989, 214

¹¹ Horor ako žáner sa začal koncipovať až v 18. storočí v anglickej literatúre.

¹² Sú to napríklad diela *Krysař* od Jiřího Bartu alebo *Čarodějův učeň* Karla Zemana.

Hororové prvky ako vyobrazenia smrti a popis pekla nájdeme v literatúre naprieč dejinami. Napríklad v Petroniovom Satyriconovi alebo aj v Danteho Božskej komédii.¹³ Hororový žáner ako taký sa však koncipuje až v druhej polovici 18. storočia a v prvej tretine storočia nasledujúceho v anglickej literatúre a následne sa ďalej vyvíja. Za jedny z najvýznamnejších diel tohto obdobia môžeme menovať napríklad prvý gotický román vôbec, ktorý vyšiel v roku 1764, od Horaca Walpola, Otrantský zámok. Ďalšou významnou predstaviteľkou je Ann Radcliffová s jej dielami Sicílsky román a Záhady Udolfa z 90. rokov 18. storočia. Avšak najvplyvnejším románom tohto obdobia, ktorý mal aj najväčší presah a bol jeden z najinšpiratívnejších počinov, najviac spracovávaných vo filmovom odvetví, je Frankenstein od Mary Shelleyovej, ktorý vyšiel poprvý krát v roku 1818. Na gotický román naviazala vo Francúzsku v 20. a 30. rokoch 19. storočia tzv. frenetická literatúra. Za popredného autora tejto literatúry je považovaný kritik a publicista Jules Janin s jeho dielom Mŕtvy osol a gilotínová žena z roku 1829, ale radíme sem aj ranné diela takých významných autorov ako Honoré de Balzac alebo prvotina Victora Huga, Han z Islandu z roku 1823.

Vo všeobecnosti za otca hororového žánru, ako ho poznáme dnes, je považovaný americký spisovateľ Edgar Allan Poe. Spomeniem hlavne diela, ktoré spracováva aj český animovaný film a to báseň Havran, vydaná v roku 1845 a poviedka Jama a kyvadlo z roku 1842.

Postupne vznikalo čoraz viac literárnych diel v tomto žánri, ale pred nástupom kinematografie spomeniem už len zopár prác, ktoré mali najväčší vplyv na vývoj samotného filmu a ktorých príbeh sa stále dokola spracováva. Spolu s Frankensteinom Mary Shelleyovej sa za zakladajúce texty hororového žánru považujú román Drakula od írskoho autora Brama Stokera (1897) a novela Podivný prípad doktora Jekylla a pána Hyda od škótskeho spisovateľa Roberta Luisa Stevensona (1886).¹⁴ Dôležitým príbehom v histórii hororu je Obraz Doriana Graya od Oscara Wilda, ktorý v prvej verzii časopisecky vyšiel v roku 1890. Posledným významným románom, ktorý spomeniem a ktorý bol veľakrát spracovaný filmovými tvorcami je román francúzskeho spisovateľa Gastona Leroux Fantóm opery, knižne vyšiel roku 1910.

V tejto podkapitole som zhrnula najvýznamnejšie momenty z literárnej a vizuálnej histórie, ktoré formovali a utvárali žáner hororu a z ktorých mnohé

¹³ Carroll 1993, 54

¹⁴ Nourmand/Marsh 2004, 7

hororové filmy dodnes čerpajú inšpiráciu a námet. Avšak ani literárny vývoj sa nezastavil v roku 1910, za všetkých môžem spomenúť aspoň dvoch amerických spisovateľov: Howarda Phillipsa Lovecrafta a Stephena Kinga. Tí však tvorili, respektíve King dodnes tvorí, v období, kedy bol horor etablovaným žánrom rovnako v kinematografii ako aj v literatúre a preto sa nepovažujú za jeho pôvodcov. Významný vplyv a zásah do vývoja žánru sa im však uprieť nedá.

1.3 Pôvod hororového žánru v českom prostredí

V českej pôvodnej próze sa horor neujal. V obrodeneckej literatúre však môžeme nájsť ohlasy anglického gotického a prípadne francúzskeho frenetického románu. Ešte predtým však môžeme nájsť náznaky u Prokopa Šedivého a v jeho poviedke *Zazdená slečna anebo Podivné příhody Marie z Hohenturu*, prvý krát vydané v roku 1798.¹⁵ Pár hororových prvkov nachádzame aj v kramárskych piesňach a národnom folklóre, ale sú to len malé fragmenty.

V obrodeneckej literatúre však nájdeme náväznosť na anglických a francúzskych predchodcov napríklad v diele Karla Sabinu, *Hrobník*, vydaný časopisecky v roku 1837 a knižne 1844. Veľmi zľahka môžeme spomenúť *Pouť krkonošskú* Karla Hynka Máchy vydanú v roku 1834 ešte pred Sabinovým románom. Za „výdatný“ rok môžeme považovať rok 1853, kedy začali časopisecky v Lumíre vychádzať preklady niektorých diel Edgara Allana Poea. Zároveň v tomto roku bola vydaná aj *Kytice* od Karla Jaromíra Erbena, z ktorej báseň *Svatební košile* previedol do animovanej filmovej podoby Josef Kábrt roku 1978 v diele s rovnomeným názvom. A do tretice v tomto roku začalo časopisecky, v Lumíre vedľa Poea, vychádzať dielo Josefa Jiřího Kolára, *Pekla splozenci*.¹⁶

Okrajovo môžeme spomenúť práce Jana Nerudy, jeho krátku poviedku *Vampýr*¹⁷ alebo makabricky rozvíjajúci sa Sabinov odkaz v patologickom horore *U tří lalí* z roku 1876.

Ku koncu 19. storočia pozorujem záujem o okultizmus v súvislosti s dekadentným hnutím v českej literatúre. Hlavne Jiří Karásek z Lvovic napísal „román tří mágů“: *Román Manfreda Macmillena*, 1907; *Scarabeus*, 1908; *Ganymedes*, 1925

¹⁵ Hrabák 1989, 205

¹⁶ Jiroušek 2015, 16–17

¹⁷ Hrabák 1989, 205

a novelu Zastřený obraz (1923). Aj Karáskov vrstevník, Emanuel šlechtiv z Lešehradu našiel záľubu v okultizme. Zhrnul ju v trojdielnom cykle Lidské osudy, ktorý tvoria Schodiště preludů, Souboj s neznámem a Srdce ve vyhnanství.

V 20. storočí môžeme spozorovať väčší počet diel s hororovými prvkami, zavšetkých môžeme menovať *Valerii a týden divů* od Vítězslava Nezvala, ktorú filmovo spracoval Jaromil Jireš na začiatku 70. rokov. V prvej štvrtine storočia sú to diela Ladislava Klímy alebo neskôr tvorba Ladislava Fuksa, ktorého mnohé diela môžeme označiť za hororové. Podľa jeho románu natočil Juraj Herz koncom 60. rokov film *Spalovač mrtvol*, kde spolupracoval na scenári práve s autorom knižnej predlohy. Aj napriek Herzovým snahám sa mu nepodarilo ďalšie Fuksove dielo sfilmovať.

Ako som už spomínala, horor sa v českej literatúre veľmi neujal a inak tomu nebude ani v hranom filme. Aj napriek tomu však je možné spozorovať zaujímavé diela dotýkajúce sa tohto žánru, ktoré pridávajú na špecifickosti českej kultúry. Z dejinných dôvodov sa ani záujem o tento žáner nemohol významnejšie prehĺbiť, ale tomuto problému sa budem venovať v ďalšej kapitole.

1.4 Dejiny hororového filmu

Dejinám hororového filmu, ktoré sú mimoriadne rozsiahle a neobmedzujú sa len na európske a americké prostredie sa zvlášť podrobnejšie venovať nebudem. Pre ich rozsah a rôznorodosť v jednotlivých národných kinematografiách nevidím zmysel krátkeho zhrnutia a pre hlbší náhľad by som musela obetovať časť rozsahu práce určenej jednotlivým českým filmom, ktoré sú koniec koncov jej predmetom.

2. Československá kinematografia a nástup normalizácie

V tejto kapitole preskúmam vývoj filmu na českom území, kde sa hlavne zameriam na dôležité politické a dejinné udalosti, ktoré významne ovplyvnili vývoj kinematografie a inštitúciám zabezpečujúcich výrobu a distribúciu filmov. Budem sa venovať aj cenzúre, ktorá patrí k filmovému priemyslu vlastne už od jeho vzniku, a to nie len na českom území a jej premenu na účinnejšiu autocenzúru samotných tvorcov v dobe tzv. normalizácie.

Zmyslom tejto kapitoly je načrtnúť dobovú politiku a stav kinematografie, prípadne spomenutie významných politických, medzinárodných či štátnych, udalostí a ich zásah do českej filmovej výroby. Činím tak preto, aby som v nasledujúcej kapitole mohla svoju pozornosť venovať konkrétnym filmom a nestrácala sa zároveň v širších dobových súvislostiach.

2.1 Počiatky kinematografie a jej zoštátnenie

Prvá projekcia kinematografu bratov Lumiérových sa odohrala 28. decembra 1895 v Paríži. Samozrejme jej predchádzalo množstvo jednoduchších zariadení, ktoré takpovediac rozpochybovali obrázky, ale tento moment sa zapísal do histórie ako skutočne premiérová projekcia.

Nedlho po tejto prvej projekcii sa v júli 1896 premietalo aj v Čechách,¹⁸ a to v Karlových Varoch. Dokonca o dva roky neskôr, v roku 1898 vznikali prvé pôvodné české snímky, ako dokumentárne, tak aj hrané. Ich autorom bol Jan Kříženecký. Dlhú dobu sa však film nerozvíjal.

Zásadná zmena prišla až vznikom prvej Československej republiky v roku 1918, kedy sa položili skutočné základy kinematografie. Začali hŕfne vznikať nové kiná a objavovalo sa stále viac ľudí, ktorý sa chceli na filmovej tvorbe podieľať. Tým sa rok od roku zväčšoval počet natočených filmov. Mladá republika sa však musela vysporiadať s komplikovanými a úplne novými situáciami, a preto „novovzniknutý“ československý národ nemohol svojou tvorbou konkurovať napríklad nemeckému filmu, ktorý sa ocitol v zlatej dobe vplyvného a jedinečného expresionistického hnutia. V 20. rokoch vznikajú nové ateliéry a filmové spoločnosti, a celkovo sa odvetvie filmu dynamicky vyvíja podľa vzoru západných krajín.

¹⁸ Lukeš 2013, 15

V medzivojnovom období fungovala kinematografia prevažne len na území Čiech a Moravy, slovenská časť negenerovala prakticky žiadnu filmovú produkciu.¹⁹ Financovanie filmu bolo zo súkromných zdrojov, takže vlastne išlo o istý druh podnikania a vznikalo pomerne veľké množstvo filmových spoločností. Veľkou zmenou bolo uvedenie do prevádzky barrandovské ateliéry v roku 1933 a v tomto roku tam bol aj natočený prvý hraný film. Až do rozpadu prvej republiky neexistoval žiaden filmársky zväz zjednocujúci filmových výrobcov až na pokus tesne po založení republiky, ten sa však po krátke dobe rozpadol. Filmový priemysel fungoval na akýchsi licenciách, ktoré vydával štát.

Čo sa týka distribúcie, tak už v roku 1923 sa v Československu premietalo najviac filmov amerických, tie mali najpočetnejšie zastúpenie zo zahraničnej produkcie. Nastala akási americká horúčka. Z domácej produkcie sa natáčali také filmy, ktoré získali financie. Inak povedané, natočilo sa všeličo, pokiaľ niekto poskytol financie. Vznikali teda aj štátotvorné a propagandistické snímky.

V 20. rokoch financovali filmy veľmi často požičovne filmov (požičiavali kinám). Nastala záplava amerických filmov, Československo ich však neobmedzovalo. Zaujímavé je, že cenzúra zakazovala násilné a socialistické filmy.

Nástup zvukového filmu v Československu bol postupný. Prvým bol *Když stromy lkají* z roku 1930. Zvukový film priniesol nové filmové hviezdy, ktoré sa v nemom veľmi nepresadili, napríklad Vlasta Burian. Od počiatku 30. rokov prudko vzrástol počet natočených filmov, pričom prevládajú hlavne frašky.

Keď 15. marca boli obsadené Čechy a Morava a následne bol vytvorený Protektorát pod nemeckou správou, tak sa zdanlivo na filmovej tvorbe veľa nezmenilo. Keďže nové ateliéry na Barrandove patrili medzi najmodernejšie v Európe, a snáď aj na svete, tak tam Nemci mali záujem presunúť ríšsku tvorbu a naplniť svoje propagandistické záujmy. Českí filmári sa však odmietli úplne podriaďiť zvýšenej cenzúre a preto dej filmov bol veľmi často situovaný mimo čas a priestor.²⁰

Ihneď po skončení druhej svetovej vojny a obnovení Československej republiky došlo k zoštátneniu kinematografie. K tomuto kroku sa pristúpilo po neblahom financovaní filmu v 30. rokoch, čo viedlo film ku komercializácii, a následná

¹⁹ Na Slovensko chodili natáčať rôzni režiséri, či už českí aleb napríklad aj nemeckí. Slovenské územie plnilo úlohu exteriérových kulís.

²⁰ Lukeš 2013, 18

okupácia a germanizácia tvorby. Bol to dôsledok úvah, ktoré mali viesť k vyššej umeleckej kvalite natočených snímok a občianskej aj umeleckej nezávislosti tvorby. Zoštátňovací akt bol daný dekrétom prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. „o opatření v oblasti filmu“, podpísaný Edvardom Benešom 11. Augusta 1945.

Rokom zoštátnenia kinematografie je aj rok založenia Akadémie múzických umení v Prahe a to dekrétom prezidenta č. 127/1945 Sb. Vedľa filmového odboru boli zriadené aj dramatický, hudobný a tanečný. Práve na tejto vysokej škole, ktorá začala svoj prvý vyučovací školský rok sezónou 1946–1947, sa začínali formovať všetky ďalšie generácie tvorcov, ktoré ovplyvňovali nie len český a slovenský film.

Kľúčovou skúsenosťou pre mladú generáciu tvorcov formujúcich sa na FAMU bolo jednak aj celkové spoločenské tání od roku 1956 a zároveň aj cieľvedome pestovaná atmosféra činnosti na FAMU, ktorej zásluhu väčšina pripisovala pedagógovi a režisérovi Otakarovi Vávrovi.²¹

Čo sa týka cenzúry, tak v roku 1950 bola dovtedajšia filmová cenzúra zmenená na filmový aprobačný zbor, pričom zrazu nastala situácia, že počet zakázaných starších filmov výrazne prekročil počet nových filmov, ktoré získali povolenie.²² V roku 1952 prešla aprobácia do kompetencie výberovej komisie pri filmovej distribúcii a táto komisia sa v roku 1957 stala súčasťou podniku pre dovoz a pre vývoz filmu Československý Filmexport, ktorý bol v tomto roku zriadený. Medzitým v roku 1953 bola vytvorená Hlavní správa tiskového dohledu, ktorá bol zriadená ako komunistická cenzúra. Do konca 50. rokov bolo ročne povolených do distribúcie okolo 150 filmov, čo tvorilo jednu štvrtinu, až jednu tretinu všetkých filmov, ktoré boli posudzované. Bežnému divákovi táto cenzúra neumožňovala mať kontakt s kinematografiami po celom svete, pretože k nepovoleným filmom prístup nemali. Iná situácia však bola na FAMU, kde študentom bolo umožnené zhliadnuť mnohé zakázané filmy pre študijné účely, takže študenti a pedagógovia mali možnosť udržať kontakt s vývojom svetového filmu.

V roku 1957, po smrti Antonína Zápotockého, sa stal prezidentom republiky Antonín Novotný, ktorý bol už od roku 1953 prvým tajomníkom ÚV KSČ. Ten nemal záujem o nejakú revíziu minulosti, pretože jeho meno je spojené s politickými procesmi na začiatku 50. rokov. Z toho dôvodu vedenie ÚV KSČ nebolo z istého pohľadu

²¹ Lukeš 2013, 67

²² Počet zakázaných filmov bol 542 a počet povolených filmov bol 481. Lukeš 2013, 68

nadšené z obrovského úspechu Československej republiky na EXPO58 v Bruseli.²³ S prípravou na túto prvú celosvetovú výstavu od ukončenia druhej svetovej vojny dostali umelci od vedenia určitú voľnosť v tvorbe, čo sa hneď prejavilo v ich slobodnej tvorbe a došlo k všeobecnejšiemu kultúrnemu uvoľneniu v štáte. Zároveň bola česká filmová tvorba ocenená aj na Medzinárodnom filmovom festivale v Benátkach, takže záver 50. rokov pre československú kinematografiu môžeme považovať za úspešný a zdalo sa, že československý film je na najlepšej ceste k obrode. Zmena prišla v roku 1959 v Banskej Bystrici.

Antonín Novotný na XI. Zjazde ÚV KSČ²⁴ upevnil svoje pozície a počiatkom roku 1959 nastala antirevizionistická kampaň proti kultúrnemu uvoľňovaniu, ktorej prvou obeťou sa stal spisovateľ Josef Škvorecký s jeho románom *Zbabělci*, vydaným v predchádzajúcom roku. Cieľom bolo obnovenie jednoty umelcov a nastolenie, respektive „obnovenie“ poriadku. 1. a 2. marca 1959 sa konala celoštátna konferencia Svazu československých spisovateľov, kde padlo rozhodnutie o zrušení časopisu *Květen* a niekoľko dní predtým, v týždni 22–28. februára, sa odohral 1. festival československého filmu v Banskej Bystrici. Súčasťou tohto festivalu bola aj konferencia, ktorá mala poznamenať film. Objavili sa na nej konkrétne administratívne opatrenia, o ktorých bolo rozhodnuté už pred jej konaním. Bolo to najmä sťahovanie filmov z distribúcie, ktoré boli menej alebo viac nápadné. Zakázané boli filmy ako *Tři prání* a *Zde jsou lvy*.

Po 1. festivale československého filmu, skrátene nazývaného „Banská Bystrica“, nastali personálne zmeny na najvyšších riadiacich postoch Československého filmu. Na miesto riaditeľa ústrednej správy bol menovaný Alois Poledňák hneď v roku 1959; riaditeľ Filmového studia Barrandov, Eduard Hofman, o rok neskôr odchádza a stáva sa riaditeľom Studia kresleného a loutkového filmu, na jeho miesto nastupuje Josef Veselý. Vo FSB mal ústredný dramaturg František Břetislav Kunc zodpovedať aj za umeleckú stránku filmov a hlavne hneď v apríli 1959 bola zrušená Umělecká rada a bola nahradená Ideovo uměleckou radou.

Dopad banskobystrickej konferencie na československú kinematografiu nebol šťastný. Vtedajšiu generáciu tvorcov a ich tvorivú slobodu pozastavil a kvalitatívne lepšie snímky, ktoré boli prejavom predbanskobystrickej tvorivej slobody súvisiacej

²³ Hlavnú cenu tam napríklad získal film Karla Zemana *Vynález skazy*.

²⁴ Konal sa v dňoch 18.–21. júna 1958.

s prípravou na EXPO58, boli poväčšinou buď rázne zakázané alebo pomaly a nenápadne stiahnuté z distribúcie a tým bola daná prednosť dielam nevalnej hodnoty. Vtedajšia staršia aj mladšia generácia tvorcov sa s touto situáciou musela zmieriť a čiastočne stotožniť s ideológiou vládnucej moci,²⁵ avšak nástup generácii novej, formujúcej sa v tej dobe na FAMU, a neskôr známej pod všeobecným pomenovaním „československá nová vlna“, nechýbala odvaha a netrpela morálnou a umeleckou ujmou, ktorá postihla vtedy aktívnych tvorcov koncom februára 1959 v Banskej Bystrici.

2.2 60. roky a nástup novej vlny

Banskobystrická konferencia, ktorá zastavila rozvoj československej kinematografie, nastolila pravidlá cenzúry a na jej dodržiavanie boli mocou dosadení ľudia na najvyššie a prakticky najvplyvnejšie posty Československého filmu. Avšak dejinným paradoxom sa stáva, že najviac budú tvorcami novej vlny a ich úspešnému rozvoju sekundovať práve ľudia dosadení do riadiacich pozícií v rokoch 1959–1960, menovite Alois Poledňák a ústredný dramaturg FSB František Břetislav Kunc. Za ich pomoci môžu filmári, ktorí absolvovali na FAMU tesne po roku 1960, naväzovať na to, čo sa započalo v rokoch 1956–1958.

11. júla 1960 bola prijatá nová ústava, ktorá jednak zmenila názov štátu na Československá socialistická republika, a po ďalšie už v preambuli demonštrovala, že socializmus je jedinou a nespochybniteľnou štátnou ideológiou. S vývojom spoločnosti však ideológia začne dostávať trhliny až postupne dospeje k uvoľňovaniu občianskych, spoločenských a umeleckých slobôd.

Na začiatku desaťročia ešte trvá ideologický a ekonomický nátlak, pribúda hrozieb o zákaze činnosti a zostruje sa dozor nad vznikom umeleckého diela prostredníctvom Ideovo umeleckej rady. Hrané filmy prechádzajú štvornásobnou kontrolou²⁶ a sú uplatňované mocenské nástroje ako cenzúra, ktorá je riadená Hlavnou správou tiskového dohľadu. Nástup novej vlny bol postupný a nenápadný, najprv títo mladí ľudia vypomáhali starším kolegom s pomocnými prácami pri natáčaní filmov, čo bolo bežnou praxou. Ale čím sa líšili bol prístup k filmu.

²⁵ Lukeš 2013, 86

²⁶ Lukeš 2013, 94

Generácia okolo novej vlny, o ktorej sa neskôr hovorilo ako o československom filmovom zázraku, sa dožadovala väčšej potreby sebaujadrnenia a sústredovala sa na individuálne vedomie. Na rozdiel od svojich starších kolegov a rodičov neboli zaťažení historickými a ideologickými traumami a dávali menší dôraz na vonkajšie vplyvy. Aj napriek inému vnímaniu spoločnosti a spôsobu tvorby však táto nová generácia nechcela nahradiť nejakú starú dogmu inou ani sa nepokúšala vyhlásiť spoločný umelecký, a už v žiadnom prípade nie politický, program, ktorý ani nebol ich cieľom.

Jednou z vonkajších okolností, ktorá mala vplyv na formovanie novej vlny bolo zrušenie Ideovo umeleckej rady a jej nahradenie menšími autonómnymi radami, ktoré fungovali pri jednotlivých tvorivých skupinách vo FSB od roku 1962, v Kolibe o rok neskôr.

Veľká zmena nastáva v apríli 1963, kedy prebehne stranícke prehodnotenie reštrikcií vo filme, literatúre a divadle z roku 1959. Zároveň sa zrúti tretia päťročnica²⁷ a začne sa diskutovať aj o ekonomickej reforme a opatrných revíziách niektorých politických rozsudkov zo začiatku 50. rokov. Dôležitým krokom k dialógu medzi umelcami a politickou mocou je založenie Svazu československých filmových a televíznych umelcov, skrátene FITES, v roku 1965. Československá kinematografia začala vo veľkom zbierať významné ocenenia na medzinárodných festivaloch, jeden z najvýznamnejších úspechov je získanie Oscara za najlepší neanglicky hovoriaci film *Obchod na korze*, ktorý režírovala dvojica Ján Kadár a Elmar Klos.²⁸

V dekáde postupného demokratizovania spoločnosti nastáva opačný moment aký bol v 50. rokoch. Filmári z financovania zoštátnenej kinematografie dokázali vytvoriť výhodu, pretože vytvorením tvorivých skupín a prístupom riaditeľa FSB, ktorým bol od roku 1964 Vlastimil Harnach,²⁹ sa pri natáčaní filmov a písaní scenárov nemuselo prihliadať k žiadnym komerčným ohľadom a pri tejto vybudovanej slobode boli tvorcovia aj ideologicky a vo veľkej miere aj finančne vzhľadom k tvorbe nezávislí.

²⁷ z rokov 1961–1965

²⁸ Pomocného režiséra robil Juraj Herz.

²⁹ Ten sa držal kréda, neplietť sa do tvorby, ale postarať sa o všetko, čo je k natáčanu potrebné.

Nástupom novej vlny, spracovaním poviedok Bohumila Hrabala jednotlivými filmármi,³⁰ sa súčasne demonstrovala jej rôznorodosť a tvorivá diferencovanosť. Niektorí tvorcovia sa z nejakých dôvodov, či už osobných alebo profesionálnych, držali odstup. Napríklad k nim patril Juraj Herz alebo Karel Vachek. Taký Jan Švankmajer sa len čiastočne dotkol novovlnnej tvorby a aj to len časťou svojich diel. Po mnohých úspechoch na medzinárodných festivaloch a získania všeobecného uznania československej kinematografie sa jej tvorcovi, Jiřímu Menzelovi, dostalo azda najvyššiemu. Film *Ostre sledované vlaky*, ktorý bol, ako vlastne mnoho iných filmov, natočený podľa románu Bohumila Hrabala v roku 1968 získal Cenu Akadémie, Oscara, v kategórii Najlepší cudzojazyčný film. To sa však zlatá éra československého filmu pomaly chýlila k svojmu trpkému koncu.

Veľký moment, ktorý bol postupom času prvým krokom k zmene pomerov aj v Československu sa udial v Moskve nástupom L. I. Brežneva v roku 1964 do čela KSSZ a následne dochádza k reštaurácii stalinizmu. Dokonca v roku 1966 je vyhlásená doktrína „upevňovania svetovej socialistickej sústavy“, ktorá mala smerovať k čo najužšiemu pripútaniu satelitných socialistických štátov ZSSR.³¹ Vývoj Československa tejto predstave odporoval, tak bola v marci 1968 poslaná do Moskvy správa od prvého tajomníka sovietskeho veľvyslanectva v Prahe V. Žurnaleva. Tento dokument popisoval súčasnú situáciu v československej kinematografii a zaoberal sa aj sovietsko-československými otázkami.³²

V tej istej dobe sa výrazne mení situácia v Československu, 5. januára 1968 odstupuje Anotnín Novotný z funkcie prvého tajomníka ÚV KSČ a na jeho miesto je zvolený Alexander Dubček. Novotný 22. marca 1968 dokonca abdikoval aj z funkcie prezidenta a 30. marca preberá túto funkciu Ludvík Svoboda. Kvôli spontánnemu procesu demokratizácie, ktorá zachvátila takmer všetky vrstvy spoločnosti, fakticky padá aj cenzúra. Tento proces bol však zastavený udalosťou z 21. augusta 1968, kedy vpadli vojská piatich štátov Varšavskej zmluvy do Československa a tento proces demokratizácie bol zastavený.

³⁰ Každý režisér si vybral jednu jeho poviedku a spracoval ju po svojom. Hlavných päť poviedok natočili Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Evald Schorm, Jiří Menzel a Jan Němec. Čiastočne sa k nim voľne viaže aj stredometrážní film Juraja Herza *Sběrné surovosti*.

³¹ Lukeš 2013, 124

³² Tento dokument preložený do češtiny je uverejnený pod názvom *Sovietský dokument o nové vlně*, v časopise *Iluminace*.

2.3 Nástup normalizácie a jej dopady na film

Vpád polmiliónovej armády Varšavskej zmluvy bol obrovský šok pre verejnosť, navyše ihneď nastali mocenské a inštitucionálne zmeny, ktoré mali za cieľ zmeniť spoločnosť a vývoj, ktorým smerovala poslednú necelú dekádu. V kinematografii tento proces prebiehal postupne až do rokov 1970–1971, pretože buď boli filmy už roztočené alebo prebiehali dokončovacie práce. V niektorých prípadoch boli nariadenia na okamžité začatie natáčania filmov ešte starým vedením, aby mali aspoň nejakú šancu, že vzniknú. V každom prípade ešte niekoľko mesiacov po vpáde žila malá nádej, že kinematografia aspoň čiastočne pretrvá v podmienkach, v ktorých fungovala v druhej polovici 60. rokov.

Ale už voľba Gustáva Husáka na post generálneho riaditeľa ÚV KSČ 17. apríla 1969 predpovedala tvrdú normalizáciu, ktorá bola nedlho na to započatá. Likvidácia FITESu, ktorý bol nositeľom občianskych a tvorivých slobôd, prišla pomerne rýchlo. Trvalo viac než rok, kým bol odvolaný z funkcie ústredného riaditeľa Československého filmu Alois Poledňák a hneď na druhý deň bol na túto pozíciu dosadený Jiří Purš, ktorý v tejto funkcii zotrval do roku 1988. 1. decembra 1969 je z funkcie riaditeľa FSB odvolaný aj Vlastimil Harnach a v ten istý deň vystrieda na poste ústredného dramaturga FSB, F. B. Kunca, Ludvík Toman. Ten sa spolu s Puršom stáva garantom normalizácie FSB. 15. januára 1970 sú rozpustené umelecké rady tvorivých skupín a o mesiac a pol, 1. marca, sú zrušené aj samotné tvorivé skupiny a neskôr ustanovené nové dramaturgické a výrobné skupiny, ktoré mali zaručovať ideový dohľad nad novými filmami. Nastáva aj hĺbková reorganizácia Krátkeho filmu Praha, do čela ktorého sa dostáva Kamil Pixa, ktorý túto funkciu vykonáva až do roku 1984. Podobný proces prebehne aj na Slovensku, ale tam sú udeľované tresty pre umelcov a filmových pracovníkov spravidla miernejšie, väčšinou sú preložený na menej významné funkcie, kdežto na českej strane vôbec nie sú výnimkou zákazy činnosti.

Po nástupe nového vedenia do Československého filmu, Filmového studia Barrandov, Koliby a aj štúdií krátkych filmov sa ich pozornosť najviac zamerala na filmy vzniknuté v posledných rokoch a hlavne na snímky, ktoré stihli vzniknúť ešte po auguste 1968. Uvažovali ako s nimi naložiť a ako naložia s filmami, ktoré sa ešte len v tej dobe dokončovali. Drvivá väčšina filmov bolo stiahnutých z distribúcie, či už sa jednalo o filmy hrané alebo dokumentárne, domácej alebo zahraničnej produkcie.

Jeden z prvých, koho postihli zákazy bol Jan Švankmajer s jeho krátkymi filmami *Byt* (1968) a *Zahrada* (1968).³³

Nastáva obdobie tzv. normalizácie, ktorej predpoklady položila invázia v auguste 1968 a ktorá bola vystavovaná na politických zmenách nasledujúceho roku. Jan Lukeš vo svojej knihe, *Diagnózy času*, uvádza ako tri mená zodpovedné za pokles hodnoty filmov a deštruktívne postoje voči kinematografii Jiřího Purša, ústredného riaditeľa Československého filmu, Ludvíka Tomana, ústredného dramaturga FSB a Miroslava Müllera, v rokoch 1972–1989 vedúceho oddelenia kultúry ÚV KSČ, člena jeho ideologickej komisie a Ústrednej kontrolnej a revíznej komisie.³⁴ Müller obnovil cenzúru prostredníctvom Úradu pro tisk a informace v takej podobe, kde zodpovednosť bola hneď od začiatku vzniku diela presunutá na tvorcu a pod ideologickým a politickým tlakom sa zmenila na autocenzúru, čo sa ukázalo ako oveľa účinnejší nástroj na ovládanie spoločnosti.

Československá televízia bola úplne ovládnutá mocou a dokonca v nej došlo k najtvrdším a rozsiahlejším čistkám. Moc ju využila ako svoj najvplyvnejší propagandistický nástroj, pričom v máji 1970 bolo spustené vysielanie druhého programu. V jej čele spočinul v auguste 1969 na dlhých dvadsať rokov Jan Zelenka.

Prvé desaťročie po okupácii sa nesie v znamení tvrdej normalizácie plnej zákazov a represii proti umelcom, ktorí sa odmietali úplne podriaďovať režimu. Niektorí perzekvovaní a vyobcovaní sa spojili k 1. januáru 1977 k spoločnému prehláseniu Charty 77. Zdôrazňovali, že neusilovali o vytvorenie základne nejakej opozičnej politickej činnosti, ale, koniec koncov ako to je priamo uvedené v prehlásení, sa chceli pokúsiť vytvoriť dialóg s politickou a štátnou mocou, ktorým sa chceli domôcť dodržiavania základných občianskych slobôd. K tomuto kroku chartistov viedlo prijatie helsinských úmluv o ľudských právach, ktoré v Československu vstúpili do platnosti v roku 1975. Režim ale reagoval úplne inak ako dialógom a rozpútal rozsiahlu dezinformačnú kampanň proti signatátorom Charty 77, ktorá bola sprevádzaná odsudzujúcimi prehláseniami rôznych organizácií, ale aj jednotlivcov,³⁵ čo vyústilo až do dvoch manifestačných zhromaždení konaných v Prahe, v tzv. Antichartu.

³³ Lukeš 2013, 156

³⁴ Lukeš 2013, 170

³⁵ Prevažne to boli verejne činní ľudia a umelci.

Po necelých dvadsiatich rokoch represii ako umeleckej, tak občianskej a po úplnom potlačení chartistov, začali povoľovať ľady. Prvý impulz nastal v roku 1985 priamo z Moskvy, kedy na post generálneho tajemníka ÚV KSSZ nastúpil Michail Sergejevič Gorbačov. Začala demokratizácia spoločnosti, pretože ekonomický a hospodársky stav bol dlhšie neudržateľný a tak nastali reformy známe ako „perestrojka“ a potom „glasnosť“, ktorá odtabuizovala roky zakázané témy. V kinematografii sa začalo odkazovať na diela zo 60. rokov, začali sa pripomínať mená tých, ktorí mali byť vymazaní z histórie a ku koncu 80. rokov sa vrátili do distribúcie filmy, ktoré boli dlhé roky zakázané. Všetky tieto tendencie z druhej polovice 80. rokov potom viedli k Nežnej revolúcii, ktorá znamenala definitívny pád socializmu v Československu.

Celý proces a dobové politické udalosti, ktoré v spoločnosti a zvlášť v umeleckých kruhoch rezonovali, mali najzásadnejší vplyv pre vývoj a stav kinematografie v Československu. Tieto podmienky, za akých sa tvoril film, a čo tomu predchádzalo, som v krátkosti načrtla, aby som sa v nasledujúcej kapitole, kde sa budem venovať menovite režisérom a ich dielam, ktoré vykazujú výrazné znaky hororu, mohla venovať hlbšie a nemusela sa dlhšie zastavovať pri informáciách o dobovej problematike.

3. Hororové filmy v českej kinematografii

Česká kinematografia neoplýva veľkým počtom žánrových filmov a už vôbec nie hororov, a to sa týka ako doby predrevolučnej, tak aj súčasnej, aj keď po roku 1989 zaznamenávame rozhodne viac pokusov o žánrové filmy. Toto ale nie je len záležitosť českého či československého prostredia, ale sú tým charakteristické aj európske kinematografie, ktoré stoja mimo žánrový biznis, hlavne socialistickej a postsocialistickej kinematografie, na ktoré sa nedajú aplikovať žánrové modely vychádzajúce z hollywoodskej praxe.³⁶

Najobsiahlejší pôvodne český text venujúci sa teorie hororu som paradoxne našla z roku 1973.³⁷ Text má názov *Strašidelné pátky* a jeho autorkou je Marie Šlemrová. V texte popisuje, že horor môže dobre fungovať aj s istou dávkou humoru, musí sa však jednať o čierny humor, v opačnom prípade sa horor z diela vytráca a stáva sa komédiou alebo paródiou. Humor je v českých filmoch obvyklý a nájdeme ho aj vo filmoch s hororovými prvkami. V tejto kapitole sú však filmy, ktoré v sebe obsahujú minimum humoru až na film *Spalovač mrtvol*, ktorý bol pri vzniku zamýšľaný ako čierna groteska.

3.1 Prednormalizačná éra

Ako už bolo spomenuté v českom prostredí sa hororový žánr veľmi neujal a to platí aj o kinematografii. Avšak dva veľmi známe horory nemej éry môžeme s československým prostredím spojiť.

Prvým je slávny film *Upír Nosferatu*, ktorého zábery z Transylvánie sa natáčali na Slovensku na Oravskom hrade, kde sa niekoľkí miestni obyvatelia stali komparzom. Stvárnenie grófa Orloka sa stalo legendárnym a silnú inšpiráciu jeho vzhľadom môžeme vidieť v zápornej postave Tchoľa vo filme *Valerie a týden divů*, ktorý natočil Jaromil Jireš.

Druhým filmom nemeckého expresionizmu, ktorý má náväznosť na prvorepublikové Československo je film *Kabinet doktora Caligariho*. Scenáristom

³⁶ Blažejovský 2011, 8

³⁷ Text vznikol pre kino Ponrepo na chystaný cyklus prehládok *Strašidelné pátky*.

tohoto vynikajúceho diela bol poděbradský rodák Hans Janowitz, ktorý pôsobil roky v Prahe.³⁸

Z prvej republiky môžem zmieniť československý film *Příchozí z temnot*, ktorý režíroval Jan Jaroslav Kolář, natočený v roku 1921, ktorý vychádzal z nemeckého expresionizmu. Ďalej sa ale ukázalo, že o horory v Československu tej doby nemajú ľudia záujem a ak niekto možno chcel nejaký nakrútiť, tak ten projekt nebol nikto ochotný financovať.

Krátko pred vojnou vznikol koprodukčný československo – francúzsky film *Golem* na námiet starej pražskej legendy. Natáčal ho francúzsky režisér Julien Duvivier v barrandovských ateliéroch. Štáb bol ale takmer výhradne francúzsky, s českým prostredím súvisí jedine pôvod legendy a filmové štúdio, kde tento snímok vznikol.

Po druhej svetovej vojne, kedy bola kinematografia znárodnená nevzniklo o nič viac snímok s hororovým alebo aspoň strašidelným námietom. Je to napríklad film *Podobizna* z roku 1947, ktorému ako inšpirácia poslúžila Gogolova predloha *Arabesky*, natočená v čase, kedy sa ešte nedostali k moci komunisti v Československu.³⁹ V 50. rokoch nebola už vôbec ideológia naklonená strašeniu a tak sa diela spojené s hororovým žánrom točili až ku konci 60 rokov.

3.2 Juraj Herz

Narodil sa 4. septembra 1934 v Kežmarku na Slovensku do židovskej rodiny. Kvôli tomu ako dieťa skončil s celou rodinou v koncentračnom tábore v Ravensbrücku. Fotografiu študoval na strednej Umelecko-priemyselnej škole v Bratislave a vysokú školu navštevoval v Prahe na Divadelnej fakulte Akademie múzických umění, odbor réžia a bábkoherectvo. Krátko po škole pôsobil v divadle Semafor a potom niekoľko rokov robil asistenta režiséra Zbyňka Brynycha a potom pomocného režiséra u Jána Kadára. To mu pomohlo nakrútiť jeho prvý samostatný film *Sběrné surovosti* v roku 1965 v Barrandovských ateliéroch.

Juraj Herz býva označovaný aj za kráľa českého hororu.⁴⁰ Z obdobia normalizácie, ktorému sa v tejto práci venujem, má najväčšie početné zastúpenie

³⁸ Riess 1997, 21

³⁹ Šrajter 2016

⁴⁰ Plavcová 2010

snímkov, ktorých je dohromady päť. Dva z nich sú sice hororové rozprávky, kvôli nim však mal veľké problémy. Boli mu udelené aj zákazy a to ako v Česku, tak aj na Slovensku, neskôr však boli zrušené. Ako sa vyjadril, v súvislosti s filmom *Morgiana*, pri ktorom bolo od neho požadované, aby vytvoril romantický film, tak veľmi rád straší a preto aj romantický film ladil pocitovo do hororu.⁴¹

Problémy pri natáčaní spojené so zákazmi a násilnými cenzúrnymi úpravami filmov prinútili Herza v roku 1987 odísť do Nemeckej spolkovej republiky, kde natáčal prevažne televízne snímky. V 90. rokoch sa vrátil do Česka. Svoju tvorbu započal v 60. rokoch a býva radený k hnutiu tzv. československej novej vlny, Herz sa k nemu ale nehlási. Zároveň sa mu v tej dobe aj ťažšie presadzovala jeho tvorba, lebo na rozdiel od ostatných novovlnných tvorcov, nebol absolventom FAMU na Barrandove sa musel zaňho zaručiť Ján Kadár.

3.2.1 Spalovač mrtvol

Je to tretí celovečerný film Juraja Herza. Vznikol podľa rovnomennej novely Ladislava Fuksa, scenár vznikol dva roky. Juraj Herz sa vyjadril, že keď náhodne zbadal knižku s názvom „Spalovač mrtvol“, tak si okamžite povedal, že to je výborný názov pre film.⁴² Na tom scenári pracoval Juraj Herz s Ladislavom Fuksom a Věrou Kalábovou, pretože si uvedomoval, že bude veľmi ťažké knihu sfilmovať.

Pri zostavovaní technického scenára, ktorý bol mimoriadne obsiahly pracoval s kameramanom Stanislavom Mílotom, ktorý presadil, že film bude čiernobiely. Pri obsadzovaní rolí Rudolf Hrušínský spočiatku postavu Karla Kopfrkingla odmietol, no nakoniec ho Juraj Herz presvedčil. Jeho manželku, Lakmé, stvárnila divadelná herečka a manželka Stanislava Mílotu, Vlasta Chramostová, ktorá bola po tomto vyobcovaná z kinematografie a po roku 1973 aj z divadla, čo však súviselo hlavne s jej protikomunistickou angažovanosťou.

Film sa začal natáčať koncom roka 1967 a režisér dostal od dramaturgickej skupiny úplne voľnú ruku pri tvorbe.⁴³ V auguste 1968 bolo natáčanie na mesiac prerušené, čo si vyžiadala Rudolf Hrušínský. Avšak 21. dňa toho mesiaca vpadlo vojsko do Československa, čo však natáčanie výraznejšie nenarušilo, pretože aj keď bol

⁴¹ Herz/Drbohlav 2015, 225

⁴² Herz/Drbohlav 2015, 175

⁴³ Herz/Drbohlav 2015, 180

materiál na natáčanie spotrebovaný Stanislavom Milotom pri filmovaní tankov v uliciach Prahy, riaditeľ Barrandovských štúdií na vyžiadanie vydal potrebný materiál a tak sa mohlo dokončiť nakrúcanie. Personálna výmena na najvyšších postoch FSB nastala rok po invázii, takže sa film stihol dokončiť a dokonca Juraj Herz k nemu dotočil ešte iný koniec, ktorý nebol v scenári, ten však nebol povolený. Mal sa v ňom objaviť Karl Kopfrkingl, po rozhovore žien v kaviarni o tom, kde sa cez vojnu podel, ako stojí na ulici medzi vojakmi a tankami a usmieva sa.

Obsah: Hlavnou postavou filmu je Karl Kopfrkingl, ktorý je zamestnancom krematoria, abstinent a nefajčiar, so vzornou buržoázne usporiadanou rodinou, manželkou Dagmar, ktorú volá Lakmé, a deťmi Zinou a Milim. Veľkú časť filmu tvoria len Kopfrkinglove monológy. Postupne sa dej presúva do obdobia Mníchovskej krízy, kde je presvedčený, aby vstúpil do strany. V celom filme sa názov ani smerovanie strany nespomenie, avšak z konceptu vyplýva, že sa jedná o nacistickú stranu. Kopfrkingla presvedčia, že na ceste za kariérou mu stojí manželka-položidovka, tak ju obesí v kúpeľni, ktorá predstavuje takmer posvätný a osobný priestor každej domácnosti. Syn Milivoj by sa podľa členov strany tiež mal viac ukázať, a keďže je zo štvrtiny Žid, tak ho Kopfrkingl v krematóriu ubije na smrť. Pod vplyvom ľudí zo strany si nechá skontrolovať u svojho dlhoročného židovského doktora, či má českú alebo nemeckú krv. Postupne však Kopfrkingl likviduje ľudí okolo seba. Z rodiny mu ujde iba dcera Zina, dokonca sa zbaví aj spolupracovníkov, „ktorý sú síce dobrý ľudia, ale nechápu,“ ako sa vo filme Kopfrkingl vyjadrí, a nechá ich zatknúť. V záverečnej scéne odchádza po neúspešnom pokuse o vraždu dcery z krematória, kde sa obzerajúc cez zadné okno pozerá na mladú tmavovlasú ženu, ktorá ho nie po prvý krát pozoruje.

Film *Spalovač mrtvol* bol zamýšľaný ako čierna komédia. Avšak udalosťami, ktoré sa odohrali v priebehu natáčania síce podľa Herza ostal čiernou komédiou, ale o konformizme. Film mal v kinách veľmi dobrú návštevnosť a dost' veľký ohlas, dokonca bol navrhnutý na nomináciu na Cenu Akadémie za Československo. Po niekoľkých týždňoch, čo sa premietal, bol postupne stiahnutý z distribúcie a neskôr aj v tichosti zakázaný a uložený do trezoru. Takže aj napriek úspechu na medzinárodných festivalech sa v Československu nepremietal.

Podľa svedectva Juraja Herza malo rôzne divácke obecenstvo iné reakcie na film. Za čiernu grotesku to české obecenstvo nepovažovalo a vlastne ani nepovažuje doteraz. Momenty irónie vo filme síce vytvárajú mierne znepokojený úsmev na tvári,

ale z pocitového hľadiska divákovi nie raz prejde mráz po chrbte. V Holandsku premietal režisér film študentom filmovej fakulty a tí sa mali zabávať a smiať od začiatku do konca, film brali ako nadsázku. Naopak v Taliansku diváci v tichosti opustili kinosálu a mali vypiť takmer všetko v okolitých podnikoch.⁴⁴ To však malo súvisieť nie len s filmom samotným, ale aj s otázkou kremácie pozostalých, ktorá v tom čase v Taliansku, alebo aspoň v severnej časti Talianska, kde bol film premietený, praktikovaná nebola a tento spôsob pochovávania bol vtedy nemysliteľný. Tak sa stal z čiernej komédie psychologizujúcim hororom.⁴⁵

Film získal niekoľko domácich aj medzinárodných ocenení za réžiu, kameru, ako film roku a rovnako aj Rudolf Hrušínský za rolu Karla Kopfrkingla získal množstvo cien. Aj napriek nemalým úspechom bol však *Spalovač mrtvol* k videniu až do pádu socializmu len na súkromných premietaniach.

Či už *Spalovača mrtvol* vnímame s nadhľadom ako hororovú komédiu, čo je ostatne českej kinematografii bližšie a je to pre ňu aj charakteristickejšie alebo ako psychologizujúci horor, ktorý svojim koncom predznamenáva katastrofu druhej svetovej vojny, tak okrem Kopfrkinglových činov a jeho pomätenej mysle vidíme vo filme postavu, pri ktorej divák zneistie. Niekoľkokrát sa v scéne objaví tajomná tmavovlasá žena, ktorá len stojí bez slova a pozoruje Karla Kopfrkingla. Už pri prvom momente je jasné, že sa jedná o nadprirodzenú postavu. Tou je zhmotnená a personifikovaná Smrť. Avšak jej funkcia v tomto filme nie je ničivá, skôr predstavuje akúsi predzvesť niečoho zlého a strašného, čo sa neodvratne stane, nie je pôvodca hrôzy a tragédie a nezasahuje aktívne do deja.

Herz pri tvorbe tohto filmu, ktorý naznačil cestu, ktorou sa bude chcieť vo filme uberať. V českom prostredí však vstupoval do vôd, kde nenašiel, a ani nemohol nájsť, žiaden český vzor.⁴⁶ Poskytol jej však polohy, ktoré boli pre domácu kinematografiu inovatívne a ktoré v nej dovtedy chýbali. Na prelome 60. a 70. rokov vytvoril filmy, ktoré mali spoločného menovateľa, a to konkrétne bola orientácia na deviantné stránky ľudskej osobnosti, na jej deštruktívne a úpadkové zložky. Prvým z týchto filmov je práve *Spalovač mrtvol*, potom nasledovali *Petrolejové lampy* a tretím je *Morgiana*, ktorej sa budem venovať nižšie, v nasledujúcej podkapitole.

⁴⁴ Herz/Drbohlav 2015, 194

⁴⁵ Šrajer 2016

⁴⁶ Žalman 2008, 261

3.2.2 Morgiana

K tomuto scenáru sa Juraj Herz dostal prostredníctvom Vladimíra Bora, čo bol vedúcim skupiny Šebor – Bor. Ten bol napísaný podľa novely ruského spisovateľa Alexandra Štefanoviča Grina s pôvodným názvom Jessie a Morgiana. Ako kameramana si Herz vybral Jaroslava Kučeru. Tento film býva označovaný ako posledný film Novej vlny⁴⁷ a premiéru mal v roku 1972. Hlavnými postavami sú dve sestry a mačka, pričom postavy sestry je dvojrola Ivy Janžurovej. Časť filmu bola natáčaná v Bulharsku, kde bolo nakrúcanie veľmi problematické.

Juraj Herz trochu pozmenil scenár. V originálnej Grinovej novele sú Jessie a Morgiana dve sestry. V Herzovej verzii sa dve sestry volajú Klára a Viktória a meno Morgiana patrí mačke, ktorá je dôležitou postavou príbehu.

Dve sestry vo filme *Morgiana* predstavujú protiklady, Klára je dobrá a Viktória je zlá, kde sa tá zlá rozhodne, že postupným otravovaním zabije svoju dobrú sestru. Tým, že Grin písal svoje diela veľmi mysticky a boli situované do orientálnych krajín, tak bolo potrebné nájsť lokáciu mimo Československo. Navyše sa príbeh Morgiany odohráva na zámku pri mori. To miesto sa podarilo nájsť v Bulharsku, kde bol letohrádok Balčik a neďaleko sa nachádzala prírodná rarita nazvaná Kamenný les, čo bol priestor s vysokými kameňmi v tvare menhirov. Rovnako aj kostýmy a líčenie muselo byť silne štylizované, čo Juraj Herz tlačil do secesného štýlu, blízkeho obrazom Gustava Klimta.

Obsah: Jedného dňa sa Viktória rozhodne, že z čírej nenávisti a závidosti otrávi Kláru, ktorá má zomierať dlhú dobu pomalou a nepríjemnou smrťou. Nikto si s ňou nevie rady a aj doktor tvrdí, že túto zákernú chorobu nepozná. Hneď na druhý deň jako sestru otrávi sa Viktória odsťahuje, ale nie je si istá, či jed funguje, tak to chce vyskúšať na psovi. V slede udalostí si Viktória nie je istá, komu ten jed dala vypiť. Onedlho jej však príde správa, že jej sestra ochorela, a potom zistí, že jed vypila jej milovaná mačka Morgiana.

Za Viktóriou príde žena, ktorá jej jed predala a chce od nej veľké peniaze. Viktória sa ju rozhodne zneškodniť, no neúspešne. Žena kontaktuje Kláru a tá je nešťastná, že ju vlastná sestra otráвила, aj keď k nej mala Klára silný vzťah.

⁴⁷ Hames 2008, 247

Kláru sa pokúša zachrániť Marek, ktorý je vojakom a zároveň ju vrúčne miluje. To sa nakoniec podarí a stanú sa z nich milenci. Medzitým sa Viktória nachádza v bezvýhodiskovej situácii, pretože zistí, že žena s jedom kontaktovala Kláru. Pokúša sa zinscenovať samovraždu, ale tak, aby ju služka včas našla a pomohla jej. Do toho ale zasiahne Morgiana v momente, kedy sa chce Viktória naoko obesit' spraví prievan. Dvere sa zabuchnú a Viktórii nikto nepríbežne na pomoc a dojde k skutočnej samovražde.

Po schvaľovacej projekcii si Herza dal zavolať ústredný dramaturg Barrandovských štúdií, kde mu oznámil, že miesto romantického filmu nakrútil film sadomasochistický, kde len straší.⁴⁸ Kvôli tomuto filmu mu bol daný zákaz ďalšieho natáčania, ktorý bol zrušený až po dvoch rokoch. K ukončeniu zákazu pomohlo aj vyjadrenie sovietskych režisérov, ktorí prišli do Prahy na malú exkurziu, a ktorým sa film *Morgiana* veľmi páčil. Navyše sa za Juraja Herza prihovorili u ústredného riaditeľa Filmového studia Barrandov Iva Purša a ten potom zákaz zrušil.

Po zrušení zákazu však ale Herz musel splniť ideologickú podmienku, ktorú mu Purš udelil, a to nakrútiť film z robotníckeho prostredia.⁴⁹ Po ňom mal natočiť dve rozprávky, *Panna a Netvor* a *Deváté srdce*, ktoré sa rozprávkami veľmi nestali.

3.2.3 Panna a netvor

Scenár tohto filmu vznikol podľa predlohy klasickej rozprávky Kráska a zviera. Ponuka sfilmovať ju prišla zo skupiny Ota Hofmana. Juraj Herz zvažoval, či ponuku prijme, pretože tento príbeh výborne spracoval Jean Cocteau (*La belle et la bete*, Francúzsko, 1945) a nechcel opakovať niečo, čo predtým niekto vytvoril.⁵⁰ V prvom rade Herz zmenil názov na *Panna a netvor*, a potom uvažoval, že by zmenil vzťah zvierat'a. Miesto šelmy sa teda vo filme ako premenený princ objaví monštrum s hlavou vtáčieho dravca s nevzhľadnými rukami a dlhými pazúrami.

Časť filmu sa natáčala v exteriéroch v Jizerských horách, väčšina však v barrandovských ateliéroch. Scéna, ktorú architekt postavil však bola veľmi drahá, preto vedenie Barrandova trvalo na tom, aby sa v tak finančne náročnej scéne natočili

⁴⁸ Herz/Drbohlav 2015, 233–234

⁴⁹ Bol to film *Holky z porcelánu*, kde sa prvýkrát objavila absolventka brnenskej JAMU, Olga Veškrnová, s ktorou Juraj Herz neskôr ešte spolupracoval.

⁵⁰ Herz/Drbohlav 2015, 275

dva filmy, aby peniaze nevyšli nazmar. Tak Juraj Herz dostal scenár aj k rozprávke *Deváté srdce*. Oba filmy vznikli v roku 1978.

Obsah: Mladé dievča, ktoré stvárnila Zdena Studenková žije v prepychovom zámku s otcom a dvomi staršími sestrami. Po neúspešnom obchode svojho otca s neznámym šľachticom, pri ktorom otec nedodrží slovo, ho len ona jediná môže zachrániť tým, že dobrovoľne a s čistej lásky k nemu odíde na chátrajúci hrad, ktorému vládne pán, s ktorým jej otec obchodoval. Pán hradu je však zakliaty do podoby netvora nechce, aby ho dievča tak uvidelo. Sice spolu trávajú čas a rozprávajú sa, ale ona nepozná jeho výzor. Pomáhajú mu mystické sily, aby sa dievča cítilo pohodlne a vždy malo dosatok jedla a všetkého, čo potrebuje.

Panna a netvor, ktorého stvárnil Vlastimil Harapes, spolu naväzujú spočiatku platonický vzťah a pociťujú vzájomnú náklonosť. V netvorovi však bojuje vo vnútri jeho beštiálne ja, ktoré chce dievča zabiť a ľudská časť, ktorá ju miluje. Akonáhle dievča zhliadne pána hradu, tak sa vydesí a nerozumie, ako môže mať rada niekoho, kto tak vyzerá. Uniká na zámok k svojej rodine. Nakoniec sa však vráti k netvorovi, prebudí v ňom naplno ľudskosť a hrozné kúzlo, ktoré ho uvrhlo do tej desicej podoby pomíne.

Príbeh má sice rozprávkový dej, ale ikonografia vo filme je veľmi temná a silno tiahne k hororu. Ruiny hradu, prostredie, kde sa sochám pohybujú oči a sily, ktoré dievčaťu každodenne prestierajú stôl nevykazujú jemnosť rozprávkového príbehu. Navyše údesnosť vytvorená strašným zjavom netvora je podkreslená neznámym hlasom, ktorý zrejme vychádza z jeho vnútra a presviedča ho, aby ohavnosť svojich činov na princeznej zrealizoval.

3.2.4 Deváté srdce

Film vznikol v roku 1978. Juraj Herz ho natočil v jednej postavenej dekorácii so snímkom *Panna a netvor*, čo znamená, že vznikali tieto dva filmy v tom istom čase a boli nakrúcané súbežne. Architekt Vladimír Labský však dekoráciu upravil.

Obsah: Potulný študent Martin príde do mestečka vo veľkovojslavstve, kde sa skamaráti so skupinou hercov. Vydá sa naňho zatykač, Martin bude chcieť ujsť, ale zajmú aj jeho priateľov, tak sa ponúkne, že skúsi zachrániť princeznú, ktorá trpí zvláštnou chorobou, cez deň je duchom neprítomná a v noci chodí nevedno kam.

Dobrovoľne pôjde na takmer istú smrť, pretože už osem dobrovoľníkov sa o to pokúšalo a nikdy ich už nikto nevidel. Po príchode do zámku mu kráľovský šašo prezradí, že princezná je v moci grófa a astronóma Aldobrandiniho, ktorý si chce vziať princeznú za ženu.

Keď vyrazí kočiar zo zámku, tak Martin jej robí doprovod, avšak sa schová pod svoj čarovný neviditeľný plášť. Prenikne na ples živých-mŕtvych, kde sa objaví aj šašo. Gróf Aldobrandini potrebuje deviate srdce záchrancu na vytvorenie čarovného elixíru, aby sa stal pánom sveta živých a aj mŕtvych, a bol nesmrteľný. Za obeť má padnúť práve kráľovský šašo. Martin ale zasiahne, ukradne elixír a oživí šaša a predošlých ôsmych záchrancov.

Elixír prestane na grófa účinkovať, slabne a postupne aj starne. Martin s princeznou, šašom a predošlými záchrancami utekajú z podzemného sveta. Pri úteku zabľúdia a uviaznu v sieni času, kde sekunda znamená celý deň. Zachráni ich prívesok v tvare srdca, ktorý Martinovi dala jeho milá, z rodiny hercov-komediantov, Tonička. Nakoniec sa zachránia, princezná je oslobodená z pod kliatby a Martin sa vracia k milovanej Toničke a Aldobrandini umiera.

Oba filmy, *Panna a netvor* a *Deváté srdce*, boli natáčané ako rozprávka a aj na schvaľovacích projekciách sa zúčastnení zhodli, že to skutočne sú rozprávky a boli pustené do distribúcie. Obrat nastal až po reakciách divákov, ktorí posielali listy na Barrandov so sťažnosťami. Za tieto filmy bol Juraj Herz zavolaný, ľudovo povedané, „na koberček“, pretože miesto dvoch rozprávok sfilmoval dva horory.⁵¹ Napriek tomu však FSB poslalo oba filmy na medzinárodné festivaly hororových filmov. *Panna a netvor* bol poslaný na filmový festival v Sitges, kde dostal cenu za najlepšiu réžiu a do Porta, kde získal zvláštne uznanie poroty. *Deváté srdce* malo účasť na talianskom festivale v Cattolica, kde bolo nominované v kategórii za najlepší film, a na filmovom festivale v Madride túto cenu aj získalo.

Situácia, kde sa vo filmovom príbehu spája rozprávka s hororom, nie je tak protikladná ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Aj napriek tomu, že mal Herz po dvojročnom zákaze povolenie natáčať len rozprávky a politicky neangažované filmy, tak nebol vôbec ďaleko od nášho záujmu o český horor. Rozprávky v českej literatúre boli zušľachtené a upravené do dnešnej podoby až po ich zozbieraní bratmi

⁵¹ Herz/Drbohlav 2015, 291

Grimmovcami. Dovtedy ich podoba nebola z dnešného uhlu pohľadu určená pre deti. Boli to strašidelné príbehy, ktoré mali deti vystrašiť, aby nerobili nejakú činnosť alebo nechodili na zakázané miesta. Po ich upravení sa zmenilo to, že okrem výchovného charakteru mali rozprávky aj zábavný rozmer. Samozrejme nechcem Herzove diela prirovnávať k barokovému rozprávkovému folklóru, len zdôrazňujem, že z historickej skutočnosti je rozprávka so strašidelnými (hororovými) príbehmi prepojená. A to Juraj Herz vo svojich dvoch filmoch prvej normalizačnej dekády využil.

3.2.5 Upír z Feratu

Na začiatku 80. rokov sa zdalo, že najhoršia doba už prešla, a tak sa Herz rozhodol, že by natočil skutočný horor, ktorý sa tým netají a nesnaží sa presvedčiť, že je niečím iným, čo bolo dovtedy absolútne vylúčené. Zaujala ho poviedka Josefa Nesvadby *Upír po dvaceti letech*. Film po mnohých cenzúrnych zásahoch išiel do distribúcie v roku 1982.

Zásadný rozdiel oproti literárnej predlohe bol ten, že režisér tento príbeh tlačil do nejednoznačnosti. V poviedke je jasne povedané, že automobil jazdí na ľudskú krv, a teda je z neho akýsi upír. Vo filme je veľa náznakov, ktoré nútia diváka si to myslieť, ale jednoznačný dôkaz chýba a nedozvieme sa skutočnú pravdu ani do konca príbehu, aj keď sa okolo toho stroja dejú zvláštne veci. Ďalšou vecou, ktorú Herz zmenil bol názov. Z *Upíra po dvaceti letech* sa stal *Upír z Feratu*, pričom Ferat je meno firmy, ktorá to auto vyrobila. Odkazuje to na nemeckého dielo z čias nemého filmu, ktorý je vôbec prvým filmom o upíroch, *Upír Nosferatu*. Názov *Upír z Feratu* ešte neprezrádza, či automobil jazdí skutočne na krv, ale napríklad v Nemecku bol ten film uvedený do distribúcie pod názvom *Auto – Vampyr*, takže dôraz na nejednoznačnosť vo filme bola automaticky narušená už názvom.⁵²

Obsah: Hlavné úlohy tu stvárnil Jiří Menzel v úlohe doktora Mareka a Dagmar Veškrnová v úlohe začínajúcej automobilovej pretekárky Mimi. Na začiatku filmu doktor Marek a Mima, spočiatku vodička sanitky, narazia na športové auto, ktorého šofér sa chová na ceste nezodpovedne a riskantne. Po chvíli zistia, že ho šoférije žena, Klára Tomášová, ktorá nechá doktora, aby sa jej pozrel na nohu, pretože v nej má bolesti a má ju podliatu krvou. Nakoniec pretekárka Tomášová pri autohavárii zahynie

⁵² Herz/Drbohlav 2015, 305

a na jej miesto je zamestnancom firmy Ferat, ktorá automobil vyrobila, zlanárená práve Mima.

Za doktorom sa zastaví novinár, ktorý tvrdí, že okolo auta je len samá smrť a že jazdí na ľudskú krv. Doktor mu spočiatku neverí, ale aj kvôli jeho romantickému vzťahu k Mima sa vydá po stope auta. Zistí, že telo Tomášovej v márnici už nie je, zmizlo. Narazí na jej sestru Luisu, ktorá sa tvári, že mu chce pomôcť. Táto postava je však veľmi záhadná, pretože babička, s ktorou žije a pôsobí senilným dojmom tvrdí, že Luisa zomrela ako malá, a žena s ktorou žije je jej vnučka Klára, ktorá mala zomrieť pri havárii.

Pri snahe zachrániť Mimu má však doktor krátky milenecký vzťah s Luisou. Mima je však stále viac a viac vyčerpaná, ale nechce prestať pretekať. Doktor sa snaží dostať do firmy Ferat a zistiť pravdu o aute. Majiteľka firmy, madam Ferat, ho však zamestná a doktor má prístup k dielňam. Tam mu však je podstrčené iné auto, ktoré vyzerá rovnako ako to, ktoré pravidelne šoféruje Mima.

V sne uvidí doktor motor auta, ktorý je zložený z orgánov a auto ho začne požírať. Je to však len sen a priamy dôkaz stále chýba. Na automobilových pretekoch, ktorých sa zúčastňuje vyčerpaná a slabá Mima dojde k havárii auta firmy Ferat, ale vysvitne, že ho nešoférovala Mima. Tá uniká a počas riadenia umiera, možno vyčerpaním, možno veľkou stratou krvi, a prechádza do protismeru idúcim autám. Záhada automobilu a firmy Ferat však ostáva nevyriešená a ostáva zahalená tajomstvom.

Film však prešiel veľkými cenzorskými zásahmi už pri kontrole scenára a neskôr museli byť prestrihané a odstránené aj niektoré scény. Za najväčšiu škodu považuje Juraj Herz snovú scénu, kde bol zobrazený motor zložený z orgánov, ktorý preňho navrhol a animoval Jan Švankmajer. V tej scéne malo auto napadnúť hlavného hrdinu a začať ho „požírať“, nakoniec to museli vystrihnúť a tak je tento proces iba naznačený.⁵³

Upír z Feratu sa však stáva prvým skutočným českým hororom hraného filmu, aj napriek rozsiahlym zákazom a úpravám. Aj keď sa odohráva v prostredí, ktoré nie je charakteristické pre hororový príbeh tak jeho syžet je vystavaný presne po vzoru amerických hororov. Dokonca používa aj terminológiu spojenú s týmto žánrom. Juraj

⁵³ Herz/Drbohlv 2015, 308–309

Herz po tomto filme zaslúžene dostal titul „kráľ českého hororu“, ktorým bol pasovaný niekoľkokrát.

3.3 Jaromil Jireš

Narodil sa 10. decembra 1935 v Bratislave. Ako strednú školu absolvoval filmovú priemyslovku v Čimeliciach a v roku 1954 začal študovať na FAMU odbor kamery a neskôr si k tomu ešte pribral aj odbor réžie. Po skončení vysokej školy bol prijatý do Filmového studia Barrandov. Jeho prvým filmom bol Křik z roku 1963.

Radí sa ku generácii novej vlny, ktorej predstavitelia v rovnakom čase ako on absolvovali FAMU, kde sa toto hnutie začalo výrazne formovať. Jireš patril k najvýraznejším tvorcom v 60. a na začiatku 70. rokov v Československu. Pracoval na kvalitných literárnych predlohách, prípadne keď sa jednalo o pôvodné dielo, tak si vyberal dobrých scénaristov. Jeho neskoršia tvorba je kolísavá. Aj napriek tomu sa jeho diela snažia podať precízne naplánovaný estetický obraz.⁵⁴

Čo najviac spája Jireša s hnutím Novej vlny je to, že spracoval knihu Vítězslava Nezvala,⁵⁵ člena Devětsilu, čím sa odkazoval spolu s ďalšími filmovými tvorcami na prvorepublikovú kultúru a slobodu.

3.3.1 Valerie a týden divů

Tento film natočený v roku 1969 je založený na rovnomennom surreálnom čiernom románe Vítězslava Nezvala, ktorý vyšiel v roku 1935. Jaromil Jireš na tomto filme spolupracoval s Ester Krumbachovou, ktorá bola spoluscenáristkou a zároveň navrhla aj kostýmy. Valerie sa stala režisérovoým prvým celovečerným farebným filmom a adaptácia Nezvalovej poviedky sa môže zdať ako prekvapivá, pretože ani predtým ani potom podobný film Jireš nenakrútil, takže ho môžeme považovať za jeho akýsi experiment, a to vydarený.

Jedná sa o prvé sfilmované prozaické dielo Vítězslava Nezvala a zároveň sa tu po prvý krát prihlásil český film k „čiernemu“ prípadne „gotickému“ románu.⁵⁶ Na rozdiel od literárnej predlohy je vo filme zjemnená desivnosť, snaží sa byť „menej

⁵⁴ Hames 2008, 232

⁵⁵ Tou knihou je Valerie a týden divů, ktorej sa budem venovať v nasledujúcej podkapitole.

⁵⁶ Žalman 2008, 208

čierny“, ale na druhej strane pridali Jireš s Krumbachovou viac sexuality, ktorá je hlavne zjavná pri scéne Valerie a jej priateľky z detstva Hedviky, keď spolu prespia noc v posteli, kde je náznak ich homosexuálneho romániku. Mení sa aj vek Valerie, v knižnej predlohe má 17 rokov a vo filmovom spracovaní sa jej vek zníži na 13.⁵⁷

Jireš pojal tento film ako básnickú víziu zamilovaného dievčaťa pretkanú snom a stiesňujúcimi víziami. Jireš stavia na reálnom pociť z okúzlenia prvej lásky a obavy z nej, kde Valerie ešte nerozoznáva nástrahy a neorientuje sa v nich.⁵⁸ Jan Jaroš v svojom krátkom diele o Jaromilovi Jirešovi píše, že výrazová aj výtvarná veľkorysosť vedie k rozrobeniu príbehu do uzavretých izolovaných epizód s rozličným žánrovým ladením, vrátane hororu.⁵⁹

Obsah filmu sa pomerne obtiažne popisuje, najmä v prípade, keď ho chceme popísať v skratke a nezačať príbeh rozoberať podrobne. Zložitosť je v tom, že po sebe nasledujúce scény častokrát na seba nijak zvlášť nenaväzujú a prelínanie skutočného snového sveta Valerie zvädza k popisu detailov a film robí pomerne ťažko prehľadným. Na začiatok príbehu považujem za nutné zdôrazniť, že Valeriine náušnice zohrávajú pomerne významnú úlohu, pretože majú akúsi čarovnú moc, ktorá Valeriu v niekoľkých scénách zachráni.

Obsah: Hneď na začiatku, ešte pri titulkovej sekvencii je záber, kde Valerie drží vo vzduchu svoje kúzelné náušnice. Úvodné obrazy majú zachytiť predstavy mladého dievčaťa, ktoré práve dostalo svoju prvú periódu, a práve z tohto hľadiska sú sexuálneho charakteru. V úvode filmu sú jej náušnice odcudzené mladým chlapcom menom Orlík, ktorý sa spočiatku zdá byť asistentom Tchořa, ktorý vyzerá a aj sa správa jako vampír. Neskôr sa ale Orlík stáva Valeriiným priateľom a pomáha jej získať náušnice späť. Tchoř je považovaný za biskupa s desivou bledou tvárou a špičatými zubami. Postupným vývojom príbehu sa zdá, že je aj Valeriiným aj Orlíkovým otcom.

Dôležitou postavou je babička, s ktorou Valerie žije vo veľkom dome. Tá s príchodom Tchořa do mesta zatúži byť opäť mladá a Tchoř, ako starý známy jej to splní pod podmienkou, že dom, v ktorom žijú s Valeriou bude opäť patriť jemu. Po omladnutí babičky vystupuje pred Valeriou ako jej sesternica Elsa. Ďalším momentom na začiatku filmu je svadba mladej Hedviky za starnúceho statkára. Hedvika

⁵⁷ Hames 2008, 226

⁵⁸ Jaroš 1990, 14

⁵⁹ Jaroš 1990, 16

je o niečo staršia od Valerie.⁶⁰ Upíria povaha postáv vyjde na povrch, keď sa omladnutá babička s Tchořom objavia počas Hedvikinej svadobnej noci a začnú jej piť krv. Valerie ju potom stretne pobledlú na ulici, snaží sa jej pomôcť a po cudnej lesbickej noci Hedvikine kusnutia zmiznú a Valerie jej pomôže uzdraviť sa.

Katoická cirkev má nemalú dôležitosť vo filme, ale nie je tam vykreslená v dobrom svetle. Samotný Tchoř je predstavený aj ako biskup a dokonca vedie kázanie k pannám. Ďalšou postavou je otec Gracián, ktorý sa vráti z ďalekých ciest ako misionár. Ubytuje sa v dome Valerie a babičky, kde v noci sledí za Valeriou, dáva jej návrhy a tá ho odmieta a utečie mu s pomocou kúzelných náušnic a jednu z nich prehltnie. Potom ju však Gracián obviní z čarodejníctva a dav ju začne brať na hranicu. Zachráni sa znovu s pomocou čarovných náušnic.

Vztah Valerie a Tchořa je však komplikovanejší. Ako sa príbeh vyvíja, tak Valerie dostane niekoľko signálov a aj priamych svedectiev, že jej otec je biskup, teda Tchoř, a Orlík jej bratom. Preto sa dobrovoľne nechá uniesť Tchořom do jeho „kráľovstva“, ktoré sa nachádza pod domom, kde žije s babičkou. Ten priestor dokonale spĺňa ikonografiu hororového prostredia. Je tam množstvo pavučín, dymi sa z lektvárov, je tam niekoľko rakví a pulzuje tam červené svetlo. V mestečku vypukne slepačí mor, čo Tchořa ohrozuje na živote, pretože sa kŕmi prevažne krvou sliepok. Orlík chce pomôcť Valerii s útekom od Tchořa, tá sa však rozhodne mu pomôcť, pretože si myslí, že je to jej otec. Ten ju po záchrannom čine napadne. Nakoniec sa jej podarí ujsť, ale dostane od Orlíka list na rozlúčku, kde píše, že Tchoř nie je ani jej ani jeho otcom.

Na záver filmu chce babička prepísať dom na Tchořa, ktorého už nazýva Richard a tak oň pripraviť Valeriu, ktorá má naň dedičné právo. Babičke sa zrazu prihorší zdravotne a leží na smrteľnej posteli. Prizná sa Valerii, že jej matka nie je mŕtva, že ju vyhnala, pretože si myslela, že jej dve deti, Orlík a Valerie, splodil babičkyn niekdajší milenec Richard, čo však nebola pravda. Zrazu k domu prichádza kočiar, ktorý predtým vyšiel bez kočiša, a teraz ho vedie Orlík. Z kočiara vystúpia dve postavy, muž a žena, ktoré sú skutočnými rodičmi Valerie a Orlíka. Na konci vyjde z domu aj babička, ktorá objíma svoju dceru, ale predtým sme u nej videli upírie zuby. Na kožušine tchora, ktorého predtým zastrelil čel'adník a zavesil ju na stenu, sa objavia Valeriine zázračné náušnice. A touto udalosťou sa končí Valeriin týždeň plný divov.

⁶⁰ V knihe Vítězslava Nezvala je Hedvika Valeriinou rovnosníčkou, ktoré sa spolu jako malé občasy hrávali.

Film je pretkaný krátkymi scénami, ktoré majú svoj symbolický význam, ale napríklad záhada Tchořa a Valeriiných náušnic zostane neodhalená. Jireš s Krumbachovou pri adaptácii Nezvalovho diela podali precízny estetický obraz, doplnený sexuálnou mnohoznačnosťou, a aj keď zjemnili a čiastočne eliminovali desivosť jednotlivých momentov, ale zachovali vizuálnu štylistiku hororových filmov. Tchoř vyzerá jako desivý gróf Orlok z legendárneho hororu *Upír Nosferatu*, ktorý je tiež upírom, avšak nespĺňa niektoré upírske atributy.⁶¹ Krásne svetlé prostredie striedajú miesta Tchořovho „kráľovstva“, ktoré som popísala vyššie. Surreálne príbehy majú neodmysliteľnú snovú príbuznosť s hororovými, a v prípade filmu *Valerie a týden divů*, kde ikonograficky a atmosférou, podporujú veľmi znepokojujúce scény, spadá k filmom, ktoré vizuálne aj pocity vykazujú výrazné hororové prvky. Záver tiahne k nejednoznačnosti a necháva veľa znepokojivých otázok nezodpovedaných.

3.4 Věra Chytilová

Narodila sa 2. februára 1929 v Ostrave. Pôvodne študovala filozofiu a architekturu, ale postupne sa dostala k filmu ako skriptka, pričom štúdio jej nedalo odporúčanie, ale aj napriek tomu sa dostala na FAMU, kde študovala réžiu pod dohľadom Otakara Vávru, ktorú absolvovala v roku 1962. Patrila k hlavnému prúdu československej novej vlny a jej prvým mimoškolským filmom bol *O něčem jiném* z roku 1963.

Chytilová mala niekoľkoročný zákaz natáčania, avšak tento zákaz bol zrušený v roku 1976, kedy bol v zahraničnej tlači uverejnený otvorený list adresovaný Gustavovi Husákovi, kde bol detailný popis byrokratických machinácií, ktoré jej bránili natáčať. Zatiaľ čo v tom liste vyjadrila svoju oddanosť socializmu, tak svoje problémy zvalila tiež na mužský šovinizmus vo filmovom priemysle.⁶² Aj napriek nedobrovoľnej približne päťročnej pauze si dokázala vo svojej tvorbe zachovať kontinuitu.

Po roku 1989 začala učiť na FAMU, kde získala aj profesorský titul a bola vedúcou katedry réžie. Po celú dobu si dokázala zachovať morálne postoje,⁶³ ktoré sa odzrkadľovali aj v jej tvorbe. 12. marca 2014 vo veku 85 rokov skonala.

⁶¹ Napríklad mu nevedí denné svetlo, ktoré je pre upírov smrteľné, nie je tam naznačený strach a odpor k striebru alebo cesnaku.

⁶² Hames 2008, 269

⁶³ Napríklad odmietla podpísať Antichartu.

3.4.1 Vlčí bouda

Film sa natáčal v roku 1986, kedy pod vplyvom Gorbačovovej „Perestrojky“ sa doba pomaly uvoľňovala, začalo dochádzať k určitej cenzúrnej tolerancii a rozmohla sa detabuizácia niektorých tém a kritických vyobrazení. To Věra Chytilová využila vo svoj prospech. Vo svojich filmoch sa v 80. rokoch stále viac prikláňala k súčasnosti s tendenciami kriticky reflektovať dobu.

Autorkou námetu a spoluscénaristkou je Daniela Fischerová. Film balancuje na pomedzi žánrov hororu a scifi, v tej dobe už bežným javom v americkej hororovej produkcii. Snímok sa týka mládeže, čo bola ideologicky preferovaná téma, ale nejedná sa o realistický príbeh mládeže na klasickom lyžiarskom výcviku.

Obsah: Vo Vlčej boudě je príbeh zasadený do vysokohorskej chaty, ktorá je odrezaná od civilizácie, kde prebieha lyžiarsky výcvik malej skupiny adolescentov, ktorá sa skladá z typovo rozdielnych pováh. Vedúci zájazdu je postarší muž, ktorý sa nechá nazývať Táta a jeho dvaja mladí pomocníci. Hneď na začiatku nastane konflikt, pretože skupinu vybraných ľudí z rôznych škôl má tvoriť 10 osôb, avšak ich je 11. Jedna účastníčka si tam privedie aj psa. Skupina spočiatku drží pohromade, aj keď sú od vedúcich upozornení, že pri väčšom počte osôb a navyše so psom, môžu nastať problémy s nedostatkom jedla. To zo začiatku skupina odmieta.

Postupne počas pobytu začnú vznikať konflikty z rôznych príčin, prevažne z nedostatku alebo jednotvárnosti potravy, ktorú majú k dispozícii. Súdržnosť skupiny sa rozpadá, nastanú obviňovania a dokonca aj vyhrážanie smrťou. O to sa zaslúžili všetci traja vedúci, ktorí sa snažili skupinu rozvrátiť a dostať do veľkého konfliktu, bez priamej agresie.

V tom sa Táta ako vedúci zájazdu chopí moci nad skupinou a odhalí svoj mimozemský pôvod a svoju nesmrteľnosť spolu s ďalšími dvomi kolegami. Tí boli tiež niekoľkokrát spozorovaní jednotlivými účastníkmi pri desivých až absurdných scénach. Mimozemšťania im odhalia svoj zámer obsadiť planétu a nechať ľudstvo, aby sa samé zničilo rovnako, ako k tomu smerovala skupina účastníkov zájazdu. Postupne situácia vygraduje až do takého bodu, kedy pôjde všetkým o život. Nakoniec sa skupina zase spojí a spoločnými silami unikajú z chaty, kde zažili hrozivé momenty.

Film býva označený aj jako moralizujúci horor, ktorého koniec sa prešmykne do podobenstva so silným moralistickým vyústením. Stanislava Prádná hovorí o tom,

že motív ohrozeného kolektívu priamo vzbudzuje k tomu, aby bol chápaný ako symbolický odraz znormalizovanej spoločnosti pod mocenským nátlakom. Najviac sa dobová sémantika odráža v samotnom kolektíve pubertálnych adolescentov: v typológii nehercov, ich vizáži, chovania a reakciách, v slangovom slovníku.⁶⁴

Hororovú ikonografiu by sme v tomto diele hľadali márne, esteticky je prostredie ladené jako realistický dobový film. Avšak umiestnenie chaty, ktorá je odrezaná od zbytku civilizácie, naznačuje, že sa tam budú diať neprirodzené veci plné desivých momentov. Výrazný moment, ktorý nesie atribút hororu je neľudský pôvod vedúcich zázajdu, ktorí majú zákerné a hubiteľské úmysly so svetom. Táto neprijemná atmosféra, kde síce hororové monštra vyzerajú jako bežní ľudia, je silno podkreslená hudbou. Mimoszemšťania nevykazujú priamu agresiu na účastníkov zázajdu, ale psychologickou hrou a intrigami ich tlačia do temnej hry so silným emocionálnym vplvom na diváka.

Film bol v roku 1987 nominovaný na cenu Zlatého medveďa za nejlepší film na Berlínskom filmovom festivale.

3.5 Anna Procházková

Anna Procházková je nie veľmi známa televízna režisérka, narodila sa 21. septembra 1940. Absolvovala na katedre réžie divadelnej fakulty Akademie múzických umění, DAMU⁶⁵, v roku 1963. Nechala sa počuť,⁶⁶ že k televízii ju to tiahlo už na škole a mala k nej bližšie jako k filmu. Podľa jej slov práve výchova na divadelnej fakulte ju k nej priviedla, pričom televízna tvorba má bližšie k divadlu jako k filmu, aspoň čo sa týka obdobia príprav a skúšok.⁶⁷ Po škole začala hned' pracovať v dramatickom vysielaní pražského televízneho štúdia Československej televízie, spočiatku jako asistentka režiséra a od roku 1968 jako samostatný režisér.

Čo sa týka jej vlastnej televíznej tvorby, tak sa v dvoch rozhovoroch⁶⁸ s dvadsaťročným odstupom 21 od seba pre Mladú frontu vyjádřila dvojako. V staršom rozhovore

⁶⁴ Přádná 2014, 62

⁶⁵ Vznikla v tej istej dobe jako FAMU.

⁶⁶ Tvrzník, 1971

⁶⁷ Tvrzník, 1971

⁶⁸ Jedná sa o dva rozhovory pre Mladú frontu. Autorom prvého je Jiří Tvrzník a vyšiel pod názvom „Upsala se televizi“ 16.6. 1971 a druhý bol vytvorený redaktorkou Janou Hanouškovou a ten vyšiel 7.3. 1991.

z roku 1971 tvrdí, že: „Robím v televízii prevažne to, čo chcem robiť,“⁶⁹ kdežto naopak, v rozhovore z roku 1991, kedy spätne komentovala situáciu pred revolúciou reagovala na otázku redaktorky, či a podľa čoho si vyberala scenáre, odpovedala: „ V televízii nikdy neexistovalo, že by si režiséri vyberali scenáre. Prioritu má dramaturgia. ... niekedy nebola ani možnosť scenár odmietnuť. Ale mohli ste prejaviť vlastnú iniciatívu.“ V tomto istom rozhovore vysvetľovala že v poslednej dobe pred revolúciou rada robila veci detektívneho žánru, ktorý je aj nejlepší na oddych, ale že človek sa ho držal aj preto, aby nemusel robiť iné „ideové veci“.⁷⁰

Anna Procházková skonala vo veku nedožitých 70 rokov 21. júla 2010.

3.5.1 Hrabě Drákula

Tento televízny film z roku 1970 je natočený podľa predlohy írskoho spisovateľa Brama Stokera. Román vyšiel v roku 1897. Televízna inscenácia je rozdelená do troch častí: 1. Upír, 2. Londýnska návšteva upíra a 3. Proti upírom.

Obsah: Jonathan Harker ako zastupca londýnskej advokátskej kancelárie vycestuje za obchodom do Transylvánie za neznámym Grófom, ktorý žije vo veľkom strašidelnom hrade. Počas Harkerovho pobytu ho prenasledujú nepríjemné pocity, ktoré sa vyvrbia ako oprávnené, pretože zistí, že hrad ovládajú upírske sily. S nasadením života sa mu podarí utiecť a po niekoľkomesačnom pobyte v nemocnici sa vracia do Londýna, avšak s čiastočnou stratou pamäte.

Tam rozpráva o svojich zážitkoch, ktoré si pamätá hmlisto, svojmu kolegovi Sewardovi a jeho priateľke Lucy, ktorá sa o príbeh veľmi zaujíma. Náhle sa jej však zhorší zdravie a doktor Van Helsing zistí, že je v moci upíra, ktorý ju pravidelne navštevuje a vysáva jej krv. Napriek všetkým opatreniam sa z nej stáva upírka a tak musia podniknúť kroky, ktoré ju zbavia prekliatia a jej duša môže nájsť kľud.

Gróf Drákula sa takto pokúsi získať aj Harkerovu snúbenicu Mínu. Tú sa však podarí zachrániť zničením grófa, ktorý keď vycítil nebezpečenstvo v Londýne, tak sa presúva naspäť do Transylvánie. Tam ho už čaká Míra s jej priateľmi a po nebezpečnom boji sa im podarí grófa zneškodniť a Mina je tak zachránená.

⁶⁹ Tvrzník, 1971

⁷⁰ Hanoušková 1991

Táto televízna inscenácia je natočená presne podľa knižnej predlohy, drží sa jej poctivo a atmosféra filmu je zdôraznená čiernobielym prevedením. Z toho dôvodu, že je to televízny film, tak námet bol zvolený tak, aby sedel do dramaturgického plánu Československej televízie, ktorý Anna Procházková prijala a dôveryhodne spracovala.

3.5.2 Lokis

Scenár je napísaný voľne podľa predlohy francúzskeho spisovateľa Mérimée Prospera. Je to trochu horor, trochu rozprávka pre dospelých. Dej sa odohráva v 19. Storočí v zapadlých pobaltských končinách, kde dedinčania ešte stále veria dávny ľudovým legendám.

Obsah: Zaniatený profesor folkloristiky prichádza z tzv. civilizovaného sveta osvietenského 19. storočia do zapadlých pobaltských končín. Na panstve mladého aristokrata pátra po ľudových legendách a súčasne sa pokúša odhaliť tajomstvo nočných krutých vražd miestnych mladých dievčat. Stretáva sa s dedinskou veštkyňou, ktorej výklad povesti o mužovi-medveďovi podporí jeho stále narastajúce podozrenie, že vraždy má na svedomí samotný gróf, u ktorého býva a s ktorým je takmer v každodennom styku. Jeho zvláštne správanie úplne odpovedá povesti.

Profesor sa strachuje o nevestu, ktorú si má gróf čoskoro zobrať za ženu. Nevesta je neurodzého pôvodu, ale zo zбоhatlej mešťanskej rodiny. Profesor vidí náznaky grófovej neúcty voči nej, keď ju nazýva príliš koketnou. Profesor nakoniec zabráni pri ich svadobnej noci ďalšej vražde. Ukáže sa, že vrahom je skutočne gróf, ktorý sa však podľa starej povesti nepremieňa v noci na medveďa, ale vraždí jeho rukou, ktorú mal odloženú ako artefakt, keď muža medveďa zabil pred rokmi, keď napadol grófovú matku, keď bola tehotná. Od pôrodu sa správala zvláštne a svojho syna považovala za zviera. Tým dávny mužom-medveďom bol pravdepodobne grófov otec a profesor to nazval prekliatím rodu.

Gróf je pristihnutý ako chce tou medveďou tlapou zabiť svoju novú choť Júliu a v tom momente, ako ho zbadajú, tak skočí z okna a umiera. Profesor tvrdil, že gróf nie je žiadne zviera, respektive že sa naň nepremieňa a že vraždil z čistej nenávisti. Po tom, čo je zlo porazené, tak, tak profesor spoznáva, že vedľa práce existuje v živote aj láska.

Aj keď je rozdiel medzi filmami Hrabě Drákula a Lokis 16 rokov, tak spôsob volby scenára prebiehal podobne. Lokis bol nakrútený v roku 1986 na sklonku éry socializmu.

3.6 Pražské noci

Je to hororový poviedkový film, ktorý sa skladá z troch samostatných poviedok zo starej Prahy, ktoré prepája súčasný príbeh *Fabricius a Zuzana*, kde Zuzana rozpráva cudzincovi tri tajomné legendy na pražskom židovskom cintoríne. Každý príbeh spracoval iný režisér.

Prvou poviedkou je *Poslední Golem* Jiřího Brdečku. Dej je situovaný do rudolfínskej Prahy, kde rabbi Jehudi Löw odmietol pre Rudolfa II. oživiť Golema, ale musel sa vysporiadať s krakovským rabbim, ktorý chcel cisárovi s jeho kratochvíľou pomôcť.

Druhá poviedka nesie názov *Chlebové střevičky* a je dielom Evalda Schorma. Príbeh je o rozmarnej grófke, ktorá si v čase vojny nechá na ples vyrobiť črievičky z chlebového cesta. To ale nevie ako veľmi je jedlo v čase vojny vzácné. Za tento čin a mnohé iné ju čaká trest, ktorý si má vytrpieť vo Faustovom dome

Tretou poviedkou je *Otrávená travička* od Miloša Makovca. V poslednej časti sa dej odohráva okolo Zuzany, ktorá je krásnou hostinskou a svojich nápadníkov spravídla vždy otrávi a okradne. Jedného dňa sa jej to vypomstí a je sama otrávená.

Tieto poviedky sú predkané štvrtým a posledným príbehom *Fabricius a Zuzana*, ktorý režíroval tiež Miloš Makovec. Na všetkých príbehoch sa podieľal Jiří Brdečka aspoň pri tvorbe scenára alebo námetu. Film bol nakrútený v roku 1968, kvôli čomu možno upadol do zabudnutia, pretože ani po revolúcii v roku 1989 sa nestretlo s diváckym úspechom narozdiel napríklad od Spalovača mrtvol.

3.7 Ďalšie filmy s hororovými prvkami

V tejto podkapitole sa v krátkosti budem venovať filmom s hororovými prvkami, ktoré vznikli v časovom rozmedzí, ktoré sleduje táto práca. Buď sú to hrané krátkometrážne alebo stredometrážne filmy alebo to budú diela, ktoré majú isté hororové prvky, ale v niečom sa od hororov odlišujú.

Prvým snímkom je stredometrážne dielo režisérky Jiřiny Pokornej-Makoszovej *Meze Waltera Hortona*. Je to čiernobiely televízny film, ktorý má predlohu v poviedke Johna Seymoura Sharnika. Hlavný hrdina sa jedného dňa zobudí a zrazu zistí, že vie hrať dokonale na klavír a pritom nikdy predtým na ňom nehral. Má to však háčik, každú skladbu zahrá iba jediný krát. Keď sa hudobný publicista a neúspešný hudobný skladateľ stane jeho agentom, tak hlavný hrdina žne jeden úspech za druhým. Raz však začne hrať skladbu svojho agenta, ktorá ešte nie je dopísaná. Vtedy si agent uvedomí, že nesmie tento virtuóz hrať, pretože každému budúcemu hudobnému skladateľovi nedovolí zložiť nič nové a bude ich okrádať o úspechy, ktoré mali patriť im.

Tento film má tajomnú atmosféru, pri ktorej sa divák necíti úplne príjemné, ale ikonograficky nespadá do hororového žánru a nie je v ňom postava, ktorá by priamo ohrozovala niečí život. Záhada geniálneho pianistu ostane nevyriešená, ale v závere filmu sa po rozhovore agenta a manželky hlavného hrdinu dojde k záveru, že už nebude ďalej na klavíry hrať. On si však v ten moment ku klavíru sadne.

Voľnejším pojatím literárnej predlohy Edgara Allana Poea je krátkometrážny hororový snímok Milana Peera z roku 1983 *Havran v panelovom dome*. Film je vlastne parafrázou pôvodnej Poeovej básne Havran, ktorá je prenesená do modernej doby 80. rokov, čo naznačuje miesto odohrávania celého deja, a to v byte panelového domu. Dej je zaujímavo spracovaný a postavený do súčasnosti v dobe vzniku diela. Hlavný hrdina Pepa sa nepriamo konfrontuje s havranom, ktorého zahliadol na chodbe panelového domu a na druhý deň nájde čierne pierko. V ten moment mu hlavou prebleskne desivá myšlienka, kedy topí svoju ženu.

Ďalšie snímky sú skôr komédiami, respektive parodizujúcimi filmami na strašidelné príbehy, ktoré sú českej kinematografii vlastné hlavne po roku 1989. Sú to napríklad diela *Strašidlo cantervillské* Víta Olmera, voľne natočené n námet Oscara Wilda, alebo *Tajemství hradu v Karpatech* Oldřicha Lipského. Na Slovensku robil podobné veci Juraj Jakubisko, ako príklad uvediem seriál *Teta* alebo *Pehavý Max a strašidlá*. Jedná sa hlavne o diela, kde prostredie a tajomné postavy sú vykreslené a znázornené strašidelne, avšak podľa toho ako sa príbeh vyvíja vôbec nenapĺňajú svoje poslanie príšery – desiť a ohrozovať ľudí. Týmto sa dostávajú na okraj hororového žánru.

3.8 Animovaná tvorba

Aj keď animovaný film nie je predmetom mojej práce, tak som naňho pravidelne narážala vo svojom štúdiu. Tvorcovia, ktorí sa venovali animovanému, prevažne krátkemu, filmu nepodliehali takej detailnej kontrole a neboli nútení k takej výraznej autocenzúre ako ich kolegovia v hranom filme. Jednak to vyplýva z medzinárodného úspechu „otcov“ českej animovanej tvorby, Karla Zemana a Jiřího Trnku, a podruhé štátnici nepovažovali animované diela za také vplyvné a mienkotvorné oproti hraným filmom, ktoré boli natočené v barrandovských ateliéroch či v televíznom štúdiu.

Tvorcovia, ktorí najväčším počtom animovaných filmov spadajúcich pod hororový žáner sú Jan Švankmajer a od 80. rokov Jiří Barta. Tieto krátkometrážne, prípadne stredometrážne filmy vychádzajú poväčšinou z literárnej predlohy. Pri tvorbe Jana Švankmajera je to prevažne inšpirácia zo zahraničnej literárnej tvorby. Krátkometrážny film *Jáma, kyvadlo a naděje* z roku 1983 vychádza z diela amerického spisovateľa Edgara Allana Poea, ktorý je snáď najznámejším tvorcom hororových príbehov klasickej literatúry. Pri jeho ďalšom krátkom filme, ktorý sa značne dotýka našej témy hororu, je film *Do pivnice*, rovnako z roku 1983.⁷¹ Tento film nemá síce literárnu predlohu, ale hlavná postava, malé dievčatko, ktoré schádza do pivnice pre košík zemiakov je nastrojené ako Červená karkulka. A nakoniec Jan Švankmajer natočil v roku 1988 dlhometrážny čiastočné hraný, čiastočne bábkový film s názvom *Něco z Alenky*. V tomto snímku vychádza z knižky *Alenka v říši divov* od Lewisa Carrolla, avšak nie je to úplne typické stvárnenie inak veľmi známej rozprávky. Niet najmenších pochyb o tom, že toto dielo nebolo určené pre detského diváka.

Výrazným snímkom spadajúcim do nášho žánru je dielo Josefa Kábrta z roku 1978 s názvom *Svatební košile*. Ako nám už napovedá názov tohto krátkeho filmu, predlohou mu bola báseň s rovnakým názvom od Karla Jaromíra Erbena v jeho vynikajúcom diele *Kytice*, ktoré zohralo silnú úlohu v českom národno-budovateľskom procese v 19. storočí.

Veľmi zaujímavý počin je dielko Jiřího Brdečku z doby, kedy sa celá situácia v československej kinematografii výrazne menila. V roku 1971 uzrela svetlo sveta *Jsouc na řece mlynař jeden*, na ktorom okrem iných výtvarne spolupracovala Eva

⁷¹ Scenár bol pripravený už v roku 1974, ale až do roku 1983 nemohol byť zrealizovaný

Švankmajerová, kde oživa kúzlo starých kramárskych piesní. V tomto príbehu je vojak zavraždený vlastnými rodičmi.

Výrazným tvorcom animovaného filmu, ktorý je zaujímavý pre obsah tejto kapitoly je Jiří Barta. Jeho dielo, ktoré tu v skratke prezentujem však nevychádza z literárnych predlôh, až na jeden stredometrážny film z roku 1985, ktorý je moderným spracovaním nemeckej stredovekej legendy. Týmto dielom je vynikajúci film *Krysař*. Ďalšie dva snímky s pôvodným scenárom sú *Zaniklý svět rukavic* z roku 1982 a o päť rokov neskôr vzniknutý film *Poslední lup* z roku 1987, sfilmované na základe pôvodného autorského scenáru.

Posledným snímkom, ktorý v tejto krátkej kapitole spomeniem, je predposledné dielo Karla Zemana *Čarodějův učen*. Je datovaný do roku 1979 a je to prerozprávanie lužicko-srbskej legendy, z prelomu 17. a 18. storočia zo sliezskej Hornej Lužice. Hlavnou postavou príbehu je Krabat, malý chlapec, ktorý sa dostane do moci veľkého čarodějníka, ktorý sa stane zároveň aj jeho učiteľom. Táto legenda pochádza pôvodne z Indie a neskôr sa objavila v obmenách v niekoľkých ďalších zemiach, pričom vždy dochádza k súboju čarodejovho učňa so svojim majstrom. Film vychádza z verzie knihy spisovateľa Ottfrieda Preusslera, pôvodom z Liberca.

Je zaujímavé, že český tvorcovia sa pri námetoch v nemaálo prípadoch obracali na zahraničnú literárnu produkciu. Nie je to pravidlo, ale napríklad nie sú početné sfilmované príbehy o Golemovi alebo o vlkodlakoch, ktorí majú pôvod v slovanskej a germánskej mytológii.

3.9 Horor po Nežnej revolúcii

Po Nežnej revolúcii začalo vznikáť výrazne viac hororových filmov a hlavne ich záber bol pestrejší. Vznikli hororové paródie, horory vychádzajúce z literárnych predlôh ale aj filmy inšpirujúce sa tvorbou amerických filmárov s rôznymi subžánrami hororu. A tak vznikol aj prvý český slasher. Boli nakrútené aj koprodukčné snímky, ktoré priniesli zahraničných filmárov, po rozpade ČSFR prevažne do Českej republiky. Nebudem menovať všetky filmy vzhľadom na ich veľký počet, ale spomeniem najmä tie, ktoré nejakým spôsobom majú spojitosť s dielami, ktoré som v tejto práci rozoberala.

V náväznosti na parodovanie a zľahčovanie vážnych tém sa presadili najmä v prvej polovici 90. rokov filmy, ktoré viac pobavia ako vystrašia. Sú to napríklad *Svatba upírů* z roku 1993 alebo *Krvavý román* z rovnakého roku, ktorý je adaptáciou románu Josefa Váchala. Ďalším podobným filmom, ktorý je potrebné brať s veľkou nadsázkou aj vzhľadom k obsadeniu je snímok *Poslední výkřik*, ktorý svojim spôsobom paroduje americké teenagerské hororové filmy, tzv. slashery.

Po roku 2000 vznikli filmy, ktoré čerpajú z českej literatúry a hlavne z diela *Kytice* Karla Jaromíra Erbena. Prvým filmom, ktorý spracováva celú zbierku je film s rovnomenným názvom *Kytice* od Františka Antonína Brabeca. Ďalší film vyšiel dokonca nedávno, na začiatku roku 2016 s názvom *Polednice*, čo je štvrtá balada v Erbenovej zbierke. Režisérom filmu je Jiří Sádek.

Z tvorcov, ktorí sa pokúšali v dobe normalizácie o horory spomeniem dvoch. Režisér, ktorý vytvoril najviac hororových snímok v tej dobe a vlastne sa stal priekopníkom tohto žánru v českej kinematografii, Juraj Herz, nakrútil dva takéto filmy, jeden televízny *Experiment* a neskôr snímok *T.M.A.* z roku 2009. Ďalším takýmto priekopníkom, je jeho kamarát a spolužiak z DAMU, Jan Švankmajer s filmom *Šílení*.

Bolo nakrútených množstvo ďalších filmom, či už dlhometrážnych, animovaných alebo aj amatérskych, ale vzhľadom na ich početnosť sa nepokúšam tieto filmy katalogizovať. Čo sa týka žánrového určenia, tak otázka, čo do hororu patrí, čo už nie, kde sú hranice žánru a ako radiť do subžánru je v súčasnej dobe určite komplikovanejšia.

Záver

Téma žánru hororu je málo spracovaná českou bibliografiou a občas sa objaví otázka, či vôbec česká filmová kultúra vyprodukovala kvalitný horor. Verím, že touto prácou som otvorila dvere ku kladnej odpovedi na otázku. Aj keď som sa v nej zameriavala na obdobie normalizácie, kedy bola filmová tvorba výrazne limitovaná, tak bola predzvesťou toho, že sa k tomuto žánru budú obracať tvorcovia po roku 1989 častejšie.

V úvodnej kapitole, kde som skúmala pojem hororu a snažila sa dospieť aspoň čiastočne k formulácii, čo pod týmto pojmom horor chápem, som dospela k záveru, ktorý sa približuje anglo-americkému pojatiu tohto pojmu. Filmový horor má na diváka zreteľný emocionálny vplyv vzbudzujúci predovšetkým strach a hrôzu z videného. Tento pocit môže byť vyvolaný najmä monštrum, jedným alebo viacerými, ktoré má nadprirodzený, mimozemský alebo neľudský pôvod, prípadne sa v prenesenom zmysle stáva monštrum psychicky narušený človek, vykonávajúci hrozné činy, ktoré postrádajú akúkoľvek logiku. Všeobecne povedané, normálny stav komunity alebo spoločnosti ľudí je narušený činmi postavy, ktorá cielene ohrozuje jednotlivcov a postupne aj celú spoločnosť. Príbeh by však mal ostať v rovine fikcie.

Žánrové konvencie hororu predpokladajú jeho špecifickú ikonografiu, s určitými estetickými predpokladmi, v podobe prostredia, ktoré je preň typické, napríklad cintorín, tajomný opustený dom, ruiny starých hradieb a podobne, alebo rekvizít, kostýmov, silného líčenia atď. Aj keď hororová ikonografia je charakteristickým znakom týchto filmov, nemusí byť smerodajná. Ako príklad uvádzam film *Vlčí bouda*, kde v celom filme nevidieť vizuálne hororové prvky alebo z opačného uhlu pohľadu napríklad *Strašidlo cantervillské*, kde figurujú nadprirodzené postavy umiestnené do im „vlastného“ prostredia so silným líčením, ale pojatie filmu je humorné a tak aj tieto postavy strácajú na hrôzostrašnosti.

Dôležitou vlastnosťou tohto žánru je jeho premenlivosť v čase, ktorá reaguje na okolité podnety a udalosti, ktoré vplývajú na ľudskú myseľ a vedomie, preto sa mení aj samotný strach a to, čoho sa ľudia boja. Preto napríklad literárne príšery, v obmenách tak charakteristické pre prevažne americkú kinematografiu 20. a 30. rokoch ustupujú v 50. a 60. rokoch mimozemským monštrám, ktoré sa objavia na planéte Zem

a psychologickému hororu, kde ohrozovatelia sa stávajú ľudia, alebo aj zvieratá s neprirodzeným správaním.

Aj keď tento vývoj sa netýkal Československa, tvorcovia, ktorí boli najproduktívnejší v dobe normalizácie a ich tvorba je radená alebo súvisí s československou novou vlnou, tak o týchto filmoch a tomto vývoji vedeli.

Režiséri, ktorí sa opakovane pokúšali desiť a strašiť diváka prostredníctvom svojich filmov sú Juraj Herz a Jan Švankmajer, ktorí spolu na dielach častokrát spolupracovali. Švankmajerových filmov som sa dotkla iba okrajovo, ale je nespochybniteľné, že naprieč celej svojej tvorby sa s hororom stretáva. Rovnako aj Juraj Herz, ktorého hororové filmy sú početne najzastúpenejšie v rokoch 1968–1989 a po tomto období jeho záujem o žáner nekončí. Avšak námety k filmom tohoto žánru, ktoré sú na pomedzí hororu a rozprávky, prípadne romantizujúceho filmu, mu boli ponúknuté a on sa ich chopil a osobitne spracoval. Námety k filmom, ktoré sú žánrovo čistejšie a najbližšie hororu si vyberal sám. Sú to *Spalovač mrtvol* a *Upír z feratu*.

Juraj Herz spolu s Janom Švankmajerom, jeden v hranom filme a druhý v animovanom, tým že sa vracali k tomuto žánru, položili v českej kinematografii akési základy hororu, na ktoré mohli ostatní tvorcovia naväzovať. V ich práci z doby normalizácie boli podporovaní kolegami, ktorí sice natočili len jeden takýto film, ale tiež prispeli k postupnému udomácneniu žánru, aj keď nie vždy v čírej podobe, v českom filme.

Pri horore sa často tvorcovia filmov obracali k literárnym predlohám a to vôbec nie výhradne z českého prostredia. Najviac spracovaní mimočeskej literatúry sa však objavuje v animovanom filme. Z českej literatúry sa najčastejšie obracali ku Karlovi Jaromírovi Erbenovi a jeho zbierke *Kytice*, ktorá je ako celok sfilmovaná Františkom Antonínom Brabecom a jednotlivé balady *Polednice* a *Svatební košile* boli spracované ako samostatné filmové diela s rovnomenným názvom.

Aj keď horor v českom prostredí vo svojej čistej žánrovej podobe je prítomný minimálne, tak svoje korene vo filme už zapustil, o čom svedčí filmová produkcia z konca 60. rokov. Zrejme nikdy nedosiahne takej popularity ako v západných krajinách, ale aj napriek tomu sú tieto diela nespochybniteľne kvalitnou prácou a zrkadlom doby, v ktorej vznikli.

Zoznam použitých skratiek

atď

ČSFR

FAMU

FITES

FSB

KSSZ

Tzv.

USA

ÚV KSČ

ZSSR

Zoznam použitej literatúry

Tlačené zdroje:

Altman 1989—Rick Altman: Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru. In: *Illuminate* I, 1989, 17–29

Blažejovský 2011—Jaromír Blažejovský: Žánrová produkce v socialistických kinematografiách. In: *Illuminate* LXXXIII, 2011, 5–9

Bordwell/Thompsonová 2011—David Bordwell / Kristin Thompsonová: Umění filmu. Praha 2011

Bren 2014—Paulina Bren: Češi a jejich normalizace. In: *Illuminate* XCVI, 2014, 105–113

Brockett 2001—Oscar G. Brockett: Dějiny divadla. Praha 2001

Carroll 1993 — Noël Carroll: Podstata hororu. In: *Illuminate* XI, 1993, 53–63

Eco 2007—Umberto Eco: Dějiny ošklivosti. Praha 2007

Hames 2008—Peter Hames: Československá nová vlna. Praha 2008

Hanoušková 1991—Jana Hanoušková: Povolání: režisérka. In: *Mladá fronta*, 7. 3. 1991

Herz/Drbohlav 2015—Juraj Herz / Jan Drbohlav: Juraj Herz. Praha 2015

Hrabák 1989—Josef Hrabák: Od laciného optimismu k hororu. Praha 1989

Jaroš 1990—Jan Jaroš: Jaromil Jireš. Praha 1990

Jaroš 2014—Jan Jaroš: Obrazy dějin v normalizační filmové a televizní tvorbě. In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha 2014, 172–189

Jiroušek 2015—Martin Jiroušek: Černý bod. Ostrava 2015

Kopal 2014—Petr Kopal: Normalizace – deformace – dekadence. Několik drobných poznámek o filmovém a televizním monstře (1970–1990). In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha 2014, 397–417

Koura 2014—Petr Koura: Šašci a královna. Státní bezpečnost a Věra Chytilová v období normalizace. In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha 2014, 72–89

Lukeš 2013—Jan Lukeš: Diagnózy času. Praha 2013

Macek/Paštéková 1997—Václav Macek / Jelena Paštéková: Dejiny slovenskej filmografie. Martin 1997

Málek 1996—Petr Málek: Upíři. In: *Illuminate* XV, 1994, 5–27

Nourmand/Marsh 2004—Tony Nourmand / Graham Marsh: Horror poster art. London 2004

Pondělíček 1998—Ivo Pondělíček: Hitchcockovy obrazy choré mysli. In: *Iluminace XXIX*, 1998, 51–75

Přádná 2014—Stanislava Přádná: Balancování na hraně možného. Tvorba Věry Chytilové v období normalizace. In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha 2014, 41–69

Riess 1997—Rolf Riess: Ve stínu doktora Caligariho. In: *Iluminace XXVIII*, 1997, 21–36

Sanders 2009—John Sanders: *The film genre book*. Leighton Buzzard 2009

Sovětský dokument o nové vlně 2001—Sovětský dokument o nové vlně. In: *Iluminace, XLI*, 2001, 122–139

Šlemrová 1973—Marie Šlemrová: *Strašidelné pátky*. Propagační publikace kina Ponrepo, Praha 1973

Tvrzník 1971—Jiří Tvrzník: Upsala se televizi. In: *Mladá fronta*. 16. 6. 1971

Wood 1985—Robin Wood: An Introduction to the American Horror Film. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods volume II*. Los Angeles 1985, 195–220

Žalman 2008—Jan Žalman: *Umlčený film*. Praha 2008

Elektronické zdroje:

Šrajer 2016—Martin Šrajer: Hledání českého hororu. In: NFA

<http://nfa.cz/cz/fp/revue/?a=12938-hledani-ceskeho-hororu>, vyhledané 20. 3. 2016

Plavcová 2010—Alena Plavcová: Ztraceně černá karkulka. In: *Lidovky*

http://www.lidovky.cz/zatracene-cerna-karkulka-rozhovor-s-kralem-ceskeho-hororu-pnh-/kultura.aspx?c=A100704_125521_in_kultura_tsh, vyhledané 2. 4. 2010

Internetové databáze a zdroje obrazových příloh:

Česko-Slovenská filmová databáze. [online]. [cit. 14. 6. 2016] Dostupné z WWW:

<www.csfd.cz>

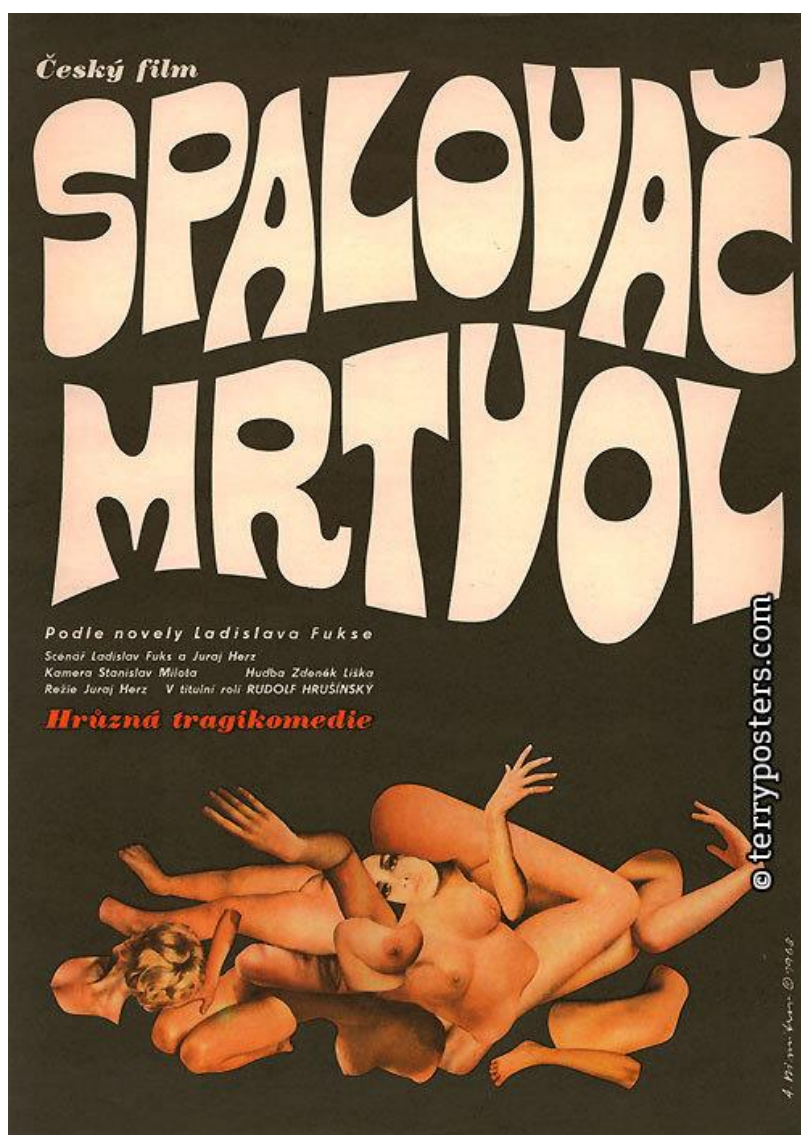
Filmová databáze. [online]. [cit. 14. 6. 2016] Dostupné z WWW:

<www.fdb.cz>

Filmový přehled. [online]. [cit. 14. 6. 2016] Dostupné z WWW:

<www.filmovyprehled.cz>

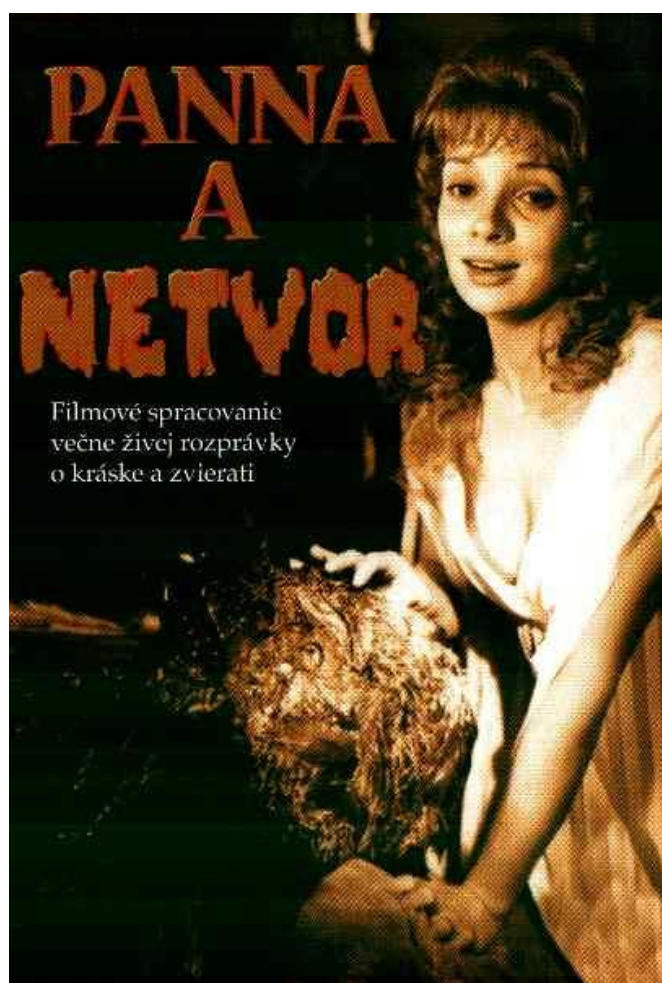
Obrazová příloha



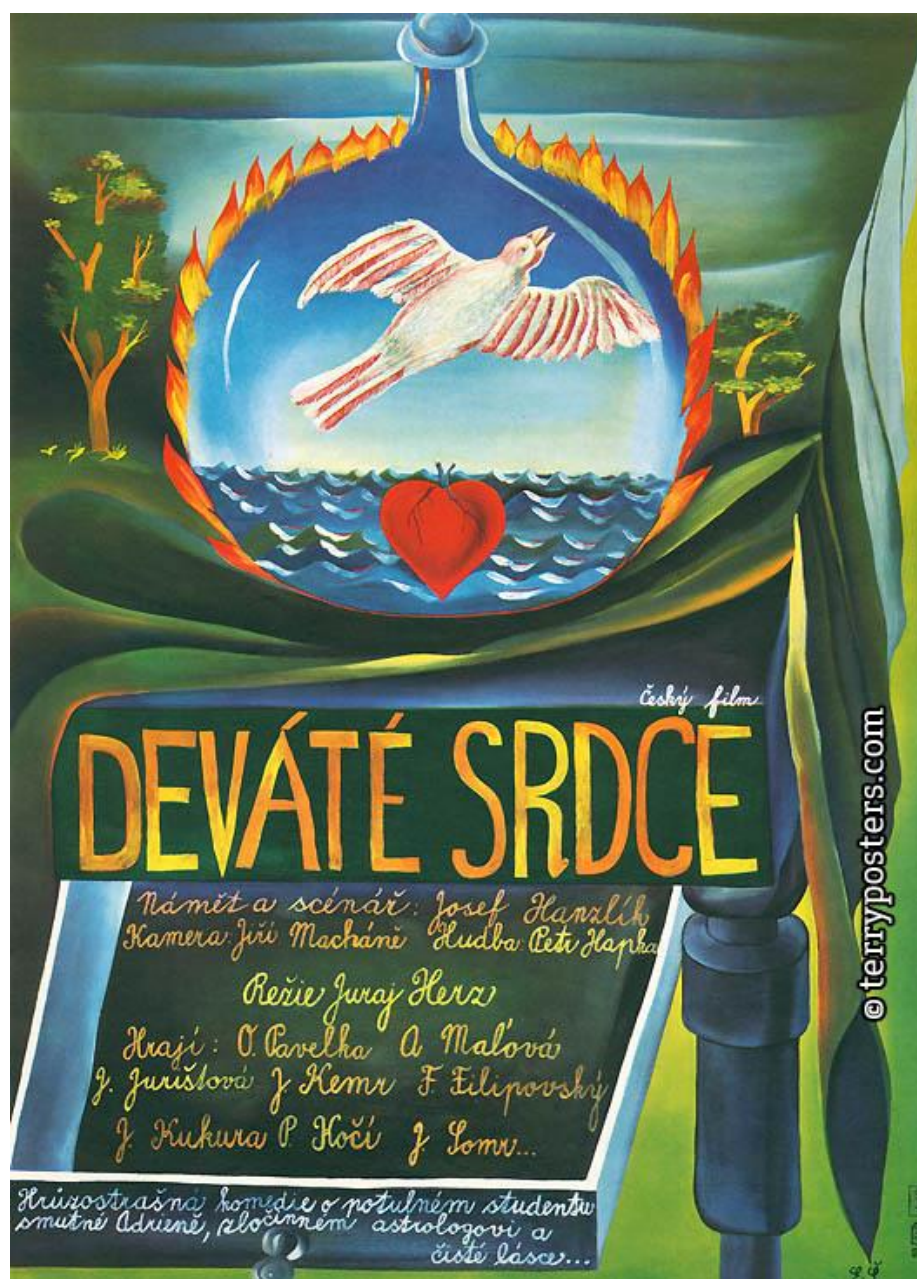
1. Spalovač mrtvol, filmový plagát



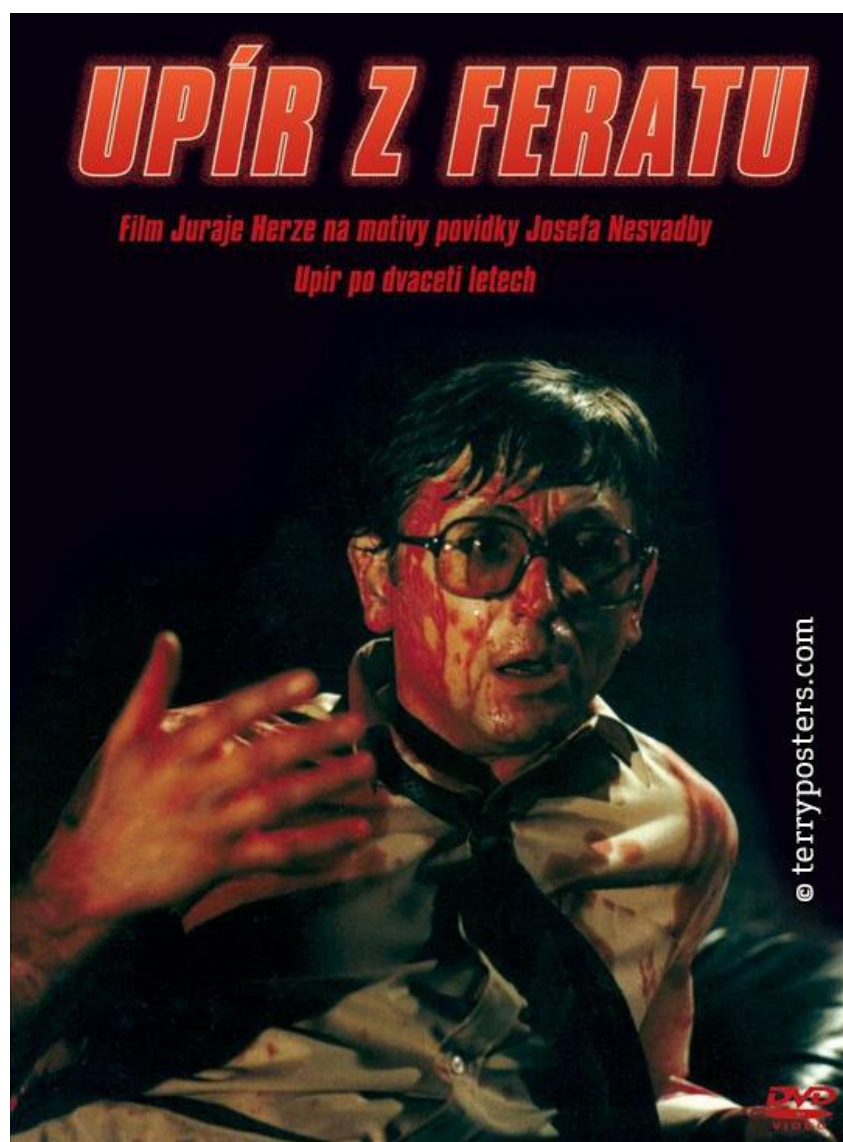
2. Morgiana, filmový plagát



3. Panna a netvor, filmový plagát



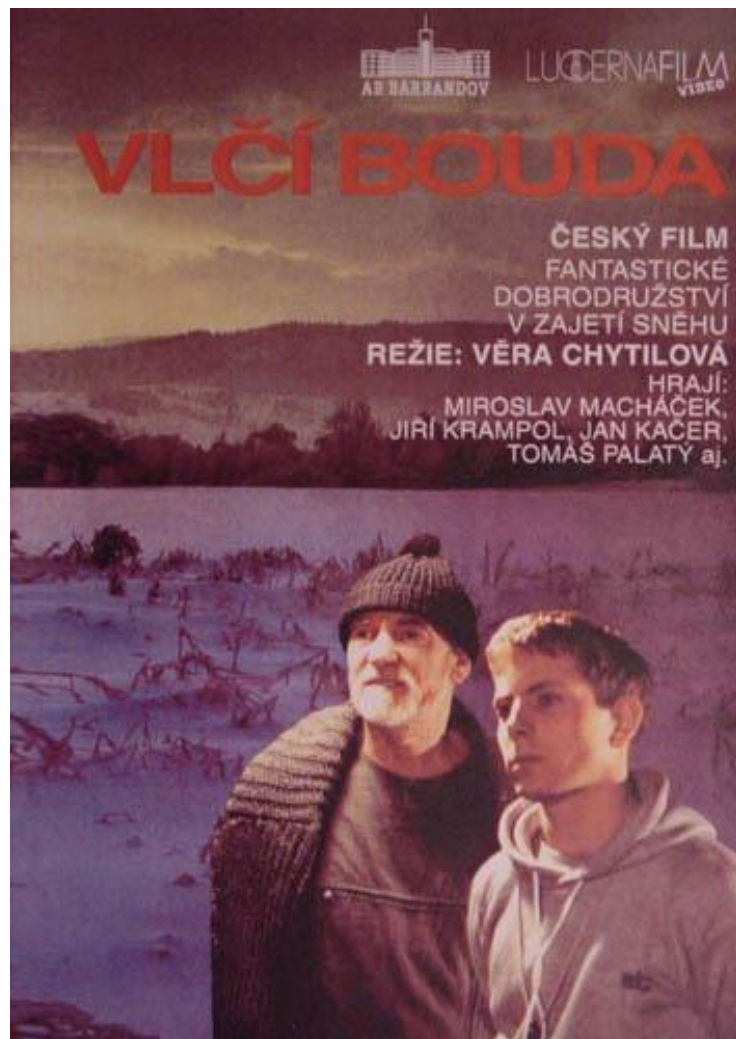
4. Deváté srdce, filmový plagát



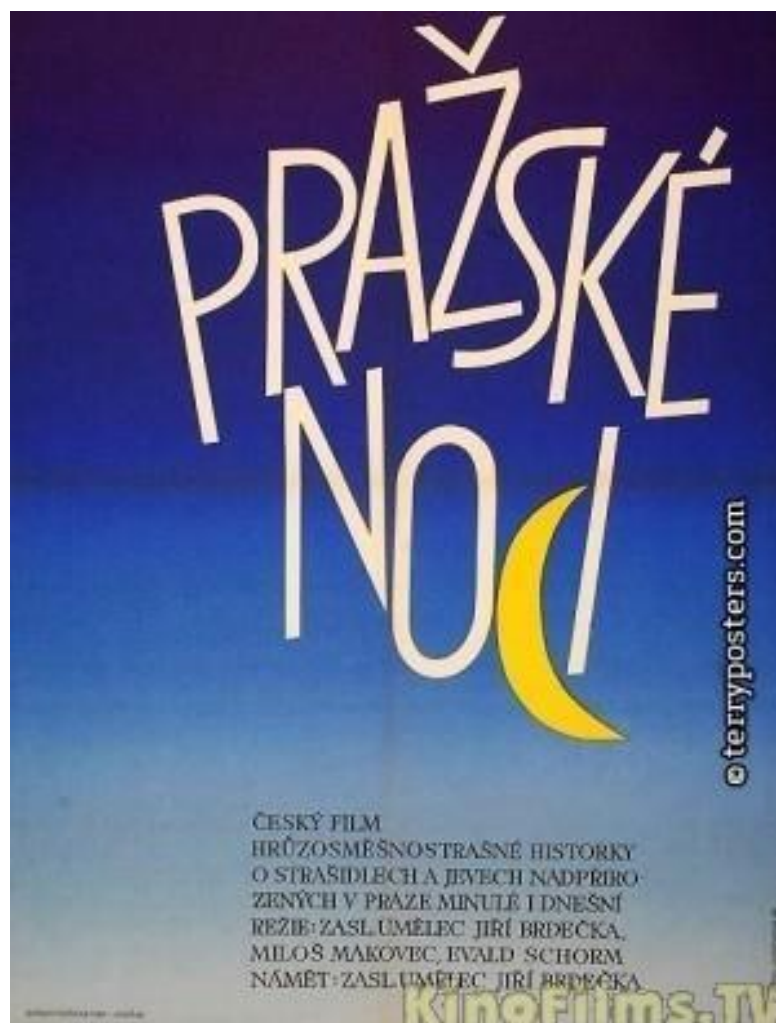
5. Upír z Feratu, filmový plagát



6. Valerie a týden divů, filmový plagát



7. Vlčí Bouda, filmový plagát



8. Pražské noci, filmový plagát

Zoznam obrazovej prílohy

1. Spalovač mrtvol, filmový plagát
zdroj: <http://www.mat.cz/matclub/pict/program_movie_cz/face/898.jpg>
2. Morgiana, filmový plagát
zdroj: <https://c2.staticflickr.com/4/3463/3379359430_1218c5a681.jpg>
3. Panna a netvor, filmový plagát
zdroj: <http://nd06.jxs.cz/466/686/ad037b469f_90796155_o2.jpg>
4. Deváté srdce, filmový plagát
zdroj: <http://www.terry-posters.com/data/products/avatars/8097/watermarked/devate_srdce.jpg?1406029192>
5. Upír z feratu, filmový plagát
zdroj:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/8/8b/%D0%92%D0%BE%D0%BB%D1%87%D1%8C%D1%8F_%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%B7%D0%B0.jpg>
>
6. Valerie a týden divů, filmový plagát
zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/8/85/4467_print2.jpg/220px-4467_print2.jpg>
7. Vlčí bouda, filmový plagát
zdroj:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/8/8b/%D0%92%D0%BE%D0%BB%D1%87%D1%8C%D1%8F_%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%B7%D0%B0.jpg>
>
8. Pražské noci, filmový plagát
zdroj: <<http://kinofilms.tv/images/films/41/40053/pict/poster.jpg>>