

HORORY V HORÁCH

Srbský film hrůzy

Dejan Ognjanović

Horor naší hrůzy: Invaze zlodějů žánru

Největším protivníkem žánrového filmu, zvláště v rámci jugoslávské kinematografie, byl Severin Franić. V časopisu *Ju film danas* (jehož byl redaktorem), ale i jinde horlil proti přítomnosti detektivek, hororů a dalších žánrů mezi domácími filmy. Nejvýmluvnější je v tomto smyslu první číslo *Ju film danas*, do značné míry věnované fenoménu žánrového filmu. Jako roznětka k rozvíření této tematiky posloužil velký úspěch Markovićova hororu *TO UŽ JSEM VIDĚL* na všech domácích festivalech předchozího (1987) roku. Ceny, jimiž byl tento horor obsypán, vnímal Franić jako poplašný signál a do prvního čísla svého časopisu umístil, kromě Markovićova původního scénáře, dvě recenze na tento film (jednu výrazně negativní a jednu uměřenou, byť kritickou) a esej „Filmové žánry v jugoslávském filmu (I)“ Alexandra D. Kostiće.

Pro naše téma je však výmluvný Franićův esej „Láska, móda, rozmar, ale také nemo-houcnost“, v němž se pohoršuje nad nebezpečím žánrového filmu, které se vznáší nad autorskou kinematografií tehdejší Jugoslávie.¹⁾ [...]

Jednoduše řečeno, Franić tvrdí, že žánrový film je produktem drasticky odlišného kontextu (amerického kapitalismu), a proto je nesouměřitelný s příběhy, které se dějí u nás (v jugoslávském socialismu). [...]

Franić je tedy nejvýraznějším představitelem onoho proudu v domácím filmovém myšlení, jehož obránci věří, že je žánr ontologicky inferiorní, bytostně omezená kategorie, jež proto nemůže, bez ohledu na umělcovo úsilí, vyústit v esteticky hodnotné dílo. V řadě žánrově jasně definovaných filmů nevidí nic než přechodnou módu a rozmar²⁾ a prorocky zvedá prst:

-
- 1) Severin M. F r a n i ć, Ljubav, moda, hir, ali i – nemoć. *Ju film danas* 1, 1988, č. 1 (březen–duben), s. 18. Dva následující rozsáhlé citáty z Franićova textu v našem překladu vynecháváme, s ohledem na jejich mnohomluvnost a délku (pozn. překl.).
 - 2) Kromě titulu *TO UŽ JSEM VIDĚL*, jenž byl nejvýraznější a nejkontroverznější (protože nejavantgardnější), zahrnuje žánrový proud v onom období také filmy *KRALJEVA ZAVRŠNICA* Živorada Tomiće, *OFICIR S RUŽOM* Dejana Šoraka, *VE JMÉNU LIDU* Živka Nikoliće a *OSUĐENI* Zorana Tadiće.

Bez ohledu na to, kdo a jak nám bude tleskat, a bez ohledu na to, máme-li nebo nemáme ambice proměnit nynější potlesk v sebeklam zvláštní výhody nad ostatními politickými soupeřníky, ačkoli i v tomto smyslu bude výsledek krajně hubený, je zároveň více než jisté, že je svět natolik zahlcen zbožím masové spotřeby tohoto typu, že náš manufakturní podíl v této propasti Kapitálu a Zisku nebude v žádném případě patrný.³⁾

Jakkoli mezinárodní život filmu *TO UŽ JSEM VIDĚL* tuto prognózu dementuje (podrobnosti viz dále), Franić je nezviklatelný a svoji tirádu shrnuje takto:

I kdyby se těšil lásce (což se neděje) a úctě (což by mohlo být) v konfrontaci s americkým filmem a danou kinematografickou „realitou“ světa, v němž žijeme, anebo byl v módě (což je), žánrový film v jugoslávských podmínkách se nám jeví jako nebezpečí, jelikož se bez jakéhokoli hlubšího zdůvodnění podporuje jeho ofenzivní nástup, což se projevuje nekriticky jednostranným a provinčně jednohlasným oceňováním, které se vnucuje i zastáncům jiného názoru jako nevyhnutelná zákonitost.⁴⁾

Hysterickým pokřikem se stopami stihomamu se tu tvrdošíjně odmítá a neguje nevyhnutelná fáze ve vývoji domácí kinematografie, za pomoci mimořádně svérázných předsudků a naprosto neodůvodněných estetických soudů, jako by byl žánrový film čímsi podřadným ve srovnání s jinými druhy produkce. Autorovi připadá samozřejmý pevný a nepřekonatelný rozdíl mezi „autorským“ a „žánrovým“ filmem a tento svůj předsudek nepovažuje za potřebné zdůvodnit, natož aby jej eventuálně ověřil na některém z prokazatelných velikánů filmového umění, kteří natáčeli žánrové filmy (Chaplin, Ford, Kurosawa, Kubrick, Hitchcock, Wilder, Friedkin...). Namísto toho Franić pateticky strká hlavu do písku a nařiká: „Být svůj cizím způsobem, to ano, ale být svůj naším vlastním způsobem, to ne.“⁵⁾

Tytéž teze Franić vyhlašuje v renomovaném časopisu *Sineast*, kde se ohlíží za domácí produkci roku 1987. Opakuje diagnózu o „módních ‚požadavcích‘ dne“ jako jediných důvodech pro vznik filmů, jejichž výsledky jsou podle něj buď „pouhou výpůjčkou“, nebo čistou „prohrou“, a zatvrzele připouští jen jednu politicky korektní možnost:

Výjimkou jsou eventuální případy, kdy šlo autenticky o náš historický, morální a filmový *mýtus*, z něhož ostatně filmové žánry jako takové vycházejí, z něhož čerpají svůj smysl a význam. Jedině v případě válečného filmu a jedině v případě filmů s tematikou NOB⁶⁾ a revoluce má domácí film dost odvahy a síly, aby na základě daného *mýtu* autenticky naším způsobem dozrál k dimenzi své žánrové specifiky...⁷⁾

3) S. M. Franić, c. d., s. 20.

4) Tamtéž, s. 20–21.

5) Tamtéž, s. 21.

6) Národně osvobozenecský boj (pozn. překl.).

7) S. M. Franić, Aut Cezar aut nihil. *Sineast* 22, 1988, č. 75, s. 46.

Jakkoli je nepochybné, že žánry nutně korespondují s určitým mýtem, z něhož vyrůstají, nijak z toho nevyplývá, že musí být určitý mýtus *národně zabarven* a že je každý přenos do jiného kulturního okruhu nevyhnutelnou kontaminací. Proč se „pouhá výpůjčka“ nemůže přizpůsobit lokálnímu mýtu (nejlepším příkladem jsou francouzské kriminální filmy, které podle amerického vzoru natočili takoví autoři jako Jean-Pierre Melville a Claude Chabrol), nebo být zcela reinterpretována v souladu s novým, osobním mýtem (jako v případě spaghetti westernů Sergia Leoneho nebo sci-fi filmů Andreje Tarkovského)? Apriorně zavrhnout žánr jenom proto, že se nezrodil v naší kulturní sféře, je absurdní předsudek, který lze stěží vážně teoreticky obhájit a který se hroutí před empirickými příklady, konkrétními tituly, které jej vyvracejí. Jedním z takových titulů je *TO UŽ JSEM VIDĚL* a v kapitole o tomto filmu budeme v této diskusi pokračovat.

Šílenství jako normální stav⁸⁾

Snímek *TO UŽ JSEM VIDĚL* znamenal exces, když se v roce 1987 objevil; z žánrového hlediska očividně spadl do kategorie hororu, ale jeho nesporné kvality, jakož i fakt, že ho natočil vážený a vícekrát oceněný režisér, jej předurčily k solidnímu přijetí ze strany kritiky i publika. Onoho roku shromáždil na domácích festivalech značný počet cen: Velkou zlatou arénu za nejlepší film v Pule, Zlaté arény za epizodní mužskou (Petar Božović) i hlavní ženskou roli (Anica Dobra), jakož i Zlatou arénu za masky (Halid Redžebašić), první cenu za režii i cenu publika na festivalu v Hercegu Novi, v městě Vrnjačka Banja cenu za nejlepší scénář, v Niši cenu Věž lebek (Ćele Kula) pro Mustafu Nadareviće a cenu za nejlepší ženskou roli... Cestu k takovému přijetí si Marković vyšlapal už svojí *VARIOLOU VEROU*, jíž výrazné žánrové prvky nezabránily sklidit skvělé kritiky a v hlasování spolupracovníků časopisu *Filmograf* byla prohlášena za film roku.

Méně známý je bohatý mezinárodní život tohoto filmu: jakkoli se Marković v domácích rozhovorech často bránil žánrovému zařazení, když tvrdil, že jeho film hororem není, zúčastnil se snímek *TO UŽ JSEM VIDĚL* soutěže na proslulém portugalském festivalu fantastiky a hororů *Fantasporto* (1990, žádnou cenu, bohužel, nedostal), jakož i na podobném festivalu v Avoriazu ve Francii. Ať se mnozí sebevíce snažili klasifikovat jej jako „drama“, případně „psychologický thriller“, stal se jediným srbským heslem, jež proniklo do prestižní publikace *The Overlook Film Encyclopedia: Horror* (2. vydání), kde je velmi vstřícně oceněn jako „stylizovaný a podivuhodný film z kategorie ‚anatomie šílence‘ s rysy satirického humoru a několika opravdovými šoky“.⁹⁾ Navíc byl film *TO UŽ JSEM VIDĚL* zařazen mezi sto nejlepších evropských hororů v rozpětí od Murnauova *UPÍRA NOSFERATU* po *NOC S NABROUŠENOU BŘITVOU*.¹⁰⁾

8) Z kapitoly vynecháváme úvodní část „Syžet“, v níž Ognjanović líčí děj filmu, a pokračujeme částí „Kritika“ (všechny případové studie věnované jednotlivým filmům jsou v knize takto strukturovány).

9) Phil Hardy (ed.), *The Overlook Film Encyclopedia: Horror*. New York: The Overlook Press 1995, s. 412.

10) Viz Dejan Ognjanović, *Věc Vidjeno* (Deja Vu), in: Steven Schneider (ed.), *The 100 Best European Horror Films*. London: BFI 2007.

Marković se ve filmu *VARIOLA VERA* pokusil využít žánry pro jugoslávskou kinematografii netypické (katastrofický, horor, thriller) ve prospěch sociálního dramatu s výrazným satirickým a alegorickým podtextem. Napětí tu nebylo samoučelné, nevycházelo z nějakých zvláštních Markovićových žánrových sklonů, ale patřilo k dané situaci a v určitých místech bylo posíleno žánrově sebevědomými režijními zásahy. Zkušenost z *VARIOLY VERY* mu pak pomohla sebejistě se pustit do žánrově čistého díla. Je pravda, že ve snímku *TO UŽ JSEM VIDĚL* nalezneme idiosynkratické spojení hororu a thrilleru s angažovaným dramatem, ale na rozdíl od *VARIOLY*, kde byla autorská intence (tj. alegorická společenská kritika) snad až příliš zvýrazněna a disparátní žánrové prvky jí byly podřízeny, v *TO UŽ JSEM VIDĚL* je žánr akcentován a mnohem důsledněji naplněn: horor je jasně přítomen od samého počátku, takže poskytuje formu a strukturu, do kterých jsou autorovy záměry přirozeně začleněny. Proto je film stylisticky i dramaturgicky vytríbenější a „čistší“, čímž představuje v Markovićově díle posun, anebo přesněji řečeno – reprezentuje jeho dosud nepřekonaný vrchol.

V hororech se často stává, že prolog ukazuje události, které o mnoho let předcházejí zbytku filmu. Značná popularita *PŘEDVEČERU SVÁTKU VŠECH SVATÝCH* způsobila, že byl tento postup neúměrně kopírován a stalo se z něj žánrové klišé, ale jeho význam (je-li správně použit) spočívá v jednom z klíčových motivů hororu: „hříchy“ minulosti se vracejí, aby pronásledovaly své pachatele nebo jeho potomky. Marković tento postup obrátí, takže se prolog i epilog odehrávají „dnes“, zatímco většina filmu vypráví události, jež se staly v minulosti (o patnáct let dříve). Tato struktura, v daném žánru mnohem vzácnější, má důležitou funkci pro myšlenkový rozměr filmu, pro implicitně naznačené „už“ v názvu. Marković pokračuje ve svém předsevzetí usvědčovat přízemní a nehumánní „socialistický“ režim a ve snímku *TO UŽ JSEM VIDĚL* se metaforicky, ale místy též explicitním způsobem zabývá spirálou zla, jež je pro naše prostředí charakteristická. V tomto cyklickém střídání se ze včerejších obětí stávají dnešní mučitelé, své oběti mění v budoucí mučitele a bilance zla se nemění – namísto vyrovnání účtů a nápravy křivd se jen páchají nové křivdy na nových obětech, a vše zůstává stejné, dějà vu, rozdíly jsou jenom v maličkostech. Za tímto účelem využívá Marković reálnou psychickou poruchu, známou jako *déjà vu* [...].¹¹⁾

Jako byly černé neštovice ve filmu *VARIOLA VERA* fyzickým ztělesněním metaforu o nemocném systému, tak i psychická choroba v *TO UŽ JSEM VIDĚL* získává sociálně politické a satirické konotace. Akumulace paralel, vlastně vzpomínek, které se odrážejí v přítomnosti, hromadění „již viděného“ v psychice hrdiny Mihajla, vede nakonec k explozi násilí. Prostřednictvím motivu rozpoznávání a vzpomínání, který dominuje rámcovému i hlavnímu příběhu, se vytváří paralela mezi postavami Mihajla a Bobiky, tedy i jejich osudů jako obětí zločinů (v dětství), z nichž vyrůstají noví zločinci. Když na konci filmu dospělý Bobika potká vraha svého otce a sestry a využije příležitost zardousit ho na WC, scénář je tím formálně i myšlenkově působivým způsobem završen.

Proto je tu aplikace jednotlivých žánrových konvencí psychothrilleru a především flashbacků (kvůli objasnění traumatu, a tím i motivací hlavního „psychotika“) koncipována

11) Zde vynecháváme medicínskou charakteristiku řečené poruchy (pozn. překl.).

nejen z hlediska žánrové důslednosti a dramaturgické logiky, ale i jako neoddělitelná součást myšlenkové tkáně filmu. Zdánlivý *kontrast* mezi předchozími a současnými událostmi se přetváří v *paralelu* a jejich blízkost je ve formálním plánu podtržena brilantními režijními „přechody“ (když poslední záběr jedné sekvence nenápadně pokračuje prvním záběrem následující scény, přestože tato návaznost není přímo podmíněna logikou syžetu, nýbrž montážním spojením dvou obrazů, jejichž nepřímá vazba je motivována symbolicky či myšlenkově). Marković tudíž chytře využívá daný fenomén z klinické psychiatrické praxe a povyšuje ho nad pouhý „MacGuffin“¹²⁾ či žánrovou nezbytnost. Sám to ostatně přiznává, když říká:

Už od prvního okamžiku jsem pociťoval nechuť točit film, který by byl kvazipsy-
chiatrickou analýzou maniakálního chování. Nechtěl jsem dělat film, který by
pouze odhaloval zločin. Odhalením světa toho budoucího zločince jsem se chtěl
pokusit postihnout všechno to, co traumatizuje člověka, který se nemůže umělec-
ky vyjádřit.¹³⁾

Fenomén „*déjà vu*“ slouží jako narativní mechanismus ke zhuštěnému předvedení klíčových částí skládačky Mihajlovy minulosti/současnosti a k provázání kořenu zla s jeho plody, ale právě tak jsou symptomy onoho mentálního stavu důsledně využity k ohlašování budoucích událostí (foreshadowing). Zdvojené fragmenty nemají jen funkci flashbacku, ale i flashforwardu. Tak Mihajlo při prvním setkání s Olgou na chvíli „vidí“ scénu, ve které ona nahá vřeští ve vaně, když subjektivní kamera naznačí, že do koupelny kdosi vpadl. Když se seznámí s jejím otcem, Mihajlo vidí záběry, které na konci budou zahrnuty do sekvence vraždy. Taková struktura podtrhuje vliv osudu, předurčenosti, kde je jedinec pouhým pěšcem v rukou mnohem větších a hroznějších sil (ať psychopatologické, rodinné či společenské povahy). To jsou části příběhu, řečeno s Markovićem,

o tom, jak se bezelstní lidé, pronásledovaní jakýmsi malichernými problémy, na-
jednou mění ve zvířata a stávají se doslova krvelačnými. Současně jde o jistou
kvazichabrolovskou obsesi, jež mne odjakživa pronásledovala, ale kterou jsem ne-
měl sílu vyjádřit. Řekl bych to takto: žízeň po krvi jsem měl odjakživa, ale dosud
se mi ji nepodařilo exploatovat (sic).¹⁴⁾

12) MacGuffin je narativní prvek, který udržuje divákovu pozornost, aniž by musel být blíže objasněn. Název pochází od Alfreda Hitchcocka, který jej charakterizuje jako „úskok, trik, fintu“, jako „jméno, které se dává určitému druhu akce: ukrást listiny, ukrást dokumenty, ukrást nějaké tajemství. Ve skutečnosti na tom vůbec nezáleží a přátelé logiky hledají v MacGuffinovi marně nějakou pravdu. Při své práci jsem měl vždy na zřeteli, že ‚listiny‘, ‚dokumenty‘ nebo ‚tajemství‘ pevnosti musí mít obrovský význam pro postavu filmu, ale že jsou naprosto nedůležité pro mne jako vypravěče.“ *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha: ČSFÚ 1987, s. 75 (pozn. překl.).

13) Severin F r a n i ć, Hermafroditski sjaj palette: razgovor sa Goranom Markovićem. *Sineast* 22, 1988, č. 75, s. 102.

14) Tamtéž, s. 100.

Po režijní stránce lze filmu stěžít co vytknout a nepokoušeli se o to ani jeho největší protivníci: všechny myšlenkové linie a vizuální paralely jsou důsledně dovedeny k brilantnímu vyústění. Je tu například leitmotiv chlapce, kterého blízký dotyk s cizí krví iniciuje do světa dospělých, čímž ohlašuje přechod z dětské naivity a čistoty k psychóze „zralosti“. V Mihajlově případě se poprvé objeví během matčina sebevražedného pokusu, kdy si chlapec lízne krve ze skla a signalizuje tím svoji „nakaženost“ okolním Zlem. Znovu se objeví, když krev zaříznuté slepice stříkne na chlapcovu tvář a on ji lehce slízne, čímž dokazuje, že se již posunul z prvotního strachu a šoku (z matčiny sebevraždy) do stádia lhostejnosti a možná i našel v chuti krve zalíbení. Na konci filmu nalézá tato scéna odraz v případě Bobiky, Olžina bratříčka: po vraždě otce a sestry líže potůček krve, který stéká po skleněné výplni dveří...

Napětí je budováno od samého začátku, prostřednictvím krátkých, zběsilých scén ze subjektivní (Mihajlovy) perspektivy, snímaných ruční kamerou, které jasně vykreslují jeho narušenou mysl, a jsou tu i další znamení, které znalcům žánru ohlašují hrůzné rozuzlení. Film však příliš zdůrazňuje dění kolem vítání mládežnické štafety, jakož i samotnou slavnost. Marković maximálně využívá příležitosti, aby se hořce vysmál ztřeštěné době prostřednictvím surově-groteskní parodie na socialistické chápání „umění“ prostřednictvím naivní symboliky zápasu „temných“ a „světých“ sil v Olžině představení. Tyto scény, jakkoli slouží vyjádření autorova osobního rozhořčení vůči oněm dobám a ideologiím, zároveň fungují jako částečně cizí těleso v tkáni filmu, neboť je jim ve vztahu k povaze syžetu dán nepřiměřeně velký prostor. Nejvíce přitom trpí narušená jednotat atmosféry a napětí, takže scény spojené s Dělnickou univerzitou často balancují na hranici grotesky a parodie.

Goran Marković v rozhovoru s autorem objasnil své záměry i proč děj umístil do raných sedmdesátých let:

Ten film je vlastně kritika sedmdesátých let. Proč sedmdesátých? Protože to byla nejodpornější léta 20. století. Po krachu ideálů mládeže z osmašedesátého roku se do popředí dostali jacísi průměrní lidé, bývalí hipíci... Podívejte, já jsem ten film schválně natočil z opovržení vůči sedmdesátým, a proto jsem chtěl udělat jejich karikaturu. Devadesátá léta byla výsledkem toho, co se dělo v sedmdesátých...¹⁵⁾

To opovržení je zřejmé, ale občas ruší svou dotěrností, když mu režisér podržuje strukturu i tempo syžetu v dramatických peripetiích, které nejsou pro dřeň filmu podstatné. Ale sotva začnou kulminovat síly temna (ne v Olžině představení, ale v Mihajlově myslí), začínají scény nedvojsmyslného hororu, o kterých Marković v jednom interview přiznal, že mu je „slina přinášela na jazyk“, když je režíroval. Tohle „vychutnávání“ je na filmu znát, počínaje proslulou scénou ničení kredence, který Mihajla doslovně i metaforicky odděloval od zbytku světa, přes orgie násilí v Olžině domě, až po efektní epilog v „současnosti“. Vražda Olžina otce je realizována bezvadně: v souladu s žánrovou iko-

15) V tomto smyslu je dobré, že je jádro filmu situováno na konec roku 1971, tedy více než tři roky po Titových příslibech, které byly brzy zklamány. Scénář, otištěný v časopise *Ju film danas*, 1988, č. 1, děj umísťuje mezi květen a listopad 1969.

nografií se vrah ozbrojí velikým kuchyňským nožem (jako v PŘEDVEČERU SVÁTKU VŠECH SVATÝCH, například) a z inscenačního hlediska stojí za zmínku brilantní ozvlášťňování banálního interiéru chudobného příbytku a napětí v jeho šeru. Matné osvětlení slabou žárovkou je zastřeno cigaretovým dýmem, čímž je toto prostředí velmi jednoduchými prostředky transformováno v kolbiště srbského sociálního „gothiku“.

Druhá vražda je však režírována hůře: Olžin nový objev Zoran (Milorad Mandić) čeká v dívčině pokoji, zatímco se ona sprchuje, když Mihajlo vyleze ze skříně s nalezenou šavlí. Mladíka lehce švihne do hrudi, potom mu nasekne horní část dlaně s prsty (příliš neuvěřitelný a zbytečně groteskní efekt, zesílený zaúpěním: „Jau, mamko moje milá“), a nakonec ho probodne šavlí, úderem shora. Scéna se odehrává v dobře osvětleném pokoji a napětí zvyšuje fakt, že je oběť fyzicky zdatnější než útočník – bez ohledu na šavli. Ale všechno, co onen hromotluk (dokonce karatista) činí, aby se zachránil, když rozšklebený Mihajlo vyjde ze skříně, je, že kňučí o milost jako nějaká dáma v nesnázích z nejhoršího slasheru. Zvláštní je, že tato scéna, podle mého názoru, není výsledkem Markovićova neumětelství, nýbrž zcela bizarního odhadu uvnitř nedostatečně promyšlené a sjednocené strategie. Jako by se zalekl hororu, záměrně se uchyluje ke grotesce a komedii:

Mým záměrem bylo, konec konců, vytvořit komický a neohrabaný masakr, který by účinkoval jako výsměch, neboť je na hraně směšnosti. Kdosi zešílel, zbláznil se, a protože se to celé odehrává v Jugoslávii, na Balkáně, tak je to dost nesouvislé. Proto jsem Zoranovi ve scéně, kdy mu rozsekne ruku, dovolil zaúpět: „Jau, mamko moje milá“, a očekával jsem, že se tomu případně někdo i zasměje. Na záhřebské premiéře se tomu smáli lidé, kteří znají Mustafu Nadareviće, a tam jsem byl nejspokojenější. Jiní mi naopak předhazují, že je ten film natolik špatný, že se mu v nejvážnější sekvenci smějí, a považují to za chybu. Ale já jsem skutečně chtěl ukázat masakr, který bude současně krvavý i nesmyslný, a tím se můj film liší od Johna Carpentera, který o takových věcech přemýšlí vážně a vážně je také dělá. Já jsem nechtěl, aby moje práce měla jistou úroveň, zvláště pokud jde o scénu masakru. Chtěl jsem, aby to bylo na úrovni onoho kutlochu, aby to všechno bylo nějak tak jedno, bez spojitosti. Ale je možné, že mne do sebe vtáhla sama materie a že jsem tuto sekvenci udělal mnohem vyžehlenější a dokonalejší, než bylo třeba.¹⁶⁾

Tato slova explicitněji než cokoli jiného ukazují, nakolik je horor jako emoce a jako forma cizí zdejší mentalitě, když se režisér, jenž se nechá příliš unést právě takovou scénou, pojednou zarazí, a jakmile si uvědomí, co dělá, pocítí náhlou potřebu omluvit se a zasmát se tomu. Snad předchází reakci publika, když skrze plátno jakoby každého diváka dloubne loktem a mrkne na něho: „Hele neboj, ani já to nepokládám za vážné.“ Tato absence tvrdosti a rozhodnosti vytváří ve svém důsledku dojem *koketování se žánrem*, namísto jeho důsledně promyšleného využití pro autorský záměr. Jakkoli Marković

16) S. F r a n i ć, c. d., s. 104.

obhazuje nejednoznačnost tónu v závěrečných scénách, nemůže to dramaturgicky ani myšlenkově odůvodnit způsob, jakým je řešena vražda Olgy.

Poslední vražda se měla stát katarzí všeho, co předcházelo, neboť Olga je jedinou obětí, ke které vedou všechny cesty, zatímco její otec a milenec představují jen náhodně přistižené „vedlejší škody“. Bohužel právě ta je nejméně efektní. Jako by režisérovi došla síla i inspirace, takže se z očekávaného vrcholu stává téměř antiklimax. Scéna dramaturgicky nefunguje, neboť se zde mají „protnout“ kulminace celého syžetu s vyvrcholením vztahu mezi hlavními postavami a je to předvedeno i režírováno skoro jako nějaká náhražka, bez skutečného konfliktu, bez vnitřní dramatickosti. Rychlost té sekvence je navíc v rozporu s elementární logikou situace: režisér vrahovi ponechává příliš málo času, aby efektně zardousil svoji oběť, dříve než do domu vpadnou soused a policie.

Pokud se Marković chtěl za každou cenu vyhnout nevyhnutelnému srovnání s Hitchcockem, vůbec tuto vraždu neměl inscenovat v koupelně, mohl si vybrat jinou „lokaci“ (např. půdu, sklep apod.). Není žádný důvod, aby se tato každopádně nejdůležitější vražda odehrála převážně mimo oko kamery (off screen), když nám režisér místo toho prostřednictvím paralelní montáže ukazuje skrývání se malého Bobiky a příchod souseda a policisty, které přilákal hluk. Důrazem na širší dějovou perspektivu a akcentováním objektivního pohledu Marković přímo podrývá nejen samotný žánrový efekt (napětí, potažmo hrůzu a šok), ale i emotivní a dramatický účinek této scény. Režisér tu nerespektoval jeden z podstatných postupů hororového žánru, totiž „princip frustrování pozorovatele“ omezováním jeho pozice vůči zobrazenému limitovaným dávkováním informací relevantních pro oběť i původce hrozby, jak to pregnantně zdůraznil Hrvoje Turković:

Obvykle se vražda ukazuje z krajní blízkosti (v detailech a velkých detailech), tj. z toho prostorového kruhu kolem monstra, který má na dosah a kde zabíjí oběť, a toto omezení nenarušuje žádný distanční záběr, který by umožňoval celkové zhodnocení situace a možných vyhlídek oběti, a tím „vytrhoval“ divákův pohled z bezprostřední, nebezpečné blízkosti monstra. [...] Funkce těchto technik je očividná: scénami ohrožení limitovat divákovo vidění i akci stejným způsobem, jakým je omezena oběť, a tím posílit empatii (účast, prožitek z pozice oběti), případně vyvolat pozorovatelskou a pohybovou frustraci, která je jedním z hlavních spouštěčů pocitu ohrožení, strachu, hrůzy.¹⁷⁾

Marković si počíná zcela naopak, než přikazuje toto železné pravidlo režírování vraždy v hororu. Předčasné ukazování zásahu zachránců podrývá napětí scény a ta ztrácí přesvědčivost, když se zjistí, že stejně nepřišli včas – oběť je, jen pár sekund, již zardoušena. Záběry z nadhledu a napůl komické pokusy karikатурních policistů oddělit od sebe pomocí pendreků vraha a oběť posilují diváckou distanci a podtrhávají grotesknost i banalitu scény, která měla dýchat napětím. Místo aby zdůraznil hrůznost onoho činu, Marković ho bezmála paroduje. Vykoupí se pak, pravda, epilogem, ve kterém dospělý Bobi-

17) Hrvoje Turković, Modeliranje ugroženosti: Film strave. *Pitanja* 20, 1989, č. 4–5–6, s. 101.

ka využije příležitosti, aby si na WC v kulturním domě počkal na zestárlého vraha a vynesl nad ním rozsudek.

Závěrečná scéna je koncipována velmi inteligentně: napětí jí nechybí, ale není jejím hlavním účelem. Režisér neakcentuje číhání, sledování a hrůzu vyvolanou strachem o toho, ke komu se vrah přikrádá, ani nás nepřipravuje na nějaký „zvrát“ (twist), jaké se často dějí v posledních záběrech hororů. Nic tak banálního. Místo toho Marković subtilně vyvolává dlouhotrvající děs tím, že napětí nezesiluje: zestárlý, zešedivělý Mihajlo se vůbec nepokouší bránit, aby se zachránil před vrahem, jehož přítomnost za sebou očividně tuší. Jeho tvář je v prvním plánu, když trpělivě čeká na svého kata, dokonce se smutně usmívá, jako by už byl mimo tento svět: je si vědom nezničitelného kruhu násilí, vědom, že to všechno je déjà vu, již prožité, nevyhnutelné. Jeho úsměv, když se k jeho hrdlu spouští na řetízku matčin medailon, vyjadřuje, podobně jako slavná grimasa Normana Batese na konci *PSYCHA*, mrazení svými konotacemi, svými implikacemi, že je zlo nezničitelné, člověku imanentní.

Otevřený konec je konzistentní s předchozím Markovićovým žánrovým filmem: podobně jako ve snímku *VARIOLA VERA* je zde kontaminace zlem efektně vizualizována (stopa krve na bílém plášti ve *VARIOLE*, lízání krve ze skla v *TO UŽ JSEM VIDĚL*) a ukázána jako zřejmě nevyléčitelná. Symptomy mohou být lokalizovány nebo zdánlivě vyléčeny, ale další ohniska, další způsoby projevu zůstávají otevřeny. Pojetí „zla“ podle Markoviće je v souladu s „progresivními“ tendencemi moderního hororu, jak je definoval Robin Wood,¹⁸⁾ pro které je zlo nejčastěji následkem sociálních sil. V americkém filmu bývá generátorem onoho zla převážně rodina, zatímco u Markoviće přichází zlo ze širších sfér, přímo z represivního společenského systému. Šílenství či choroba bývají v konvenčním hororu často zobrazovány jako izolované, jednotlivé případy, nebo jako něco, co přichází zvnějšku, z boku (z jiné kultury, jiné planety, jiné dimenze). Ve filmech Gorana Markoviće je společnost věčným viníkem a iniciátorem „prvotního hříchu“. Psychotická individua a jiní pacienti jsou jen loutkami v rukou mnohem větších a mocnějších sil.

Jistě, Markovićovi by bylo možné vytknout úplnou negaci metafyzických aspektů Zla a jeho svádění na sociální faktory. Jeho zlo je mnohem menší, slabší, povrchnější, neboť je objasnitelné rozumem, neboť je plně zakořeněno v pozemském, ba banálním. Proto je jeho pohled bližší tomu, jenž dominuje srbské kinematografii: je to pohled zatížený výhradně společenskými, historickými, politickými faktory, takže se mnohostranné bohatství existence a veškerá moc imaginace bez výjimky redukuje pouze na bytí člověka jako „politického živočicha“. Šílenství v Srbsku, jak se zdá, není pochopitelné bez vlivu společensko-politických faktorů, a když se řekne „horor“, budou vždy (navždy?) první asociace: skupština, poslanci, ministři, prezident, inflace, slabá ekonomika, nebo zafixované „roky obratu“: čtyřicátý osmý, šedesátý osmý, devadesáté roky... Je žalostné, že se většina srbských umělců nedokáže vytrhnout ze spárů triviální každodennosti, aby ve své tvorbě překonala a transformovala obavy a strachy, které nás trápí při obyčejném vyjití na ulici, když jdeme do práce, do obchodu... a přiblížila je, řekněme, cestám nazna-

18) Robin Wood, *An Introduction to the American Horror Film*. In: Robin Wood – Richard Lipp (eds.), *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals 1979, s. 7–28 (pozn. překl.).

čeným v klasických televizních filmech Đorđe Kadijeviče a Branka Pleši, u nichž poetická fantastika přesvědčivým, ne-li mocným způsobem hovoří o věčných lidských obavách. [...] ¹⁹⁾

Obratně je do filmu začleněna inspirace zahraniční klasikou a vidíme to již od první scény, ve které se subjektivní kamera prochází halou kulturního domu, podává plášť šatnářce, prohlíží si návštěvníky, vchází do sálu, vychází z něho, protože ředitel oznamuje, že klavíristka onemocněla a že koncert možná bude zrušen, a najednou – v tomtéž nepřerušném záběru – spatří, jak od vchodu spěchá stařec ve fraku, kterého vedou dva zdravotníci a provázejí ho do sálu, kde si „subjekt“ sedne a sleduje začátek představení. Tato technicky bezvadně koncipovaná a realizovaná scéna je nepochybně inspirována filmy Briana De Palmy (scéna v obrazárně ve filmu DRESSED TO KILL) a Daria Argenta (subjektivní kamera jako pozorovatelka přednášky o jasnovidectví v barokně zdobeném velkém sálu, před publikem, ve filmu PROFONDO ROSSO). Argento je mohutnou inspirací i v sexuální scéně, ve které kamera ze sousedního pokoje ukazuje hlavu a krk Anici Dobry, zvrácené nahoru a vzad, jako na plakátě k filmu TENEBRE. Jisté je, že záběry Olžina zardoušení na konci filmu jsou řešeny takřka stejně jako scéna škrcení Sissy Spacekové v CARRIE Briana De Palmy. Namísto tragikomického hledání paralel s Polańským v některých jeho ranějších dílech lze pandán k De Palmovi obhájit jak formální kompozicí konkrétních scén, tak na základě Markovićova vlastního přiznání: „Abych pravdu řekl, strašně rád se dívám na žánrové filmy a zbožňuji některé režiséry, o kterých máme sklon hovořit jako o typických formalistech, jako je například Brian De Palma, který pro mne znamená mnohem více než někteří režiséři autorského zaměření.“ ²⁰⁾

Navzdory oceněním a převážně vlídným recenzím nebyla kritická recepce snímku TO UŽ JSEM VIDĚL zbavena námitek podmíněných naprostou žánrovou negramotností některých kritiků, kteří se ze své socialistickorealistické perspektivy nebyli schopni orientovat v žánrové stylizaci materiálu a úporně se jej snažili racionalizovat. Tak se Miodrag Novaković v časopise *Ju film danas* pokouší pitvat logické nedůslednosti postav a situací:

[Mihajlova] postava je napjatá, řekli bychom – nadoraz, a to ve dvou protikladných směrech. Ale stačí to k tomu, co následuje? Jistěže ne. Neboť k masakru by bylo třeba, aby se mládenec vrátil přinejmenším z Vietnamu – jako ve filmu TAXIKÁŘ, a ne z kuchyně. V tom je rozdíl. Aby si někdo z pořadatelů koncertu vzpomněl na Mihajla, po tom masakru a po tolika letech v blázinci, to by sám musel být blázen, anebo by ten Mihajlo musel alespoň tři dny hrát jako Mozart!

Takže jsme získali jednu nadopovanou, násilně „obohacenou“ verzi napůl psychologického, napůl hororového filmu, který funguje sémanticky a vizuálně impresionisticky, ne však logicky. Formálně je tu všechno – i Forman i horor – ale obsahové záležitosti jsou zmatené. ²¹⁾

19) Vynecháváme pasáž, ve které Ognjanović chválí práci herců, kameramana, hudebního skladatele a maskéra (pozn. překl.).

20) S. F r a n i ć, c. d., s. 99.

21) Miodrag N o v a k o v i ć, Primorani na maštanje. *Ju film danas*, 1988, č. 1, s. 28.

Pro tuto skupinu textů je příznačné, že se autoři odvolávají například na Formana (na základě chatrné podobnosti vypravěčů: s Mozartovým příběhem v *AMADEOVI* nás seznamuje jeho „oběť“ Salieri, Mihajlův nám vypráví Bobika), ale nikde a nijak na Argenta nebo De Palmu. Ve svých omezených perspektivách postrádají adekvátní aparát, aby mohli přistoupit k této vrstvě filmu, bloudí jako v mlze, pokoušejí se po svém převést žánrová fakta na svoji úroveň, na úroveň, kterou znají, bez ohledu na kontext, k němuž odkazuje sám film. Proto se ve většině referátů o snímku *TO UŽ JSEM VIDĚL* z doby jeho premiéry nejméně analyzoval žánr, neboť bylo málo těch, kdo disponovali potřebnou diváckou zkušeností i kritickým instrumentářem ke smysluplnému přístupu k takovému filmu.

To je i případ Stevana Mikloušiče, který v tomtéž čísle časopisu *Ju film danas* obviňuje snímek *TO UŽ JSEM VIDĚL*, že je to „film vnější brilance a lesku, posedlý touhou být za každou cenu šokující i šikézni“, a opírá se přitom o předsudek hluboce zakořeněný mezi srbskými filmovými teoretiky, že artový a žánrový film jsou nesmiřitelné kategorie, což odborná terminologie formuluje jako příkaz „nemíchat jablka s hruškami“. Hlavní Mikloušičova námitka se netýká způsobu, jakým Marković aplikoval konvence hororu, ale samotné přítomnosti tohoto žánru: horor *per se* je z ontologického hlediska pro tohoto autora limitujícím faktorem:

Goran Marković se náhle ocitl v situaci, kdy ve snaze vyhovět oběma svým snahám²²⁾ neuspěl v žádné z nich, neboť uspět u obou se stejnou intenzitou se ukázalo nejen nemožným, ale i nesmyslným. Tím pádem z perspektivy filmového melodramatu i hororu *věc, o kterou jde, převyšuje jejich materiální možnosti*,²³⁾ rozsah jejich skutečných a nejen hypotetických předností, aby angažovanost zároveň žánrově fungovala.²⁴⁾

Poté, co usoudí, že je film založen na „vtipu“ o psychologickém fenoménu bez opravdového dramatického a myšlenkového základu a že je celý syžet založen na soukromé patologii nezajímavého jedince bez významu pro širší společenský kontext, kritik uzavírá:

Vědom si toho, že je nemožné pohybovat se na hranici mezi striktním dodržováním takzvaného žánrového filmu a okolnostmi, které jsou s ním v rozporu, Goran Marković se ho rozhodl „zušlechtit“ tím, že ho bude bombardovat typicky našimi „problémy“ a motivy, a pokud se mu to nepodařilo, může si za to sám – a basta!²⁵⁾

Místo aby žánr svým způsobem nesl vinu za problémy, které tento kritik ve filmu vidí, je mnohem relevantnější prozkoumat modalitu žánrové přítomnosti v díle a zvážit jeho smysluplnost a konzistenci uvnitř daného konceptu. Právě to dělá Aleksandar D. Kostić v jednom ze vzácně pronikavých a bezpředsudečných čtení Markovićova díla. Jelikož

22) Jde o společenskou angažovanost a žánrovou důslednost (pozn. D. O.).

23) Podtrhl D. O.

24) Stevan Mikloušić, *Privatni jadi jednog klaviriste. Ju film danas*, 1988, č. 1, s. 109.

25) Tamtéž, s. 110.

uznal režisérovu mimořádnou technickou kompetenci a světové realizační standardy, Kostić svou zdrženlivost neodůvodňuje kontaminací žánru tkání „seriózního“ filmu, ale vyčítá Markovićovi, že se pokouší sedět současně na více židlích:

Nicméně, *TO UŽ JSEM VIDĚL* jako výsledný produkt nezvládá ani jednu ze jmenovaných možností,²⁶⁾ nenabízí ani žádnou čtvrtou, jež by přinesla alespoň kreativní překvapení, ale smířlivě a příliš oportunisticky zůstává „v zemi nikoho“, tj. snaží se vytěžit cosi z těchto tří možných přístupů, se zdůvodněním, že nám takto řekne nejvíce. Nemáme důvod pochybovat o upřímnosti a poctivosti Markovićových uměleckých záměrů ani nezpochybňujeme jeho ideologickou oddanost individualistické principiálnosti a vytrvalosti, ale musíme podotknout, že se v tomto bodě prezentovaná představa o snímku *TO UŽ JSEM VIDĚL* jako filigránsky precizně vystavěném díle zcela rozpadá. A pokud platí, že je *TO UŽ JSEM VIDĚL*, nehledě na vnučený žánr, svébytný film, a pokud je nejdůležitější, že nabízí specifický pokus pohrát si s kategoriemi napětí, jak je potom možné, že je doslova nabitý narativními a vizuálními citáty z filmů „hrůzy a děsu“, a proč se nám jako řešení tohoto hyperbolizovaného napětí nabízejí vraždy, které jsme mohli předvídat?²⁷⁾

Kostić filmu oprávněně vytýká to, co sám Marković, v citovaném interview pro *Sineast*, nazval „hermafroditním“ filmem. Řečeno s Markovićem: „Mluvíme-li o mém filmu, jde o takzvané *hermafroditní* dílo, které se na jedné straně přimyká k jedinému žánru, ale ve své druhé vrstvě je spíše směsicí vícera žánrů, respektive je dílem s mnohými prvky autorského filmu.“²⁸⁾ Problémy nepocházejí z absence dané žánrové čistoty, ale právě ze snahy vytvořit něco víc než „pouhý“ horor. Ne že by nebyl možný „hermafroditní“ pokus o sloučení hororu s tím, co Marković nazývá „autorským“ filmem (a přiznává se tím k oné překonané dichotomii). Taková spojení původních, osobních, *autorských* poetik se žánrovými principy lze najít u řady autorů, jako jsou například David Lynch, Alejandro Jodorowsky, David Cronenberg, Andrzej Żuławski nebo již zmíněný Polański. Nicméně důvod, proč byli ve spojení „autorského“ a „žánrového“ úspěšní, spočívá v poctivém přístupu k žánru, v nedvojsmyslné otevřenosti vůči jeho dobře rozpoznávaným možnostem. Ani Lynch, ani Jodorowsky, ani Cronenberg se neomlouvají, když využívají horor, protože ho využívají poctivě a uvážlivě: a co je ještě důležitější, využívají ho zevnitř, jako tvůrci, jejichž světový názor je ideologii a mytologii onoho žánru blízký.

Marković však přichází k žánru zvnějšku, jeho poetika i pohled na svět mají máloco společného s poetikou hororu, a pokouší se ho oportunisticky využít, ale opatrně, po špičkách, stále se přitom ohlídá přes rameno a dává pozor, aby si dotykem s takovým materiálem neušpinil svoji „autorskou“ auru. Tento svůj přístup otevřeně přiznává, když říká: „Eventuálně mi filmový žánr, případně některé jeho prvky, mohou posloužit pro nějaké mé osobní vyprávění a pro něco, co by se mohlo označit jako jakási mezižánrová vrstva, ale nikdy jsem nekladl důraz na nějakou stylovou nebo žánrovou čistotu.“²⁹⁾ Markoviće

26) Složitě psychologické drama, film „hrůzy a děsu“ nebo politický film (pozn. D. O.).

27) Aleksandar D. Kostić, Zrelost, smelost i nešto treće. *Ju film danas*, 1988, č. 1, s. 112.

28) S. Frančić, c. d., s. 96.

29) Tamtéž, s. 98.

tento materiál, mimo všechny pochyby, „strhl“ natolik, že je jeho film, od první do poslední scény, velmi důsledně koncipován jako horor a jeho žánrová příslušnost nemůže být zpochybněna. Jinou otázkou je, zda byl žánr dostatečně respektován (při zbytečných tonálních skocích) a zda nakonec posloužil záměru, aby nebyl sám sobě účelem, tj. stylistickým cvičením, nýbrž neoddelitelným činitelem jednoho prohloubeného celku.

Markovićova strategie (zne)užití žánru, prostřednictvím souběžné závislosti i distance, je ve skutečnosti charakteristická pro všechny tehdejší soupeřníky od filmu ČOVEK KOGA TREBA UBITI až po PUN MESEC NAD BEOGRADOM: ve všech se k žánru přistupuje zvenčí, z úhlu jakéhosi „vyššího“, „serióznějšího“ příběhu, skrze deklarovaný požadavek, aby se fantastika, groteska a hrůza „ospravedlnily“, zdůvodnily nějakými vyššími poslánými, alegoriemi a metaforami, s více či méně patrným odklonem od materiálu, se kterým se koketuje. Neboť koketování je jistě správné slovo, když namísto seriózního věnování se hororu, namísto milostného vztahu, naplněného na emotivní i viscerální, tělesné úrovni (jako u výše zmíněných autorů úspěšných „hermafroditních“ hororů), se u nás k hrůze nejčastěji přistupovalo z pozice kokety, která pomrkává, že by „to“ chtěla, pokud si současně uchová svou nevinnost, neposkvřenost „tamtím“. Marković prokázal velký režisérský talent, žánrovou gramotnost, ale i schopnost zručného balancování mezi rozličnými zadáními, takže navzdory svému ne zcela upřímnému a serióznímu přístupu k žánru nakonec obstál a vytvořil dvě vynikající (jakkoli zčásti „neúplná“, nezavršená) díla, jakými jsou VARIOLA VERA a TO UŽ JSEM VIDĚL.

Navzdory veškeré kritice, jež mu může být adresována, zůstává snímek TO UŽ JSEM VIDĚL jedním z posledních velkých filmů vzniklých v SFRJ a možná není náhoda, že je řeč právě o hororu... S prorockou zlověstností hovoří o spirále zla, která je pro Balkán charakteristická a odráží se ve faktu, že se ze včerejších obětí stávají dnešní mučitelé. Protagonisté se přitom střídají, zatímco síly, které je ovládají, zůstávají víceméně identické. [...]

Namísto závěru

Abychom to uzavřeli: horor vstoupil do našeho filmu příliš pozdě a zadními vrátky.

Objevil se na pozadí podezřívavosti stranických kruhů v době samosprávného socialismu a za všeobecných pochybností vůči svému obsahu, který byl v nejlepším případě považován za irelevantní a v nejhorším za brak, tedy za společensky škodlivý. Objevil se v kultuře, která ani před příchodem socialismu neměla významnou tradici knižní nebo filmové fantastiky, natož hororu; v kultuře, která možná až příliš lehce zapomněla na své folklórní a duchovní dědictví, v níž byly takové způsoby zobrazení zcela potlačeny, ve které se význam umění hledal v zrcadlení života v tom nejbanálnějším, nejdoslovnějším smyslu, z něhož byly sny, obrazotvornost a fantazie z principu vyloučeny.

Propašování skrze televizní filmy, alibisticky zaštiťován jako adaptace významných spisovatelů (Milovan Glišić, Filip David, Ivan Raos, K. Š. Đalski, Ambrose Bierce) a pod konspirativním označením „fantastika“, případně „tajemné a fantastické příběhy“ (aby se vrchnost nedovtípila!), dosáhl přesto horor, už při prvním útoku, nečekaně velkého účinku.

LEPTIRICA při prvním vysílání způsobila přinejmenším jedno úmrtí „hrůzou“;³⁰⁾ těm, kdo to přežili, se natrvalo zapsala do paměti jako to nejstrašidelnější, co se kdy v jugoslávské televizi vysílalo, a stala se synonymem pro srbský film hrůzy a děsu, když efektně využila folklórní motivy a rafinované žánrové sebevědomí. Tím, pravda, poněkud zastínila další díla režiséra Đorđeho Kadijevice a jeho kolegů, kteří v tomtéž období vytvořili několik subtilních děl temné fantastiky, jejichž přínos, navzdory absenci nezapomenutelných šoků z LEPTIRICE, by neměl zůstat utajen. Poetická hrůza snímku DEVIČANSKA SVIRKA ukazuje, že i my můžeme soutěžit se světem v temných vášních, jež se v našem prostředí nemusí jevit jako cizorodá tkáň. Atmosféra paranoie a nevyhnutelného osudu, která proniká filmem ŠTIČENIK, je dosažena autentickým a filmovým způsobem, který úspěšně oživuje archetypy Smrti, Dávla, Dvojníka. Že gothic není a nemusí být pouze anglickým nebo americkým žánrem, dokazuje SAN DOKTORA MIŠIĆA, který do neurčitého srbsko-chorvatského prostředí umísťuje věrohodný prokletý dům a hrdinu ve víru temných sil, které, jako v nejlepším gothiku, vycházejí stejně tak z něho jako z jeho okolí. Archetypy dominují i filmu PROKLETINJA, proto je irelevantní, zda se odehrává v Americe nebo v Srbsku: pustiny jsou všude stejné, jakož i jejich obyvatelé a chmury, které z nich vyvěrají.

Podobně lze hovořit o filmu KIĆMA, což je naše první dílo určené do kin, které se opírá o poetickou fantazii, horor a avantgardní film a vytváří tak abstraktní, a přece děsivě známý svět mučivé a klaustrofobické bezvýchodnosti. Místo a čas jsou jen zdánlivě určeny ve filmu ČOVEK KOGA TREBA UBITI, který chytrě abstrahuje od historie, přednost dává fantastice a vytváří tak nadčasové i současné dílo o démonickém mlýnu dějin, jenž semele individualisty i odpadlíky.

Hrůza poprvé přichází do velmi konkrétního města a ve zcela určitém čase ve filmu VARIOLA VERA, kde se ukrývá pod maskou katastrofického filmu, respektive politické alegorie. Přestože se film hrůzy nepozná podle záměru, ale podle účinku, zde je vytvořené napětí a hrůza dostatečným svědectvím o využitelnosti hororových postupů nyní a zde, za účelem seriózního, angažovaného filmu. S VARIOLOU tedy začíná vyvedení hororu z mlžných krajin fantasticky abstrahovaných prostředí do velmi realisticky tvořeného milieu současného Srbska. Z pustin, lesů, zapomenutých vesnic a osamělých chýší se horor ve velkém stylu přestěhoval do urbánního prostředí. DAVITELJ PROTIV DAVITELJA zdůrazňuje urbánnost, ale k hororu přistupuje s ironickou distancí, z metažánrové perspektivy, a využívá filmové umění jako paralelu života, která je vůči němu dokonce primární.

TO UŽ JSEM VIDĚL především úspěšně balancuje na dvou třech židlích a svými kvalitami i slabinami ukazuje na potenciál Srbska coby autentického hororového prostředí a katalyzátoru docela zvláštních monster. Tím se z něj stal náš nejvýznamnější mezinárodní reprezentant na poli hororu. Rubem tohoto pokusu jsou filmy jako PUN MESEC NAD BEOGRADOM a KROJAČEVA TAJNA: jejich chyby nabízejí užitečné lekce těm, kdo by se chtěli pustit do dobrodružství zvaného žánr bez dostatečné znalosti a respektu, se sobeckými záměry využít horor pro nedostatečně promyšlené a nepřiměřené cíle. T. T. SINDROM a ŠEJTANOV RATNIK jsou také dvě strany stejné mince: upřímní a filmově dobře připraveni milovníci

30) Ognjanović uvádí, že během premiérového vysílání hororu LEPTIRICA 5. 4. 1973 údajně ve Skopji zemřel hrůzou jeden divák (s. 33, pozn. překl.).

žánru uspořádali poctu svým idolům a zároveň se pokusili přesadit jejich témata a styl do zdejšího prostředí. Ať uspěli více nebo méně, jsou každopádně významnou nadějí pro budoucnost srbského hororu. Jakými cestami se vydají v budoucnu, je jiná otázka.

Důvody k radosti tu jsou, ale i ke starostem.

Dominantní tendence ze strany mladých režisérů svědčí o přehnaném vlivu západního (amerického) hororu a nedostatečně kritickém vztahu k němu. Jednotvárné fabule a spoléhání na typické postavy, klišoidní situace (formule) i prvoplánové efekty dominují krátkým i celovečerním filmům mladých autorů, vedle přechasté potřeby horor ironizovat či otevřeně parodovat. Uplatnění humoru často svědčí o nedostatečné víře ve vlastní materiál, jakož i o ambicích podléhat tomu, o čem se má za to, že to publikum snadněji přijme – gagy, vtípky, vulgarismy. V existujících filmech mladých autorů, stejně jako v jejich nerealizovaných scénářích, které se dostaly do rukou autorovi těchto řádků, je nápadná absence seriózních ambicí, hlubokých příběhů, subtilního a inteligentního pojednání žánrových motivů. Na knižní předlohy pomyslí málokdo, neboť, jak se zdá, málokterý z mladých režisérů knihy čte. Hlavními prameny inspirace jsou americké béčkové filmy, ale z takového základu mohou vzniknout jen jejich nepřesvědčivé céčkové deriváty.

Intelektuální, metafyzické a poetické principy hororového žánru, tak efektně využitě v televizních filmech Kadrijeviće a Pleši, v projektech dnešních autorů nápadně absentují. Co je horší, chybí jim i serióznější společenské vědomí nebo jakákoli myšlenková angažovanost, podle vzoru Markovićových hororů. Z nenáročnosti se stala nová ctnost; příslib, že nás nebudou „trápit“ a „zatěžovat“ vážností a ponuřostí je první věc, kterou mladí režiséři dávají najevo. Pokud se srbský horor omezí na bavičský přístup a neuváženou recyklaci amerických vzorů, pak běda, zlověstné předtuchy Severina Franiće se vyplní. [...]

Přeložil Jaromír Blažejovský

Přeloženo ze srbského originálu: Dejan O g n j a n o v i ć, *U brdima, horori: srpski film strave*.

Niš: Niški kulturni centar 2007, s. 24–27, 96–108, 186–188.

Citované filmy:

Amadeus (Miloš Forman, 1984), *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *Čovek koga treba ubiti* (Muž, kterého je třeba zabít; Veljko Bulajić, 1979), *Davitelj protiv davitelja* (Škrtič proti škrtiči; Slobodan Šijan, 1984), *Devičanska svirka* (Panenská hudba; Đorđe Kadrijević, 1973), *Dressed to Kill* (Oblečen na zabíjení; Brian De Palma, 1980), *Kićma* (Páteř; Vlatko Gilić, 1975), *Kraljeva završnica* (Kraljovo finále; Živorad Tomić, 1987), *Krojačeva tajna* (Krejčího tajemství; Miloš Avramović, 2006), *Leptirica* (Motýlice; Đorđe Kadrijević, 1973), *Noc s nabroušenou břitvou* (Haute tension; Alexandre Aja, 2003), *Oficir s ružom* (Důstojník s růží; Dejan Šorak, 1987), *Osudeni* (Odsouzení; Zoran Tadić, 1987), *Profondo rosso* (Tmavě červená; Dario Argento, 1975), *Prokletinja* (Prokletá; Branko Pleša, 1975), *Předvečer svátku Všech svatých* (Halloween; John Carpenter, 1978), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Pun mesec nad Beogradom* (Úplněk nad Bělehradem; Dragan Kresoja, 1993), *San doktora Mišića* (Sen doktora Mišiće; Branko Pleša, 1973), *Šejtanov ratnik* (Satanův bojovník; Stevan Filipović, 2006), *Štićenik* (Chránělec; Đorđe Kadrijević, 1973), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *To už jsem viděl* (Več viděno; Goran Marković, 1987), *T. T. sindrom* (Dejan Zečević, 2000), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Variola vera* (Goran Marković, 1982), *Ve jménu lidu* (U ime naroda; Živko Nikolić, 1987).