

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

PŘÍRODA JAKO FILMOVÉ MONSTRUM

(Vymezení žánrových filmů s motivem pomsty přírody)

Bakalářská diplomová práce

Kateřina CHUDOBOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně
na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne

.....
Kateřina Chudobová

Děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za cenné rady a trpělivý přístup při vedení mé bakalářské práce.

OBSAH

1. ÚVOD.....	- 6 -
2. TEORIE FILMOVÉHO ŽÁNRU	- 11 -
2.1 Rozdílná pojetí filmového žánru.....	- 11 -
2.2 Nástin vývoje žánrových teorií	- 12 -
2.3. Přístup k filmovému žánru podle Ricka Altmana	- 14 -
i. Substantivizace a žánrovění	- 14 -
ii. Opětovné žánrovění	- 15 -
iii. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru.....	- 16 -
2.4. Horor	- 18 -
i. Horor podle Noëla Carrola.....	- 19 -
3. REVENGE OF NATURE	- 21 -
3.1. Vymezení tématu a pojmu	- 21 -
3.2 Subžánr v historickém kontextu.....	- 22 -
3.3. Dostupné definice.....	- 28 -
3.4. Sémantické prvky a syntaktické vztahy	- 29 -
i. Sémantické prvky.....	- 29 -
ii. Syntaktické vztahy	- 31 -
4. SÉMANTICKO-SYNTAKTICKÉ ANALÝZY.....	- 33 -
4.1. Ptáci.....	- 35 -
i. Prostředí	- 36 -
ii. Charakterové postavy a jejich vztahy	- 36 -
iii. Klíčové scény	- 37 -
iv. Monstrum	- 37 -
v. Výstavba zápletky	- 38 -
vi. Významová rovina	- 39 -
4.2. Čelisti	- 40 -

i.	Prostředí	- 40 -
ii.	Charakterové postavy a jejich vztahy	- 41 -
iii.	Klíčové scény	- 42 -
iv.	Monstrum	- 42 -
v.	Výstavba zápletky	- 43 -
vi.	Významová rovina	- 43 -
4.3.	Arachnofobie.....	- 44 -
i.	Prostředí	- 45 -
ii.	Charakterové postavy a jejich vztahy	- 45 -
iii.	Klíčové scény	- 46 -
iv.	Monstrum	- 46 -
v.	Výstavba zápletky	- 47 -
vi.	Významová rovina	- 48 -
4.4.	Piraña 3D.....	- 49 -
i.	Prostředí	- 49 -
ii.	Charakterové postavy a jejich vztahy	- 49 -
iii.	Klíčové scény	- 50 -
iv.	Monstrum	- 51 -
v.	Výstavba zápletky	- 51 -
vi.	Významová rovina	- 52 -
5.	ZÁVĚR	- 53 -
6.	RESUMÉ (SUMMARY).....	- 57 -
7.	PRAMENY A LITERATURA.....	- 58 -
6.1.	Prameny.....	- 58 -
6.2.	Literatura.....	- 62 -
8.	PŘÍLOHY	- 68 -

1. ÚVOD

V současné době se čím dál tím zřetelněji objevují obavy o životní prostředí. Společnost je znepokojena důsledky globálního oteplování, které způsobují nepříznivé přírodní úkazy, jako jsou hurikány, tornáda nebo záplavy. Přirozená rovnováha, jenž je narušena, má vliv nejen na lidstvo, ale také na zvířata a rostliny. Není proto překvapením, že toto téma, narušení přírodního řádu, je reflektováno také ve sféře filmu. Mimo dokumentární či katastrofické filmy tento námět prolul také do oblasti hororu.

Hororových subžánrů je velmi mnoho,¹ některé mají svou dlouholetou tradici, jsou zřetelně vymezené nebo mají svého vlastního tvůrce, který jim dal vzniknout.² U jiných subžánrů však hranice mohou být více prostupné anebo nemusí být zatím přesně stanoveny. Proto jsem si za téma této práce vybrala specifický hororový subžánr, který prozatím nebyl systematicky vymezen. Jedná se o horory, jejichž tématem je pomsta přírody lidstvu za jeho neekologické chování ztělesněná do podoby agresivních a vražedných zvířat i rostlin.

Cílem práce je definovat tento hororový subžánr a poté na základě čtyř žánrových analýz vyhledat ve filmech určené ikonografické a stylistické prvky. Zároveň se budu věnovat historickému vývoji subžánru s přihlédnutím na faktory, které ovlivňovaly jeho podobu. Seznámila jsem se s žánrovou teorií Ricka Altmana, převážně zpracovanou v monografii *Film/Genre*.³ Za metodologické východisko pro tuto práci jsem zvolila *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*,⁴ který aplikuji na vybrané filmy v analytické části. Zároveň protože přijímám Altmanovu teorii, která spočívá i v obecném ustanovování žánrů a jejich definování, se budu zabírat historií a substantivizací daného subžánru. Poté se soustředím na teorii o hororu Noëla Carrola se

¹ Slashery, splattery, zombie, kanibalské a upířské horory nebo filmy s duchařskou tematikou, více v kapitole 3.1. *Vymezení tématu a pojmu*.

² Například George A. Romero stojí za vznikem zombie hororů. Postava nemrtvého se sice objevila již dříve ve filmech *Bílá zombie* (White Zombie, 1932) a *Plán 9* (Plan 9 from Outer Space, 1959), ale teprve Romero ve filmu *Noc ožvlých mrtvol* (Night of the Living Dead, 1968) definoval zombie jako ožvlé mrtvol, které ztratily své sociální vazby, a projevuje se u nich kanibalismus. Zároveň je obdařil specifickým vzhledem a motorikou.

³ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-717-3.

⁴ ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. *Illuminace*, 1989, č. 1, s. 17-29. ISSN 0862-397X. Podrobněji se tomuto přístupu věnuji v kapitole 2. *Teorie filmového žánru*.

zaměřením na pojetí monstra, publikovanou v monografii *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*.⁵ Přijatou metodologií popisují podrobně v úvodní teoretické kapitole 2. *Teorie filmového žánru*. V následující kapitole vymezím termín pro horory s motivem přírodní pomsty a shrnu dostupné definice. Na základě těchto definic, ale také z vlastního pozorování ostatních (neanalyzovaných) filmů, určím sémantické a syntaktické vztahy v subžánru, které poté vyhledám ve vybraných analyzovaných dílech. Tyto snímky jsem zvolila, protože jsou zásadní pro vývoj subžánru a zároveň dokládají různé přístupy, které se v průběhu let objevily. Konkrétně se jedná o filmy *Ptáci* (*The Birds*, 1963), *Čelisti* (*Jaws*, 1975), *Arachnofobie* (*Arachnophobia*, 1990) a *Piraňa 3D* (*Piranha*, 2010). Podrobněji se výběrem filmů zabývám v kapitole 4. *Sémanticko-syntaktické analýzy*.

V práci vycházím z angloamerické a tuzemské literatury. Angloamerická literatura se zabývá subžánrem mnohem podrobněji než česká. Steven Jay Schneider, Jonathan Penner a Paul Duncan v knize *Horror Cinema*⁶ věnují jednu kapitolu subžánru revenge of nature. Soustředují se na jeho počátky a vývoj do současnosti. Přestože jejich text je popularizačního charakteru a je určen širšímu publiku, představuje tato čtyřstránková práce komplexní přístup k dané problematice. Další práce, kde se objevuje stručné shrnutí vývoje subžánru revenge of nature, je encyklopedie *Historical Dictionary of Horror Cinema*.⁷ Autor Peter Hutchings vytvořil heslo také pro tento subžánr a navíc v celé knize používá označení pro filmy spadající do této kategorie. Tyto dvě práce považuji za primární literaturu k danému tématu. V ostatní angloamerické literatuře se objevují pouze zmínky o subžánru, přesto s nimi musím, z důvodu nedostatku jiných zdrojů, pracovat. Jedná se převážně o knihy *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*⁸; *Epics, Spectacles, and Blockbusters: a Hollywood*

⁵ CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-415-90216-9.

⁶ PENNER, Jonathan, SCHNEIDER, Steven Jay, DUNCAN, Paul. *Horror Cinema*. Hong Kong: Taschen, 2008. ISBN 978-3822831526.

⁷ HUTCHINGS, Peter. *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, 2008. ISBN 978-0-8108-5585-4.

⁸ MURRAY, Robin, HEUMANN, Joseph. *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. New York: State University of New York Press, 2009. ISBN 978-0791476772.

*History*⁹; *The Horror Reader*¹⁰; *Hitchcock as Philosopher*¹¹; *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970 – 1979*¹²; *Horror Films of the 1990s*¹³. V těchto knihách se pracuje se subžánrem revenge of nature jako s regulérní kategorií. Podle Altmanovy teorie je dostačující, aby teoretik či publicista pojmenoval žánr a publikoval jej bez uvozovek v názvu, v tu chvíli tato skupina filmů s podobnými znaky existuje jako nezávislá.¹⁴

Česká literatura je velmi omezena. Na internetu lze dohledat pouze jeden¹⁵ relevantní internetový článek *Máme rádi zvířata, protože...*¹⁶ Autor článku Tomáš MLČOCH v úvodu píše, že „zvířecí horory“ zatím nevytvořily jednotný žánr. Některé jeho výroky v práci paradoxně dokládají jeho existenci. Navíc sám v článku definuje jisté sémantické a syntaktické vztahy (monstrum, výstavbu zápletky, významovou rovinu). Subžánr nepovažuje za existující z toho důvodu, že mu chybí pojmenování a potřebná masová produkce. Je pravdou, že v české literatuře se lze setkat pouze s označením „zvířecí horor“, které, jak doložím později, je zcela nedostačující.¹⁷ V angloamerické

⁹ NEALE, Stephen, HALL, Sheldon. *Epics, Spectacles, and Blockbusters: a Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010. ISBN 9780814330081.

¹⁰ GELDER, Ken (ed.). *The Horror Reader*. London: Routledge, 2000, ISBN 0-415-21356-8.

¹¹ YANAL, Robert J. *Hitchcock as Philosopher*. London: McFarland & Co., 2005. ISBN 0-7864-2281-5.

¹² COOK, Davis A. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970 - 1979*. Los Angeles: University of California Press, 2000. ISBN 978-0520232655.

¹³ MUIR, John Kenneth, *Horror Films of the 1990s*. London: McFarland Company, 2011. ISBN 0786440120.

¹⁴ Altman se takto vyjadřuje k případu ženského filmu, který Mary Ann Doane ve svém textu zbavuje uvozovek a tím „opouští veškeré zbytky pochyb ohledně práva této kategorie na nezávislou existenci“; ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Iluminace*, 2002, č. 4, s. 7. ISSN 0862-397X.

¹⁵ Dalším zdrojem je jednoduchá definice od uživatele serveru Studna.net, ve které je vymezeno filmové monstrum a prostředí. Filip Malík (Israha) píše: „Nature Amok: Hororovým faktorem v tomto žánru jsou nadměrně vzrostlá, nadměrně agresivní či jinak anomální zvířata (převážně druhy, které u některých lidí vyvolávají fobie - hadi, pavouci, žraloci, krokodýli, hmyz), která podobně jako ve slasheru postupně zabíjejí lidi, jež se nacházejí v místech, kde se zvířata vyskytují.“ (MALÍK, Filip (Israha). 2006. *Nature Amok*. [online]. Studna.net [cit. 18. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.studna.net/modules.php?name=Topics&id=54>>.) Definice i přes svůj fanouškovský původ, představuje ucelený pohled na subžánr a stručně vystihuje jeho základní podstatu.

¹⁶ MLČOCH, Tomáš. 2006. *Máme rádi zvířata, protože...* [online]. Filmweb [cit. 21. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://tvavideo.o2active.cz/show.article.aspx?id=104497>>.

¹⁷ Označujícím termínům se věnuji v kapitole 3.1. *Vymezení tématu a pojmu*.

literatuře se však zcela běžně uvádí termín *revenge of nature* a podobné.¹⁸ Masová produkce žánru je zcela zřejmá ve filmech produkovaných společnostmi Asylum a Syfy, které během posledního desetiletí uvedly několik desítek titulů. Stejně tak jako po premiéře *Čelisti* se dá hovořit o masové produkci filmů, které je napodobovaly. Dále Mlčoch píše o kvalitě filmů: „Výrazný a kvalitní film mezi nimi těžko pohledat.“¹⁹ S tvrzením částečně souhlasím. Z velké části lze tyto subžánrové snímky označit za brakovou tvorbu. Přesto se mezi nimi najde i určité množství kvalitně zpracovaných filmů.²⁰ Nepochopitelné je však neodůvodněné tvrzení, že do žánru nespádají filmy *Ptáci* a *Čelisti*, přestože splňují veškeré podmínky. „Žánr“ totiž vlastní dva zcela mimořádné kousky, které bez problémů zapadají i do užších definic, přesto se o nich v této souvislosti příliš nemluví. Jsou to pochopitelně *Čelisti* a *Ptáci*. Záměrně je v následujícím výčtu (ani celém článku) nezmiňuji, resp. neřadím je jako jeho součást.“²¹ V dostupné angloamerické literatuře jsou naopak tyto dva filmy považovány za základ subžánru. Mlčoch paradoxně v závěru článku nakonec *Čelisti* do žánru zařazuje: „Navlně úspěchu *Čelisti* se veze řada dalších žraločích filmů, které si v různých obdobích s těmito predátory pohrávají, přičemž žádný z nich se nikdy nepřiblížil kvalitě a dech beroucí atmosféře Spielbergova díla.“²² I přes některé nedostatky je Tomáš Mlčoch jediný, v českém prostředí, který se pokusil o komplexní pohled na tento subžánr.

V práci se zaměřuji na americkou filmovou tvorbu, a to z toho důvodu, že se zde subžánr zrodil, nejvíce filmů, které jej formovaly, pochází odtud a zároveň je USA největším producentem současné *revenge of nature* tvorby.²³ Samozřejmě filmy s motivem přírodní pomsty vznikají i v jiných zemích, dalšími producenty jsou mimo

¹⁸ Termínem se budu zabírat rovněž v kapitole 3.1. *Vymezení tématu a pojmu*.

¹⁹ MLČOCH, cit. 16.

²⁰ Mimo filmy *Ptáci*, *Čelisti* a *Arachnofobie* také *Fáze IV*. (Phase IV, 1974), *Grizzly* (1976), *Orca zabiják* (Orca: Killer Whale, 1977), *Piraña* (Piranha, 1978), *Aligátor* (Alligator, 1980), *Cujo, vztekly pes* (Cujo, 1983), *Krakatice* (The Beast, 1996), *Jezero* (Lake Placid, 1999), *Návrat do krvavé laguny* (Rogue, 2007), *Ruiny* (The Ruins, 2008), a další, ...

²¹ MLČOCH, cit. 16.

²² Tamtéž.

²³ Výjimkou je britský snímek *Deadly Bees* (1966), australský film *Útes smrti* (The Reef, 2010), který kopíruje narativ i stylistiku amerického filmu *Otevřené moře* (Open water, 2003) a několik málo filmů točených v koprodukcii s USA.

jiné Itálie, Velká Británie, Jižní Korea, Thajsko nebo Hong Kong, ale tyto snímky pouze čerpají z modelu vytvořeného zásadními díly subžánru, *Ptáky* a *Čelistmi*.

Názvy všech filmů v práci uvádím v českém distribučním názvu, v závorce poté upřesňuji rok vydání a originální název. Pokud snímek nemá český název, uvádím pouze jeho originální titul.

2. TEORIE FILMOVÉHO ŽÁNRU

2.1 Rozdílná pojetí filmového žánru

Žánry byly vždy chápány odlišně. O jejich definice, hranice a funkce se stále vedly spory. Rozdílné chápání žánrů mají producenti, distributoři, kritici i diváci. Není proto žádnou výjimkou, že se v propagačních materiálech, odborných kritikách a fanouškovských diskuzích setkáváme s nestejnými žánrovými termíny i v případě jediného filmu. Vlastimil Zuska hovoří o libovolnosti při zacházení s termínem žánr: „Denně jsme svědky taxonomické „nekázně“ v recenzích, reklamách, informujících statích apod., kde se s žánry, resp. s žánrovou atribucí zachází volně, až k hranicím libovůle.“²⁴ I přesto se „na žánru jako systému konvencí do určité míry shodne většina teoretiků žánru.“²⁵

David Bordwell v knize *Making Meaning*,²⁶ z roku 1989, přistupuje k filmovému žánru skepticky. Vychází z teorie Borise Tomaševského, podle nějž nelze žánry nijak klasifikovat. O několik let později věnuje celou kapitolu knihy *Film Art: An Introduction*²⁷ filmovým žánrům. David Bordwell a Kristin Thompsonová se vedle teorie vzniku žánrů, žánrových konvencí a ikonografie rovněž věnují filmovým cyklům. Filmové cykly chápou jako sérii žánrových filmů, jejichž vznik odstartoval jeden film a ostatní jej napodobují. V jejich pojetí mohu považovat za počátek žánrového cyklu film *Čelisti*.

²⁴ ZUSKA, Vlastimil. „Síla“ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa. *Illuminace*, 1995, č. 4, s. 5. ISSN 0862-397X.

²⁵ Filozofická fakulta Univerzity Karlovy: Katedra filmových studií. *Film a žánr* [online]. s. 1. [cit. 27. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>>.

²⁶ BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. ISBN 978-0674543362.

²⁷ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. Sixth Edition. New York: McGraw-Hill Companies, 2001. pp. 93-109. ISBN 0-07-231725-6.

2.2 Nástin vývoje žánrových teorií

První teoretici, kteří se zabývali teorií filmového žánru během 40. a 50. let 20. století, byli Robert Warshow a André Bazin.²⁸ Jejich studie byly počátečními pokusy o formování konceptu jednotlivých žánrů.²⁹ Avšak zatím se nejednalo o ucelené teoretické texty.

Počátkem 50. let 20. století se začala rozvíjet teorie autorství spojená s kritikou sdružujícími se v časopise *Cahiers du cinéma*.³⁰ Později v 60. a 70. letech se v návaznosti na autorskou teorii objevily další již systematictější žánrové teorie,³¹ nicméně stále spojené především se snahou o vymezení konkrétních žánrů. V této době se do uvažování o žánrech začaly prosazovat strukturalismus, sémiotika,³² ideologie³³ a feministické teorie. Žánr byl chápán jako novodobý mýtus, který reflektuje soudobou dominantní ideologii. Základní premisou strukturalistického přístupu bylo, že film a jiná umění vznikají v určitém společenském kontextu, kterým jsou zároveň ovlivňovány. Současně se strukturalistickými tendencemi se objevuje klíčový termín ikonografie, který se stal zásadním pro následující generace teoretiků zabývajících se teorií žánru.

Pojem ikonografie pochází ze spojení řeckých slov „ikon“ (obraz) a „grafein“ (psát). Jde o metodu, která zkoumá popis a klasifikaci námětů výtvarného umění. Erwin

²⁸ Robert Warshow přispíval do časopisů *Commentary* a *Partisan Review*, André Bazin do *Cahiers du cinéma*.

²⁹ Věnovali se gangsterce a westernu, které patřily k nejvíce čitelným americkým žánrům.

³⁰ Časopis *Cahiers du cinéma* vnikl v roce 1951 a mezi přispívající kritiky patřili André Bazin, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut a další. V roce 1954 byl v magazínu publikován článek s názvem *Jistá tendence francouzské kinematografie*, kde se objevil termín „auteur“. Tato rozvíjející se politika autorů, považovala práci režiséra za stěžejní. Auteur pojímá své dílo s osobitým a tvůrčím přístupem. Autorskou teorii rozšířil v USA filmový kritik Andrew Sarris.

³¹ Mezi teoretiky mimo jiné byli Jim Kitses, popisující ikonografii westernu, Edward Buscombe, který se vyhraňuje proti autorské teorii, Colin McArthur věnující se ikonografii gangsterským filmům a hvězdnému systému a dále John G. Cawelti, jenž používá místo termínu žánr označení formule, aby se vyvaroval termínu mýtus, který, jak tvrdí, nemůže existovat ve filmu ani televizi.

³² Termín Charlese Sanderse Pierce.

³³ Ideologie Louise Althussera, jenž řadí film mezi ideologické státní aparáty (společně s dalšími specializovanými institucemi). Tyto aparáty se soustředí se na soukromí široké veřejnosti a šíří dominantní ideologii.

Panofsky v eseji *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*³⁴ pojednává o třech rovinách uměleckého díla a zároveň poprvé používá termíny ikonografie a ikonologie.³⁵ Panofsky také aplikuje tyto metody na oblast filmu. V článku *Styl a médium ve filmu*³⁶ popisuje historický vývoj kinematografie a zmiňuje určité zavedené konvence (ikonografii), které se ve filmech objevují. Nicméně teprve v roce 1963 přichází Lawrence Alloway se systematickým způsobem uplatnění ikonografie v analýze žánrů.³⁷ Ikonografií má na mysli objekty, události a figury, jež je možné ve filmu identifikovat a popsat. Pro diváky jsou tyto prvky důvěrně známé vzhledem k jejich častému opakování. Alloway se distancuje od interpretace těchto prvků, respektive od termínu ikonologie.³⁸ Další teoretici jako Edward Buscombe³⁹ a Colin McArthur popisují ikonografii coby „přítomnost opakujících se figur jak v rovině postav, tak v rovině prostředí.“⁴⁰ Rick Altman později zpracoval ikonografii do sémanticko-syntaktické struktury. O níž budu podrobněji pojednávat v následující kapitole.

V 90. letech 20. století se žánrové teorie dále vyvíjejí. „Žánr je analyzovaný jako existující na průsečíku kritických přístupů a průmyslové praxe.“⁴¹ Nové teorie se obrací od textu ke kontextu (sociálnímu, politickému či průmyslovému). Následkem toho Rick Altman rozpracovává svůj sémanticko-syntaktický přístup o pragmatickou rovinu. Tomuto tématu se rovněž věnuji v následující kapitole.

³⁴ PANOFSKY, Erwin. *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*. In PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981, s. 33-54. ISBN 01-524-81.

³⁵ Panofsky považuje ikonologii, díky své příponě „logie“ (logos = myšlení, rozum), za nauku, která ikonografickým rozbohem uměleckého díla dojde ke správné ikonologické interpretaci.

³⁶ PANOFSKY, Erwin. *Styl a médium ve filmu*. *Illuminace*, 1991, č. 1, s. 19-34. ISSN 0862-397X.

³⁷ ALLOWAY, Lawrence. *Iconography of the Movies*. *Movie*, 1963, no. 7, pp. 16-18. ISSN 0027-268X.

³⁸ Termín ikonologie se postupně z uvažování o filmových žánrech vytrácí. V roce 1973 jej ještě vzkřísil McArthur v nepublikovaném spisu.

³⁹ Buscombe používá místo termínu ikonografie slovní spojení „vizuální konvence“.

⁴⁰ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2004. s. 310. ISBN 978-80-7331-143-8

⁴¹ Filozofická fakulta Univerzity Karlovy: Katedra filmových studií. *Film a žánr* [online]. s. 4. [cit. 27. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>>.

2.3. Přístup k filmovému žánru podle Ricka Altmana

Tato kapitola vychází z žánrové teorie Ricka Altmana, převážně z monografie *Film/Genre*⁴² a z eseje *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*.⁴³

i. Substantivizace a žánrovění⁴⁴

V knize *Film/Genre* se Rick Altman zabývá teorií vzniku nového žánru. Jeho tvrzení jsou založena na předpokladu, že žánrová terminologie se vyznačuje substantivy a adjektivy. Tato slova se objevují samostatně nebo v páru. Přičemž první je uváděno vždy adjektivum a následuje substantivum. Postupným vývojem se z adjektiva stává substantivum a vzniká nový žánr. Altman uvádí: „Když se z popisného přídavného jména stane nové kategoriální substantivum, osvobodí se od tyranie původního podstatného jména.“⁴⁵ Tento proces nazývá substantivizační a dokládá jej mnoha příklady z oblasti literatury a filmu. Současně zmiňuje, že „v některých případech je k proměně přídavného jména v podstatné zapotřebí neologismu.“⁴⁶ A také, že sami kritici občas vytvářejí klony těchto substantivizovaných termínů.⁴⁷

Altman dále v souvislosti se substantivizací uvádí definici žánrových filmů: „Žánrové filmy jsou filmy, které vznikají poté, co nějaký žánr vejde ve všeobecnou známost a je posvěcen substantivizací, během omezeného období, kdy sdílený materiál a struktury vedou diváka k tomu, aby interpretoval dané filmy ne jako samostatné entity, ale na základě žánrových očekávání a na pozadí žánrových norem.“⁴⁸ Nově vzniklé substantivizované žánry mohou být za nějaký čas vystřídány dalšími termíny a

⁴² ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-717-3.

⁴³ ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*, 1989, č. 1, s. 17-29. ISSN 0862-397X

⁴⁴ Pro překlad termínu „genrification“ vycházím z neologismu „žánrovění“, který použil Jakub Kučera v překladu Altmanova textu pro časopis *Illuminace* 2002, č. 4, s. 8. ISSN 0862-397X.

⁴⁵ ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace*, 2002, č. 4, s. 7. ISSN 0862-397X.

⁴⁶ Tamtéž, s. 7.

⁴⁷ Například muzikály označují jako „singies“, westerny jsou „oaters“ a melodramata „mellers“.

⁴⁸ ALTMAN, cit. 45, s. 9

podobný osud může postihnout i tyto nové kategorie. Altman tak pokládá žánrovění za nikdy nekončící proces.

Součástí Altmanova bádání byl výzkum plakátů a jiných propagačních materiálů. Došel k závěru, že ve filmové propagaci se žánrových termínů užívá jen zřídkakdy. Hollywoodská studia preferují u svých filmů žánrovou neukotvenost. Jejich záměrem je oslovit co nejširší diváckou obec s cílem většího finančního zisku. Z tohoto důvodu producenti a tvůrci preferují používání adjektiv. Oproti tomu kritici jsou zaměřeni na substantiva a proces vzniku nového žánru.

Altman se ve svém pojetí žánrovění soustředí převážně na vznik základních přetrvávajících žánrů – westernu, muzikálu a komedie. Hororovým filmům se nevěnuje. Pokud však aplikujeme substantivizační proces na subžánr revenge of nature, zjistíme, že je již tento termín osamostatněn. Bylo však zapotřebí neologismu nebo přesněji nové složeniny, která by žánr popsala. Pro tento subžánr se dříve používalo několik označení: animal horror či eco-horror.⁴⁹ V českém prostředí se můžeme setkat s termínem „zvířecí horor/film.“⁵⁰ Tato slovní spojení plní Altmanův předpoklad pro substantivizování; obsahují adjektivum a následující substantivum, které označuje ustálený žánr. Samotné slovo „animal“, „eco“ nebo „zvířecí“ však nemůže fungovat samostatně. Proto bylo nezbytné zavést nové označení, jímž je revenge of nature nebo nature run amok. Problematice pojmenování se více věnuji v kapitole 3.1. *Vymezení tématu a pojmu.*

ii. Opětovné žánrovění

Dalším důležitým bodem Altmanovy teorie je skutečnost, že filmové žánry podléhají opětovnému žánrovění. „Proces konstituování žánru není omezen na první výskyt cyklu nebo žánru. Melodrama jakožto kategorie ani melodramatické texty nezůstaly od dob Pixérécourta, Belascoa či Griffitha stejné, podobně jako nezůstala

⁴⁹ Tyto termíny ještě stále v některé literatuře přetrvávají. Animal horror v knize *The Horror Reader's Advisory*. (SPRATFORD Becky Siegel, CLAUSEN Tammy Hennigh. *The Horror Reader's Advisory: The Librarian's Guide To Vampires, Killer Tomatoes, and Haunted Houses*. Chicago: American Library Association, 2004. ISBN 0838908713.) A eco-horror v monografii *The American Horror Film: An Introduction* (HUMPHRIES Reynold. v *The American Horror Film: An Introduction*. Edinburg: Edinburg University Press, 2002. ISBN 978-0748614165.)

⁵⁰ ŠRAJER, Martin. Divoká stvoření. *Cinema* 213, 2009, č. 1, s. 59. ISSN 1210-132X.

stejná komedie od dob Řeků.“⁵¹ Důkaz o přežánrovění dokládá Altman na případě filmu *Netvor z černé laguny* (Creature from the Black Lagoon, 1954).

Studio Universal uvedlo v roce 1954 snímek *Netvor z černé laguny* a označilo ho žánrem creature feature. V 50. letech 20. století však začal být populární jiný žánr – science fiction. A proto se později začal snímek propagovat pod žánrovou nálepkou sci-fi. Obdobnou strategii zvolilo studio i u svých starších filmů (hororů) z 20. a 30. let 20. století, které byly také redefinovány na sci-fi. Podobně se přistupuje i k ostatním hororům z 50. let, které byly ve své době označovány za sci-fi či creature feature a v současnosti jsou řazeny mezi horory popřípadě sci-fi horory.⁵² Více se věnuji těmto snímkům v podkapitole 3.2. *Subžánr v historickém kontextu*.

iii. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru

Roku 1984 přišel Rick Altman s novou teorií, jak pohlížet na filmový žánr. V časopise *Cinema Journal*⁵³ publikoval článek, ve kterém poprvé zveřejnil sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. Úvodem přiblížil již existující teoretické přístupy, které se zpravidla soustředí na společné sémantické prvky ve filmu (postavy, prostředí, kostýmy,...) nebo zkoumají vazby mezi těmito složkami. „Sémantický přístup zdůrazňuje žánrové stavební bloky, naproti tomu syntaktické hledisko upřednostňuje struktury, do nichž se tyto bloky zasazují.“⁵⁴ Oba zmiňované přístupy mají své výhody a nevýhody. „Zatímco sémantický přístup má malou explanační sílu, je aplikovatelný na velké množství filmů. Naopak syntaktický přístup se vzdává širší aplikovatelnosti ve prospěch schopnosti izolovat pro daný žánr specifické, význam nesoucí struktury.“⁵⁵ Ideální stav nastane, pokud je žánr zkoumán

⁵¹ ALTMAN, cit. 45, s. 33

⁵² Mezi horory je řadí například Ken Gelder v knize *The Horror Reader* (GELDER, Ken (ed.). *The Horror Reader*. London: Routledge, 2000, ISBN 0-415-21356-8.) a mezi sci-fi/horory Peter Hutchings v knize *The A to Z of Horror Cinema* (HUTCHINGS, Peter. *The A to Z of Horror Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, 2008. ISBN 978-0-8108-6887-8).

⁵³ ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal* 23, 1984, no. 3, pp. 6-18. ISSN 0009-7101.

⁵⁴ ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 22. ISSN 0862-397X.

⁵⁵ Tamtéž, str. 22.

současně oběma přístupy, jež byly do té doby aplikovány odděleně. Příklad tohoto sémanticko-syntaktického vymezení uvádí na westernu. Westernový žánr definuje sémantickými prvky: obecná atmosféra (důraz na půdu, prach, vodu, kůži); hlavní postavy (cizinec, drsný kovboj, opuštěný šerif, silná ale něžná žena); technické aspekty (záběry z jeřábu, rychlé jízdy kamery). A syntaktickými vztahy: western je zasazen do blízkosti pohraničí; vystupuje v něm hrdina, který je rozdělen mezi dva hodnotové systémy; zároveň se objevují kontrasty mezi „kulturou a přírodou, společností a jednotlivcem nebo budoucností a minulostí.“⁵⁶

Identifikace sémantických a syntaktických prvků ve filmu pomáhá zařadit snímek k určitému žánru či subžánru. Za sémantické prvky považujeme: atmosféru, prostředí, typizované postavy nebo herce, rekvizity, kostýmy či snadno rozpoznatelné záběry, scény či sekvence. Oproti tomu syntaktické vztahy sledují uspořádání těchto sémantických prvků. Jedná se především o hlavní motivy, vztahy mezi postavami nebo zvolené stylistické postupy.

Altman přesnou hranici mezi sémantickými a syntaktickými prvky neurčuje. Snaží se ale vysvětlit, proč rozeznává právě tyto dva přístupy. „V rámci jednotlivého individuálního textu může mít jeden a týž jev více než jen jeden význam, podle toho, zda text uvažuje v rovině lingvistické nebo textové.“⁵⁷ Příklad uvádí na pojmu kůň, který je ve westernu obohacen o další významové roviny (např. protiklad koně a lokomotivy - železného oře). Dále zmiňuje podobný případ, kdy si hororový žánr vypůjčuje monstrem z literární tradice 19. století (hrozivá, nelidská bytost). V hororových filmech se rychle vyvíjí nové syntaktické vazby, které vytváří další významy pojmu monstrem.⁵⁸ Tímto Altman také upozorňuje na důležitost zabývání se historií daného žánru. Jak již bylo řečeno, žánry se v průběhu času mění a vyvíjí, proto je potřeba propojit teorii žánru s historií žánru.

Altman svůj sémanticko-syntaktický přístup v roce 1999 rozšířil o pragmatickou část. Uznává, že ve svém původním přístupu ignoroval důležitá hlediska – filmová studia a diváky. Filmová studia se snaží produkovat co nejatraktivnější filmy nebo ideálně filmové cykly. Tyto produkty poté diváci podrobují žánrovému čtení. Publikum, stejně jako studia, tak můžou vytvářet či přetvářet žánry a subžánry.

⁵⁶ Tamtéž, str. 22.

⁵⁷ Tamtéž, str. 27.

⁵⁸ Například ztotožňování monstra se sexuální touhou.

2.4. Horor

Přestože horor bývá nejčastěji zařazován mezi filmy s prvky fantastiky,⁵⁹ lze jej rozdělit na horory s fantastickými prvky⁶⁰ a horory, které tyto prvky neobsahují - realistické horory.⁶¹ V případě filmů ze subžánru revenge of nature se jedná převážně o fantastické horory, ale najdou se i výjimky. Jsou jimi filmy, ve kterých není vysvětlena příčina mutování či agrese zvířat nebo rostlin a jejich chování se tak může jevit jako „přirozené“.⁶²

Žánr hororu také patří do oblasti literatury. *Encyklopedie literárních žánrů*⁶³ uvádí definici hororu jako žánru, který je „zaměřený na pocity hrůzy, strachu a napětí.“⁶⁴ Mezi hlavní ikonografické znaky patří monstrum, o kterém podrobněji pojednávám v následující podkapitole. Dalším znakem je soustředěnost na strach z neznáma a omezenou znalost přírodních zákonitostí. Nejenom, že se děj často odehrává v neurčitém čase a prostoru, ale také, jak píše Bordwell s Thompsonovou: „Jestliže nás monstrum vyděsí tak, že poruší známé přírodní zákony, žánr tím naznačuje limity lidského vědění.“⁶⁵ Dále zmiňují, že: „Dalším běžným prvkem hororových filmů je práce se strachem z životního prostředí, jako když nukleární nehody nebo jiné, člověkem způsobené, katastrofy vytvoří mutanty, například obří mravenci ve filmu *Them!*“⁶⁶

⁵⁹ Horor je do této kategorie řazen např. Dagmar Mocnou a Josefem Peterkou (MOCNÁ, Dagmar, PETERKA Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, ISBN 80-7185-669-X.) nebo Ivanem Adamovičem (ADAMOVIČ, Ivan. *Encyklopedie fantastického filmu*. Praha: Cinema, 1994. ISBN 80-901675-3-5.). Za další dva fantastické žánry považují science fiction a fantasy.

⁶⁰ Při určení fantastična vycházím z teorie Tzvetana Todorova (TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1676-6.): Fantastično lze zpozorovat, pokud se v našem známém světě vyskytne událost, kterou stejný reálný svět nedokáže vysvětlit svými zákony.

⁶¹ Ivan Adamovič řadí mezi realistické horory např. filmy *Psycho* (1960) nebo *Halloween* (2007), protože neobsahují fantastické prvky.

⁶² Například film *Cujo, vztekly pes* (Cujo, 1983).

⁶³ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, ISBN 80-7185-669-X.

⁶⁴ Tamtéž, s. 253.

⁶⁵ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. Sixth Edition. New York: McGraw-Hill Companies, 2001. pp. 93-109. ISBN 0-07-231725-6.

⁶⁶ Tamtéž, p. 103.

i. Horor podle Noëla Carrola

Noël Carroll analyzuje horor pomocí psychologie a dalších věd. Odlišuje termíny přirozený horor (natural horror) a umělecký horor (art-horror). Slovo horor podle něj neznačí pouze filmový žánr, ale také reálné skutečnosti, které nás děsí či ze kterých máme obavy. Ve větě: „To, co udělali nacisté, bylo příšerné.“⁶⁷ Je obsaženo ono „hrozivé“, to, co Carroll nazývá přirozeným hororem. Oproti tomu uměleckým hororem má na mysli konkrétní, již ustanovený umělecký žánr a právě ten je objektem jeho zkoumání. Dále poznamenává, že nevidí pevnou hranici mezi žánrem sci-fi a hororem, jelikož: „řada sci-fi, např. z tzv. školy hmyzookých nestvůr, je ve skutečnosti druhem hororu, který nahrazuje nadpřirozené síly futuristickou technologií.“⁶⁸

Podstatné také je jak hororový žánr identifikujeme. Jedním z kritérií jsou pocity, které tyto filmy v divácích vyvolávají. Společně s dobrodružnými filmy, detektivkami nebo kriminálkami vzbuzují v divákovy emoce - napětí a hrůzu.

Druhým měřítkem se může zdát přítomnost monstra. Carroll však upozorňuje na jeho výskyt i v kategoriích, jako jsou pohádky nebo mýty. Důležitým rozlišením se tak stává postoj, jenž postavy zaobírají vůči těmto monstrům. „V hororových dílech považují lidé monstra, s nimiž se střetávají, za anomálie, za narušení přirozeného řádu. Naproti tomu v pohádkách jsou monstra běžnou součástí universa.“⁶⁹ V altmanovském pojetí lze přítomnost monstra zařadit mezi sémantické prvky a postoj hrdinů k nim za syntaktické vztahy.

V ideálním případě v hororu dochází k situaci, kdy se pocity hrdinů rovnají emocím diváků. Pokud přistoupíme na tuto premisu, můžeme se soustředit na emoce postav a tak začít vytvářet strukturu uměleckého hororu. Carroll tvrdí, že emocionální reakce postav na monstra neodpovídá jen strachu, ale také odporu, znechucení a hnusu. Z tohoto důvodu jsou monstra v drtivé většině případů popisována jako nečistá, hnijící, slizká nebo páchnoucí. Carroll píše: „V kontextu hororového příběhu vystupují monstra jako nečistá a zvrhlá: páchnou, hníjí, rozkládají se a rozpadají, vylézají ze slizu, bahna a špíny nebo jsou vytvořena z mršin a shnilého masa, z chemických odpadů či souvisejí

⁶⁷ CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. p. 12. ISBN 0-415-90216-9.

⁶⁸ CARROLL, Noël. Podstata hororu. *Illuminace*, 1993, č. 3, s. 54. ISSN 0862-397X.

⁶⁹ Tamtéž, str. 55.

s hmyzem, chorobou a plazivou havětí.⁷⁰ Při definici „nečistého“ vychází Carrol z práce Mary Douglasové *Purity and Danger*⁷¹ a dospívá k názoru, že objekt může být označen za nečistý, pokud porušuje dané kulturní hranice. Konkrétním příkladem jsou mořští živočichové, kteří se plazí. Jsou nečistí, protože plazení je primárně vyhrazeno pro suchozemská zvířata. Z tohoto důvodu je například humr označen za nečistého, protože se nachází v mezeře mezi kategoriemi. A právě hororová monstra (obzvláště zvířata a rostliny vyvolávající fobie) jsou často představiteli oné kategoriální přestupnosti.

⁷⁰ Tamtéž, str. 57.

⁷¹ DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger*. London: Routledge, 1966. ISBN 0-415-06608-5.

3. REVENGE OF NATURE

3.1. Vymezení tématu a pojmu

Ustálených hororových subžánrů je velké množství. Patří mezi ně například slashery,⁷² zombie, kanibalské a upírské horory nebo filmy s duchařskou tematikou. Hororové subžánry lze zpravidla velmi snadno rozlišovat. Při jejich určení se stačí soustředit na monstrem, původce zla a strachu. Rick Worland v knize *The Horror Film: An Introduction*⁷³ uvádí, že většina těchto subžánrů je přímo postavena na svém specifickém monstrem. Na základě tohoto tvrzení lze také rozlišit subžánr, ve kterém představuje monstrem zvíře či rostlina.

Pojmenování subžánru s takovouto tematikou je obtížné. Objevuje se několik názvů, které fungují jako synonyma. V recenzích, odborných článcích nebo diskuzích se lze setkat s termíny animal horror, natural horror⁷⁴ a ecological horror (eco-horror, eco-terror). V odborné literatuře převládá více specifické pojmenování nature run amok⁷⁵ a revenge of nature. Ve své práci se držím označení revenge of nature, které používají autoři v pracích, jenž patří k mé primární literatuře, Peter Hutchings v encyklopedii *Historical Dictionary of Horror Cinema* a Steven Jay Schneider, Jonathan Penner a Paul Duncan v knize *Horror Cinema*. V českém prostředí neexistuje označení odpovídající tomuto subžánru. Jediný termín, se kterým se lze setkat, je fanouškovské označení „zvířecí horor“, které ovšem už svým názvem zcela vylučuje filmy, jejichž monstra jsou rostliny.

⁷² Termín slasher označuje hororový subžánr, ve kterém jsou mladí protagonisté pronásledováni a vražděni psychopatickým zabijákem. Samotné vraždy jsou prezentovány skrze subjektivní hledisko (point of view) vraha.

⁷³ WORLAND, Rick. *The Horror Film: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing, p. 9, 2007. ISBN 1-4051-3901-3.

⁷⁴ Některé zdroje jsem již zmiňovala v druhé kapitole o žánrovění. Jen doplním další internetový zdroj těchto termínů: Rovi Corporation. *Natural Horror*. [online]. [cit. 16. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.allrovi.com/movies/subgenre/natural-horror-d584>>.

⁷⁵ Tento termín se objevuje např. v knize JANCOVICH Mark. *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. Manchester: University Press, 1996. p. 17. ISBN 0-7190-3623-2.

V další literatuře se také zmiňují subžánry creature feature a monster film. Brigid Cherry v knize *Horror*⁷⁶ řadí mezi monster filmy snímky *Godzilla* (1954), *Ptáci*, *The Thing from Another World* (1951), *Vetřelec* (*Alien*, 1979), *Mutant* (*Goemul*, 2006) a *Monstrum* (*Cloverfield*, 2008). Pojetí těchto dvou žánrů se však liší od základní premisy revenge of nature filmů, jejichž monstry jsou **reálná**⁷⁷ zvířata nebo rostliny. Creature feature i monster filmy pracují převážně s nereálnými, mytickými bytostmi. Hlavním monstrem v nich může být Dracula, vlkodlak nebo Frankensteinovo monstrum. Některé filmy, jako *King Kong* (1933, 1976, 2005) a *Them!* (1954), prostupují mezi oběma subžánry, revenge of nature a creature feature, a lze je těžko oddělit. V případě *King Konga* se jedná o obří gorilu a v *Them!* o gigantické mravence. Přesto svým kultem, který vytvořili, se velmi často řadí mezi mytická stvoření a tedy mezi creature feature filmy. Navíc King Kong je zobrazovaný značně antropomorfizovaně.

Dalším rozlišujícím znakem je původ monstra. Netvor může pocházet z vesmíru nebo ze Země, z přírody. V případě přítomnosti sci-fi prvků bývají filmy řazeny mezi creature feature. Proto je *Den Triffidů* (*Day of the Triffids*, 1962) pojednávající o rostlinách, které pocházejí z vesmíru, více sci-fi creature feature než revenge of nature horor.

Také japonský monster film můžeme z podobných důvodů vyloučit z revenge of nature subžánru. Japonské monster filmy, specifické svou zemí původu a vlastní rozsáhlou mytologií, tvoří samostatný subžánr - kajjū eiga. I když vesměs se jedná o zmutovaná zvířata. Například *Godzilla* je obří ještěrka a *Gamera* gigantická želva.

3.2 Subžánr v historickém kontextu

Vzhledem k tomu, že vycházím z Altmanovy teorie, která mimo jiné považuje za důležité věnovat se nejen teorii, ale také historii žánru, následující kapitolu věnuji vývoji subžánru revenge of nature.

⁷⁶ CHERRY Brigid. *Horror*. New York: Taylor & Francis, 2009. p. 5. ISBN 978-0-415-45667-8.

⁷⁷ Reálnost v tomto smyslu znamená, že ono zvíře či ona rostlina v našem světě skutečně existují, přestože může být změněna jejich velikost, inteligence a množství.

Subžánr se začal formovat již v období 50. let 20. století. Americkou společnost ovlivňovala politika studené války a hrozba jaderné katastrofy. Tyto obavy se začaly promítat i do filmového průmyslu. Zároveň se změnilo postavení amerických teenagerů, díky dostatečnému ekonomickému zázemí a nezávislosti se stali hlavním cílem pro filmová studia. Také si mladí finančně zajištění lidé mohli dovolit vyšší vstupné v kinech. Popularitě se ale těšila i levnější autokina. Některá přímo cílila na dospívající publikum. Mezi populární žánry patřily muzikály, dramata o dospívajících, thrillery, horory, sci-fi a exploatační filmy.

Právě v této době se objevily předchůdci subžánru *revenge of nature*. Za první z nich je označován snímek *Them!* (1954),⁷⁸ který varuje před nukleárními pokusy. Další filmy se zabývaly podobnými tématy. Většinou se jednalo o mutaci způsobenou radioaktivitou z testování atomové bomby. Ve filmu *Attack of the Crab Monster* (1957) mají tyto testy na svědomí proměnu krabů v obří zabijáky, podobně jako ve snímku *Beginning of the End* (1957), kde obrovská sarančata terorizují místní obyvatele. Také vznikaly filmy, ve kterých zdroj mutací souvisel s přírodními jevy. Zemětřesení a následná sopečná činnost ve snímku *Black Scorpion* (1957) zapříčinily uvolnění jeskynních prostor a vypuštění vraždících škorpiónů. Stejně jako rozmrznutí ledovce osvobodilo obrovskou kudlanku ve filmu *Deadly Mantis* (1957). Případně se jednalo o vědecké pokusy, které se nevydařily a měly za následek biologickou mutaci; snímek Jacka Arnolda *Tarantula* (1955) nebo *Vraždící bestie* (*Killer Shrews*, 1959) Raye Kellogga.

S těmito filmy souvisí problematika jejich zařazení. Nejčastěji jsou označovány za sci-fi či monster filmy. Peter Hutchings je v knize *Historical Dictionary of Horror Cinema* již řadí do subžánru *revenge of nature*, přestože přiznává, že snímky jsou kombinací sci-fi a hororu. Jonathan Penner, Steven Jay Schneider a Paul Duncan považují tyto filmy atomového věku pouze za předchůdce daného subžánru. Teprve až po příchodu *Ptáků* píše o samostatném subžánru.

Film *Ptáci* Alfréda Hitchcocka způsobil průlom ve vznikajícím subžánru. Hitchcock přišel s novým přístupem a vydělil z dosavadních subžánrových tendencí prvky sci-fi. Tím vznikl čistý horor s tématem pomsty přírody. V *Ptácích* se Hitchcock

⁷⁸ O prvním filmu tohoto druhu píše Peter Hutchings v knize *Historical Dictionary of Horror Cinema* (HUTCHINGS, Peter. *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, 2008. p. 263. ISBN 978-0-8108-5585-4).

odklonil od společnosti a zaměřil se na jedince a jeho strach. Ve filmu zcela chybí jakékoliv vědecké vysvětlení objasňující útoky ptáků, které je zcela zásadní pro sci-fi horory předchozí dekády.

Další filmy, které následovaly *Ptáky* v 60. letech a první polovině 70. let 20. století, se více soustředily na žánrové aspekty než na lidské postavy. Do popředí se dostalo nepřeborné množství různých kreatur, jejichž jediným cílem bylo vyděsit a znechutit diváky. Namísto monstrózy se zájem tvůrců přenesl na kvantitu vraždících živočichů. Freddie Francis, režisér filmu *Den Triffidů*, využívá ve snímku *Deadly Bees* (1966) záběry skutečných včel. Po vzoru Hitchcocka se reálná zvířata objevují také v dalších filmech: krvelačné kočky v *Eye of the Cat* (1969), slizké žáby ve filmu *Žáby* (Frogs, 1972), nebezpeční hadi v *SSSSSSS* (1973) nebo inteligentní mravenci ve *Fázi IV* (Phase IV, 1974).

Skutečný průlom, a to nejen pro tento subžánr, přišel až s rokem 1975, kdy Steven Spielberg natočil letní blockbuster *Čelisti*. Film mající obrovskou reklamu byl simultánně uveden ve více než čtyřech stovkách kin po celých Spojených Státech. Stal se nejúspěšnějším kasovním trhákem v historii, než ho ze žebříčku sesadil George Lucas s *Hvězdnými válkami* (Star Wars, 1977). Po tak úspěšném uvedení, kdy film s rozpočtem sedm miliónů dolarů vydělal jen v USA 260 miliónů dolarů,⁷⁹ se začaly natáčet další horory, které stavěly na slávě *Čelistí* a snažily se je napodobovat. Začal se vytvářet nový (sub)žánrový cyklus. Mezi snímky těžící ze Spielbergova filmu jsou i jeho tři sequely - *Čelisti II* (Jaws 2, 1978) stále za přítomnosti skladatele Johna Williamse a herce Roye Scheidera, *Čelisti III* (Jaws 3-D, 1983) a *Čelisti IV: Pomsta* (Jaws: The Revenge, 1987). Mezi filmy, které se objevily bezprostředně po roce 1975, se vyskytuje i několik esteticky kvalitnějších snímků. *Orka zabiják* (Orca: Killer Whale, 1977) zobrazuje samce kosatky dravé, kterému lovci zabijí březí samici. Samec začne toužit po pomstě a stane se z něj nelítostný zabiják. Stejně tak jako v *Čelistech* dotvářel dění na platně ponurý hudební motiv Johna Williamse, také v *Orce* se vyskytuje řada působivých motivů, tentokrát od italského skladatele Ennia Morriconeho. Podobně se i film *Chapadla* (Tentacles, 1977) odehrává v podvodních hlubinách, režie se ujal Ovidio G. Assonitis, který o čtyři roky později spolupracoval s Jamesem Cameronem na snímku *Piraña 2: Létařící zabijáci* (Piranha Part Two: The Spawning, 1981). V druhé

⁷⁹ Veškeré údaje o rozpočtech a tržbách filmů (v celé práci) pochází z internetového serveru <http://boxofficemojo.com>.

polovině 70. let nevznikaly jen filmy z mořského prostředí. Režisér Bert Gordon během dvou let natočil dva filmy s tématem pomsty přírody, které se svou estetikou podobají tvorbě 50. let 20. století. *The Food of the Gods* (1976) je o obřích agresivních krysách a *Mravenčí teror* (*Empire of the Ants*, 1977) o mravencích zmutovaných vlivem radioaktivního odpadu. Také režisér William Girdler přispěl svými snímky *Grizzly* (1976) a *Den zvířat* (*Day of the Animals*, 1977). A v neposlední řadě se žánru věnoval Joe Dante, jenž natočil snímek *Piraña* (*Piranha*, 1978) v produkci Rogera Cormana.⁸⁰ Film o lidožravých piraních inspirovaný *Čelistmi* se dočkal také pokračování, *Piraña 2: Létaující zabijáci*, a v roce 2010 remaku pod názvem *Piraña 3D* (*Piranha*, 2010).

Počátkem 80. let vznikly filmy *Aligátor* (*Alligator*, 1980) a *Cujo, vzteklý pes* (*Cujo*, 1983), za oběma stojí režisér Lewis Teague. *Aligátor* pracuje s etnologickým motivem městské legendy o aligátoru v kanálu. Příběh o ještěrovi, kterého jako mládě spláchnuli do záchodu. V kanálech ale přežil díky potravě z mrtvol psů, na kterých se nelegálně testovaly růstové hormony. *Cujo, vzteklý pes* vznikl podle novely Stephena Kinga. Ve snímku, podobně jako v Hitchcockových *Ptácích*, není přesně známá příčina agrese. Divák se může pouze domnívat, co ji způsobuje. Jedná se o minimalistický film, který pracuje s několika málo postavami a soustředí se převážně na strach hlavní hrdinky.

Koncem 80. let a počátkem 90. let 20. století je zřetelný pokles slasherů a celé hororové tvorby.⁸¹ Revenge of nature filmy se v této době také objevují jen zřídka. Za zmínku stojí snad jen snímek *Slimáci* (*Slugs, muerte viscosa*, 1988) podle knižní předlohy Shauna Hutsona. Ve filmu je nebývalé množství explicitního násilí, které lze přisuzovat adaptované novele *Slimáci*,⁸² vyznačující se neobyčejnou surovostí, naturalismem a sexuální zvráceností. V roce 1990 se ještě objevil důležitý film s tématem vraždících pavouků. Snímek *Arachnofobie* mísí prvky revenge of nature a komedie a tím vnáší do subžánru nový rozměr. Proto se často objevuje přímé označení

⁸⁰ Roger Corman se věnuje produkci „béčkových“ filmů už od 50. let. A jeho vliv je proto patrný i v revenge of nature. Stojí mimo jiné za snímky *Attack of the Crab Monsters* (1957), *Attack of the Giant Leeches* (1959) a *The Bees* (1978). V současné době se také podílí na produkci filmů ze společnosti Syfy (*Dinoshark* (2010), *Sharktopus* (2010), *Piranhaconda* (2011)).

⁸¹ Jak uvádí: PENNER, Jonathan, SCHNEIDER, Steven Jay, DUNCAN, Paul. *Horror Cinema*. Hong Kong: Taschen, 2008. p. 63. ISBN 978-3822831526.

⁸² HUTSON, Shaun. *Slimáci*. Praha: Premiéra, a.s., 1992. ISBN 80-85479-11-7.

eco-comedy.⁸³ Film režíroval, jako svůj první celovečerní film, americký producent a režisér Frank Marshall a na produkci se podílel Steven Spielberg.

Návrat hororu přišel až s filmem *Vřískot* (Scream, 1996) Wese Cravena. Spolu se slashery se vrátily také teenagerovské horory a rovněž revenge of nature filmy. Jak uvádí Jonathan Penner, Steven Jay Schneider a Paul Duncan, jejich obnova souvisela také s rozvojem speciálních efektů, CGI technologii⁸⁴ a se změněným pohledem na životní prostředí. Rok po premiéře *Vřískotu* byl do kin uveden film *Anakonda* (Anaconda, 1997), který sázel na hvězdné obsazení. V hlavní roli se představila Jennifer Lopez, dále pak Jon Voight nebo Danny Trejo. S rozpočtem 45 miliónů dolarů film nakonec celosvětově vydělal 136 miliónů dolarů. Film se dočkal tří méně finančně úspěšných pokračování - *Anakonda: Honba za krvavou orchidejí* (Anacondas: The Hunt for the Blood Orchid, 2004), *Děti Anakondy* (Anaconda 3, 2008) a *Anakonda 4: Cesta krve* (Anaconda 4: Trail of Blood, 2009). Podobného úspěchu dosáhl i film *Útok z hlubin* (Deep Blue Sea, 1999), který s rozpočtem 60 miliónů vydělal po celém světě 165 miliónů dolarů. Film opět lákal na spoustu akce, napětí, známé herecké tváře a krvelačné monstrum.

V 10. letech 21. století začínají v revenge of nature převládat digitální technologie. S živými zvířaty se už téměř nepracuje. Točí se filmy s malými rozpočty a kvalita speciálních efektů je proto velmi špatná. Jmenujeme například filmy *Pavouci* (Spiders, 2000), *Tesáky* (Fangs, 2001), *Hadí stisk* (Venomous, 2001), *Arachnia: Nestvůry útočí* (Arachnia, 2003), *Kobylky: Den zkázy* (Locusts, 2005), *Ice spiders* (2007).

Nicméně v roce 2003 vznikl snímek, který dokázal vnést do tohoto subžánru nový směr. Film *Otevřené moře* (Open Water, 2003) se svým minimálním rozpočtem 500 tisíc dolarů vydělal v kinech po celém světě 55 miliónů dolarů. O filmu se píše jako o kombinaci *Čelistí* a *Záhady Blair Witch*,⁸⁵ a to právě proto, že kombinuje formu found

⁸³ Označení eco-comedy se objevuje v knize: MURRAY, Robin, HEUMANN, Joseph. *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. New York: State University of New York Press, 2009. p. 119. ISBN 978-0791476772.

⁸⁴ Computer-generated imagery (CGI) jsou počítačem vytvořené 3D aplikace, které se používají jako speciální efekty ve filmu, televizi či počítačových hrách.

⁸⁵ Například v knize: PENNER, Jonathan, SCHNEIDER, Steven Jay, DUNCAN, Paul. *Horror Cinema*. Hong Kong: Taschen, 2008. pp. 63. ISBN 978-3822831526.

footage⁸⁶ se žraločimi zabijáky. Podobný vzorec využil i Andrew Traucki⁸⁷ ve filmu *Útes smrti* (The Reef, 2010). V obou filmech se pracuje s reálnými zvířaty, žraloci jsou natáčeni v přirozeném prostředí, a proto jsou jejich pohyby autentické stejně jako způsob lovu. Snímky pak působí věrohodněji a spolu s pseudo-dokumentárním stylem také podmanivěji.

V roce 2008 byl natočen film *Ruiny* (The Ruins, 2008), ve kterém zabijáka z přírody představuje popínavá réva z mexického pralesa. Film podle novely Scotta Smitha, jenž pro film napsal i scénář, vydělal 22 miliónů i přes svůj nízký rozpočet osm miliónů dolarů, který se neprojevil ani na digitálních efektech.

„Fenoménem“ nejen minulé dekády ale i současného revenge of nature je však společnost Asylum a televizní stanice Syfy. Filmové studio Asylum⁸⁸ se zaměřuje na produkci a distribuci tzv. mockbusterů, filmů které parazitují na blockbusterech a jejich reklamě. Mockbustery jsou točeny s nízkým rozpočtem a propagační materiály, DVD obaly, plakáty se podobají snímkům, na kterých se přizívují. Díky nízkým rozpočtům jsou herecké výkony, triky i scénáře špatné. Pro některé fanoušky se však právě proto stávají kultovní. Z revenge of nature hororů pocházející ze studia Asylum jmenuji především filmy *Supercroc* (2007), *Megažralok vs. obří chobotnice* (Mega Shark vs Giant Octopus, 2009), *Megažralok versus crocosaurus* (Mega Shark vs Crocosaurus, 2010) a *2-Headed Shark Attack* (2012).

Kabelová televizní stanice Syfy, která zahájila vysílání v roce 1992, je součástí americké společnosti NBC Universal. Její hlavní zaměření je sci-fi, fantasy a horor. Mezi filmy se zvířecími monstry patří: *Dinoshark* (2010), *Megapiraňa* (Mega Piranha, 2010) *Dinocroc vs. Supergator* (2010), *Sharktopus* (2010), *Obří krajta vs. aligátor*

⁸⁶ S found footage jako hororovým subžánrem se poprvé setkáváme ve filmu *Kanibalové* (Cannibal Holocaust, 1980). Zpopularizován byl však až později v 90. letech 20. století snímkem *Záhada Blair Witch* (The Blair Witch Project, 1999). V současnosti jde o velmi levný a lukrativní způsob natáčení filmů. Populární jsou hororové série *REC* (2007 - ?) a *Paranormal Activity* (2007 - ?).

⁸⁷ Andrew Traucki spolu s Davidem Nerlichem v roce 2007 natočili film *Krvavá laguna* (Black Water, 2007), ve kterém skupina turistů uvízne v australském pralesu a je terorizována krokodylem. Režiséri se nebáli použít reálné zvíře a opět tak docílit autentičnosti.

⁸⁸ Studio bylo založeno v roce 1997 a nejdříve distribuovalo nízkorozpočtové horory, později se začalo soustředit právě na mockbustery, mezi které patří mimo jiné (v závorce uvádím rok a film, který je napodobován v originálním názvu) *The Da Vinci Treasure* (The Da Vinci Code, 2006), *Pirates of Treasure Island* (Pirates of the Caribbean, 2006), *Snakes on a Train* (Snakes on a Plane, 2006), *Transmorphers* (Transformers, 2007), *100 Million BC* (10,000 B.C., 2008), *The Day the Earth Stopped* (The Day the Earth Stood Still, 2008), *Paranormal Entity* (Paranormal Activity, 2009), *Almighty Thor* (Thor, 2011).

(Mega Python vs. Gatoroid, 2011), *Swamp Shark* (2011), *Piranhaconda* (2011) a další. V současnosti spolu studio Asylum a stanice Syfy spolupracují na produkci a distribuci nových filmů. Rychlé natáčení, malé rozpočty a špatné digitální efekty jejich filmů však mají za následek devaluaci celého subžánru. Na druhou stranu i přes neumětelské se zvyšuje současný počet revenge of nature snímků a s ním i popularita těchto filmů. Nejen proto a také díky obnovení 3D technologie za poslední dva roky opět pronikly tyto snímky na filmová plátna. Jedná se o filmy *Piraňa 3D* (Piranha, 2010) a *Noc žraloka 3D* (Shark Night 3D, 2011).

3.3. Dostupné definice

V českém prostředí neexistuje definice subžánru revenge of nature.⁸⁹ Angloamerická literatura přináší pouze dvě odborné definice. Jonathan Penner, Steven Jay Schneider a Paul Duncan stručně píše: „revenge of nature filmy podrobně zkoumají způsoby, v nichž lidstvo porušuje proces přírodního řádu.“⁹⁰ Server Allmovie uvádí: „Natural horror je hororový subžánr představující rozrušenou přírodu v podobě zmutovaných bestii, masožravého hmyzu a obvykle neškodných zvířat nebo rostlin, které se změny v chladnokrevné zabijáky. Příčinou těchto mutací je téměř vždy člověk, který ve své vědecké nedbalosti a laxnosti k životnímu prostředí vypustí něco (jaderný odpad, toxické chemikálie, netestované látky) do přírody, což má smrtelné následky. Pod tímto děním se skrývá komentář k lidskému zacházení s přírodou a rostoucí obava, že zanedbané životní prostředí se vrátí, aby lidstvo pronásledovalo.“⁹¹ Díky nedostatku dalších zdrojů pracuji pouze s těmito definicemi, které dohromady tvoří popis všech důležitých prvků subžánru revenge of nature (postavy, monstrum, výstavba zápletky, významová rovina).

⁸⁹ Pouze fanouškovská definice zmiňovaná v poznámce č. 15.

⁹⁰ PENNER, Jonathan, SCHNEIDER, Steven Jay, DUNCAN, Paul. *Horror Cinema*. Hong Kong: Taschen, 2008. p. 58. ISBN 978-3822831526.

⁹¹ Rovi Corporation. *Natural Horror*. [online]. [cit. 18. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.allrovi.com/movies/subgenre/natural-horror-d584>>.

3.4. Sémantické prvky a syntaktické vztahy

Při určování sémantických prvků a syntaktických vztahů vycházím z Altmanovy teorie. Altman v eseji *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru* neurčuje přesné hranice mezi těmito přístupy a nechává volné pole pro toho, kdo jeho metodologii přijme. Mezi přístupy proto striktně nerozlišuji, a pokud je to vyžadováno, dílo zkoumám z obou úhlů současně, jak ostatně navrhuje sám Altman.

Za sémantické prvky, které rozebírám podrobněji v následujících analýzách, lze považovat prostředí, charakteristické postavy, klíčové scény a monstrum. Mezi syntaktické vztahy patří výstavba zápletky, významová rovina a vztahy mezi postavami, které v analytické části řadím do jedné podkapitoly spolu s charakteristickými postavami, protože tyto dvě roviny spolu neoddělitelně souvisí. Vzhledem k tomu, že *revenge of nature* je hororový subžánr, některé prvky jsou podobné obecným hororovým schématům.⁹²

i. Sémantické prvky

Prostředí

Filmy *revenge of nature* se odehrávají v současnosti. Můžou tak efektivně reagovat na společenské problémy. Prostředí filmu představují izolovaná místa, maloměsta, vesnice nebo osamocené domy či farmy. Izolace také může být dána přírodní krajinou, lesy, horami nebo mořem, které obklopuje území. Přírodní prostředí, kam je příběh situován, je většinou přirozené pro filmová monstra. Žraloci, chobotnice, krakatice a velryby jsou v moři. Aligátoři, krokodýli a piraně se vyskytují ve sladkovodních tocích či jezerech. Hadi, některý hmyz nebo divoká zvířata jsou v lesích nebo džunglích. Rostliny se objevují také ve svých biotypech. Ostatní zvířata či rostliny, které existují běžně na různých místech, se mohou vyskytovat téměř všude (ptáci, mravenci, pavouci, králíci, psy, kočky, kobylky, krysy, slimáci, žáby, včely, vosy atd.).

⁹² Například prostředí či některé postavy a scény.

Charakteristické postavy a jejich vztahy

Mezi hlavními postavami se většinou rozvíjí milostná linka, nebo může jít o manželský pár. Důležité je citové pouto, které mezi sebou postavy mají a které mohou monstra narušit nebo zpřetrhat. Pokud jde o manžele, často již mají děti, které musí ochraňovat před nebezpečnými stvořeními. Hlavní postava bývá vystavena konečnému střetu monstra s člověkem, snaží se o záchranu nejen sebe sama, ale také rodiny nebo přátel, kteří jsou také v nebezpečí. Jedna z hlavních postav nebo některá z vedlejších (ale obdařená více rysy) nakonec umírá, aby byla ukázána nemilosrdnost vražedných monster. Důležitou postavou je vědec, který dodává divákovi odborné informace. Často sám stojí za rozuzlením příčiny útoku a spojuje se s hlavními postavami, aby porazili agresivní monstra. Další charakteristickou postavou je skeptik, jenž nevěří v možnost, že by se příroda obrátila proti člověku. Skeptik je v určité části filmu vyveden ze svého omylu a často je usmrcen. Poslední identifikovatelnou postavou je přijíždějící cizinec. Po seznámení s obyvateli ho očekává poznávání nové flóry a fauny. Objevují se i možné kombinace těchto postav. Skeptik může být zároveň vědec, stejně jako hlavní postavou bývá často cizinec.

Klíčové scény

Ve filmech lze vysledovat několik základních klíčových scén. První je hned titulková či úvodní scéna, která představuje monstrem, nejčastěji ještě v přirozené formě, nebo prostředí, ve kterém žije. Další důležitou situací je příjezd postavy, cizince, do nového prostředí. Cizinec nezná místní poměry a musí se s nimi seznámit. Proto se může příjezd objevit hned ze začátku a tvůrce filmu tak snadno představí divákovi prostředí i ostatní postavy. Další scénou, podstatnou pro filmy, je vědecké zjištění proč monstra útočí a vraždí. Toto vysvětlení nemusí být přítomné v každém filmu, ale objevuje se velmi často, protože objasnění znamená pro diváka větší uvěřitelnost. Poslední klíčovou scénou je ta závěrečná, kde se rozhoduje, zda zvítězí člověk, nebo příroda. Přičemž monstra jsou v drtivé většině filmů poražena, jejich zničení je většinou za pomoci výbušniny, střelné zbraně nebo jiného člověkem vyrobeného výdobytku.

Monstrum

Monstra představují zvířata či rostliny, které vytváří u lidí fobie (pavouci, hadi, žáby, krysy,...). Jsou zobrazena jako slizká a špinavá s cílem znechutit a vyděsit diváka. Paradoxně se však můžeme setkat s monstry jako kočky nebo psy, jež jsou většinou považována za mírumilovná stvoření. Důležitým hlediskem monster je velikost a množství. Mohu být zmutována do obrovských rozměrů, v tom případě se vyskytují pouze v několika exemplářích, nebo naopak útočí ve velkých skupinách. Ale vždy je přítomna vysoká agresivita jedinců, popřípadě i nadměrná inteligence. Jakub Korda píše o hororovém monstu, které „vkládá do příběhu kontrastní charakteristiku ‘nelidského’.“⁹³ Zvířecí (i rostlinná) monstra zcela vybočují z pojetí „lidskosti“ a vyznačují se „flexibilitou, kauzálním chování a neemotivností“.⁹⁴ Člověk se tak dostává do konfrontace s monstrem, které není schopné empatie a komunikace, což prohlubuje jeho zrudnost.

Pomsta v podobě zvířat také patří mezi archetypální příběhy pocházející ze *Starého Zákona*⁹⁵ a *Koránu*.⁹⁶ Hospodin seslal na Egypt deset ran, které měly přesvědčit faraona, aby propustil židy z otroctví. Mezi katastrofy patřilo mimo jiné přemnožení žab, komárů, much a kobylek.

ii. Syntaktické vztahy

Výstavba zápletky

Filmy dokáží vybudovat silné napětí, ale zároveň pracují i s momenty překvapení. Drží se schématu hororů, které svým rychlým střihem, údernou hudbou a rychlou akcí diváka vyděsí. Samotná monstra jsou ukázána jen ve chvílkách silného napětí, jindy si tvůrce vystačí se symbolickými náznaky nebo předměty spojenými s monstry (pavučiny, úly, kanály, specifické zvuky). Pro zvýšení napětí se lze často setkat se subjektivním hlediskem monstra. V jiném případě se kamera snaží diváka

⁹³ KORDA, Jakub. Filmový obraz tělesné destrukce. *Cinepur*, 2004, č. 35, s. 39. ISSN 1213-516X.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Český ekumenický překlad. 8. přeprac. vyd. Praha: Česká biblická společnost, 2009. Exodus 7 – 11. ISBN 978-80-87287-22-4.

⁹⁶ *Korán*. Praha: Academia, 2000. Súra 7, Ája 133–136, ISBN 80-200-0246-4.

oklamat a zobrazuje subjektivní hledisko, které se ukáže jako falešné. Tím je divák držěn neustále v nejistotě a napětí. Zároveň filmy revenge of nature zpravidla dodržují výstavbu podle antického dramatu, jednoty místa, času a děje.

Významová rovina

Významová rovina filmu je nejvýraznější syntaktický prvek, jenž lze vysledovat. Ve filmech se objevuje porušení přírodního řádu, které způsobuje člověk. Nejčastěji se týká nelegálních experimentů (s radioaktivním materiálem, růstovými hormony, chemikáliemi,...), narušení přirozeného ekosystému, vypouštění odpadních látek nebo jiné znečišťování životního prostředí. Příroda se proto proti lidstvu obrátí a trestá ho za jeho chování. Pomsta nespoutané přírody se projevuje v podobě agresivních zvířat a rostlin, které útočí proti lidem žijícím v oblasti, kde se tato fauna i flora běžně vyskytuje.

4. SÉMANTICKO-SYNTAKTICKÉ ANALÝZY

V analytické části práce se soustředím na čtyři zásadní filmy, které ovlivnily subžánr revenge of nature. Filmy pocházejí z různých časových období a tak současně dokládají vývojové tendence v subžánru. Jedná se o filmy *Ptáci* (60. léta 20. století) a *Čelisti* (70. léta 20. století), koncem osmdesátých let, jak už bylo zmíněno, nastává pokles ve filmové produkci hororů. Další film je proto *Arachnofobie* (90. léta 20. století) a poté *Piraña 3D* (současná tvorba). Ve všech žánrových analýzách se soustředím čistě na vysledování sémanticko-syntaktických prvků vymezených v předchozí kapitole.

První zkoumaným filmem jsou Hitchcockovy *Ptáci*. Jonathan Penner, Steven Jay Schneider a Paul Duncan pokládají film za první regulérní revenge of nature. Jako jediní se věnují danému subžánru jako celku. Provádí komplexní analýzu, jak z historického, tak ze sociologického hlediska. A proto s jejich tvrzením souhlasím. Také Robert J. Yanal, působící v oboru filozofie umění, se vyjadřuje k *Ptáky* jako k průkopnickému filmu, který inicioval subžánr revenge of nature.⁹⁷ „*Ptáci* jsou Hitchcockovým druhým hororovým filmem, tím prvním je *Psycho*. Ptáci v Hitchcockově filmu jsou zvířata ve své přirozené podobě - vrány, raci, havrani – která z nějakého důvodu zmutovala. Filmová monstra před *Ptáky* byla z vesmíru (*The Thing From Another World*, 1951) nebo zvířata která zmutovala do obřích rozměrů (*Them!*). *Ptáci* iniciovali žánr natural-animal-run-amok, později rozvinutý stovkami krys ve *Willardovi* (1971), žralokem predátorem v *Čelistech*, vraždícími včelami (*The Swarm*, 1978) a vysoce jedovatými a agresivními pavouky v *Arachnofobii*.“⁹⁸

Dalším filmem jsou *Čelisti* Stevena Spielberga. Krom toho, že spolu s filmem *Vymítač ďábla* (*The Exorcist*, 1973) započaly hollywoodskou éru blockbusterů, tak také odstartovali cyklus revenge of nature filmů. *Čelisti* přispěly ke zpopularizování subžánru revenge of nature a jejich vliv je patrný i v současné tvorbě.⁹⁹ Gregory A.

⁹⁷ Yanal používá pro pojmenování subžánru synonymní označení natural run amok. Problematice pojmenování jsem se podrobněji věnovala v kapitole 3.1. *Vymezení tématu a pojmu*.

⁹⁸ YANAL, Robert J. *Hitchcock as Philosopher*. London: McFarland & Co., 2005. p. 175. ISBN 0-7864-2281-5.

⁹⁹ Například studio Asylum stále natáčí filmy s monstry v podobě žraloka, nebo již zmíněný snímek *Noc žraloka 3D*. Podobnosti s *Čelistmi* jsou patrné již na filmových plakátech (viz. kapitola 7. *Přílohy*).

Waller píše o cyklu, „který staví lidstvo proti hrozbě z přírodního prostředí,“¹⁰⁰ jež započaly *Žáby* a především *Čelisti*. Sheldon Hall a Stephen Neale zase hovoří o cyklu s důrazem na skupinovou hrozbu a veřejnou paniku.¹⁰¹ Výjimečnost *Čelistí* v rámci subžánru popisuje David A. Cook. „Spielberg skloubil efekty a narativ takovým způsobem, že katastrofické sekvence z dřívějších filmů působily v porovnání s *Čelistmi* směšně a přinesl sofistikovanou formu žánru, která byla do té doby jedinečná pouze v Hitchcockových *Ptáčích*.“¹⁰²

Arachnofobie přinesla do subžánru revenge of nature prvky komedie. John Kenneth Muir tuto komediální rovinu srovnává s *Čelistmi*: „V *Čelistech* bylo hodně humoru, ale byl to naturalistický humor a vycházel z postav. [...] Ale v *Arachnofobii* je humor na úkor autenticity.“¹⁰³ Zároveň hovoří i o trendu v první polovině 90. let 20. století, kterým bylo natáčení hororových komedií. *Arachnofobie* tak udala nový směr, kterým se některé subžánrové snímky ubíraly. Obzvláště v současné tvorbě je komediální či parodická rovina velmi populární.¹⁰⁴ V širším sociálním hledisku byla 90. léta 20. století érou rozvoje globalizace, masového rozšíření internetu a zkracování vzdálenosti. Díky nárůstu zájmu o leteckou dopravu bylo snazší se rychle přepravovat spolu se zvířaty, která mohla přenášet nemoci.¹⁰⁵ Zároveň se v 90. letech rozvíjí společnost PETA¹⁰⁶ a celkově vzrůstá zájem o práva zvířat. *Arachnofobie* je ukázkou toho, co se může stát, pokud jsou zvířata exportována ze svého přirozeného prostředí.

¹⁰⁰ WALLER, Gregory A. Introduction to american horrors (extract). In GELDER, Ken (ed.). *The Horror Reader*. London: Routledge, 2000, p. 262. ISBN 0-415-21356-8.

¹⁰¹ NEALE, Stephen, HALL, Sheldon. *Epics, Spectacles, and Blockbusters: a Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010. p. 208. ISBN 9780814330081.

¹⁰² COOK, Davis A. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970 - 1979*. Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 255. ISBN 978-0520232655.

¹⁰³ MUIR, John Kenneth, *Horror Films of the 1990s*. London: McFarland Company, 2011. p. 54. ISBN ISBN 0786440120.

¹⁰⁴ Viz komediální *Piraña 3D*. Nebo film z roku 2002 *Pavoučí teror* (Eight Legged Freaks, 2002).

¹⁰⁵ Tento problém je zobrazen ve filmu *Smrtící epidemie* (Outbreak, 1995). Z africké džungle do Kalifornie je odvečena opice, která přenáší smrtící virus.

¹⁰⁶ People for the Ethical Treatment of Animals (PETA) je největší organizace na ochranu zvířat na světě. V současné době má více než 3 milióny členů.

Závěrečným analyzovaným snímkem je *Piraňa 3D*, která je jedním z posledních revenge of nature filmů, které se objevily v kinodistribuci.¹⁰⁷ Zároveň představuje zástupce současných hororových trendů.¹⁰⁸ Nejvýrazněji je znát vliv splatter filmů,¹⁰⁹ ve kterých jde o explicitní zobrazení co nejnápaditějších úmrtí. V *Pirani 3D* se například objevuje mimo, okusování nejrůznějších částí těla hladovými piraněmi, rozpůlení těla ocelovým lanem nebo skalpování lodním šroubem. Úmrtí často podkresluje rocková či popová hudba, čímž divákovi naznačuje, že násilí je zobrazeno pro pobavení z jeho absurdnosti. Jan Švábenický píše o současném hollywoodském hororu: „Nositeli současných trendů jsou především postavy, chování a vnější vzhled, prezentující dnešní módu. Klíčovou problematiku představuje do určité míry sklon tvůrců k extrémnímu zachycování násilí, tvořícího neodlučitelnou součást veškeré produkce posledních několika let. V některých případech tato přílišná brutalita přesahuje rámec významotvorného prvku a stává se samoučelnou efektní hříčkou.“¹¹⁰

4.1. Ptáci

Film je adaptací krátké povídky spisovatelky Daphne du Maurier. Scénárista Evan Hunter¹¹¹ dostal za úkol vytvořit rozpracovanější postavy oproti původnímu příběhu, kde vystupoval farmář a jeho žena. Hunter a Hitchcock vybudovali fiktivní svět, ve kterém na sebe postavy reagují a mění se v závislosti na prožitých situacích. Hlavní dvojici vtiskli osobité vlastnosti, čímž vytvořili uvěřitelné postavy, které navíc

¹⁰⁷ O rok později měl premiéru ještě jeden snímek s názvem *Noc žraloka 3D* (*Shark Night 3D*, 2011), který lákal diváky do kin na žraločí monstra. Přestože se horor zezáčátku profiloval jako revenge of nature, záhy si divák uvědomuje, že film spadá do jiného subžánru, tzv. hillbilly horror. Jde o fanouškovsky vytvořený termín pro exploatační filmy, v nichž figurují „burani z vesnice“ (v angličtině označování jako „hillbillies“).

¹⁰⁸ Hlavní dva současné trendy jsou duchařské horory a splatter filmy (torture porn). Exemplárními filmy pro tyto kategorie jsou *Paranormal Activity* (2007) a *Saw: Hra o přežití* (*Saw*, 2004).

¹⁰⁹ Splatter filmy se zaměřují na zobrazování nejrůznějších extrémních způsobů úmrtí. Násilí je představováno v detailech a diváka má spíše fascinovat nebo pobavit originalitou či absurdností než šokovat, čímž se liší od své novodobé podoby, torture porn, která pracuje s převráceným vzorcem a svým detailním vyobrazením mučení se snaží diváka děsit.

¹¹⁰ ŠVÁBENICKÝ, Jan. 2006. *Horor v současném Hollywoodu*. Fantom, č. 28, září 2006 [online]. [cit. 3. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=389>>.

¹¹¹ Známý pod uměleckým pseudonymem Ed McBain.

vhodně dotváří prostředí, ve kterém existují. Hitchcock se soustředil více na vztahy postav než na hororová monstra, i přesto se snímek stal základem pro následující éru revenge of nature filmů.

i. Prostředí

Úvodní scéna filmu *Ptáci* se odehrává v rušném San Franciscu, příběh se poté přesunuje do přímořského městečka Bodega Bay, malého izolovaného místa v zátocě na pobřeží severní Kalifornie. A právě zde, v této panenské krajině, se odehrávají surové útoky zuřivých ptáků. Hlavními aktéry jsou raci, protože tady mají přirozené sídliště, ale objevují se i jiné druhy ptáků, jako jsou vrány, špačci atd. Opět převážně ti, kteří se v dané lokalitě skutečně vyskytují. Celý příběh se odehrává v odlehlém městě a po příjezdu se Melanie Daniels dozvídá, že farma, kterou hledá, je na ještě vzdálenějším místě, až na druhé straně zátoky, kde je zcela izolovaná od civilizace. Díky tomuto přesunu je Melanie odkázána sama na sebe, separována od všeho, na co se ve městě mohla spolehnout.

ii. Charakterové postavy a jejich vztahy

Hlavní postavou je Melanie Daniels. Jako cizinka přijíždí do Bodega Bay a nakonec zde sama uvízne, odkázána pouze na pomoc Mitche Brennera. Melanie je z počátku filmu prezentována jako zámožná emancipovaná žena z vyšší společnosti. Z jejího uhlazeného světa ji vyvedou až první útoky ptáků. Zároveň se u ní projeví nové rysy, do té doby divákovi utajené - citlivost, obětavost a starostlivost o druhé. Mitch Brenner naopak zná místní prostředí a po celou dobu se jeví jako rozhodný a cílevědomý muž, který se zároveň dokáže postarat o rodinu i při nejkřutějších útocích ptáků.

Mezi hlavními postavami se i přes nepříznivé podmínky zrodí milostný vztah. Celá rodina Brennerových si v nejhorších chvílích, atakování ptáky, utuží své vztahy a nebojí se projevit lásku i vzájemnou starostlivost. Z počátku komplikovaný vztah mezi Lydií Brennerovou a Melanií se nakonec upevní a Lydie je připravena přijmout po boku svého syna jinou ženu, než samu sebe. Jedna z hlavních postav, učitelka Annie

Hayworthová, která tvoří milostný trojúhelník mezi Melanie a Mitchem, nakonec zemře. V poslední chvíli ještě stihne zachránit malou Cathy a tímto heroický činem potvrdí svou obětavost celé rodině Brennerových.

Vedlejší postavy jsou sice ploché, obdařené většinou jen jedním rysem, ale zato spadají do důležitých charakterových postav revenge of nature filmů. Místní šerif se projevuje jako pravý skeptik ve všem, co se týká útoků ptáků. Ze začátku nevěří, že by bylo něco takového možné a snaží se nalézt jakékoliv jiné logické vysvětlení. Nevěří tomu ani ostatní obyvatelé, až do doby, kdy ptáci napadnou benzínovou pumpu a způsobí výbuch. Prozření přijde až ve chvíli, kdy už je pozdě činit jakákoliv opatření. V místní restauraci se také divák setkává s obvyklou postavou odborníka – vědce, v tomto případě s ornitoložkou, která je stejně skeptická jako ostatní obyvatelé. Svě tvrzení dokládá odbornými informacemi o ptácích. Její výroky zmíním v následující podkapitole *Významová rovina*.

iii. Klíčové scény

Mezi klíčové scény lze zařadit již úvodní titulky, které zobrazují černé vrány prolétající před kamerou. Divák vidí hlavní antagonisty, monstra, která budou ve filmu strůjci zla a strachu. Hitchcock pracuje s očekáváním a po celou dobu drží diváky v napětí. První útok se objeví až ve 25. minutě filmu. A lze jej pokládat za náhodu. Další již zřetelný útok na děti je v 50. minutě filmu. Od této chvíle se agresivita ptáků stupňuje. Útoky jsou většinou jednorázové, ptáci udeří a poté zmizí. Příjezd Melanie, cizinky, do města pomáhá divákovi zorientovat se v prostředí i postavách. Závěrečné scény ostatních revenge of nature filmů zobrazují vítězství člověka nad přírodou. Hitchcock v *Ptácích* nechává diváka v nejistotě, stejně jako Daphne du Maurier ve své povídce s otevřeným koncem.

iv. Monstrum

Ptáci ve filmu jsou již od prvního útoku velmi agresivní a bez důvodu napadají místní obyvatele. Zároveň se dokážou spojit a systematicky útočit, což dokazuje neobvykle vysokou inteligenci a schopnost kooperace. Spojily se dokonce i různé ptačí

druhy. Vzhled i velikost u ptáků zůstávají přirozené. Objevuje se ale hledisko kvantity a ptáci útočí v obrovských hejnech. Obyvatelé jsou proti takovému množství ptáků bezbranní. Ptáci patří mezi živočichy, kteří vyvolávají u některých osob fobie (ornitofobie – strach z ptáků). Zároveň mají velmi ostré zobáky, nástroje, kterými vraždí, a to může znepokojovat jedince, kteří trpí dalším druhem fobie, tzv. aichmofobií, strachem z ostrých předmětů.

v. Výstavba zápletky

Film je vystaven na očekávání diváků. Hitchcock ve většině záběrů implicitně zobrazuje ptáky jako hrozící nebezpečí. V režisérské explikaci zmiňuje jejich vztah k příběhu „Na diváky působí reklama, články, kritiky. Nechci, aby byli netrpěliví a čekali jen na to, až se objeví ptáci, protože v tom případě by nevěnovali dostatečnou pozornost příběhu. Narážky na konci každé scény jsou něco podobného, jako kdybych divákům říkal: 'Jen klid, jen klid, oni se objeví.'“¹¹² Hitchcock ve filmu dodržuje jednotu místa, času a děje. Děj se odehrává na jednom místě, v Bodega Bay, během dvou dnů a soustředí se na jeden hlavní příběh, který postupně graduje spolu s útoky.

Veškeré útoky ptáků jsou nepředvídatelné. Lidé jsou proti nim bezmocní, protože útočí na každého, bez varování. Žádný vědecký ani logický význam jejich útoků ve filmu není.¹¹³ Jediný náznak možného vysvětlení je věta, kterou pronese prodavačka v obchodu s ptáky: „Někde na moři musí být bouře, ta je mohla zahnat až do vnitrozemí.“¹¹⁴ Pokud by to byla pravda, jednalo by se o příčinu způsobenou přírodou. Podobně jako je nepřímě vysvětleno houfování ptáků v původní povídce

¹¹² TRUFFAUT, Francois. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha: Československý filmový ústav, 1987. str. 158. ISBN 978-0-88781-000-8.

¹¹³ Lze se setkat s názorem, že snaha zjištění důvodu útoků ptáků je v podstatě Hitchcockův Macguffin (např. DIRKS, Tim. *The Birds*. [online]. Filmsite [cit. 28. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmsite.org/bird.html>>.). Postavy se snaží zjistit příčinu agresivity ptáků, nikdo však tuto příčinu nezpochybnuje. Přesto v kontextu zařazení filmu do *revenge of nature* obsahuje snímek určité náznaky vysvětlení, viz. podkapitola *Významová rovina*.

¹¹⁴ *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963). Stopáž 3 min.

Ptáci,¹¹⁵ kde je jejich podivné chování **pravděpodobně** způsobeno větrem vanoucím z východu.

vi. Významová rovina

Najít jednu významovou rovinu celého filmu je nemožné. Hitchcock nabízí nespočet různých vyznění a je jen na divákovi, pro které se rozhodne. Následně se proto soustředím pouze na roviny, které souvisí s možnou pomstou přírody ztělesněnou v podobě vraždících ptáků.

V úvodu filmu zazní věta: „Necítíte se provinile? Protože vězníte všechny ty ptáky v kleci.“¹¹⁶ Pronese ji Mitch, když předstírá, že nezná pravou totožnost Melanie. Tato věta sama o sobě dost vypovídá o lidském chování k drženým ptákům, o jejich ztrátě přirozené volnosti. Navíc odkazuje k motivu „zlaté ptačí klece“, který prostupuje celým filmem. Mitch prohlásí větu: „Zpátky do své zlaté klece, Melanie Danielsová.“¹¹⁷ přičemž později je Melanie při jednom z útoků ptáků lapena do telefonní budky, symbolizující klec. Podobně jako ve scéně, kdy je uvězněna v zaparkovaném autě. Tento motiv vrcholí na konci filmu, když se rodina Brennerů spolu s Melanie zabarikáduje ve svém domě. Nyní jsou lidé uvězněni v „kleci“ a ptáci mají volnost a převahu.

Další náznaky o přírodní pomstě, představované krutými ptáky, se odehrají ve scéně v restauraci. Většina výroků zaznívá z úst místní obyvatelky, jejímž koníčkem je ornitologie: „Ptáci nejsou tak agresivní. Přinášejí na svět krásu. Spíš je to vždycky člověk, kdo...“ V tom její větu přeruší číšnice, která volá do kuchyně objednávku: „Tříkrát smažená kuřata, ke všemu opečený brambor.“ Paní Bundyová si jen připálí a pokračuje: „Je to vždycky člověk, kdo dělá pobyt na této planetě, čím dál tím obtížnější.“¹¹⁸ Svůj skepticismus doplní ještě dalšími informacemi. Není možné vybít všechny ptáky. „Protože na celém světě existuje přes 8650 druhů [...] a na všech pěti kontinentech žije více jak 100 miliard ptáků. [...] Nikdy jsem neslyšela, že by se spojily

¹¹⁵ MAURIER, Daphne du. *Ptáci a jiné povídky*. Praha: Svoboda, 1991. ISBN 80-205-0185-1.

¹¹⁶ *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963). Stopáž 5 min.

¹¹⁷ *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963). Stopáž 6 min.

¹¹⁸ *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963). Stopáž 1 hod. 15 min.

různé druhy. Je to přímo nepředstavitelné. Ale kdyby k tomu došlo, tak nemáme šanci.“¹¹⁹ Místní opilec do nastalé situace jen občas vykřikne větu: „To je konec světa.“ Nastalou situaci lze chápat, jako popis vztahu lidí k ptákům. O tom, jak člověk narušuje přirozený řád, jejich vězněním a zabíjením (komická poznámka s pečenými kuřaty). Pokud by se ptáci skutečně spojili proti lidstvu, nemělo by nejmenší šanci. Nastalá bezvýchodná situace je ukončená dalším útokem ptáků, tentokrát na celé městečko.

Přestože děj filmu je neukončený a divák neví, jestli hlavní hrdinové nakonec přežijí, Hitchcock implikoval do závěrečné scény náznak naděje. Malá Cathy si jako jedinou věc s sebou z domu bere dva papoušky v kleci.¹²⁰ Ptáky, které i po děsivých zkušenostech dokáže stále milovat.

4.2. Čelisti

Film *Čelisti* režiséra Stevena Spielberga je založený na stejnojmenné knize od spisovatele Petera Benchleyho. Autor knihy se více soustředil na vykreslení manželského páru Brodyových a na vztahy mezi obyvateli. Filmové zpracování upřednostňuje žraločího zabijáka, který na sebe strhává veškerou pozornost. *Čelisti* získaly několik desítek cen a nominací na filmových soutěžích¹²¹ a také dosáhly enormního finančního úspěchu.¹²² Díky velkému zájmu veřejnosti odstartovaly nový filmový cyklus filmů s tématem přírodní pomsty z mořských hlubin.

i. Prostředí

Filmový příběh je situován na izolovaný ostrov Amity Island. Pouze jednou je specifikováno, že se místo nachází kdesi v Nové Anglii, v severovýchodní oblasti USA. Městečko Amity¹²³ si žije svým životem, na ostrov se lze dopravit pouze trajektem,

¹¹⁹ *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963). Stopáž 1 hod. 18 min.

¹²⁰ „Papoušci v kleci“ jsou ve filmu v originále označováni jako „love birds“.

¹²¹ Film, mimo jiné, získal 3 Oscary, za střih, hudbu a zvuk.

¹²² Rozpočet 7 miliónů dolarů. Celosvětový výtěžek více než 470 miliónů dolarů.

¹²³ „Amity“ paradoxně v překladu znamená „přátelství“.

popřípadě letadlem. Zpočátku idylické prostředí přímořského regionu se začne proměňovat v životu nebezpečnou oblast. Úvodní scéna večírku u ohně navozuje svými teplými barvami klid a bezpečí. Po chvíli se však mladá dvojice z plážové párty přesouvá do tmavého a chladného prostoru, do moře, které skýtá nebezpečí, velkého bílého žraloka. Většina dalších žraločích útoků probíhá ve dne za jasného slunce, na hladině se třpytí voda, která tak kontrastuje s temným podvodním nebezpečím.

ii. Charakterové postavy a jejich vztahy

Policejní náčelník Brody, hlavní postava filmu, se se svou manželkou a syny přistěhoval do Amity teprve nedávno. Amity je letní město, které žije převážně z cestovního ruchu, proto se představa o tom, že by se musely uzavřít pláže, nelíbí starostovi Larry Vaughovi ani místním obyvatelům. Náčelník je proto pod nátlakem nucen nechat pláže otevřené. Samotný Brody prožívá ve filmu přerod z obyčejného člověka, který sebou nechá manipulovat, v silného muže - hrdinu. Zároveň paradoxně trpí strachem z vody (jistý druh hydrofobie), který musí překonat, aby přežil.

Milostná linka ve filmu se týká manželského páru Brodyových. Jejich lásky k dětem je využito při scéně, kdy se žralok objeví v zátocě a syn Michael je bezprostředně vystaven nebezpečí. Brody se ho snaží zachránit, což se mu nakonec povede, i když je Michael v silném šoku ze setkání tváří v tvář s obřím monstrem.

Ellen Brodyová je značně upozaděna, její postava je oproti předloze velmi plochá. Zato postavy Matta Hoppera a Sam Quinta jsou propracované do detailů. Scénář k filmu vytvořil Carl Gottlieb, jenž poté napsal scénáře i k dalším dvěma pokračováním (*Čelisti II*, *Čelisti III*).

Také v *Čelistech*, podobně jako v *Ptácích*, nakonec zemře jedna z hlavních postav. Je jí kapitál Quint, který podlehne obrovským čelistem žraločího zabijáka. Roli odborníka, specialisty na žraloky, ve filmu představuje mladý vědec z oceánografického ústavu. Své znalosti o žralocích uplatňuje jak při identifikování prvního uloveného žraloka, tak při závěrečném souboji.

Největším skeptikem ve filmu je starosta Larry Vaugh, který má své vlastní plány a přímořské pláže proto nechává otevřené veřejnosti. Z počátku s ním souhlasí také většina místních obyvatel, protože nechtějí přijít o tržby. Když žralok zaútočí

podruhé, obyvatelé se začínají bát. Pouze starosta zůstává neústupný až do poslední chvíle.

iii. Klíčové scény

Úvodní scéna je představena ze subjektivního pohledu žraloka. Podvodní kamera proplouvá, za hudebního doprovodu Johna Williamse, mezi korály a zobrazuje tak přirozené prostředí, ve kterém se žralok pohybuje. Poté následuje střih na plážovou párty, ze které jeden pár uteče do ústraní. Sexuální náboj dané scény nakonec ale vyvrcholí brutální vraždou mladé dívky.

V další klíčové scéně se objevuje příjezd nové postavy, cizince ve městě. Je jím vědec Matt Hopper, který má za úkol pomoci nastalou situaci vyřešit. S Brodym se brzo po příjezdu spřátelí a pokouší se vysvětlit starostovi naléhavost situace. Ten samozřejmě nereaguje a drží se své nedůvěřivosti.

V závěrečném souboji člověka se žralokem nakonec vítězí člověk. I když zpočátku měl žralok jasnou převahu. Brody, Quint a Hooper zůstali uvězněni na potápějící se lodi, podobně jako Melanie s Brennerovými v zabedněném domě. Všichni obklopeni dravou zvěří s nemožností úniku. V závěru je však žralok zneškodněn výbušninou.

iv. Monstrum

Spielberg ve filmu využívá několik strojových modelů a také reálné záběry velkého bílého žraloka. Spolu s oscarovým střihem, který měla na starosti Verna Fieldsová, tak vzniká uvěřitelné hororové monstrum. Žralok je neobyčejně agresivní a bezdůvodně útočí na loď Orca. Jeho nezvyklá inteligence a nadměrná velikost není ve filmu vysvětlena. Divákovi je monstrum prezentováno jako přirozené, bez jakékoliv přeměny či mutace. Pro jedince trpící selachofobií, strachem ze žraloků, představuje monstrum objekt jejich chorobného strachu. Špičaté ostré zuby opět mohou mířit na osoby s rozšířenou aichmofobií. Zároveň však mají vyděsit a znechutit každého diváka.

v. Výstavba zápletky

Spielberg, stejně jako Hitchcock, pracuje s diváckým očekáváním. Zpočátku žraloka vůbec neukazuje. Jak sám uvádí: „Publikum ve fantazii vidělo mnohem strašnějšího žraloka, když jsem jeho přítomnost pod hladinou pouze naznačil, než já, který jsem byl vybaven umělohmotným žralokem.“¹²⁴ Spielberg využívá v záběrech útoků jeden z prvků slasheru a vraždy zobrazuje skrze subjektivní hledisko žraloka. Ve filmu se také pracuje s falešným napětím, kdy divák očekává útok žraloka, ke kterému však nedochází. Například ve scéně, kdy Hooper pod vodou objeví zničenou loď a místo žraloka vyplave mrtvola. Tyto momenty dotváří výrazný hudební motiv, který koresponduje s děním na plátně. Aby se Spielberg vyhnul častému odhalování žraloka, které by mohlo zapříčinit, že si na něj divák zvykne a nebude se bát, volí symbolické prvky, jenž žraloka zastupují. Ze začátku filmu, vidíme pouze žraločí ploutev rozrážející vodu na hladině. Později při lovu na Orce je jeho přítomnost oznamována vyplavením barelu, který má na sobě připevněný. I tento pouhý náznak dokáže diváka vyděsit, protože ví, že žralok je v blízkosti.

Příběh zároveň dodržuje jednotu místa, času i děje. Děj se odehrává na jednom místě v Amity Island, během krátké časové doby, je jednotný, zaměřený na žraločí útoky, které se stále stupňují a směřují ke konečnému vyvrcholení.

vi. Významová rovina

V *Čelistech* není zcela zřejmé, proč žralok cíleně útočí na loď Orca. První dva útoky při pobřeží lze vysvětlit jako přirozenou žraločí honbu za potravou, přičemž jsou časté případy, že žralok si splete obrys člověka s lachtanem nebo jinou kořistí. Knutt Hicketier si toto jednání vysvětluje takto: „*Čelisti* můžeme interpretovat jako metaforu nespoutané přírody, která se náhle projeví, aby rozbila zdánlivé civilizační uspokojení.“¹²⁵ Jiné teorie zkoumají *Čelisti* z psychoanalytického hlediska. Feministická teorie Barbary Creedové považuje čelisti žraloka za ozubenou vagínu,¹²⁶ která je

¹²⁴ TAYLOR, Philip. *Steven Spielberg*. Brno: Jota, 1994. s. 91. ISBN 80-85617-28-5.

¹²⁵ TOTEBERG, Michael (ed). *Lexikon světového filmu*. Praha: Orpheus, 2005. s. 84. ISBN 80-903310-7-6.

¹²⁶ Creedová používá latinský termín „vagina dentata“.

spojena s ikonografií hororu a váže se na mužský strach z kastrace.¹²⁷ Pro naše potřeby postačí tvrzení Knutta Hickethiera, že příroda ukazuje svou nezkrotnost a tím narušuje domnělé lidské bezpečí. Spielberg dal velmi jednoduchému příběhu několik vrstev. „Film je o kapitalistické sebeohrožující společnosti patriotické Ameriky, masové hysterii, vině, pokání a obětování jednotlivce ve prospěch druhých.“¹²⁸ Všechny zmíněné roviny jsou v *Čelistech* přítomny. Nejvýrazněji se projevují ve scéně, kdy si trojice mužů na lodi ukazuje své jizvy. Zpočátku humorná scéna je náhle přerušena Quintovým příběhem. Vypráví o své dávné misi, kdy byl členem posádky USS Indianapolis,¹²⁹ která převážela atomovou bombu Little Boy. Svou historku zakončí ironickou větou: „Tu bombu jsme ale dovezli v pořádku.“¹³⁰ Quintův příběh má politický podtext a zároveň je spojen se žraloky, kterým tehdy jako jeden z mála přeživších unikl. Nakonec je jediným členem posádky, kdo nepřežije a je zaživa sežrán stejným živočišným druhem, před kterým se v roce 1945 zachránil. Kruh se uzavírá a přírodě se dostává částečná satisfakce za atomovou katastrofu způsobenou člověkem.

4.3. Arachnofobie

Film *Arachnofobie* je celovečerní debut režiséra a producenta Franka Marshalla. Vznikl v produkci Stevena Spielberga. Oba dva se obávali o finanční úspěch filmu, který by byl „pouze“ o vraždících pavoucích a tak film opatřili výraznou humornou rovinou. Divákův strach je tak střídavě uvolňován komediálními vsuvkami. *Arachnofobie*, komediální revenge of nature, s rozpočtem 31 miliónů vydělala více než 53 miliónů dolarů. Její úspěch následovaly další filmy, které hororový příběh obohatily o komickou linku.

¹²⁷ CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993. p. 108. ISBN 0-415-05258-0.

¹²⁸ MÜLLER, Jürgen. *Taschen's 100 All-Time Favorite Movies*. Köln: Taschen, 2011. p. 588. ISBN 978-3-8365-2400-1.

¹²⁹ USS Indianapolis byl americký křižník, který v roce 1945 na své palubě přepravoval atomovou bombu Little Boy, jež byla ten samý rok svržena na japonské město Hirošima. Na zpáteční cestě byla loď potopena japonskou ponorkou. Válečná mise Indianapolis byla však natolik tajná, že posádka nemohla vysílat nouzový signál. Z více než tisíce mužů nakonec přežilo jen pár. Ostatní utonuli nebo byli sežráni žraloky.

¹³⁰ *Čelisti* (Jaws; Steven Spielberg, 1975). Stopáž 1 hod. 28 min.

i. Prostředí

Děj filmu začíná ve venezuelské džungli. Podmanivé záběry přírodních scénérii doprovází zpočátku jen zvuky džungle a později se přidá výpravná hudba Trevora Jonese. Letecké záběry z vrtulníku na putující výpravu ukazují, jak je člověk malý oproti monstrózním kaňonům a vodním plochám. Nikdy neprozkoumaná oblast, do které se tým entomologa Jamese Athertona vydá, je místními obyvateli nazýván Tapui. Domorodci se však do útrob džungle s výpravou nevydají, zdá se, že se bojí nebo mají respekt k danému území a nechtějí rušit jeho poklid.

Po chvíli se děj přesouvá do malého městečka Canaimy,¹³¹ není přesně specifikováno, ve které oblasti se nachází, ale podle vyvěšených amerických vlajek kdesi v USA. Scénu, v níž se poprvé setkáváme s Canaimou, doprovází vlídná poklidná hudba. Do městečka se zrovna přistěhovali noví obyvatelé, v jejichž stodole se zabydlí amazonský pavouk. Právě stodola představuje špinavé, zatuchlé prostředí, které je často s pavouky spojováno.

ii. Charakterové postavy a jejich vztahy

Úvodní scéna filmu nás seznamuje s profesorem Jamesem Athertonem a zejména fotografem Jerry Manleym, který se z počátku jeví jako hlavní hrdina. Nakonec se však stane první pavoučí obětí. Profesor James Atherton informuje diváky o úvodním dění a zároveň údaje doplňuje vědeckými poznámkami. Později ve filmu mu zavolá doktor Ross Jennigs s problémem, který v Canaimě nastal. Profesor je ze začátku velmi skeptický a pošle do městečka pouze svého pomocníka, který potvrdí výskyt nebezpečného pavouka. Teprve poté Atherton do města přijíždí. Nakonec je zabit, paradoxně zemře stejným způsobem jako cvrček, kterým ve své kanceláři krmil zkoumaného pavouka.

Rodina Jenningsova se do Canaimy právě přistěhovala. Jsou tu cizinci a pomalu se začínají seznamovat s tamními obyvateli. Ti je z počátku přijímají vlažně, obzvláště místní doktor, kterého má Ross Jennings zastoupit. Skutečnou hlavní postavou se

¹³¹ Canaima je ve skutečnosti národní park ve Venezuele. Z tohoto státu byli ve filmu pavouci přivezeni.

nakonec stává Ross Jennings, který od svého útlého dětství trpí arachnofobií.¹³² Díky vzpomínce z dětského věku dvou let, kdy ležel v postýlce, po nohou mu lezl pavouk a on se nemohl bránit. Na konci filmu je vystaven stejné situaci. Po nohou mu leze venezuelský pavouk, Ross však překoná svůj strach a samce zabije.

iii. Klíčové scény

Titulková sekvence představuje prostředí, ze kterého pavouci pochází. Neporušená krajina jihoamerické přírody je jejich přirozeným ekosystémem. V úvodní sekvenci ve venezuelském pralese vědecká výprava neurvale, bez ohledu na následky naruší přírodní prostředí, když vypustí do ovzduší jedovatý plyn, který pozabíjí veškerý hmyz v blízkosti. Vše ve jménu vědy. První pomsta přírody přichází záhy, když je zabita první oběť.

Další důležitou scénou je příjezd rodiny Jenningsových do Canaimy. Začínají se zabýdlovat, v krabici objeví prvního, zatím neškodného pavouka. Do jejich stodoly zavítá jiný, exotický druh, který se zde spáří s místním pavoukem.

K závěrečnému souboji mezi Rossem trpícím arachnofobií a jihoamerickým samcem dochází ve sklepě, kde si pavouci udělali hnízdo. Ross v sobě nakonec najde odvahu a pavoukům se postaví hlavně proto, aby ochránil svou rodinu. Pavoučí královnu spálí elektrickou a generál s hnízdem shoří v plamenech.

iv. Monstrum

Ve filmu byli použiti živí pavouci, o které se staral entomolog Steven Kutcher.¹³³ Velkého generála představovala brazilská tarantule, jež byla přibarvena fialovými pruhy a měla implantovanou břišní protézu. Ostatní byli zcela neškodní australské pavouci *Delena cancerides*. Většina pavouků je běžného vzrůstu, a proto se objevuje hledisko kvantity. Pavouci v závěrečném souboji útočí ve skupině, obklopi

¹³² Arachnofobie je chorobný strach z pavouků a také z předmětů, které jsou s nimi spojené, např. pavučiny.

¹³³ Steven Kutcher je americký entomolog, který spolupracoval jako konzultant na spoustě filmů a reklam. Kromě *Arachnofobie* také na filmech *Jurský park* (Jurassic Park, 1993), *Spider-Man* (2002), *Koupili jsme zoo* (We Bought a Zoo, 2011) a mnoho dalších.

celé stavení, a není před nimi úniku. Rodina opět zůstává uvězněna ve svém domě, podobně jako ve filmu *Ptáci*.

Také pavouci představují monstrum, které způsobuje určitý druh fobie (arachnofobii). Zároveň jsou spojováni se zatuchlými, špinavými, hnijícími prostředími jako jsou staré stodoly, sklepy, domy. Toto prostředí samo o sobě v divácích vyvolává zhnusení a hrůzu. Přítomnost pavouků je proto jen vyvrcholení hororového odporu a strachu.

v. Výstavba zápletky

Frank Marshall v *Arachnofobii* často pracuje pouze s náznaky, které připomínají přítomnost pavouků. V prvních minutách filmu ukáže v džungli pavučiny nadlidských rozměrů. To je první známka jejich přítomnosti. Do pavučin se zamotá fotograf Jerry Manley. Kontakt s pavučinou vyvolává v divácích pocit zhnusení, který následně vyvrcholí záběrem, ve kterém se Manley očišťuje a ze země zvedá čepici pokrytou brouky a jiným hmyzem.

Při prvním útoku vidíme siluetu pavouka, která se pomalu plíží za stanem až pod peřinu spícího fotografa. Pavouk je ukázán až v krátkém stříhu, ve kterém se zakousne do kůže. Kousnutí je rychlé a smrtelné. Celou scénu podtrhuje hudba evokující napětí. V rakvi mrtvého muže je poté pavouk přepraven do USA. Vypadá to, jako by si pavouk vše naplánoval, aby se později mohl pomstít profesorovi za své druhy, které odvezl z džungle.

Ve filmu se objevuje subjektivní hledisko pavouka, který se chystá k útoku. Marshall zkouší divácké očekávání a útok nemusí vždy přijít. Jako ve scéně, kdy malý Tommy sbírá ze země baseballový míček a pavouk je schovaný za ním. Kameraman filmu Mikael Salomon prokazuje svůj um i při dalších záběrech, obzvláště v detailech živých pavouků, které mají velkou hloubku ostrosti.

Napětí ve filmu je budováno opět v hitchcockovském stylu. Divák o pavoukovi zabijákovi většinou ví a jen čeká, kdy zaútočí. Například scéna, která připomíná sprchovou scénu v *Psychu*. Za sprchovým závěsem vylézá pavouk, který skočí na umývajícím se dívku. Je ale nakonec spláchnut do odtoku, dívka začne křičet a zakryje své nahé tělo sprchovým závěsem.

Arachnofobie opět dodržuje jednoty místa, času a děje. Hlavní děj se odehrává v jednom městečku, během několik málo dní a středem je jedna hlavní zápleтка, která je stupňována.

vi. Významová rovina

V úvodu filmu se vědecká výprava vydává do neporušené oblasti panenské přírody v Jižní Americe. Domorodí obyvatelé jsou jim k dispozici jako průvodci, do středu džungle se však ani oni neodvážejí. Sám profesor Atherton oblast popisuje jako izolovanou a nezměněnou po milióny let. Fotograf Jerry jen ironicky poznamená: „Milióny let a pak přijdeme my.“¹³⁴ V džungli vypustí omamný plyn a reakci, kterou má vyvolat, popisuje jako vhození petardy do rybníka, čímž zabije všechny ryby. Plyn tedy zahubí veškerý hmyz v blízkosti, ale velké pavouky pouze omámí. Venezuelští pavouci jsou označeni za nový druh, který zde po milióny let žil v izolaci. Vědci objevují, že pavouci nemají reprodukční orgány a že je dost neobvyklé narazit na tolik velkých pavouků na tak malém prostoru.¹³⁵ I přesto, že o jejich životě nic nevědí, si odnáší několik exemplářů s sebou.

Později zjišťují, že pavouci se chovají jako vysoce organizovaná skupina, podobně jako včely nebo mravenci. Bezpohlavní jedinci jsou vojáci, jenž jsou vysíláni do boje. Problém, který nastal s jejich dovezením do civilizace, vysvětluje profesor Atherton: „V tamním ekosystému je druh, který jsem objevil na vrcholku potravinového řetězce. Rozběhnou se z hnízda na všechny strany a ovládnou oblast. V jejich původním prostředí je omezuje krajina. Tady to tak ale není.“¹³⁶

Pokud člověk zasáhne do přirozeného řádu, příroda se mu pomstí. Zde v podobě vraždících pavouků, kteří se dokázali spářit s místním druhem. Po zažehnutí nebezpečí a zničení všech pavouků se rodina přestěhuje zpátky do San Francisca. Film končí scénou, ve které manželé oslavují svůj návrat do metropole. Paradoxně právě v tu samou chvíli oblast zasáhne slabé zemětřesení, které otřese celým pokojem. Přírodě se zkrátka uniknout nedá.

¹³⁴ *Arachnofobie* (Arachnophobia; Frank Marshall, 1990). Stopáž 12 min.

¹³⁵ Většina velkých exotických pavouků je ve skutečnosti velmi teritoriální.

¹³⁶ *Arachnofobie* (Arachnophobia; Frank Marshall, 1990). Stopáž 1 hod. 15 min.

4.4. Piraña 3D

Piraña 3D je remake původní *Piraně* z roku 1978 v produkci Rogera Cormana. Film si v návštěvnosti vedl velmi dobře, do amerických kin byl uveden o letních prázdninách a vydělal více než 58 miliónů dolarů. Také proto v červnu roku 2012 bude mít premiéru další díl s názvem *Piraña 3DD* (*Piranha 3DD*, 2012). *Piraña 3D* představuje zástupce současné revenge of nature tvorby. Tyto subžánrové filmy mají vzestupnou tendenci v kvantitativním hledisku, co se týče kvality, je situace opačná. *Piraña 3D* cílí na dospívající diváky, film obsahuje napětí, humor, sexualitu a explicitní násilí.

i. Prostředí

Prostředí v úvodu filmu je zobrazeno jako klidné a mírumilovné. Azurovou vodní plochu lemují skalnaté hory a zelené traviny. Krásné přírodní scenérie doprovází pokojná hudba doplněna tajemnými zvuky přírody. Natáčení probíhalo na jezeře Lake Havasu v Arizoně. Ve filmu je jezero přejmenováno na Victoriino jezero¹³⁷ (Lake Victoria). Jakmile kamera sestoupí pod vodu, představí se odvrácená tvář „neposkvrněné“ přírody. Pod hladinou se skrývá spousta odpadků, plechovek, plastových židlí a navíc právě odhozená láhev od piva. Po scéně úvodní vraždy kamera pro odlehčení zabírá hornatou krajinu a záběr podkresluje popová hudba. Setkáváme se s odlišnou podobou Viktoriina jezera. Přeplněné pláže návštěvníky, špinavá voda, mnoho turistických lodí a hlavně spousta hluku. Diametrálně odlišné prostředí oproti původní představě.

ii. Charakterové postavy a jejich vztahy

Hlavní postava, teenager Jake, prožívá osobnostní přerod z mladého zakřiknutého chlapce na hrdinu, který musí zachránit svou lásku a rodinu. Milostná

¹³⁷ Victoriino jezero je ve skutečnosti druhé největší sladkovodní jezero na světě, nachází se v Africe. V současnosti v důsledku globálního oteplování a odčerpávání vody místními elektrárnami dochází ke snižování jeho hladiny. Zároveň se stále zvětšuje znečištění celého jezera díky vypouštění odpadních vod a chemikálií z místních továren a farem.

rovina se rozvíjí mezi Jakem a Kelly. Jakeova matka, šéfka místní policie, je velmi silná a emancipovaná žena. Jako jediná vidí po objevení první mrtvoly v jezeře nebezpečí a navrhuje ho uzavřít. Kolega Deputy Fallon ji však odradí, protože město by přišlo o zisky z turistů. Stejná situace, která nastala i v *Čelistech*, kdy se šerif Brody snažil uzavřít pláze. Podobností s *Čelistmi* je více. Herec Richard Dreyfuss, který v *Čelistech* ztvárnil Matta Hoopera, se zde objevil v cameu rybáře.¹³⁸

Do města přijíždí dvě nové skupiny lidí. Nejdříve filmový štáb s herečkami, který přijel na Viktoriino jezero natáčet pornografický film, a poté potápěčský tým seismologů. Tento tým tří vědců částečně odhalí příčinu výskytu vražedných piraní. Dva členové jsou však drasticky zabiti při sestupu do podvodní jeskyně.

iii. Klíčové scény

Úvodní scéna začíná záběrem na odlehlou pustou krajinu a poté na oplocený prostor a ceduli s nápisem: „Stop. Nevstupujte bez povolení. Naleziště mezolitických vykopávek.“ Jak záběr pokračuje, tak diváci zjišťují, že plot je poničený a dvířka otevřená. Následuje záběr na krásnou přírodní scenérii, přesto v divákovi narůstá pocit, že by tam neměl být. Rybář na loďce upustí do jezera láhev piva, která klesá ke dnu a kamera ji sleduje. Představuje se nám tak prostředí, ve kterém žijí hlavní filmoví predátoři. Jakmile lahev dopadne, začne se země otřásat a oblast zasáhne zemětřesení. Na dně se objeví obrovská průrva, ze které vyplují vražedné piraně. Presentace prostředí a monster tak probíhá již v úvodní scéně.

Skupina vědců, která do města přijela, protože zachytila pod jezerem seismickou aktivitu, se druhý den potápí, aby zjistila příčinu zemětřesení. Pod hladinou objeví skryté podvodní jezero, jehož původ sahá až do období čtvrtohor. Díky zemětřesení se obě jezera spojila a uvolnila piraním cestu na hladinu. Oba potápěči jsou zabiti a šerifka se zbylým seismologem získá jeden exemplář dravé piraně, který zanesou místnímu vědci Goodmanovi (Christopher Lloyd). Ten konečně piraně identifikuje. Jedná se o *Pygocentrus nattereri*,¹³⁹ původní druh piraně, která žila v období pleistoceánu. V izolaci

¹³⁸ Zároveň rybář na své lodi popije pivo značky Amity Beer a přitom si prozpěvuje píseň *Show Me the Way to Go Home*, jež si zpívali Brody, Quint a Hooper na Orce v *Čelistech*.

¹³⁹ *Pygocentrus nattereri* neboli Piraňa Nattererova ve skutečnosti není původní prehistorická piraňa, ale obyčejný druh piraně, který žije v Jižní Americe.

přežily díky kanibalismu. Šerifka ihned zareaguje a dává uzavřít jezero. Nikdo však na její upozornění nereaguje a všichni pokračují v zábavě. Piraně připlují a zaútočí na stovky turistů. Z letní párty se okamžitě stává krvavá jatka.

Zničení všech piraní je zásluhou Jakea Forestera, který dokáže zachránit svou partnerku a zároveň zabít dravé útočníky. Piraně jsou nakonec usmrceny výbuchem. V rámci komické roviny filmu se nakonec divák dozvídá, že byla zničena pouze mláďata a obří piraně si plavou v jezeře dál.

iv. Monstrum

Monstrum ve filmu představují dravé piraně, které útočí v hejnech. Jsou organizované, první kousnutí přinese krev a ta přiláká ostatní piraně. Veškeré ryby jsou vytvořeny digitální technologií, čímž značně upadá jejich realističnost. Nepodobají se žádnému současně žijícímu druhu, čímž opět klesá uvěřitelnost a zároveň divákův strach. Piraně spadají do schématu monster revenge of nature, která si zakládají na kvantitě. Také jsou představiteli monster, které vyvolávají v divácích fobie. Převážně ichtyofobii, strach z ryb, jenž je umocněna jejich ostrými zuby a prehistorickým („nečistým“) vzhledem navozující pocity strachu, znechucení a odporu.

v. Výstavba zápletky

Napětí je ve filmu budováno převážně v první polovině filmu. Divák očekává útok piraní, který zatím nepřichází nebo přijde v neočekávaný moment. Opět jsou častá podvodní subjektivní hlediska piraní. Pracuje se však i s očekáváním diváka a některé subjektivní záběry jsou falešné. Například ve scéně, kdy šerifka prozkoumává ztroskotanou loďku po nezvěstném rybáři. Tvůrci se spíše než na vyvolání silné atmosféry soustředili na pobavení diváka, teenagera. Ve výstavbě příběhu jsou dodrženy jednoty místa, času a děje. Místo dění zůstává po celý film stejné, je jím Viktoriino jezero. Příběh se odehrává během krátkého časového úseku a koncentruje se na jeden primární děj, který spěje k nevyhnutelnému konci.

vi. Významová rovina

Možnou interpretační rovinu lze nalézt pouze v úvodní scéně. Po odhození láhve od piva, která dopadne na dno jezera, se spustí zemětřesení. Vypadá to, jako kdyby ho spustila ona láhev, odhozený odpadek. Přestože je *Piraña 3D* remakem *Piraně* z roku 1978, je film také z velké části parodií. Proto nelze v závěru hledat nějaké výrazné poselství. *Piraña 3D* je filmem, který dokládá úpadek subžánru revenge of nature. A přestože film byl v kinodistribuci a měl rozpočet 28 miliónů dolarů, tak svou kvalitou scénáře a režie se vyrovná brakovým filmům z produkce studia Asylum a televizní stanice Syfy.

5. ZÁVĚR

V této bakalářské práci jsem se soustředila na specifický hororový subžánr revenge of nature, jenž v současnosti tvoří důležitou součást hororové tvorby. Zároveň se stále narůstajícím zájmem o životní prostředí upozorňuje na problémy, které s ním souvisejí.

Po exkurzu do žánrových teorií jsem měla dostatek teoretického základu, kterého jsem využila k definování subžánru v podobě určení sémantických a syntaktických prvků. Vzhledem k nedostatku odborné literatury jsem vycházela ze dvou existujících definic, které jsem doplnila vlastní analýzou subžánrových filmů. Je zřejmé, že všechny sémanticko-syntaktické prvky se nemusí nezbytně objevit v subžánrovém snímku najednou. Přesto se v převládající většině filmů objevují základní rysy – přírodní monstrum a porušení přirozeného řádu. Důležitým hlediskem byla také historie subžánru revenge of nature, jeho vývoj, který vždy korespondoval s politickými a sociálními aspekty dané doby, jsem doložila až do současnosti. Zároveň revenge of nature se vždy shodoval s hororovým trendy daného období. Také aktuální podoba těchto filmů odpovídá současným tendencím. Ve filmech jsou přítomny prvky splatter hororu spolu s komediální/parodickou rovinou.

V analytické části práce jsem na příkladu čtyř zásadních subžánrových děl vyhledala sémantické i syntaktické složky. Pro přesnější ověření všech žánrových prvků by bylo zapotřebí více analyzovaných filmů, vzhledem k rozsahu práce jsem byla omezena na výčet čtyř zásadních. Přesto první dva filmy představují základní modely, ze kterých čerpají ostatní subžánrové snímky a následující dva snímky jsou zástupci nových trendů v subžánru. Ačkoliv poslední analyzovaný film (*Piraña 3D*) nedosahuje kvality tří předchozích, zobrazuje aktuální tendence subžánru, proto jsem jej zvolila do výběru.

Revenge of nature jako subžánr hororu sdílí jeho základní rysy. Na místě by bylo také odlišit horor od spřízněných žánrů, kterými jsou thriller a sci-fi. Rozdílnost mezi hororem a sci-fi není potřeba pro mé účely dále upřesňovat. Vycházím z Noëla Carrola, který tvrdí, že hranice mezi těmito žánry nejsou přesně dané a velká část sci-fi filmů je pouze jistým druhem hororu, v nichž technologie budoucnosti nahrazuje nadpřirozené jevy (viz kapitola 2.4. *Horor*). Prostupnost mezi hororem a thrillerem je také zřejmá. Přesto jsou mezi těmito dvěma žánry podstatné rozdíly. Oba se soustředí na

divákovy emoce, kterými jsou napětí, strach a vzrušení. Thriller však k vyvolání těchto emocí využívá přirozený zdroj napětí a reálné antagonisty namísto nadpřirozena. *Revenge of nature* také zobrazuje reálná monstra, ovšem taková, která vykazují jistý druh mutace či „nadpřirozenou“ přeměnu, způsobenou přírodou.

Revenge of nature, „tento často přehlížený a fanoušky i historiky hororu nedoceněný subžánr,“¹⁴⁰ varuje před ekologickými katastrofami, nastavuje zrcadlo společnosti, a tím se odlišuje od většiny ostatních hororových snímků, které se snaží o pouhé vyvolání divákových emocí. Filmy vychází ze základního schématu hororů. Cílem je diváky vyděsit, šokovat nebo znechutit. Základním identifikačním elementem je monstrum. Monstrum je považováno za nečisté, není součástí universa, naopak je považováno za nepatřičný prvek. Postavy na něj reagují s odporem. V *revenge of nature* představují monstra zvířata a rostliny. Obojí se odvrací od symbiózy, kterou doteď sdílelo s lidstvem a obrací se proti němu. Už jen toto zjištění působí na diváka děsivě. Monstra jsou zobrazena totožně jako v jiných hororových subžánrech, odporná, děsivá stvoření s cílem vyvolat strach u diváků. Děj *revenge of nature* filmů se odehrává v současnosti, důvodem je zvýšení divácké identifikace. Prostředí je anonymní, izolované a nepřehledné. Z obyčejného živočicha či rostliny se stává monstrum až po porušení přirozeného řádu. Strůjcem mutace či agrese je převážně člověk, proto jsou tyto snímky značně subjektivní a vhodně reflektují dobové problémy (nukleární pokusy, znečištění životního prostředí, globalizace).

¹⁴⁰ PENNER, Jonathan, SCHNEIDER, Steven Jay, DUNCAN, Paul. *Horror Cinema*. Hong Kong: Taschen, 2008. p. 58. ISBN 978-3822831526.

Anotace

Autor práce: Kateřina Chudobová

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Fakulta: Filozofická

Název práce: Příroda jako filmové monstrum

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Celkový počet znaků: 125 710

Klíčová slova: horor, revenge of nature, sémanticko-syntaktická analýza

Zaměření této bakalářské práce je specifické odvětví hororového filmu tzv. revenge of nature filmy. Cílem je základní vymezení tohoto subžánru. Po seznámení s dostupnými teoretickými a metodologickými zdroji jsou učeny přesahy i hranice mezi souvisejícími žánry. Zároveň je nastíněn historický vývoj subžánru až do současnosti (např. produkce studia Asylum a televizního kanálu Syfy) spolu s ohledem na politické a sociální aspekty, které měly na filmy vliv. Poté následuje shrnutí existujících definic a vymezení sémantických znaků a syntaktických vztahů. Nakonec je na vybrané filmy aplikována sémanticko-syntaktická analýza Ricka Altmana.

Annotation

Author: Kateřina Chudobová

Department: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Faculty: Philosophical

Title of the thesis: Nature as a Film Monster

Supervisor of the thesis: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Number of characters: 125 710

Key words: horror, revenge of nature, semantic-syntactic analysis

This thesis is focused on a specific sub-genre of horror film, so called revenge of nature. The chief aim of this bachelor thesis is to define this sub-genre. After the introduction to available theoretical and metodological sources there are determined overlaps and boundary between related genres. Also historical development of the sub-genre from its commencement to the present day (e.g. American film studio The Asylum and cable television channel Syfy) is outlined. I took political and social impact in consideration as well. It is followed by summarization of existing definitions of the sub-genre and delineating of semantic characters and syntactic relations. Based on this, selected films are analyzed by Rick Altman's semantic-syntactic analysis.

6. RESUMÉ (Summary)

The topic of this bachelor thesis is a specific horror sub-genre - revenge of nature. After summary of genre theory I determined semantic-syntactic elements of sub-genre films. Revenge of nature films are based on the basic horror genre. Main objective of these films is to shock, startle, and disgust its viewers. The most important aspect is the monster itself which cause repulsion in films characters. In revenge of nature monsters are displayed as an animals and plants. Both of these species turn away from a symbiosis which has been shared with mankind up until now and turn against human beings. Plot of revenge of nature films is set in the present in order to make it easier for viewers to identify with the characters. Setting is anonymous, isolated, and chaotic. Ordinary animal or plant is turning into a monster after the violation of natural order. Sole initiator of this animal/plant mutation or aggression is always a human being, therefore these films are significantly subjective and appropriately reflect contemporary issues (nuclear experiments, environmental pollution, globalization). The history of revenge of nature sub-genre was also an important aspect. Development of the sub-genre, which always corresponded to political and social aspects at that time, had been described from its commencement to the present day. At the same time At the same time the revenge of nature sub-genre always coined with horror trends of the time. Actual form of these films correspond with the current demands.

7. PRAMENY A LITERATURA

6.1. Prameny

Arachnofobie (Arachnophobia, USA, 1990)

Režie: Frank Marshall. **Scénář:** Don Jakoby, Wesley Strick. **Produkce:** Kathleen Kennedy, Richard Vane, Frank Marshall, Steven Spielberg. **Kamera:** Mikael Salomon. **Střih:** Michael Kahn. **Hudba:** Trevor Jones. **Hrají:** Jeff Daniels, Harley Jane Kozak, John Goodman, Julian Sands, Stuart Pankin, Brian McNamara, Mark L. Taylor, Henry Jones, Peter Jason, James Handy, Roy Brocksmith, Kathy Kinney, Mary Carver, Garette Ratliff Henson, Marlene Katz, Jane Marla Robbins, Theo Schwartz, Cori Wellins, Chance Boyer, Frances Bay, Lois De Banzie, Warren Rice, Robert Frank Telfer, Michael Steve Jones, Fiona Walsh, Terese Del Piero, Nathaniel Spitzley, Jay Scorpio, Mai-Lis Kuniholm, Robert Zajonc. **Délka:** 103 min.

Čelisti (Jaws, USA, 1975)

Režie: Steven Spielberg. **Scénář:** Peter Benchley, Carl Gottlieb. **Produkce:** David Brown, Richard D. Zanuck. **Kamera:** Bill Butler. **Střih:** Verna Fields. **Hudba:** John Williams. **Hrají:** Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary, Murray Hamilton, Carl Gottlieb, Jeffrey Kramer, Susan Backlinie, Jonathan Filley, Ted Grossman, Chris Rebello, Jay Mello, Lee Fierro, Jeffrey Voorhees, Craig Kingsbury, Robert Nevin, Peter Benchley. **Délka:** 124 min.

Piraňa 3D (Piranha, USA, 2010)

Režie: Alexandre Aja. **Scénář:** Pete Goldfinger, Josh Stolberg. **Produkce:** Alexandre Aja, Mark Canton, Grégory Levasseur, Marc Toberoff. **Kamera:** John R. Leonetti. **Střih:** Baxter. **Hudba:** Michael Wandmacher. **Hrají:** Richard Dreyfuss, Ving Rhames, Elisabeth Shue, Christopher Lloyd, Eli Roth, Jerry O'Connell, Steven R. McQueen, Jessica Szohr, Kelly Brook, Riley Steele, Adam Scott, Ricardo Chavira, Dina Meyer, Paul Scheer, Brooklynn Proulx, Sage Ryan, Cody Longo, Brian Kubach, Ashlynn Brooke, Cavin Gray Schneider, Bo Jacober, Franck Khalfoun, Genevieve Alexandra, Devra Korwin, Nick Magee, Gianna Michaels. **Délka:** 88 min.

Ptáci (The Birds, USA, 1963)

Režie a produkce: Alfred Hitchcock. **Scénář:** Evan Hunter. **Kamera:** Robert Burks. **Střih:** George Tomasini. **Zvuk:** Bernard Herrmann. **Hrají:** Tippi Hedren, Suzanne Pleshette, Rod Taylor, Jessica Tandy, Veronica Cartwright, Ethel Griffies, Charles McGraw, Doreen Lang, Ruth McDevitt, Joe Mantell, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, Doodles Weaver, John McGovern, Richard Deacon, Bill Quinn, Morgan Brittany, Darlene Conley, Alfred Hitchcock, Dal McKennon, Mike Monteleone, Jeannie Russell, Roxanne Tunis. **Délka:** 119 min.

Literární předlohy:

BENCHLEY, Peter. *Čelisti*. Praha: Naše vojsko, 2010. ISBN 978-80-206-1115-4.

HUTSON, Shaun. *Slimáci*. Praha: Premiéra, a.s., 1992. ISBN 80-85479-11-7.

KING, Stephen. *Cujo*. Praha: Beta, 2009. ISBN 978-80-7306-375-7.

MAURIER, Daphne du. *Ptáci a jiné povídky*. Praha: Svoboda, 1991. ISBN 80-205-0185-1.

SMITH, Scoot. *Ruiny*. Praha: Knižní klub, 2007. ISBN 978-80-242-1907-3.

Citované filmy

2-Headed Shark Attack (Christopher Ray, USA, 2012)

Aligátor (Alligator, Lewis Teague, USA, 1980)

Anakonda (Anaconda, Luis Llosa, USA/Brazílie, 1997)

Anakonda 4: Cesta krve (Anaconda 4: Trail of Blood, Don E. FauntLeRoy, USA/Rumunsko, 2009)

Anakonda: Honba za krvavou orchidejí (Anacondas: The Hunt for the Blood Orchid, Dwight H. Little, USA, 2004)

Arachnia: Nestvůry útočí (Arachnia, Brett Piper, USA, 2003)

Attack of the Crab Monster (Roger Corman, USA, 1957)

Beginning of the End (Bert Gordon, USA, 1957)

Bílá zombie (White Zombie, Victor Halperin, USA, 1932)

Black Scorpion (Edward Ludwig, USA, 1957)

Cujo, vzteklý pes (Cujo, Lewis Teague, USA, 1983)

Čelisti II (Jaws 2, Jeannot Szwarc, USA, 1978)

Čelisti III (Jaws 3-D, Joe Alves, USA, 1983)

Čelisti IV: Pomsta (Jaws: The Revenge, Joseph Sargent, USA, 1987)
Deadly Bees (Freddie Francis, Velká Británie, 1967)
Deadly Mantis (Nathan Juran, USA, 1957)
Den Triffidů (Day of the Triffids, Steve Sekely, Freddie Francis, Velká Británie, 1962)
Den zvířat (Day of the Animals, William Girdler, USA, 1977)
Děti Anakondy (Anaconda 3, Don E. FauntLeRoy, USA/Rumunsko, 2008)
Dinocroc vs. Supergator (Jim Wynorski, USA, 2010)
Dinoshark (Kevin O'Neill, USA, 2010)
Eye of the Cat (David Lowell Rich, USA, 1969)
Fáze IV (Phase IV, Saul Bass, USA, 1974)
Godzilla (Ishirō Honda, Japonsko, 1954)
Grizzly (William Girdler, USA, 1976)
Hadí stisk (Venomous, Fred Olen Ray, USA, 2001)
Hvězdné války (Star Wars, George Lucas, USA, 1977)
Chapadla (Tentacles, Ovidio G. Assonitis, USA, 1977)
Ice spiders (Tibor Takács, USA, 2007)
Jezero (Lake Placid, Steve Miner, USA, 1999)
Jurský park (Jurassic Park, Steven Spielberg, USA, 1993)
Kanibalové (Cannibal Holocaust, Ruggero Deodato, Itálie, 1980)
King Kong (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, USA, 1933; John Guillermin, USA, 1976; Peter Jackson, Nový Zéland / USA, 2005)
Kobylky: Den zkázy (Locusts, David Jackson, USA, 2005)
Koupili jsme zoo (We Bought a Zoo, Cameron Crowe, USA, 2011)
Krakatice (The Beast, Jeff Bleckner, USA, 1996)
Megapiraňa (Mega Piranha, Eric Forsberg, USA, 2010)
Megažralok versus crocosaurus (Mega Shark vs Crocosaurus, Christopher Ray, USA, 2010)
Megažralok vs. obří chobotnice (Mega Shark vs Giant Octopus, Jack Perez, USA, 2009)
Monstrum (Cloverfield, Matt Reeves, USA, 2008)
Mravenčí teror (Empire of the Ants, Bert Gordon, USA, 1977)
Mutant (Goemul, Joon-ho Bong, Jižní Korea, 2006)
Návrat do krvavé laguny (Rogue, Greg McLean, Austrálie/USA, 2007)
Netvor z černé laguny (Creature from the Black Lagoon, Jack Arnold, USA, 1954)

Noc oživlých mrtvol (Night of the Living Dead, George A. Romero, USA, 1968)
Noc žraloka 3D (Shark Night 3D, David R. Ellis, USA, 2011)
Obří krajta vs. aligátor (Mega Python vs. Gatoroid, Mary Lambert, USA, 2011)
Orca zabiják (Orca: Killer Whale, Michael Anderson, USA, 1977)
Otevřené moře (Open Water, Chris Kentis, USA, 2003)
Paranormal Activity (Oren Peli, USA, 2007)
Pavouci (Spiders, Gary Jones, USA, 2000)
Pavoučí teror (Eight Legged Freaks, Ellory Elkayem, USA, 2002)
Piraña (Piranha, Joe Dante, USA, 1978)
Piraña 2: Létající zabijáci (Piranha Part Two: The Spawning, James Cameron, Ovidio G. Assonitis, USA/ Itálie, 1981)
Piraña 3DD (Piranha 3DD, John Gulager, USA, 2012)
Piranhaconda (Jim Wynorski, USA, 2011)
Plán 9 (Plan 9 from Outer Space, Edward D. Wood Jr., USA, 1959)
Psycho (Alfred Hitchcock, USA, 1960)
Ruiny (The Ruins, Carter Smith, USA / Německo / Austrálie, 2008)
Saw: Hra o přežití (James Wan, USA, 2004)
Sharktopus (Declan O'Brien, USA, 2010)
Slimáci (Slugs, muerte viscosa, Juan Piquer Simón, Španělsko / USA, 1988)
Smrtící epidemie (Outbreak, Wolfgang Petersen, USA, 1995)
Spider-Man (Sam Raimi, USA, 2002)
SSSSSS (Bernard L. Kowalski, USA, 1973)
Supercroc (Kim Little, USA, 2007)
Swamp Shark (Griff Furst, USA, 2011)
Tarantula (Jack Arnold, USA, 1955)
Tesáky (Fangs, Kelly Sandefur, USA, 2001)
The Food of the Gods (Bert Gordon, USA, 1976)
The Thing from Another World (Christian Nyby, Howard Hawks, USA, 1951)
Them! (Gordon Douglas, USA, 1954)
Útes smrti (The Reef, Andrew Traucki, Austrálie, 2010)
Útok z hlubin (Deep Blue Sea, Renny Harlin, USA, 1999)
Vetřelec (Alien, Ridley Scott, USA / Velká Británie, 1979)
Vraždicí bestie (Killer Shrews, Ray Kellogg, USA, 1959)

Vřískot (Scream, Wes Craven, USA, 1996)

Vymítač ďábla (Exorcista, William Friedkin, USA, 1973)

Záhada Blair Witch (The Blair Witch Project, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA, 1999)

Žáby (Frogs, George McCowan, USA, 1972)

6.2. Literatura

ADAMOVIČ, Ivan. *Encyklopedie fantastického filmu*. Praha: Cinema, 1994. ISBN 80-901675-3-5.

ALLOWAY, Lawrence. Iconography of the Movies. *Movie*, 1963, no. 7. ISSN 0027-268X.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-717-3.

ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace*, 2002, č. 4, ISSN 0862-397X.

ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*, 1989, č. 1, s. 17-29. ISSN 0862-397X.

BENDOVÁ, Helena. Identifikace. *Cinepur*, 2005, č. 39, s. 7. ISSN 1213-516X.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad. 8. přeprac. vyd. Praha: Česká biblická společnost, 2009. Exodus 7 – 11. ISBN 978-80-87287-22-4.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění a Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. Sixth Edition. New York: McGraw-Hill Companies, 2001. ISBN 0-07-231725-6.

BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. ISBN 978-0674543362.

CARROLL, Noel. Podstata hororu. *Illuminace*, 1993, č. 3. ISSN 0862-397X.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-415-90216-9.

CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 978-80-7331-143-8.

COOK, Davis A. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970 - 1979*. Los Angeles: University of California Press, 2000. ISBN 978-0520232655.

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993. ISBN 0-415-05258-0.

DIRKS, Tim. *The Birds*. [online]. Filmsite [cit. 28. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmsite.org/bird.html>>.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger*. London: Routledge, 1966. ISBN 0-415-06608-5.

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy: Katedra filmových studií. *Film a žánr* [online]. [cit. 27. 1. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>>.

EGGERTSEN, Chris. 2011. *Special Feature: Chills Over Kills – A Look at the Current State of the Horror Boxoffice* [online]. Bloody Disgusting [cit. 12. 4. 2012]. Dostupné

z WWW: < <http://bloody-disgusting.com/editorials/24709/special-feature-chills-over-kills-a-look-at-the-current-state-of-the-horror-boxoffice/>>.

GELDER, Ken (ed.). *The Horror Reader*. London: Routledge, 2000, ISBN 0-415-21356-8.

HOLÝ, Zdeněk. Autor. *Cinepur*, 2003, č. 26, s. 17. ISSN 1213-516X.

HUMPHRIES Reynold. *The American Horror Film: An Introduction*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2002. ISBN 978-0748614165

HUTCHINGS, Peter. *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, 2008. ISBN 978-0-8108-5585-4.

HUTCHINGS, Peter. *The A to Z of Horror Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, 2008. ISBN 978-0-8108-6887-8

CHANDLEROVÁ, Charlotte. *Vždyť je to jen film: Osobní biografie Alfreda Hitchcocka*. Praha: Levné knihy, 2009. ISBN 978-80-7309-553-6.

CHERRY Brigid. *Horror*. New York: Taylor & Francis, 2009. ISBN 978-0-415-45667-8.

JANCOVICH Mark. *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. Manchester: University Press, 1996. ISBN 0-7190-3623-2.

KLÍMA, Milan. *Žánr současné dětské fantasy*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UPOL Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.

Korán. Praha: Academia, 2000. Súra 7, Ája 133-136, ISBN 80-200-0246-4.

KORDA, Jakub. Filmový obraz tělesné destrukce. *Cinepur*, 2004, č. 35, s. 38-39. ISSN 1213-516X.

MALÍK, Filip (Israha). 2006. *Nature Amok*. [online]. Studna.net [cit. 18. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.studna.net/modules.php?name=Topics&id=54>>.

MLČOCH, Tomáš. 2006. *Máme rádi zvířata, protože...* [online]. O₂ Active Filmweb [cit. 21. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://tvavideo.o2active.cz/show.article.aspx?id=104497>>.

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, ISBN 80-7185-669-X

MUIR, John Kenneth. *Horror Films of the 1980s*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2007. ISBN 978-0-7864-4012-2.

MUIR, John Kenneth, *Horror Films of the 1990s*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2011. ISBN 0786440120.

MÜLLER, Jürgen. *Taschen's 100 All-time Favorite Movies*. Köln: Taschen, 2011. ISBN 978-3-8365-2400-1.

MURRAY, Robin, HEUMANN, Joseph. *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. New York: State University of New York Press, 2009. ISBN 978-0791476772.

NEALE, Stephen, HALL, Sheldon. *Epics, Spectacles, and Blockbusters: a Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010. ISBN 9780814330081.

NEALE, Stephen. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 1999. ISBN 0-415-02605-9.

PANOFSKY, Erwin. Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění. In PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981, s. 33-54. ISBN 01-524-81.

PANOFSKY, Erwin. Styl a médium ve filmu. *Illuminace*, 1991, č. 1, s. 19-34. ISSN 0862-397X.

PENNER, Jonathan, SCHNEIDER, Steven Jay, DUNCAN, Paul. *Horror Cinema*. Hong Kong: Taschen, 2008. ISBN 978-3822831526.

Rovi Corporation. *Natural Horror*. [online]. [cit. 16. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.allrovi.com/movies/subgenre/natural-horror-d584>>.

SPRATFORD Becky Siegel, CLAUSEN Tammy Hennigh. *The Horror Reader's Advisory: The Librarian's Guide to Vampires, Killer Tomatoes, and Haunted Houses*. Chicago: American Library Association, 2004. ISBN 0838908713.

SUMNER, Don. *Horror Movie Freak*. Iola, Wisconsin: Krause Publications, 2010. ISBN 978-1-4402-0824-9.

ŠRAJER, Martin. Divoká stvoření. *Cinema* 213, 2009, č. 1. ISSN 1210-132X.

ŠVÁBENICKÝ, Jan. 2006. *Horor v současném Hollywoodu*. *Fantom*, č. 28, září 2006 [online]. [cit. 3. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=389>>.

TAYLOR, Philip. *Steven Spielberg*. Brno: Jota, 1994. ISBN 80-85617-28-5.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1676-6.

TOTEBERG, Michael (ed). *Lexikon světového filmu*. Praha: Orpheus, 2005. ISBN 80-903310-7-6.

TRUFFAUT, Francois. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha: Československý filmový ústav, 1987. ISBN 978-0-88781-000-8.

WELLS, Paul. *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. London: Wallflower, 2000. ISBN 1-903364-00-0.

WOOD, Robin. *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus, 2003. ISBN 80-903310-0-9.

WORLAND, Rick. *The Horror Film: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2007. ISBN 1-4051-3901-3.

YANAL, Robert J. *Hitchcock as Philosopher*. London: McFarland & Co., 2005. ISBN 0-7864-2281-5.

ZUSKA, Vlastimil. „Síla“ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa. *Illuminace*, 1995, č. 4. ISSN 0862-397X.

Internetové databáze

<http://www.boxofficemojo.com>

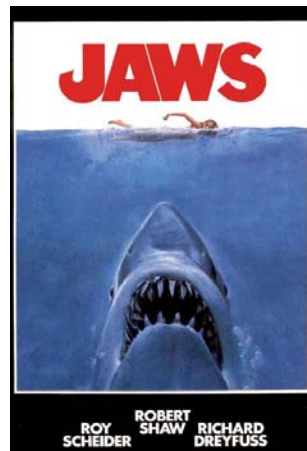
<http://www.csfd.cz>

<http://www.imdb.com>

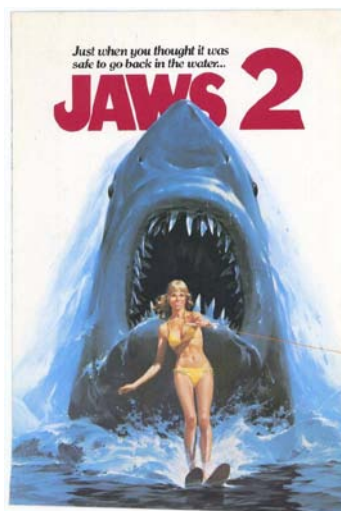
<http://www.wikipedia.org>

8. PŘÍLOHY

Plakáty čerpající z filmu *Čelisti* (1975).



Piraňa (1978)



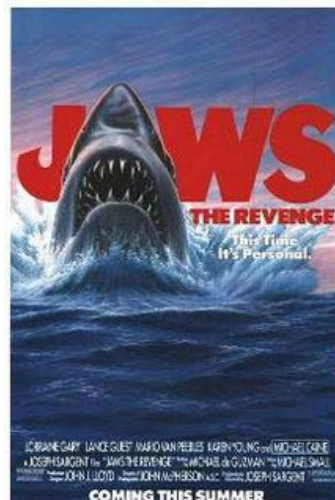
Čelisti II (1978)



Piraňa 2 (1981)



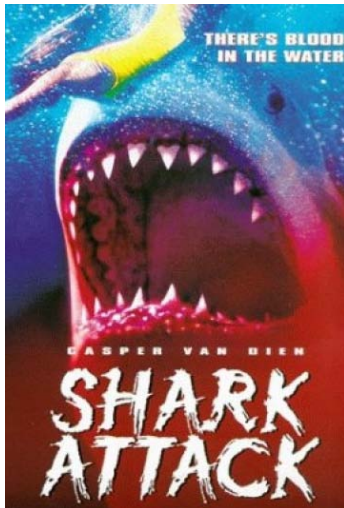
Čelisti III (1983)



Čelisti IV: Pomsta (1987)



Útok z hlubin (1999)



Žralok útočí (1999)



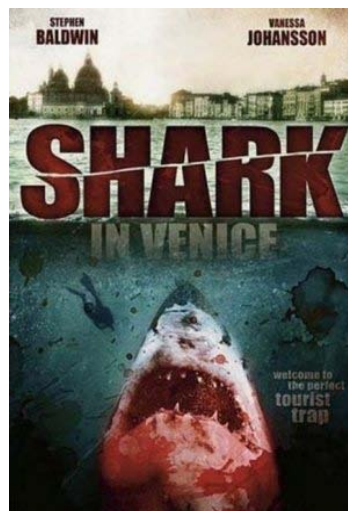
Shark (2000)



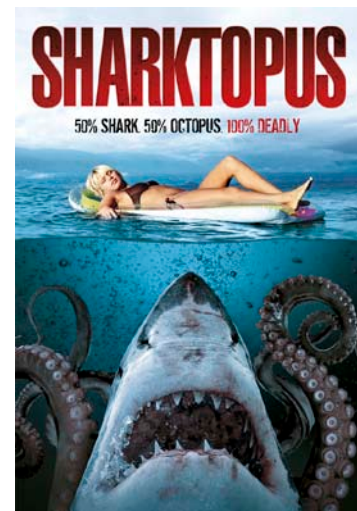
Krokodýl: Návrat do...(2007)



Po stopách zabijáka (2007)



Žralok v Benátkách (2008)



Sharktopus (2010)



Piraňa 3D (2010)



Noc žraloka 3D (2011)



2 Headed Shark Attack (2012)