

Význam zobrazování násilí ve filmech Davida Cronenberga

František Vaculík

Bakalářská práce
2017

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize
akademický rok: 2016/2017

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **František Vaculík**
Osobní číslo: **K14208**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Vývoj zobrazování násilí ve filmech Davida Cronenberga

2. Praktická část:
**Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,
délka minimálně 10 min., režie**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu .pdf a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě.

d) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a - h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

ECO, Umberto. Skeptikové a těšitelé. Vyd. 1. ř.e. vyd. 2., V Argu 1.1. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-706-4.

HOFFMANNOVÁ, Andrea. Násilím proti násilí: divadlo in-er-face. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4860-2.

Vedoucí teoretické části:

MgA. Tomáš Hoffmann Polenský, DiS.
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části:

Ing. MgA. Roman Vávra
Ateliér Audiovize

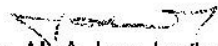
Datum zadání bakalářské práce:

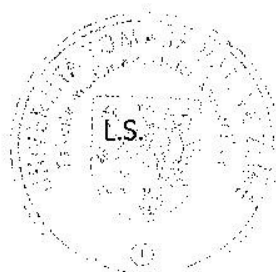
1. prosince 2016

Termín odevzdání bakalářské práce:

9. května 2017

Ve Zlíně dne 1. prosince 2016


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka



Bébarová
Mgr. Jana Bébarová
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3²⁾;
- podle § 60³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 5. 5. 2017

.....
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, jíž se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výřsek práce k uchování ministerstvu

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlíženo k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Ačkoliv je zobrazování násilí v médiích velmi populární, přetrvává názorový konflikt o škodlivosti a samoučelnosti násilného obsahu v audiovizuálním médiu. Pro podporu mediálního násilí lze zmínit skutečnost, že v mnoha případech se s násilným obsahem pracuje inteligentně a esteticky. To dokazuje současný filmový režisér kanadského původu, David Cronenberg. Má práce má na příkladu tohoto tvůrce analyzovat násilí v médiích z hlediska psychologického estetického a myšlenkového. Pro tuto analýzu jsem použil, jeden z jeho nejvýraznějších filmů *Videodrome*, ve kterém je mé téma velmi názorně obsaženo.

Klíčová slova: David Cronenberg, násilí, psychologie, horor, sci-fi, Videodrome

ABSTRACT

Although the depiction of violence in the media is very popular, there is still an ideological conflict about the harmfulness and nonsensicality of violence content in audiovisual media. For the support of concept of medial violence is possible to say, that in many cases is worked with violence very intelligently and esthetically. The evidence of this fact is the film director David Cronenberg. My work should on his example analyze violence in the media from the esthetical and intellectual point of view. I used his most expressive movie *Videodrome* for this analysis.

David Cronenberg, violence, psychology, horror, sci-fi, Videodrome

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně, datum

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji touto formou svému vedoucímu práce MgA. Tomášovi Polenskému DiS. za pomoc s výběrem tématu a trpělivou supervizi během tvorby práce. Dále též děkuji Otakarovi Šenovskému za inspirativní diskuse nad tématem, Mgr. Adamu Kubíkovi za konzultaci tématu a parafrázi jeho diplomové práce, Tereze Vágnerové a Jiřině Dunkové za kritické připomínky k částem práce. V neposlední řadě též mé matce Evě Vaculíkové za kvalitní korekturu.

OBSAH

ÚVOD.....	9
1 ÚLOHA ZOBRAZOVÁNÍ NÁSILÍ VE FILMU	12
1.1 NÁSILÍ Z HLEDISKA LIDSKÉ PSYCHOLOGIE.....	12
1.2 DĚLENÍ NÁSILÍ Z HLEDISKA JEHO ZOBRAZOVÁNÍ.....	14
1.3 ESTETIZACE NÁSILÍ	15
1.4. SOFISTIKOVANOST NÁSILÍ	16
2 DAVID CRONENBERG A JEHO DÍLO	19
2.1 DĚTSTVÍ, STUDIUM, FILMAŘSKÉ ZAČÁTKY	19
2.2. TVORBA.....	21
2.3 NÁSILÍ VE FILMECH DAVIDA CRONENBERGA	22
3 VIDEODROME.....	24
3.1 ÚVOD	24
3.2 PŘÍBĚH	25
3.3 MYŠLENKA.....	25
3.4 ZPŮSOB ZOBRAZOVÁNÍ NÁSILÍ	26
3.4.1. První kontakt	26
3.4.2. Prolomení hranice.....	28
3.4.3. Vraždy	29
3.4.4. Sebevražda.....	31
3.5. ZÁVĚR.....	32
ZÁVĚR	33
LITERATURA A PRAMENY:	35
SEZNAM OBRÁZKŮ	39

ÚVOD

O fenoménu stále častějšího zobrazování násilí v masmédiích, především v televizi, jsou vedeny četné diskuse, v nichž je upozorňováno na jeho vliv na děti, mládež, ale i dospělé. Atraktivita násilí pro veřejnost je nesporná, a z toho vyplývá i čím dál větší produkce pořadů s násilným obsahem. Zároveň se však zvedá i vlna odporu proti tomuto fenoménu.

„Vlivem sledování programů s násilnými obrazy totiž vzniká snižování vnímavosti na tyto jevy v reálném životě, čímž se zvyšuje tolerance násilí. Pokud se mladému člověku exponují obrazy bitev a mučení příliš často, postupně se otupuje jeho emocionální citlivost. To také znamená, že smrt a bitvu začíná považovat za normální jevy. Nevidí na nich nic neobvyklého. To může projevit svůj vliv až do takové míry, že začíná považovat násilí i ve skutečném světě za běžné. A zejména skupina dětí a mládeže je nejsnáze ovlivnitelná. Nelze však říci, že sledované násilí nemá žádný vliv i na psychiku dospělého člověka. V obou případech se tento vliv projevuje hlavně v neschopnosti vymezit přesné hranice mezi dobrem a zlem v jakémsi tichém souhlasu se zlem a agresivitou.“¹

Přestože z této formulace vyplývá jednoznačně negativní postoj k zobrazování násilí v médiích, na celou problematiku lze nahlížet i z jiného úhlu. Násilí, jakožto nedílnou součástí našich životů a psychického nastavení, je třeba přijmout a hledat cesty, jak se s ním vypořádat. Nenajde-li jedinec způsob, jak násilí a smrt přijmout jako součást života, jeho psychika nebude schopna čelit situaci, kdy se s nimi ve svém životě setká, ať už z vnějšku, nebo propuknou-li násilné sklony u něho samotného.

Oprostíme-li se od všech pozitivních i negativních předsudků vůči zobrazování násilí, lze jej zkoumat a hledat v něm hodnoty intelektuální, psychologické i estetické. Tyto hodnoty lze nalézt ve filmech kanadského filmového režiséra a scénáristy Davida Cronenberga, v nichž se násilí v hojné míře vyskytuje. Jeho filmy ze 70. a 80. let se vyznačovaly velkou mírou zobrazované brutality a krvavých scén, za což byl veřejností i novináři kritizován, jinými je však adorován za myšlenkovou hloubku svých děl.

¹ Předpokládané či skutečné vlivy některých mediálních obsahů. *Mediagram* [online]. Brno: Amelisoft, 2017 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://mediagram.cz/ucinky-medialni-produkce-a-vliv-medii/predpokladane-ci-skutecne-vlivy>

„Měli byste vědět, jak moc špatný je to film: zaplatili jste jej.“²

Takto se vyjádřil kanadský novinář Robert Fuldorf na adresu Cronenbergova prvního filmu *Červi* (1975), narážející tím na fakt, že část rozpočtu byla pokryta z peněz Národní filmové rady Kanady, která je financována daňovými poplatníky. Cronenberg byl kvůli tomu údajně vystěhován ze svého bytu.³ V dnešní době je film vyzdvihován za svou společenskou kritiku a sondu do lidské psychiky.

„*Buñuelská satira žalu současné konzumní kultury a sterility moderního způsobu života*“⁴

Původně jsem se chtěl věnovat vývoji v zobrazování násilí v Cronenbergových filmech. Po prozkoumání informačních zdrojů a hlubším proniknutí do tohoto tématu jsem však zjistil, že je zajímavější studovat jeho zobrazování násilí ne z hlediska vývoje, ale z hlediska hlubšího významu v jeho ranějších dílech z období 70. a 80. let. Vývoj v zobrazování násilí od raných filmů po ty současné je však v této práci též zmíněn.

V první kapitole bych se rád zabýval násilím obecněji, a to z hlediska psychologického, na základě zkoumání Sigmunda Freuda, Gustava Lorenze a Ericha Fromma, současnější vhled do tématu mi poskytla kniha *Embodied Visions* Torbena Grodala.⁵ Dále se v této kapitole zmíním o dělení násilí na základě jeho zobrazování, které uvedl v časopisu *Film a doba* Martin Jiroušek. V následujících dvou podkapitolách chci násilí zkoumat z hlediska estetického a intelektuálního. Druhá kapitola je věnována již přímo Davidu Cronenbergovi. Mým cílem je nejprve zmapovat jeho život až k jeho prvním oficiálně distribuovaným filmům. V druhé podkapitole se chci obecněji věnovat jeho filmografii až po současnost

² SHIVERS (1975): Trivia. *IMDB* [online]. USA: IMDB, 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0073705/trivia?ref_=tt_trv_trv

³ SHIVERS (1975): Trivia. *IMDB* [online]. USA: IMDB, 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0073705/trivia?ref_=tt_trv_trv

⁴ Graham Greene: Intelligent social-commentary disguised as a lurid slice of pure exploitation. *IMDB.com* [online]. USA: IMDB 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0073705/reviews?ref_=tt_ov_rt

⁵ GRODAL, Toreben. *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*. Copenhagen: University of Copenhagen, 2009. ISBN 13: 9780195371314.

a krátce se zmínit i o jeho tvorbě literární. V poslední podkapitole budu psát o násilí v jeho filmech, nejdříve jakým způsobem je zobrazováno, důležité motivy v jeho filmech a úlohu, jakou hraje zobrazování násilí v jeho filmech. Krátce se též zmíním o tom, jak se násilí vyvinulo v jeho filmové tvorbě od počátku až po současnost. V poslední části rozeberu jeho film *Videodrome (1983)*, a to z hlediska zobrazování násilí. Po nastínění děje se pokusím obsáhnout filozofickou hodnotu díla. Následně budu analyzovat jednotlivé obrazy, obsahující násilí s ohledem na to, jaký má zobrazení násilí význam a jak působí na diváka.

Rád bych touto prací položil antitezi ke kritice zobrazování násilí v médiích, která je charakterizována článkem z mediagram.cz, citovaného výše. Na Cronenbergově příkladu chci poukázat na psychologické, estetické a intelektuální hodnoty tohoto jevu.

1 ÚLOHA ZOBRAZOVÁNÍ NÁSILÍ VE FILMU

Násilí ve filmu lze zkoumat a analyzovat z různých aspektů. V této kapitole bych se rád těmito aspekty zabýval blíže. V následujících čtyřech podkapitolách budu zkoumat násilí ve filmu z hlediska jeho psychologické podstaty, dále se zaměřím na jeho hodnotu estetickou a intelektuální.

1.1 Násilí z hlediska lidské psychologie

Chceme-li se věnovat zobrazování násilí ve filmu, je třeba zaměřit se na to, kde se v lidech bere touha násilný obsah sledovat a vytvářet.

Násilné a agresivní sklony patří k lidské přirozenosti, což je potvrzováno historií i každodenním životem většiny z nás. Při úvahách nad původem těchto sklonů nás přirozeně napadne náš evoluční původ v nižších živočišných druzích, tedy pozůstatek živočišného pudu. K těmto závěrům dospěli ve svých zkoumáních i Konrad Lorenz a Sigmund Freud.⁶ Erich Fromm ve své knize *Anatomie lidské destruktivity* však tyto teorie vyvrací. Zvířecí destruktivita se projevuje v případech, kdy dojde k narušení rovnováhy v jejich prostředí a společnosti, a má čistě obrannou funkci, jedná se tedy o adaptivní, životu sloužící, tzv. *benigní agresi*. U lidí však dochází k destruktivním sklonům často samoúčelně a násilné jednání jim nezřídka činí potěšení, jedná se tedy o biologicky neadaptivní, tzv. *maligní agresi*, která u zvířat nemá obdoby.⁷

Konrad Lorenz na základě svého zkoumání popisuje takzvaný *hydraulický model katarze*, kdy se agrese hromadí v nervových centrech a není-li dostatečně ventilována, dojde k výbuchu.³ Sigmund Freud popisuje agresi jako základní formu energie, kterou nazývá *pud smrti* (thanatos), stojící v protikladu k *pudu slasti* (eros). Jedná se o pud nutící napadat a ničit jiné lidi (sadismus) a je-li blokován, může dojít k jeho přesunutí na vlastní osobu (*masochismus*). Ego nás nutí uvolňovat tuto energii třemi různými cestami:

⁶ FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity: můžeme ovlivnit její podstatu a následky?*. Praha: Aurora, 2007. ISBN 9788072990894. S 30 – 31

⁷ FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity: můžeme ovlivnit její podstatu a následky?*. Praha: Aurora, 2007. ISBN 9788072990894. S 189 – 190

- přímou – agrese je vybita na reálném cíli, avšak neškodnou cestou, většinou slovními potyčkami, bez větších škod,
- nepřímou – zde si osoba najde náhradní cestu k uvolnění přetlaku, kupříkladu nadávání (tzv. vyřvání-se), uměleckou činností, sportem a podobně,
- sublimací – energie je přeměněna a využita k dosažení jiných cílů, duševních nebo kulturních výkonů.⁸

Chceme-li tedy z psychologického hlediska obhájit zobrazování násilí ve filmu, tato teorie může být klíčem. Jelikož je agresivita zakořeněná v každém z nás, je třeba hledat cesty, jak tuto energii, pokud možno neškodně, ventilovat. Sledování či vytváření násilného obsahu ve filmech může být jednou z cest. Tuto tezi vystihuje výrok Maxe Rena, prezidenta televizní stanice, zaměřené na vysílání násilného a sexuálního obsahu v Cronenbergově filmu *Videodrome*: „Dávám lidem neškodný ventil pro jejich fantazie a frustrace.“

Torben Grodal ve své knize *Embodied Visions*,⁹ ve které též hledá kořeny lidské agresivity, vychází z Freudových teorií, posouvá je a částečně vyvrací, částečně též dává za pravdu Lorenzovi. Podle něj leží klíč též v lidské evoluci, na rozdíl od Lorenze však nejde o vývoj z živočišných předků, ale z pravěkých lidí žijících v období paleolitu, v kultuře lovecko-sběračské. V této prehistorické době měla agresivita chránit jedince, žijící individuálně nebo v malých skupinkách, před ostatními i před nebezpečím číhajícím ze zvířecí říše. S příchodem zemědělství zhruba před 13 000 lety začali lidé žít ve větších skupinách, násilné sklony nahradil altruismus, empatie a vyvinula se morálka v zájmu zachování společenství. Agresivita v lidech zůstala, nebyla však používána pro individuální obranu, ale pro zachování společenství a pro vyřazení nečlenů.

Podobným způsobem se lze na násilí dívat i z pohledu dnešní doby. Člověk má vrozené dispozice k násilí a agresivitě stejně ale jako k lásce a empatii, protože to byly vlastnosti

⁸ KERN, Hans, Christine MEHL, Hellfried NOLZ, Martin PETER a Regina WINTERSPERGER. *Přehled psychologie*. Vydání páté. Praha: Portál, 2015, 287 stran. ISBN 978-80-262-0871-6. S 66 - 70

⁹ GRODAL, Toreben. *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*. Copenhagen: University of Copenhagen, 2009. ISBN 13: 9780195371314. S 79 - 96

potřebné k přežití našich předků v různých etapách našeho vývoje. V různých etapách však měly tyto vlastnosti i různý kontext. Násilí a agresivita je však v současné společnosti vnímána disfunkčně, nemá své místo v soudobé morálce, je tedy třeba ji uvolňovat jinými způsoby, v souladu s výše zmíněnou teorií Sigmunda Freuda. Předchozí tvrzení, že filmové násilí je jistým ventilem pro uvolnění těchto vrozených agresivních sklonů, je třeba doplnit tvrzením, že stejně, jako bylo násilí v časech našich předků determinováno kontextem, dává nám i film kontext, potřebný k tomu, abychom násilí byli schopni přijmout. Přestože je tedy soudobou morálkou násilí odmítáno, film nám utváří kontext, ve kterém je přijatelné jej uvolnit, neboť tento kontext v naší společnosti jinak chybí. Toto je názorně ukázáno ve třetí kapitole, kde z hlediska zobrazování násilí rozebírám Cronenbergův film *Videodrome*. Zde lze též hledat klíč k rozporu, který má s evolučním původem násilí Erich Fromm; jelikož násilí v naší společnosti nemá své místo, stal se z *benigní agrese* prostředek zábavy.

1.2 Dělení násilí z hlediska jeho zobrazování

Chceme-li se věnovat zobrazování násilí ve filmu, nelze opomenout rozdělení do třech skupin z hlediska jeho zobrazování tak, jak jej popsal Martin Jiroušek v časopisu *Film a doba*:

„1. **Násilí tělesné**, spjaté se sexualitou a s ní spojenými násilnými projevy. Dochází tu k bezprostřednímu kontaktu násilníka a oběti, součástí aktu je útok holýma rukama, chladnými zbraněmi, záběry vnitřních zranění, upozornění na vnitřní tělesné orgány (zvláště agresivní je imitace "zvukových makrodetailů" rozpáraných vnitřností, o které tolik usiluje jeden z nejcenzurovanějších autorů světové kinematografie Dario Argento).

2. **Násilí anonymní** (bez zobrazení osobní účasti či bez zobrazení bližšího kontaktu oběti a násilníka). Bezpohlavnost a nezúčastněnost se tu stávají součástí rutiny. Dominuje využití střelných zbraní a velmi často i explozivních materiálů (je příznačné zejména pro akční snímky, hlavně ze Spojených států).

3. **Násilí hravé**, comicsová poetika charakterizovaná odstupem a nadsázkou. Tento druh násilí je velmi vzdálen jeho realistické formě. Pokud tedy psychologové argumentují tím, že tyto comicsově laděné snímky nebo počítačové hry ovlivňují chování mládeže, děje se to tak, že skutečné násilí nahrazuje forma virtuální. Na tento problém narážejí především němečtí cenzoři, kteří s oblibou zakazují násilnické hororové komedie, které kromě nich asi stěží bude někdo z publika brát vážně. V podobné roli se ostatně nachází

většina hororů, které sice stejně jako středověké a barokní tance smrti slouží vyrovnávání-se s násilím života (Zdeněk Rotrekl), ale o podstatě reality samotné mlčí.“¹⁰

1.3 Estetizace násilí

Jelikož násilí patří k lidské společnosti, musí tedy být obsaženo i v jeho reflexi. Estetická podstata násilí je obsažena už ve faktu, že násilí může být obsaženo součástí uměleckého díla.¹¹ Přestože dekadentní umělecká díla bývají už ze samotné podstaty odpudivá, i v odpudivosti lze hledat určitou míru krásy. Odbočíme-li od světa filmu k výtvarnému umění, velmi výstižným příkladem estetizace násilí v jeho odpudivost můžou být skulptury bratří Jakea a Dinose Chapmanových, které zobrazují motivy násilí, smrti, války a rozkladu. Přestože jejich díla na první pohled působí odpudivě, díky svému preciznímu provedení, citlivé práci s detaily, motivy, barvou a kompozicí mají neoddiskutovatelně nejen estetickou hodnotu, ale také intelektuální přesah v podobě společenské kritiky.



Obr 1. Plastika „The Summ of all Evil“ Jakea a Dinose Chapmanových

¹⁰ JIROUŠEK, Martin. Násilí tělesné, anonymní a hravé. *Film a doba*. 2004, **50**(1), 10 - 11. ISSN 0015-1068.

Stejně tak při zkoumání násilí ve filmu si je třeba připustit, že bude vždy do jisté míry estetizované. To je dáno stylizací díla a záměrem tvůrců. Násilí pak lze využít různými způsoby nejen v oblasti žánrového filmu. Existuje spousta aspektů určujících míru a způsob zobrazení násilí ve filmu.¹²

V kinematografii lze kromě díla Davida Cronenberga estetickou hodnotu násilí zmínit třeba ve filmech Stanleyho Kubricka, konkrétně v *Mechanickém pomeranči (1971)*. Přestože výjevy násilí jsou podány syrově, naturalisticky a nezakrytě, díky perfektně komponované kameře, zpomaleným záběrům, střihu, Kubrickově precizní režii a podkresu klasickou hudbou těmto výjevům nelze upřít morbidní estetickou hodnotu. Účelem toho patrně je přiblížit divákovi krásu a potěšení, které v násilí nachází hlavní postavy.

Záměrem estetizace násilí tedy může být reflexe lidské osobnosti a poukázání na násilnou podstatu, která je zakořeněna v každém z nás. Je-li násilí zaobaleno do prostředků lidským vjemům lahodících, mohou i jedinci, kteří jej jinak odmítají, projevit o takto zobrazené násilí zájem a mohou jím být i fascinováni.

1.4. Sofistikovanost násilí

Tendence dělit umění na nízké a vysoké lze zaznamenat v dějinách lidstva už od dob starověkého Řecka. Tehdejší Aristotelovo dělení označovalo tragédii za žánr vysoký a komedii za žánr nízký. Toto dělení setrvalo až do dnešních dob a proniklo i do filmového odvětví, přestože je dnes užíváno spíše na obecné úrovni. Dnešním vysokým uměním je chápáno to, které v sobě nese nějaký společenský či jiný přesah. Mezi nízké žánry spadají kromě komedie i ty, ve kterých se nejčastěji zobrazuje násilí, jako je horor, thriller krimi či akční film, a obecně žánry představující masovou kulturu. Současná filmová věda však projevuje zájem i o analýzu těchto nízkých žánrů. Přestože zobrazování násilí v těchto filmech může

¹² KUBÍK, Adam. *Násilí v žánrovém filmu*. Olomouc, 2007. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí práce Mgr. Zdeněk Hudc, PhD. S 14

být na první pohled chápáno jako samoučelné a prvoplánově provokativní, i zde se lze bavit o přesahu, ať už to byl autorův tvůrčí záměr, či nikoliv.¹³

Výstižný příklad pro tuto tezi můžeme hledat ve filmové historii, konkrétněji v dějinách žánrového filmu. Za počátek hororového filmu lze považovat období německého expresionismu, tedy období 20. let minulého století, kdy po porážce v 1. světové válce panovala v Německu ruka v ruce s ekonomickou inflací a společenskou frustrací pochmurná a znepokojivá atmosféra, která měla zásadní vliv na povahu tehdejšího umění, film nevyjímaje.¹⁴ Přestože jde tedy o první díla žánru, který je obecně považován za nízký, svojí atmosférou funguje jako reflexe tehdejší společenské, politické a ekonomické situace.

Další příklad je taktéž podložen válečnou porážkou, tentokrát USA ve válce s Vietnamem. V tomto období se nálada v Americe nesla ve jménu zklamání tradičními konzervativními hodnotami, kapitalismem i zahořklostí vůči generaci hippies. V tomto klimatu se zrodil extrémně násilný a brutální film *Texaský masakr motorovou pilou (1984)*, ve kterém vystupuje rodina kanibalů v čele se znetvořeným Leatherfacem. Takováto vize může odrážet tehdejší společenskou frustraci, kanibalská rodina může být chápána jako společenství lidí, které se oprostilo od konformního způsobu života a jako groteskní antitezi ideologie hippies.¹⁵

V souvislosti s tímto tématem nelze opomenout filmy Quentina Tarantina. On sám prohlašuje, že násilí v jeho filmech má čistě zábavnou funkci, protože násilí a krev je přesně to, co chtějí diváci vidět.¹⁶ To dokazuje tím, že díky černému humoru dokáže podat násilí

¹³ KUBÍK, Adam. *Násilí v žánrovém filmu*. Olomouc, 2007. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí práce Mgr. Zdeněk Hudec, PhD. S 16

¹⁴ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*. Přeložil Karel TABERY. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8. S 60

¹⁵ KUBÍK, Adam. *Násilí v žánrovém filmu*. Olomouc, 2007. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí práce Mgr. Zdeněk Hudec, PhD. S 18

¹⁶ Why Quentin Tarantino wants to be the next Howard Hawks. The Guardian [online]. Velká Británie: The Guardian, 2017 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2010/jan/12/quentin-tarantino-baft>

cestou, kdy samotný násilný akt zůstává upozaděm a rozvíjí se humorná situace z něho vycházející. Je tomu například ve filmu *Pulp Fiction: Historiky z podsvětí (1994)*, kdy dva gangsteři omylem zastřelí člověka v autě a následujících dvacet minut je v podstatě jeden komický gag na téma likvidace mrtvoly. Tarantino nás dokáže touto morbidní situací mistrně vést a bavit, aniž bychom pocítili nějakou lítost nad nevinnou obětí této situace a poukazuje tak na schopnost lidského mozku oddělit násilí od jeho negativní podstaty a akceptovat jej jako zdroj humoru. Tento konkrétní případ lze též brát jako antitezi k situacím z jiných starším gangsterských filmů, kdy postava gangстера mimochodem zabije nějakého pomocníka, praktické následky tohoto činu se zde však neřeší.¹⁷ Tarantino sám k tomu říká:

„Věc, kterou jsem se naučil od Elmorea Leonarda bylo umístit klasickou žánrovou situaci do reálného života a nechat aby s ní vyjebal.“¹⁸

Tímto jsem se pokusil alespoň ve stručnosti obsáhnout téma zobrazování násilí, jakožto nositele filosofického přesahu, který je charakteristický pro tvorbu Davida Cronenberga a alespoň povrchně nastínit roli, jakou násilí hraje v naší společnosti. Přestože se mnoha lidem už z podstaty hnusí, je nedílnou součástí filmového světa a cestu si k němu přes různé prostředky může najít každý.

¹⁷ KUBÍK, Adam. *Násilí v žánrovém filmu*. Olomouc, 2007. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí práce Mgr. Zdeněk Hudec, PhD. S 69

¹⁸ Why Quentin Tarantino wants to be the next Howard Hawks. The Guardian [online]. Velká Británie: The Guardian, 2017 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2010/jan/12/quentin-tarantino-baft>

2 DAVID CRONENBERG A JEHO DÍLO

David Cronenberg je kanadský filmový režisér, díky svému americkému stylu byl však obecně považován za stoupence Hollywoodu.¹⁹ Je též považován za jednoho z nejoriginálnějších a nejsostifikovanějších tvůrců hororového žánru a zároveň nejrespektovanějšího tvůrce své generace.²⁰ Jeho život, tvorbu a přítomnost násilí v ní se bude tato kapitola věnovat.

2.1 Děťství, studium, filmařské začátky

Narodil se 15 března roku 1943 v Torontu do židovské rodiny. Jeho matka Ester (za svobodna née Sumberg) byla pianistkou v orchestru národního baletu, otec Milton vlastnil knihkupectví a přispíval do lokálních novin. Jeho sestra Denise se stala módní návrhářkou a s Cronenbergem pracovala na jeho pozdějších filmech. David (druhým jménem Paul) se do svých 12 věnoval hře na klasickou kytaru. Dále také psal a živě se zajímal o biologii, převážně hmyz a rostliny, což se později projevilo v jeho filmech (Moucha). Střední školu vystudoval na Harbord Collegiate Institute a North Toronto Collegiate Institute. Zájem o biologii vedl k jeho studiu vědy na University of Toronto, kde nastoupil roku 1963. Již v prvním roce však u něj převážil zájem o literaturu, změnil tedy obor na anglický jazyk a literaturu. Zde však započala jeho láska k filmu, když viděl film *Winter Kept Us Warm* (1965), který režíroval student Torontské university a hráli zde někteří jeho spolužáci.^{21 22}

¹⁹ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*. Přeložil Karel TABERY. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8. S 659.

²⁰ David Cronenberg: Biography and Filmography. *Hollywood.com* [online]. USA: Hollywood, 1999 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://www.hollywood.com/celebrities/david-cronenberg-57300807/>

²¹ HLADONIK, Jan. *Nové tělo? Hranice těla ve filmech Davida Cronenberga*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce Prof. PhDr. Miroslav Marcelli Ph.D. S 39

²² David Cronenberg: Biography. *Hellomagazine.com* [online]. USA: Hello Magazine, 2001 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://www.hellomagazine.com/profiles/david-cronenberg/>

„Je těžké vylíčit ten šok, když jsem viděl své spolužáky na plátně, hrát ve skutečném filmu. Je to jako kouzlo: sledujete televizi a najednou jste v televizi, hrajete v nějakém televizním seriálu. Takový to byl šok.“²³

Tím tedy započala jeho filmová činnost. Začal ve volném čase číst filmové časopisy, encyklopedie, nejvíce se však naučil v půjčovně kamer, kde též trávil volný čas. Později natočil své první dva, silně experimentální snímky na 16mm film: *Transfer* (1966) a *From the drain* (1968).²⁴ Studium dokončil roku 1967 bakalářským titulem.²⁵

Svůj první celovečerní film *Stereo* (1969) natočil Cronenberg za peníze z Kanadských státních fondů, které získal předstíráním, že se jedná o knížku.²⁶ Následoval film *Crimes of the Future* (1970), který byl velmi pozitivně přijat ve světě filmové kritiky.²⁷ Po návratu z Francie, kde pracoval pro televizi,²⁸ natočil svůj první oficiálně distribuovaný hororový film *Červi* (1975). Přestože byl pro velkou míru násilí a sexu napadán kritiky i diváky, stal se začátkem jeho kariéry a definoval jeho osobitý tvůrčí styl.

²³ David Cronenberg: 'My imagination is not a place of horror'. The Guardian [online]. Velká Británie: The Guardian, 2017 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/14/david-cronenberg-interview-my-imagination-not-a-place-of-horror>

²⁴ TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. ISBN 978-80-7363-615-9. S 145-146

²⁵ David Cronenberg: Full Biography. *New York Times*. 8. ledna 2012.

²⁶ STEREO (1969): Trivia. *IMDB* [online]. USA: Imdb, 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0065036/trivia?ref_=ttcnn_sa_1

²⁷ David Cronenberg: Biography. *Northernstars* [online]. Kanada: northernstars, 1996 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.northernstars.ca/cronenberg_david_bio/

²⁸ David Croneneberg: Biography. *Tribute.ca* [online]. Kanada: Tribute Entertainment Media Group [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://www.tribute.ca/people/david-cronenberg/2839/>

2.2. Tvorba

Po *Červech* natočil Cronenberg dva tematicky podobné filmy: *Rabid* (1977) a *Mlád'ata* (1979). Všechny tyto tři filmy pracují s tématem epidemie, která mění lidské chování a dělá z lidí vraždící maniaky.

S příchodem 80. let se v jeho filmech začínají objevovat témata prostupování médií, technologie, násilí a sexuality spojené s lidskou psychikou a deziluzí, což je nejpatrnější ve filmech *Scanners* (1981) a *Videodrome* (1983).²⁹

Adaptací knihy Stephena Kinga *Mrtvá zóna* (1983) započala jeho éra mainstreamových filmů pro americká studia a dalších literárních adaptací, jako jsou filmy *Nahý oběd* (1991) podle románu Williama S. Burroughse, *Mr. Butterfly* (1993) podle hry Davida Henry Hwanga, *Crash* (1996) podle novely G. H. Ballarda.³⁰ Mezi Cronenbergovy filmy z tohoto období patří též adaptace cizích scénářů, jako jsou filmy *Moucha* (1986) podle scénáře Charlese Edvarda Poguea, který byl též remakem hororu z roku 1958, a *Příliš dokonalá podoba* (1988) podle scénáře Normana Snidera, který byl též adaptací knihy Bariho Wooda a Jacka Geaslanda. Je však známo, že Cronenberg tyto scénáře ve velké míře přepisoval.³¹ Díky těmto snímkům se stal respektovaným tvůrcem světového významu.²⁵ Přesto však Cronenberg až na výjimky (např. spíše romantický film *M. Butterfly* (1993)) neopustil žánr hororu, který však obsahuje společenskou kritiku, tématem propojení tělesnosti, psychiky a sexuality, díky nimž si vysloužil titul „král venerálního hororu“.^{26, 27}

Po filmech *eXistenZ* (1999), který byl jeho po dlouhé době první a zatím poslední autorský počín, a *Spider* (2002) Cronenberg definitivně opouští žánr hororu, v jeho filmech

²⁹ HLADONIK, Jan. *Nové tělo? Hranice těla ve filmech Davida Cronenberga*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce Prof. PhDr. Miroslav Marcelli Ph.D. S 39

³⁰ COOK, David A. *A History of Narrative Film*. Čtvrté vydání. New York, USA: W.W. Norton & Co, 2004. ISBN 978-0393978681. S 525

³¹ David Cronenebrg: Biography. IMDB.com [online]. USA: imdb, 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0000343/?ref_=ttfc_fc_dr1

však zůstávají společenská témata lidské psychiky, sexuality, sklony k násilí a kriminalitě, avšak dostávají obecně přijatelnější kabát v podobě psychologických a kriminálních dramát.^{25, 27} Mezi tyto filmy patří například *Dějiny násilí* (2005), *Východní přísliby* (2007) a *Nebezpečná metoda* (2011).

Jeho dosud posledním filmem jsou *Mapy ke hvězdám* (2014), které se zřejmou nadšátkou kritizují vztahy a mentalitu lidí v současném Hollywoodu. Přestože pro něj byla vždy literatura nadřazena filmu a psaní se věnoval již od dětství, svou první knihu *Konzumárium*, které se dá žánrově zařadit jako detektivní thriller, vydal až v roce 2016 ve svých 71 letech.³²

2.3 Násilí ve filmech Davida Cronenberga

Přestože se Cronenbergovy filmy kvůli svému násilí stávaly terčem kritiky a násilí v nich bylo označováno za samoučelné, nesporně v něm lze hledat vyšší účel a společenský přesah. Jeho zobrazování se dá vnímat na mnoha úrovních. Ve filmu *Červi* jsou lidé vinou parazita v jejich útrobach zbaveni schopnosti myslet a dopouštějí se extrémního sexuálního násilí. Toto jejich chování kontrastuje s hypermoderním, naleštěným bytovým komplexem, ve kterém se film odehrává. To lze brát jako kritiku tehdejší (ale i dnešní) společnosti, která i přes všechny výdobytky civilizace zůstává v jádru smečkou, řídicí se primitivním zákonem silnějšího. Film též slouží jako analýza propojení lidské sexuality s násilnými sklony.

Film *Videodrome* (1972) zase podává svědectví o tom, jak působí na člověka násilí zobrazované v médiích. Tento film ale více komunikuje s divákem a pracuje s jeho vnímáním násilného obsahu. Film *Příliš dokonalá podoba* (1988) naopak více pracuje s divákovou představivostí a neukazuje násilí tolik explicitně.

Hlavním prostředkem k zobrazování násilí je ve filmech Cronenberga lidské tělo. Pracuje zde s jeho deformacemi, proměnami a destrukcí, ty však často mají mentální či pohlavní podstatu. Těmito výjevy se Cronenberg v americké popkultuře natolik identifikoval, že, ku příkladu v animovaném seriálu *Rick and Morty* (2013) jsou groteskně zdeformovaní tvorové, ve kterých se snoubí prvky snad všech myslitelných živočichů, označováni jako „Cronenbergs“.

³² CRONENBERG, David. *Konzumárium*. Přeložil Robert TSCHORN. Praha: Argo, 2015. ISBN 9788025714300.

Tělesnými mutacemi je charakteristický film *Moucha* (1986). Tělo mladého vědce Setha Brundlea (Jeff Goldblum) prochází ve filmu proměnou v gigantickou mouchu vinou nepodařeného experimentu, kdy se jeho DNA zkřížilo s DNA mouchy. Tato proměna sebou nese mnohé tělesně nechutné výjevy. Přestože se zde přímo nepáchá žádné násilí, jeho podstata je obsažena v činu, kterého se Seth dopustil sám na sobě, a následky jsou o to více šokující. Proměna lidské osoby, ať už na tělesné či duševní stránce, je téma, které jednotí téměř všechny Cronenbergovy filmy.

S postupným přecházením Cronenbergovy tvorby na „serióznější“ žánry se i zmírňuje explicitní násilí či jiné nechutné a brutální prvky v jeho filmech, zůstává obsaženo spíše na psychologické rovině a v nuancích děje. Příkladem budiž film *Dějiny násilí* (2005) vyprávějící o Tomu Stalovi (Viggo Mortensen), někdejším násilném kriminálníkovi, který se snaží začít nový, spořádaný život, ale minulost jej dostihne. Zde je násilí přítomno spíše v houstnoucí atmosféře filmu, skutečných násilných výjevů je ve filmu málo. Když však ve scéně, kdy Tom zpacifikuje gangstery ve své restauraci, je ukázán jeden z nich, jak s rozstřelenou čelistí leží v louži krve a umírá, působí to, dle mého názoru, až nepatřičně.

Z toho tedy vyplývá, že násilí v Cronenbergově kinematografii má dva základní účely: kritika společnosti a psychoanalýza. Tyto účely se dají vztáhnout buď na společnost jako celek nebo na individuálního diváka, který jeho filmy sleduje. Sledování Cronenbergových filmů tedy může mít psychoanalytické účinky. Postupem času se podstata násilí v jeho filmech transformovala z žánrů převážně hororových do formy přijatelnější a do žánrů obecně vnímaných jako vyšší, ve kterých se explicitně zobrazované násilí zmírnilo.

3 VIDEODROME

V této kapitole se budu věnovat konkrétněji filmu Videodrome a budu jej analyzovat z hlediska zobrazování násilí. V úvodu nastíním, jak byl v době svého uvedení přijat a jak je vnímán dnes. Dále se budu stručně věnovat jeho ději a možnostem, jak jej chápat na filosofické rovině. V následující podkapitole se budu podrobněji zabývat zobrazováním násilí, jeho účelem a tím, jak může působit na diváka.

3.1 Úvod

Videodrome je Cronenbergův devátý film, produkováný v Kanadě. Ve své době nebyl příliš pozitivně přijat kritiky ani diváckou veřejností, díky svému industriálně-elektro-punkovému ladění se však stal kultem a docenění dosáhl až s odstupem času.^{33 34 35} Je označován za „znepokojivý, techno-surrealistický film“.³⁶ Videodrome se též dočkal knižního zpracování autora Jacka Martina. Hudbu k filmu složil Cronenbergův dvorní skladatel Howard Shore, a byla to po filmech „Mlád'ata“ a „Scanners“ jejich třetí spolupráce stejně jako s kameramanem Markem Irwinem.³⁷

³³ Videodrome: Film profile. *IMDB.com* [online]. USA: imdb, 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0086541/>

³⁴ Videodrome: Film profile. *Rotten Tomatoes* [online]. USA: Fandango, 1998 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <https://www.rottentomatoes.com/m/videodrome>

³⁵ The Jumbled Signal Of "Videodrome". *Washington Post* [online]. USA: Washington Post [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1983/02/09/the-jumbled-signal-of-videodrome/80f79831-418e-4fdc-824e-681e530b8b83/?utm_term=.a2d351cb6bbc

³⁶ DANIELLO, Daniel. *Technophobia!: science fiction visions of posthuman technology*. 1. Texas: University of Texas Press, 2005. ISBN 0-292-70986-2. str. 153

³⁷ David Cronenebrg: Biography. *IMDB.com* [online]. USA: imdb, 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0000343/?ref_=ttfc_fc_dr1

3.2 Příběh

Prezident soukromé kanadské televizní stanice Max Renn (James Woods) je fascinován sledováním sexuálního násilí, na což se specializuje i vysílání jeho televize. Ve snaze obohatit program a získat nové publikum, narazí na pirátské vysílání pořadu „Videodrome“, prezentující samoučelné sexuální násilí. V jedné místnosti se nachází žena, která je mučena, znásilňována, mrzačena a často zabita. Max je zaujat jednoduchostí, a přitom atraktivitou konceptu, snaží se tedy najít producenta Videodromu a získat pořad pro svou televizi. I přes varování, že kontaktovat vysílání Videodromu není bezpečné a že zobrazované násilí je reálné, se Max stále snaží proniknout k jádru vysílání. Informace vedou k profesorovi Brianovi O'blivion (Jack Creley), který nikdy neukazuje svou tvář mimo televizní obrazovku, nikdo se s ním nikdy osobně nesetkal. O'blivion veřejně vyznává svrchovanost televizního média: „Televize je realita a realita je méně než televize.“ V tomto smyslu cokoliv se objeví v televizi, stává se pro diváka realitou, protože svoji realitu si vytváří každý sám, svou představivostí: „Televizní obrazovka je síticí představivosti.“ Max zjišťuje, že Videodrome produkuje společnost Spectacular optical a je pouze prostředkem k ovládnutí lidí. Svým vysíláním může měnit vzorce lidského myšlení a má moc plně vtáhnout diváky do své vize reality. Max je již plně pod jejich vlivem, neví, co je realita a co halucinace. Stává se prostředkem společnosti Spectacular optical pro ovládnutí světa, ale je též pod vlivem dcery profesora O'bliviona, Biancy (Sonja Smith), která se se snaží jejich záměru zabránit.

3.3 Myšlenka

Přes přemíru násilí, krve, chaotický až absurdní děj lze film vnímat i na filozofické rovině. K tomu vybízí i zvrát, ve kterém se dozvídáme, že na Videodromu není důležité to, co zobrazuje, ale co znamená. Zobrazování násilí je odjakživa pro lidi atraktivní, je tedy snadné jeho prostřednictvím vštěpit lidem své myšlenky. Jistá zacyklenost je naznačena už tím, že se Cronenbergův film jmenuje stejně jako pořad, určený k ovládnutí lidstva. Co se nám tedy Cronenberg snaží sdělit? Film lze považovat za varování před nežádoucím vlivem médií na lidskou psychiku; televize je jako droga, které je možné propadnout, mění postupně naše vidění světa a způsobuje rozklad osobnosti. Tomuto chápání napovídá i skutečnost, že Videodrome způsobuje halucinace, stejně jako návykové látky. Dle mého mínění je však toto vysvětlení příliš přímočaré. Film je tedy možné vnímat i jako parodii tohoto názoru; Max s rukou srostlou s pistolí a rozpáraným břichem, do kterého se vkládají videokazety, je groteskním ztvárněním strašáka mediálního násilí, jak jej vnímá široká veřejnost.

Prostředí médií a televizní zábavy však lze vnímat i jen jako dějiště jevu obecnějšího. Je to touha opustit všednost, realitu, potřeba vytvořit si realitu vlastní, která není spoutána fyzikálními zákonitostmi a kde je možné vše. Maxova fascinace násilím v něm vzbudila deviantní touhu, aby výjevy ve Videodromu byly reálné, tedy jeho mysl tuto realitu vytvořila ve jménu výroku profesora O'bliviona „*Televize je realita a realita je méně než televize*“. Tomuto výkladu nasvědčuje i Maxovo prohlášení, že halucinace má od doby, kdy poprvé viděl Videodrome. Cronenberg sám v komentáři k filmu uvádí, že jako dítě rád v noci, když skončilo vysílání hlavních torontských TV stanic, ladil lokální stanice z měst i mimo hranice Kanady a byl fascinován představou, že by mohl zahlédnout něco extrémního, nelegálního, co není určeno veřejnosti.³⁸



Obr 2 - 3. Z Maxe se pod vlivem násilného televizního obsahu stává stroj na zabijení, který se dá naprogramovat videokazetou, vloženou do rozpáraného břicha.

3.4 Způsob zobrazování násilí

Jak Max postupně propadá realitě Videodromu, mění se i přítomnost násilí ve filmu, způsob zobrazování a formální prostředky. Dalo by se říct, že se film snaží diváka na násilí zvyknout a též ho nechal, aby se v něm vyžíval.

3.4.1. První kontakt

Maxův první kontakt s Videodromem se odehraje v tajné pracovně jeho kolegy Harlana (Peter Dvorsky), který vysílání objevil. Záběry brutálního mučení ženy jsou vidět na malé obrazovce přes Maxovo rameno, kterou ruší paprsky slunce, pronikající oknem. Signál

³⁸ David Cronenberg: Videodrome [videozáznam na 2 DVD], Criterion collection, 2012. ISBN: 1-559-40952-5, 08:00 – 08:58

je špatný, monitor zrní, obraz je nejasný, to však dodává zobrazovaným výjevům na naturalitě. Záběry na televizi se střídají s Maxovým obličejem, na kterém je vidět vzrušení, jako kdyby jeho touha po násilném obsahu (kterou maskuje za zájmy své TV stanice) právě nyní dosáhla naplnění. Harlan si jen prohlíží šroubovák, pohledu na obrazovku se brání (až v poslední třetině filmu se dozvíme, proč doopravdy). Triáda obrazovka – Max – Harlan se opakuje, záběr na obrazovku je prodlužován, až do momentu, kdy má dojít k uškrcení týrané ženy. V tu chvíli se signál přeruší, obraz vypadne a Maxova sevřená grimasa povolí.



Obr. 4 – 6. Triáda „obrazovka – Max – Harlan“

Tento obraz není o explicitním násilí, ale o naší lidské touze něco podobného vidět. Setká-li se člověk s podobným obsahem, často je rozpolcen mezi tím, co prožívá Max a jak se chová Harlan – bojácná část chce odvrátit pohled k čemukoliv jinému, ta odvážná, zvědavá chce daný výjev sledovat. Pocit, který zde má být divákovi navozen, je pravděpodobně touha vidět víc. Tím, že je násilí částečně skryto špatným obrazem, podporuje divákovu zvědavost a vzrušení – stejné, které v tu chvíli prožívá Max. Myšlenka, že zobrazovaný výjev není ve fikčním světě sledovaného filmu hraný, ale skutečný, nejspíš napadne každého, jen trochu zkušeného diváka. Je to právě pocit, který prožíval Cronenberg jako dítě při sledování nočního vysílání, pocit vzrušení z něčeho zakázaného, dokonce nebezpečného. To potvrzuje

i Cronenberg v audiokomentáři k filmu a přiznává i inspiraci tohoto obrazu pocity ze svého dětství.³⁹

3.4.2. Prolomení hranice

Do Maxova života vstupuje rozhlasová osobnost, Nicky Brand (Deborah Harry), se kterou se Max seznámí v televizní panelové diskusi. Přestože se staví proti Maxovým liberálním názorům, nechá se od něj pozvat na večeři, která, přičiněním náhody, vyústí ve společné sledování záznamu Videodromu u Maxe v bytě, následně i experimentování se sexuálním násilím na fyzické úrovni, ve kterém má již Nicky určitou praxi.

Přestože tento výjev, ve kterém Max propichuje Nicky ušní lalůčky, což ústí v něžné milování, spíše než Videodrome připomíná soft-pornografické filmy, nad nimiž Max ohrnuje nos, dochází zde k náznaku propojení sledovaných filmů s žitou realitou ale i k první halucinaci – na konci scény již totiž Max s Nicky neleží na zemi jeho obývacího pokoje, ale v místnosti, ve které se natáčí Videodrome.

Neškodné sexuální násilí, kterému se Max s Nicky oddávají, je natočeno velmi citlivě, esteticky a smyslně, možná proto, aby se i obyčejný divák dokázal s výjevem ztotožnit, aniž by trpěl podobnou deviací, jako Max. Záměrem je ukázat, že sexuálnímu násilí může propadnout každý. Zatímco předchozí obraz se snaží divákovu násilnou povahu dráždit vzbu- zováním jeho zvědavosti a atraktivitou záhady, zde je k tomu využit prostředek estetický a erotický, za pomoci adekvátních formálních prostředků: jemného, červeného svícení, lad- ných, kamerových pohybů, dlouhých záběrů a příjemně dráždivé, lehce tajemné smyčcové hudby. Ke změně lokace je využito střihové skladby, kdy na začátku scény kamera najíždí na nahá těla Maxe a Nicky na podlaze, následuje několik užších záběrů na jejich akt. V momentě, kdy oboustranné vzrušení přechází v něžné milování, kamera odjíždí z dvojpo- locelku zase na celek a ukazuje místnost, kterou známe z Videodromu. V tu chvíli vrcholí i hudba, zvuky jejich soulože jsou elektronicky deformovány a mísí se v psychedelický mix. To má pravděpodobně ukázat, jak malý krůček stačí od sledování násilného obsahu k tomu, aby mu člověk propadl. Zde se též ukazuje první stupeň Maxova rozkladu.

³⁹ David Cronenberg: Videodrome [videozáznam na 2 DVD], Criterion collection, 2012. ISBN: 1-559-40952-5, 08:00 – 08:58

Cronenberg k tomu v audiokomentáři říká: „*Chcete-li někoho citlivě uvést do světa sado-masochismu, nechat ho propíchnout uši možná není špatnou cestou,*“ což dokládá osobní zkušenosti se svou ženou.⁴⁰



Obr. 7 – 9. Maxova první halucinace, při které se ze svého bytu přemístí do pokoje, v němž je situovaný Videodrome

3.4.3. Vraždy

V poslední třetině filmu Max (kromě sebe samého) zabije celkem čtyři lidi: své dva společníky, Harlana, a Barryho Convexe (Less Carrlson), ředitele společnosti Spectacular optical. Způsob, jakým je zabíjení zobrazeno, koresponduje s tím, jaký má divák k postavám vztah a jakou úlohu ve filmu hrají.

⁴⁰ David Cronenberg: Videodrome [videozáznam na 2 DVD], Criterion collection, 2012. ISBN: 1-559-40952-5, 16:52 – 17:39

V případě společníků je vražda zobrazena sice explicitně, nikoliv však přehnaně násilně. U prvního z nich sice vidíme akt v přímém záběru, jsme však ušetřeni přílišné krvačnosti: vidíme jen, jak kulky trhají jeho oblečení a tělo se kácí k zemi. V případě druhého je použit opačný postup: na společníka je stříženo až v momentě, kdy leží mrtvý na zemi, s dírou v hlavě a tapeta konferenční místnosti za ním je potřísněna krví. Výjev nepůsobí dojmem, že by se v něm autor vyžíval, postavy umírají více méně bezbolestně a divák je ušetřen delšímu pohledu na jejich smrt, neboť jsou to postavy neutrální, a máme k nim převážně kladný vztah.

Harlan, který se ukáže být komplicem Barryho Convexe, je sice postava negativní, můžeme s ním však mít částečně i soucit, protože jsme jej celou dobu chápali jako Maxova přítele a lze jej brát též jako oběť Barryho Convexe. I v momentě, kdy se ukáže jako zrádce, přiznává, že spolupráce s Maxem byla příjemná. Stejně jako náš vztah k němu, je i jeho smrt rozporuplná. Max mu, pomocí trhliny ve svém břiše amputuje ruku a vloží do ní výbušninu. Harlan viditelně trpí, divák se může „pokochat“ detailem na krvácející pahýl jeho ruky, utrpení však není příliš protahováno. Po chvíli, jako by Harlan již za své hříchy trpěl dost, jej Max/Cronenberg nechá bezbolestně explodovat.

Barry Convex umírá stejně jako Maxovi společníci kulkou z pistole, jeho smrt se však od té jejich diametrálně liší mírou utrpení a způsobem, jak je zobrazeno. Když na něj Max několikrát vystřelí, vidíme, jak jeho tělo, do jehož různých částí pronikají kulky, okamžitě krvácí. Následně se tělo rozpadá pod nápoem jakési bílé hmoty, vyvěrající z jeho nitra, jako by požíralo samo sebe. To je ukazováno poměrně dlouho, v úzkých záběrech na jeho trup, hlavu a v širších na celé tělo. Přestože Convex prodělá zranění neslučitelná se životem, jeho křik a smrtelné skřeky slyšíme z reproduktorů ještě dlouho poté, co Max opustil přehlídkový sál. Zobrazení a způsob destrukce Convexova těla, hraničící s výjevem z exploatačního filmu, a Cronenbergovo vyžívání-se v jeho utrpení mají možná naplnit divákovu touhu po násilí, a stimulovat negativní emoce, které od té doby, co se Convex objevil na scéně, v divákovi musí jen sílit.



Obr 10. – 12.

3.4.4. Sebevražda

Když v závěru filmu Max obrátí zbraň proti sobě, vidíme to dvakrát, nikdy však nejsme přímými svědky jeho smrti. Když poprvé po výstřelu následuje exploze televize, na které se výjev odehrává, a vyvalí se z ní krev a vnitřnosti, je to symbol Maxova propojení s televizním médiem nejen ve vztahu k realitě filmové, ale i realitě naší. Max jako by si právě uvědomil, že je součástí filmu, který někdo sleduje a sebevražda je zde jediným možným východiskem. Aby se totiž toto propojení zcela dokončilo, je třeba též dospět ke konci filmu. Je jako člověk, který prožívá noční můru, uvědomí si to a rozhodne se ve snu zabít, aby se z něj probudil. Když se Max zastřelí podruhé „doopravdy“, těsně před výstřelem obraz zmizí a výstřel slyšíme jen ve zvuku, při černé obrazovce. Tento obrat může provokovat ty, kteří s Maxem nesympatizují a chtěli by jej vidět trpět, uspokojuje však tu část diváků, kteří s ním soucítí a pohledu na jeho zánik chtějí být ušetřeni. Je to též další prostředek k propojení reality filmové s realitou naší; jako kdyby se po zhasnutí obrazu měly fragmenty Maxova těla vyvalit z naší obrazovky.



Obr 13. - 14.

3.5. Závěr

Stejně jako Max, který ve filmu propadá násilí, je i divák veden k tomu, aby si na násilí zvykal, a může přistihnout sám sebe, jak se v něm vyžívá. Jako většina Cronenbergových filmů je i Videodrome o proměně lidské bytosti v bytost jinou, a tato změna může mít i dopad na bytost, sledující film. S postupným získáváním nadvlády Videodromu nad realitou Maxova života a přeměnou v „nové tělo“ přitvrzuje i Cronenberg v tom, jakým způsobem a co se ve filmu děje. Působením na různé lidské emoce, ať už se jedná o vzrušení z mysteriózní tematiky, erotiky nebo sympatie či antipatie k postavám, ukazuje, jak snadné je v člověku vyvolat skryté, temné stránky jeho osobnosti.

ZÁVĚR

Přestože je násilí v mediích stále vnímáno jako negativní jev, který škodí výchově mladých i dospělých jedinců, lze jej též obhájit jako něco, co má své místo v naší společnosti a je pro nás svým způsobem nezbytné. Je možné nahlížet na něj z různých aspektů lidské přirozenosti a hledat v něm různé významy.

Po psychologické stránce lze najít jeho zastání u průkopníků psychologie, jako je Sigmund Freud, Erich Fromm, nebo Konrad Lorenz, ale i ve světě moderní psychologie, jako tomu je v knize *Embodied Visions* Torbena Grodala. Násilné sklony jsou zde obhájeny jako vlastnosti lidským jedincům přirozené a v jistých stádiích jejich vývoje dokonce nezbytné. Jelikož v soudobé společnosti nemá násilí význam, který mělo v době našich předků, je třeba jej ventilovat jinými cestami a jednou z mnoha může být i sledování filmů s násilným obsahem.

V mnoha dílech, nejen audiovizuálních, lze nalézt znaky estetizace násilí, neboť pokud umění reflektuje lidskou společnost a násilí je jeho součástí, musí v něm být též obsaženo. Zde nacházíme rozpor v tom, co je vyobrazeno a prostředky, které jsou k tomu využity. Přestože dílo obsahuje násilné a odpudivé výjevy, může nést estetickou hodnotu ve způsobu, jakém jsou tyto výjevy zobrazeny, tedy v „řemeslném“ provedení. Příkladem budiž film *Mechanický pomeranč* Stanleyho Kubricka, nebo skulptury bratří Chapmanových.

Tvrzení, které se přežívá v lidském smýšlení již od dob Aristotela, že kultura určená k zábavě v sobě nemůže nést vyšší sdělení, je již v dnešní době překonané. Důkazy lze hledat v historii žánrového filmu již v jeho počátcích, v prvních, německých, expresionistických hororech 20. let minulého století, a též v dílech z 80. let, která lze považovat za rozmach laciných krváků v Americe, nebo v kinematografii Quentina Tarantina.

Rozsáhlá kinematografie Davida Cronenberga je ideálním příkladem pro znázornění průniku násilí do filmů s výše zmíněnými hodnotami. Ačkoli od svého raného období 70. a 80. let až do současnosti prodělal velký vývoj v žánrovém zaměření, psychologická, myšlenková a estetická hodnota v jeho filmech byla vždy na vysoké úrovni. Toto je v mé práci podloženo zkoumáním vývoje zobrazovaného násilí v jeho filmech od raných až po ty současné, ale též zevrubnou analýzou jeho filmu *Videodrome* z roku 1983, kde se nám též potvrzují závěry z kapitoly, věnující se násilí a lidské psychologii.

Tímto výzkumem jsem se tedy pokusil, a doufám, že úspěšně, vyvrátit černobílé vnímání násilí ve filmech a předložit názor, že i když se filmy s podobným obsahem můžou

jevit jako pokleslé a nesmyslné, lze v nich při hlubším zkoumání nalézt skutečnou hodnotu či význam pro naši společnost, ať už to byl autorův záměr, či nikoliv.

LITERATURA A PRAMENY:**Literatura:**

FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity: můžeme ovlivnit její podstatu a následky?*. Praha: Aurora, 2007. ISBN 9788072990894.

KERN, Hans, Christine MEHL, Hellfried NOLZ, Martin PETER a Regina WINTERSPERGER. *Přehled psychologie*. Vydání páté. Praha: Portál, 2015, 287 stran. ISBN 978-80-262-0871-6.

GRODAL, Toreben. *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*. Copenhagen: University of Copenhagen, 2009. ISBN 13: 9780195371314.

KUBÍK, Adam. *Násilí v žánrovém filmu*. Olomouc, 2007. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci Katedra divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí práce Mgr. Zdeněk Hudec, PhD.

PLAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*. Přeložil Karel TABERY. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.

HLADONIK, Jan. *Nové tělo? Hranice těla ve filmech Davida Cronenberga*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce Prof. PhDr. Miroslav Marcelli Ph.D. S

TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. ISBN 978-80-7363-615-9.

COOK, David A. *A History of Narrative Film*. Čtvrté vydání. New York, USA: W.W. Norton & Co, 2004. ISBN 978-0393978681. S 525

CRONENBERG, David. *Konzumárium*. Přeložil Robert TSCHORN. Praha: Argo, 2015. ISBN 9788025714300

DANIELLO, Daniel. *Technophobia!: science fiction visions of posthuman technology*. 1. Texas: University of Texas Press, 2005. ISBN 0-292-70986-2

Archivní zdroje:

JIROUŠEK, Martin. Násilí tělesné, anonymní a hravé. *Film a doba*. 2004, **50**(1), 10 - 11. ISSN 0015-1068.

David Cronenberg: Full Biography. *New York Times*. 8. ledna 2012.

Webové zdroje:

Předpokládané či skutečné vlivy některých mediálních obsahů. *Mediagram* [online]. Brno: Amelisoft, 2017 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://mediagram.cz/ucinky-medialni-produkce-a-vliv-medii/predpokladane-ci-skutecne-vlivy>

SHIVERS (1975): Trivia. *IMDB* [online]. USA: IMDB, 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0073705/trivia?ref_=tt_trv_trv

Graham Greene: Intelligent social-commentary disguised as a lurid slice of pure exploitation. *IMDB* [online]. USA: IMDB 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0073705/reviews?ref_=tt_ov_rt

Why Quentin Tarantino wants to be the next Howard Hawks. *The Guardian* [online]. Velká Británie: The Guardian, 2017 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2010/jan/12/quentin-tarantino-baftHollywood.com> [online]. Dostupné z: <http://www.hollywood.com/celebrities/david-cronenberg-57300807/>

David Cronenberg: Biography and Filmography. *Hollywood.com* [online]. USA: Hollywood, 1999 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://www.hollywood.com/celebrities/david-cronenberg-57300807/>

David Cronenberg: Biography. *Hellomagazine.com* [online]. USA: Hello Magazine, 2001 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://www.hellomagazine.com/profiles/david-cronenberg/>

David Cronenberg: 'My imagination is not a place of horror'. *The Guardian* [online]. Velká Británie: The Guardian, 2017 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/14/david-cronenberg-interview-my-imagination-not-a-place-of-horror>

STEREO (1969): Trivia. *IMDB* [online]. USA: Imdb, 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0065036/trivia?ref_=ttcnn_sa_1

David Cronenberg: Biography. *Northernstars* [online]. Kanada: northernstars, 1996 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.northernstars.ca/cronenberg_david_bio/

David Cronenberg: Biography. *Tribute.ca* [online]. Kanada: Tribute Entertainment Media Group [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://www.tribute.ca/people/david-cronenberg/2839/>

David Cronenberg: Biography. IMDB.com [online]. USA: imdb, 1990 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0000343/?ref_=ttfc_fc_dr1IMDB [online]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0086541/>

Videodrome: Film profile. *Rotten Tomatoes* [online]. USA: Fandango, 1998 [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <https://www.rottentomatoes.com/m/videodrome>

Washington post [online]. Dostupné z: https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1983/02/09/the-jumbled-signal-of-videodrome/80f79831-418e-4fdc-824e-681e530b8b83/?utm_term=.162d36411ae1

IMDB [online]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0000343/>

DVD zdroje:

David Cronenberg: Videodrome [videozáznam na 2 DVD], Criterion collection, 2012. ISBN: 1-559-40952-5

Ostatní A/V zdroje:

Červi (1975) r. David Cronenberg, Kanada

Mechanický pomeranč (1971), r. Stanley Kubrick, Velká Británie/USA

Texaský masakr motorovou pilou (1974), r. Tobe Hooper, USA

- Pulp fiction: Historky z podsvětí (1994), r. Quentin Tarantino, USA
- Winter keep us warm (1965) r. David Secter, Kanada
- Transfer (1966) r. David Cronenberg, Kanada
- From the drain (1968) r. David Cronenberg, Kanada
- Stereo (1969) r. David Cronenberg, Kanada
- Crimes of the Future (1970) r. David Cronenberg, Kanada
- Červi (1975) r. David Cronenberg, Kanada
- Rabid (1977) r. David Cronenberg, Kanada
- Mlád'ata (1979) r. David Cronenberg, Kanada
- Scanners (1981) r. David Cronenberg, Kanada
- Videodrome (1983) r. David Cronenberg, Kanada
- Mrtvá zóna (1983) r. David Cronenberg, USA
- Příliš dokonalá podoba (1988) r. David Cronenberg, Kanada/USA
- Moucha (1986) r. David Cronenberg, USA
- Nahý oběd (1991) r. David Cronenberg, Kanada/Velká Británie/Japonsko
- Mr. Butterfly (1993) r. David Cronenberg, USA
- Crash (1996) r. David Cronenberg, Kanada/Francie/Velká Británie
- eXistenZ (1999) r. David Cronenberg, Kanada/Velká Británie
- Spider (2002) r. David Cronenberg, Kanada/Francie/Velká Británie
- Dějiny násilí (2005) r. David Cronenberg, USA/Německo
- Východní přísliby (2007) r. David Cronenberg, USA/Kanada/Velká Británie
- Nebezpečná metoda (2011) r. David Cronenberg, Kanada/Velká Británie/Německo/Švýcarsko
- Mapy ke hvězdám (2014) r. David Cronenberg, Kanada/USA/Německo/Francie
- Rick and Morthy *TV seriál* (2013) r. Pete Michels, USA

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1. *Plastika „The Summ of all Evil“ Jakea a Dinose Chapmanových*

Obrázky 2. – 14. *Videodrome (1983) r. David Cronenberg*

