

Jednoznačně musíme odmítnout snahu, vyvíjenou především W. Reichem, vyvozovat pud k destrukci z represe pudu k slasti. Julius Evola, Metafyzika sexu.

Viscontiho autorita a mezinárodní úspěch jeho *Soumraku bohů* (viz II. pokračování) se odrazily v tom, že zkraje 70. let snad neexistuje film o „fašismu“ či „nacistech“, který by nebral v potaz jejich „uchořelou sexualitu“. *Konformista* (1970, r. B. Bertolucci) podle románu Alberta Moravii např. líčí chování muže (hraje ho J. P. Trintignant), slabošského intelektuála, pro něhož jediným přijatelným východiskem z vlastních nejistot je „splynutí s totalitářským davem“. Za jeho nedostatečnou sebedůvěrou přitom vězí trauma z dětství: jako kluk byl znásilněn starším mužem a navíc je přesvědčen, že násilníka zabil, když na něj vystřelil. Snaha překonat tyto komplexy, pocity ponížení a viny, kombinované se stavy výlučnosti, 1] jej pak – podle freudiánského schématu – nutká k maximální přizpůsobivosti: k odhodlání zařadit se do běhu společenských událostí za každou cenu, včetně „politické vraždy“. Tento výklad „podlehnutí fašismu“ je tedy opět ilustrací sartróvské rovnice „pasivní pederastie – aktivní kolaborace“. V žádném případě se ale nejedná o kuriozitu promítanou v obskurních sálech kdesi na periferii – „Konformista“ oslovil široké divácké vrstvy a zároveň je, především pro své výtvarné kvality, dodnes pokládán za jedno z nejlepších děl italské kinematografie!



Malcolm McDowell jako kapitán von Berkow

Zatímco v „Konformistovi“ Bertolucci – nijak neskrývající freudo-marxistickou inspiraci – ukázal, proč se i „chytří lidé“ přidávali k fašismu, v druhé polovině *Dvacátého století* (1976), téměř šestihodinovém eposu „třídního boje“, vykreslil „rozeného fašistu“ v postavě démonicky sadistického správce jménem Attila (další *nomen omen*). Výmluvná je hned úvodní scéna („Boje, lásky a naděje“), kde Attila fašistickou rozhodností dokazuje zabitím nevinného zvířete. A pokračuje střílnou do bezbranných vesničanů a sexuálně motivovanou vraždou malého chlapce. Interpretace fašistů jako znásilňovatelů společnosti tu nesporně dosahuje jednoho ze svých pochybných vrcholů. Připomeňme, že Bertolucci začínal jako asistent u Pasoliniho...

Sexuální podtext je více či méně čitelný u celé série filmů, které líčí freneticky dekadentní dvacátá a třicátá léta jako „podhoubí“ či „plod“ fašismu. To je případ snímku *Kabaret* (1972, r. Bob Fosse) se slavnou scénou, v níž mladý blond „nacist“ zpívá píseň „Zítřek patří mně“ tak přesvědčivě, že byla pro promítání v Německu raději vystřižena a v Itálii se z ní nadlouho stala hymna národně-revoluční mládeže poté, co ji do svého repertoáru zařadila skupina *La Compagnia dell'Anello*, aniž by někomu vadilo, že ji prý složili dva Židé. 2] *Božská bytost* (1975, r. G. Patroni Griffi) zaujme v nadami Laury Antonelliové, přešlší literárních odkazů, mladicky potrhlym Michele Placidem, hereckou účastí Brita Terence Stampa (mj.

mesiáš z Pasoliniho *Teorémy!*) v roli hlavního „hrdiny“, knížete de Bagnasca, jehož ložnici sice zdobí Klimtova a Moreauova plátna, ale jinak své jmění utrácí v drogách a milostných avantýrách. V té poslední je mu soupeřem ve vášni Marcello Mastroianni jako Michelle Barra, markýz-fašista: signifikantní je závěrečná scéna z divokého večírku, který končí Giovinezou, kterou za doprovodu píána společně zpívají zpití „reakcionáři“ a jejich prostitutky. Nezaslouženě mnohem známější zůstává *Pasqualino Sedmikráska* (1975, r. L. Wertmüllerová), jakýsi „negativ“ *Nočního vrátného* (a jeden z mnoha snímků redukující německou slovní zásobu na „los“, „schneller“, „Achtung“ a „Schweinehunde“). Patrně i pro osobnost režisérky, která s Cavaniovou dlouho soupeřila v salónním skandalismu a tímto filmem, který v zábavném podání G. Gianniniho problematizuje v Itálii glorifikovaný typ „latinlovera“, se nadlouho stala jedinou režisérkou, která kdy byla nominována na Oscara! Surreálně kafkovský *Pan Klein* (1976, r. J. Losey) zase zasazuje romantický motiv dvojníka do Němci ovládané Paříže a nedaleký *zámek*. Alain Delon v roli mamonářského obchodníka se starožitnostmi tak dlouho bez skrupulí profituje z Židů, kteří se náhle octli v nouzovém postavení, tím, že výhodně skupuje jejich majetky (nádherný „gnosticko-kabalistický“ obraz z úvodu!), až se sám „stavá Židem“ a končí v transportu místo svého záhadného *alter ega* (= podle Freuda nevědomá složka psychiky). Také záběry z lékařských prohlídek těch, kteří mají být evakuováni, popř. z kabaretu, jasně ukazují, odkud salonard Losey čerpal jednu z inspirací. Film ale vzbudil nelibost z jiných důvodů. Jednak ukázal, že se vyskytovali Židé, kteří měli dost peněz, aby si prostě mohli zaplatit odjezd z Francie, aniž by nějak zvláště změnili způsob života, a za druhé zdůrazňoval chladnou lhostejnost Francouzů (pokud se jim přímo neulevilo) k osudu svých židovských susedů, kteří jsou, než si nastoupí do vlaků, „koncentrováni“ na městském stadionu. Každodenní život šel normálně dál. *Hadí vejce* (1976, r. I. Bergman) ukazuje Berlín 20. let jako „beznadějný svět z tíživého snu, v němž se už rýsuje všechna hrůza blížícího se fašismu – jako přes tenkou skořáčku hadího vejce lze rozpoznat vyvinutého hada.“ Ten se vtěluje do lékaře, který na své klinice, v jejímž okolí došlo k několika vraždám, provádí různé pokusy. Dobro představuje americký Žid Abel. A opět nesmí chybět kabaret. 3] V *Portrétu buržoazie v černém* (1977, r. T. Cervi) s anglickým distribučním názvem „Hnízdo zmijí“ se „hadi“ již páří – tentokrát v Benátkách. *Zoufalství: cesta ke světlu* (1978, r. R. W. Fassbinder), podle Nabokova a se scénaristickou účastí moravského rodáka Toma Stopparda, je stejně jako „Pan Klein“ založeno na motivu dvojníka, ale také na touze po smrti a koncepci „vraždy jako krásného umění“ (Thomas de Quincey). Film přetékájící „art-deco dekorem“ zrcadlí „nejisté časy“ Výmarské republiky s esamany v ulicích skrze vidění pomateného továrníka židovského původu, emigranta ze sovětského Ruska, v zneklidňujícím podání Dirka Bogarda (viz „Soumrak bohů“ a „Noční vrátný“). Všechny tyto filmy sedmé dekády jako kdyby shrnoval *Krásný gigolo, chudý gigolo* (1979, r. D. Hemmings): křiklavý sex-kabaret, teplí nacisti, smutně komičtí podivíni, komunistické stíny, užívající si kapitalisti, zchudlí junkeři, zkrátka celé panoráma „dekadentního Výmaru“ – Zánik Západu, hořkosladký kýč na čtvrtou. V nanejvýš exkluzivním hereckém obsazení: Marlene Dietrich ve své poslední roli, baronesy von Semmering, zpívá jako majitelka pochybné tančírny melancholický šanson *Just a Gigolo*, zpěvák David Bowie, pár let po svém „kokain-fašistickém“ období, 4] hraje neohroženého bývalého pruského důstojníka Paula von Przygodského, který se v permanentní krizi tzv. „výmarské demokracie“ nakonec příznačně stává „jen tím gigolem“, David Hemmings, nejznámější z Antonioniho „Zvětšeniny“, se jej pak jako „kapitán Kraft“ pokouší trvale a marně získat pro národně-socialistické ideje, zpěvák

Curd Jürgens propůjčil vizáž otlému „princi“ atd. Podivně zvláštní vyznění snímku je bezesporu ovlivněno i tím, že značná část natočeného materiálu shořela, takže výsledný tvar je dílem nouzového sestřihu. Nejlepší scény: když Kraft, který žije v odstaveném vagonu berlínské podzemky, pouští Przygodskému přes kolem projíždějící vlaky z gramofonu Wagnera a ukazujeme mu Nietzscheho spisek; když se Przygodsky zasažený zbloudilou kulkou v pouliční přestřelce mezi militanty nakonec stává – nechtěně a nevědomě – „martyrem hnutí“.

Náš výčet nemůže a nechce být úplný, freudo-marxistická a sadovská inspirace se ostatně vtiskla do i do těch nejvzdálenějších žánrů. V *Deníku komorné* (1964, r. L. Buñuel) jsou příslušníci katolické „Francouzské akce“ pedofilové, kteří znásilní a usmrtí nezletilou, „gotická“ *Norimberská panna* (1963, r. A. Margheriti) se znetvořeným Christopherem Lee odkazuje k „nacistickým mučírám“, *Shock Waves* (1977, K. Wiederhorn) s frankensteinovským Peterem Cushingem, který na karibském ostrově jako bývalý důstojník SS velí oddílu „Totenkorps“ – naci-zombií, předjímá nedávný *Mrtvý sníh* (2009, T. Wirkola), v „napínáku“ *Maratónec* (1976, r. J. Schlesinger) vyslýchá Žida Dustina Hoffmana sadistický „SS-zubař“ Szell (Laurence Olivier), veselohra *Úderné čtyři* (1977, r. L. Samperi), detektivka *The Night of the Generals* (1967, r. A. Litvak) i drama *Stará puška* (1975, r. R. Enrico) tematizují „výstřelky branné moci“, zatímco *Kůže* (1981, r. L. Cavaniová) podle stejnojmenného Malapartova románu (sám titul exponuje představu „pronikání pod kůži“, „svlékání z kůže“, její řezání, sex, ba kanibalismus) vcelku odvážně manifestuje myšlenku vytlačování jednoho „zla“ jiným: když totiž Američané za vydatné logistické podpory Mussolinim tvrdě potlačené mafie obsadí v roce 1943 bez odporu nepřítel území kolem Neapole, vede jejich přítomnost k prostituování celé společnosti 5] – vše se řídí už jen podle toho, co je možné „spojencům“ prodat (nemajetné matky z nejnižších vrstev prodávají alespoň své děti, dcery i syny, „kozomrdům“ z marockých legií); jediní, kdo z toho všeho opravdu má profit (např. z výpalného za německé zajatce, kteří jsou vykrmováni na maso do místních restaurací), jsou „vlastenečtí“ mafiáni, kteří dokážou důvěřivé Američany vždy nějak napálit. 6]

Samostatný odstavec si zasluhují dobrodružní *Štvanci* (1978, r. J. Lee Thompson), v nichž rodina židovského profesora Bergsona (!) prchá před „nacisty“ přes Pyreneje s pomocí drsného baskického pastýře (Anthony Quinn). Co předvádí Malcolm McDowell (Alex z Mechanického pomeranče, později Caligula) jako „fanatický kapitán SS von Berkow“, který je pronásleduje, totiž předstihuje obdobné kreace Helmuta Bergera (Soumrak bohů, Salon Kitty, Krycí jméno: Smaragd), Dirka Bogarda (Noční vrátný), Helmuta Griema (Soumrak bohů) nebo Klause Kinského (Pět pekelných mužů, Hrdinové v pekle). Utkví především výslechová kuchařská scéna („šmyky šmyk“), upálení cikána („Pošlu ho přesně tam, kam posílal mě – do pekla.“) či obří svastika na kapitánových slipech, když se chystá zneužít profesorovu dceru. Klauniáda vrcholí, když si v jednom záběru dává pod nos černý hřebínek, aby vypadal jako „víte kdo“, nebo když se zakrvácený s pistolí v ruce vynoří z pod tuny sněhu laviny, pod níž ho chtěl Bask pohřbít. 7]

Perverze jako „důsledek uvolnění energie společenského dění“ pronikla také za železnou oponu, nekrystalicky – nepřekvapivě – do Jugoslávie, kde byla hráz průchodnější: *Pád Itálie*

(1981, r. L. Zafranovič) tak staví vedle zemitosti, přirozenosti a zářivé krásy „domácí“ krajiny (slunce, moře, víno, pálenka), rázovitého lidu a nahoty žen, „cizí“ fašismus jako noční dannunziovské makabrické divadlo (všimněte si absurdního představení italského „colonela“ spojeného s upalováním nebo „SS-anděla smrti“, který se na „scénu“ s žertovně rituální popravou blíží na sajdkáře!), tedy jako něco vysoce umělého, artistního. K tomu „gagy“ a karikatury chorvatských Ustašovců, srbských Četníků, až divošsky „nevinných“ Čerkezů. Zatloukání hřebů do hlav zatčených v ustašovském autobuse ze Zafranovičovy *Okupace v 26 obrazech* (1978), v trikové kvalitě Romerových prvních produkcí, pak možná zůstalo tím nejbrutálnějším, co bylo možno v běžné distribuční síti Ústřední půjčovny filmů reálně socialistického Československa v kině spatřit. A nasnímání naci-večíрку na městské radnici s kavalkádou obnažených ňader je evidentně poučeno „Soumrakem“ i *Salonem Kitty*. Do podobného ranku patří rovněž maďarsko-německý *Mefisto* (1980, r. I. Szabó) podle románu Klause Manna o „smlouvě s ďáblem“ (rozuměj: s „nacismem“), kterou uzavřel Klaus Maria Brandauer v úloze herce Hendrika Höfgena – jde o variaci „konformisty“, který ztratil svoji identitu (symbol masky) a „pomohl na svět fašismu“. 8]

Za pozdní ohlas u nás lze pokládat *Pramen života* (2000, r. M. Cieslar) o instituci Lebensbornu podle scénáře Vladimíra Körnera (*Údolí včel*), i když podtitul „Příběh o tom, že i největší krutosti se dějí bez krutosti“ svědčí spíš o rozvedení a aplikaci Arendtové „banalizace zla“. Příběh chudé slezské dívky, Gréty Weiserové, která je poslána do lesního sanatoria Isolde na vychování v duchu nového řádu, se podle režisérových slov snaží o „dobově maximálně věrné a působivé zobrazení celého systému zrodu nového pokolení Germánů“: „Důraz se kladl na autentičnost reálií, výběr lokalit pro natáčení, na rekvizity a celkově výtvarnou stylizaci (...) koncipovali jsme film do šedých, neživých barev zimy, které jsou ozářeny rituály SS, jimž dominuje rudá barva krve“, vysvětloval Milan Cieslar. Jenže co je to platné, když dojde i na „dramatický vztah“ mezi Grétkou a židovským chlapcem (motiv „kukaččího vejce“)? Proti takové „scénáristické banalitě“ je bezmocný i zlo-Odillo – dobře obsazený Karel Dobrý v roli kultivovaného důstojníka SS. 9]

Sadonacismus dnes

V průběhu 80. let se móda žánru přirozeně vytrácela: *The Berlin Affair* (1985, r. L. Cavaniová) je spíš elegantním melodramatem lesbické lásky mezi manželkou německého diplomata a dcerou japonského velvyslance v Německu 30. let, Helmut Berger si v trash-horroru *Faceless* (1987, r. J. Franco) – adaptaci Franjuových „Očí bez tváře“ – „stříhl“ plastického chirurga, který využívá „experimentálních zkušeností“ z „lágru“, zkaženost předváděnou *Za sklem* (1986, r. A. Villaronga) již však nepřekonal. Začalo také vadit spojování „fašismu“ se sexuálními úchylkami. Konstrukce, jejíž základy spadají do meziválečného období a hlouběji 10], nemohla být nosná v době, kdy se její podstatné články (na základě Foucaultových tezí) proměnily v hýčkané součásti „nového proletariátu“ z utlačovaných menšin (namísto zburžoazněné a ve prospěch „služeb“ mizící dělnické třídy). Z řady levičáky a liberály proklamovaných „kořenů fašismu“ jakými jsou strach-zlost-závist-frustrace, byla proto perverze promptně vyškrtnuta. Přesto „sadonacismus“ svou „historickou úlohu“ splnil: přispěl bezesporu k tomu, že se divák zrůdnosti a podivnosti učil vnímat div ne jako normalitu. S/M stylizace se tak ze „skrytých“ kaširovaných podzemních kobek, vypolštářovaných cel a

odhlučněných „laboratoří“ přenesla do „mainstreamu“, tedy z chorých mozků výstředníků nejrůznějšího druhu do televize a odtud do středostavovských i lidových představ.

90. léta pak vedle vyložené pornografie *Le bambole del Führer* (1995, r. J. d'Amato) zrodila i dost výjimečného *Netvora* (1996, r. V. Schlöndorff). Je jím pařížský automechanik Abel, mentálně retardovaný nalezenec, „prostáček s tváří vraha“ (John Malkovich – jak jinak), který je po obvinění ze znásilnění školačky odeslán na frontu, kde je zajat Němci. Ze zajateckého tábora se náhodou dostane do služby v loveckém zámečku, kde si jej pro poníženou prostoduchost oblíbí sám maršál Göring. Služebníkem opravdového „Zla“ se však stává teprve tehdy, když ho na nedalekém starobylém hradě hraběte Kaltenborna, v němž nyní sídlí chlapecká vojenská akademie, profesor rasové genetiky Blättchen pověří, aby pro školu po okolních vesnicích sháněl nordické typy chlapců. Abel na koni, v dlouhé černé pláštěnce a se dvěma dobrmany, se proměňuje v tamní přízrak... I když je film nakonec zatížen přemírou kliše (Abelovo „prozření“, ukryvání židovského uprchlíka, biblické metafory apod.), „vyprávění“ je místy působivé (chlapci, žijící s vidinou vítězství neporazitelného Německa, odmítající se vzdát ruským tankům), zajímavé (náhledy do chodu instituce) a dlouho kontroverzní (Abel se jako něčemu vědoucnějším a mocnějším oddaný „Netvor“ poprvé cítí opravdu spokojeně, v přesvědčení, že dokonale naplňuje svůj úděl). 11]

V novém tisíciletí se Tinto Brass pokusil o návrat žánru s *Černým andělem* (2002, r. T. Brass), kterého opět seslal do Republiky Saló. 12] Snímek věrně kupí mnohé z obrazů a motivů z produkce 70. let, které nadšený hold skládá i „tarantinovský“ (=> *Hanebný pancharti*, 2008) trailer na fiktivní *Werewolf Women of SS* (2007, r. R. Zombie). A před *Lidskou stonožkou* (2009, r. T. Six) by možná pobledl i Pasolini! 13]

Filmový „sadonacismus“ lze do značné míry jistě interpretovat jako sebeprojekci jeho tvůrců, Židů, čachrářů i levičáků, či jiných deviantů (srv. např. s „vídeňským akcionismem“). Na druhé straně je nepopíratelné, že právě s tímto démonickým, negativním obrazem se identifikují mnozí tzv. „neonacisté“, což vysvětluje, proč jejich „scéna“, a to nejen v USA, přitahuje trvale tolik pošuků (i odtud její bezmocnost a četné směšné rysy!) Také vliv na skandinávský black metal, popř. interprety jako *Nachtmahr* nebo *Shadow Reichenstein* je zřejmý, stejně jako na nejrůznější „sběratele“ (Pierluigi Concutelli, militant Nového řádu, je nazývá „pokojoyými fašisty“), „cosplayery“ (= „oblečkáře“), kteří se ověšují a obklopují bizarními rekvizitami a jiným harampádím. 14] Vždyť SS-uniforma s umrlčí lebkou, dýkami a prsteny má po sadonacistické filmové orgii znakovou hodnotu asi jako kostým bezhlavého templáře, manga-obrázek, zlo stojící někde mezi *Hellboyem* a *Darth Vaderem*, viz dět(in)ský „strašák“ *Hlubiny strachu* (2000, r. A. Sandgren) nebo sci-fi *Iron Sky* (2011, T. Vuorensola) – je zkrátka dávno součástí pop-folklóru.

Poznámky:

1. Ty se odvíjejí nejen od toho, že Trintignantův Marcello Clerici (jasně náznakové jméno, klerik-intelektuál) dosáhl postavení váženého filozofa, ale – v „duchu“ freudiánství – i z „falu“ střelné zbraně, jejíž absolutní moc „vychutnal“ už ve třinácti letech pouhým stiskem spouště.

2. John Kander a Fred Ebb. Všimněte si také Helmuta Griema (alias kapitána SS Aschenbacha ze „Soumraku“), tentokrát jako bisexuálního barona Maxe.
3. Srv., co k filmu Hadí vejce píše Stefano Vaj ve své poznámce č. 24 na str. 21 k Locchiho „Podstatě fašismu“. Nejlepší knížkou k „výmarské dekadenci“ zůstává *Fabian* Ericha Kästnera, novela, kterou v roce 1980 zfilmoval Wolf Gremm.
4. K Bowiemu srv. „Ta fašistická pohoda“: totalitářský rock?
5. Podobnost s polistopadovým vývojem u nás je zarážející! Avšak představení, v němž transvestita předvádí porod, aby se mu za velkého jásání davu „narodil“ plastický chlapeček s obrovským penisem by dnes nejspíše bylo hrazeno z prostředků EU pro kulturní rozvoj a rovné příležitosti. Viz nedávné vítězství „vousaté zpěvačky“ v Eurovizi.
6. Na válečné pomoci USA během války (využívání italských emigrantů či pašeráckých tras pro špionáž apod.), resp. na nadstandardních vztazích s jejich výzvednými službami, ovšem mafie založila svůj poválečný vliv sahající až do nejvyšších pater demoliberálního režimu.
7. McDowellovým protipólem je „ryzí nordik“ Rutger Hauer jako „slušný“ SS-Sturmbannführer Xavier March v *Otčině* (1994, r. Ch. Menaul). Film, který se odehrává v roce 1964, kdy nová velkoněmecká říše Germania vládne Evropě a snaží se navázat přátelské styky s USA, aby jí pomohly ukončit vlekoucí se partyzánské boje za Uralem (očekávaný příjezd prezidenta Kennedyho se kryje s oslavou Vůdcových pětasedmdesátin), tu připomínáme ale především proto, že byl z valné části natáčen v Praze: např. taková budova bývalého federálního shromáždění ČSFR vedle Národního muzea, konstrukce stojící na čtyřech dvojitych pylonech, vezme jako „úřadovna SS“ za srdce...
8. Další variace těchto „konformistů“ jsou k vidění ve filmech Ettore Scoly: homosexuální rozhlasový redaktor Gabriel ze *Zvláštního dne* (1977) a kolaborantské figury-masky z *Tančírny* (1982). Od „Mefista“ je atmosférou už také hodně blízko k *Poslednímu metru* (1980, F. Truffaut).
9. Prvenství mezi českým ztvárňováním esesmanů si přesto udržuje Luděk Munzar. Sledujte ho pečlivě, když ve „Vyznavačích ohně“, jednom z prvních dílů TV seriálu o majoru Zemanovi, jeho dr. Wolf (!), lékař zbraní SS, s narůstající vášní říká: „*Nejsme poraženi. Plamen nezhasl, jenom doutná. Každý čin, který světí naši myšlenku, je čistý jako oheň, který vyznáváme. Požár znovu vypukne, celý svět vzplane. A na jeho troskách postavíme novou, věčnou Říši.*“ Vynikající je rovněž Jiří Štěpnička jako Rudolf Höller, bývalý „táborový velitel“, v divadelní hře Thomase Bernharda „Před penzí“ („Židi nám zničí celou přírodu!“), jejíž záznam pořídila ČT.
10. Namátkově dvě data: roku 1895 je za homosexualitu odsouzen Oscar Wilde ke dvěma letům vězení a nucených prací; 1962 nová ústava legalizuje sodomářství v Československu.
11. Volker Schlöndorff film dedikoval Louisi Malleovi, u něhož pracoval jako asistent, patrně i se vzpomínkou na jeho *Lacombe Luciena* (1974). Jedna z interpretací totiž tvrdí, že také toto

okupační drama „zkoumá fenomén kolaborace jako důsledek mentálního postižení“. Lucien je však spíš jen prostý, venkovsky omezený. Připomínáme, že „totalitku“ si Schlöndorff po svém načrtl již v *Příběhu služebnice* (1990).

12. Ve filmu je nejen spousta nesmyslně rozvěšených vlajek s hákovými kříži, mihnou se tu také mladí muži oblečení v uniformách různých ozbrojených složek Italské sociální republiky. Pro realističtější pojetí srv. *Il sangue dei vinti* (2008, r. M. Soavi) nebo dokonce letitého *Federála* (1961, r. L. Salce). Okrajově též *Všichni domů* (1960, r. L. Comencini).



Werewolf Women of SS (vpravo Udo Kier, „Warholův Drákula“)

13. Anebo tvůrci takových „bijáků“ jakými jsou *Sadistický rituál* (1970, J. M. Marins), *Kanibalové* (1980, R. Deodato) aka *Cannibal Holocaust*, popř. *Guinea Pig: Devils experiment* (1985, r. Satoru Ogura) a *Tokyo Gore Police* (2008). „Vivat“ volnému trhu!

14. Viz dokument *Zloověstné dítě* (2003, r. L. Králová – M. Novák) o mladíkovi, který je fascinován zlem koncentračních táborů a zkoumá jejich fungování: pátrá po archivech, zpovídá pamětníky, sbírá „suvenýry“ atd.

Zvláštní tipy: Christopher Lee jako Mr. Midnight v *The Return of Captain Invincible* (1982); Yukoku (1966, r. J. Mišima) a Žižekův *Perverzní průvodce* filmem (2006, r. S. Phiennes).