

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Strachem k přenesení: Role rodiny a
překonávání traumatu ve filmech
Ariho Astera**

Jan Jindřich Karásek

Vedoucí práce: Mgr. Petra Dominková, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography, and New Media

Department of Scriptwriting and Dramaturgy

BACHELOR'S THESIS

**Towards transgression through fear:
The role of the family and overcoming
trauma in Ari Aster's films**

Jan Jindřich Karásek

Thesis advisor: Mgr. Petra Dominková, Ph.D.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Strachem k přenesení: Role rodiny a překonávání traumatu ve filmech
Ariho Astera

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a
s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis

1. Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv
nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu
autora a AMU v Praze.

2. Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Chtěl bych poděkovat Mgr. Petře Dominkové, Ph.D. za pečlivé a aktivní vedení práce.

ABSTRAKT

Práce *Strachem k přenesení: Role rodiny a překonávání traumatu ve filmech Ariho Astera* si klade za cíl popsat společná témata dvou filmů současného amerického filmaře Ariho Astera. Konkrétně se jedná o snímky *Děsivé dědictví* (*Hereditary*, 2018) a *Slunovrat* (*Midsommar*, 2019). Podrobným rozbořením těchto filmů si ukážeme způsoby, jakými se hororové filmy mohou dotýkat filozofických, sociologických i antropologických teorií a myšlenek. K tomuto účelu budu citovat z několika zahraničních teoretických esejí a akademických prací, které se Asterovou tvorbou zabývají. Záměrem práce je především tyto dva filmy porovnat a zjistit, v čem jsou si podobné a v čem se liší z hlediska vyrovnávání se s traumatem skrz rodinu.

Rád bych textem přispěl ke skrovné reflexi hororového žánru, která se tomuto tématu v českém akademickém prostoru zatím dostává.

ABSTRACT

The paper *Towards transgression through fear: The role of the family and overcoming trauma in Ari Aster's films* aims to describe common topics of two films of the current American film-maker Ari Aster. I will focus mainly on the movies *Hereditary* and *Midsommar* as they best embody his work. The paper aims to examine them and show through them how can horror movies touch on philosophical, sociological and anthropological theory and thoughts. The paper will be using a couple of foreign essays and academic papers which are examining the works of Aster. The aim of the paper is primarily to compare these two films and to find out in which aspects they are similar and in which they differ in regards to dealing with trauma through family.

I would like my work to be a modest contribution to the severely limited reflection of horror genre in czech academic fields.

OBSAH

1. ÚVOD	9
2. TEORETICKÁ ČÁST	10
A. DEFINICE HORORU	10
B. METODOLOGIE	12
3. DĚSIVÉ DĚICTVÍ	13
A. DĚJ	13
B. AUDIO-VIZUÁLNÍ STRÁNKA A FILMOVÉ PROSTŘEDKY	14
C. ANALÝZA / CO JE DOBRÁ RODINA?	20
4. SLUNOVRAT.....	28
A. DĚJ	28
B. AUDIO-VIZUÁLNÍ STRÁNKA	29
C. ANALÝZA.....	34
5. KOMPARACE DĚSIVÉHO DĚICTVÍ A SLUNOVRATU	39
6. ZÁVĚR.....	43
POUŽITÉ ZDROJE	45

1. Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá tvorbou amerického režiséra Ariho Astera a to konkrétně jeho dvěma celovečerními filmy, horory *Děsivé dědictví* a *Slunovrat*. Práce si klade za cíl v obou nalézt společná témata, skrz které Aster otevírá otázky filozofické, sociologické i antropologické. Budeme nahlížet na estetickou a vizuální stránku obou filmů, ale také se podíváme na psychologii jednotlivých postav. Takto se nám totiž odhalí, jak Aster skrz filmové prostředky a naraci promlouvá o zásadní otázce podstaty rodiny při vyrovnávání se s traumatem, která je výrazně přítomná v obou jeho snímcích.

V teoretické části si nejdříve definujeme horor jako žánr a popíšeme si jeho estetická i obsahová specifika. Následně popíšu svou metodologii, s kterou jsem při práci postupoval, a která je napojená na kulturní studia, jež si kladou za cíl nacházet vztahy mezi kulturou a společností a nacházet v populární a umělecké kultuře přesahy, které nějak promlouvají o širších společenských konceptech a myšlenkách.

Dále se dostaneme k podrobnému zkoumání jednotlivých snímků. A to nejprve k *Děsivému dědictví* a posléze ke *Slunovratu*. V obou případech začneme velmi stručným popisem jejich děje a narativní struktury, abychom se přesunuli k vizuální a kamerové stránce společně se zvukem a hudbou, která hraje v obou jeho filmech důležitou roli. Posléze se přesuneme k obsahové analýze, jež bude rozebírat společenské a psychologické rámce, které se na ději dají pozorovat a popsat s využitím bohaté literatury a zahraničních akademických a esejistických prací včetně několika neakademických zdrojů.

Na závěr si oba filmy tematicky spojíme a odhalíme, v čem jsou si podobné a v čem se liší. Filmy také obsahují náznaky sociální kritiky a politických názorů, ale protože se netýkají tolik našeho hlavního tématu, zmíníme je jen krátce. V úplném závěru zobecníme, co jsme se dozvěděli v obou filmech o traumatu a jak se s ním každý jinak vyrovnal.

2. Teoretická část

a. Definice hororu

Hororem rozumíme umělecký žánr, ať už se jedná o literaturu či film, jehož cílem je v jeho recipientovi vyvolat strach nebo děs. Ostatně samotné slovo pochází z latiny, ze slova *horror*, tedy v doslovném překladu třes nebo také zděšení. Americký filozof Noel Carroll ve své knize *Philosophy of Horror* píše o historii žánru toto: „Přes více jak dekádu a půl horor vzkvétá jako zásadní zdroj masového estetické stimulace, nejvíce pak ve Spojených státech. Skutečně by to mohl být nejdéle žijící, masově šířený a přetrvávající žánr éry po válce ve Vietnamu. Hororové knihy jsou k dostání v téměř každém supermarketu a trafice a nové tituly vycházejí se znepokojivou rychlostí.“¹ Počátky hororu ale můžeme nalézt už v 18. století. Zásadní průkopnické dílo žánru, tedy *Frankenstein* Mary Shellyové, pak vyšlo v roce 1818.

O popularitě hororu nemůže být pochyb a ročně jich do distribuce vstupuje spousta. To může být dáno také tím, že do kina lidé chodí sdílet zážitky a zrovna strach se kolektivně prožívá nejlépe. Ve zmiňované knize píše Carroll také o počátku hororu jako filmového žánru: „Po první světové válce horor našel nový domov v umění kinematografie. Hororové filmy v tomto stylu jsou dnes známé především jako německý expresionismus točený především ve Výmarské republice a některé snímky, jako *Upír Nosferatu* F. W. Murnaua, jsou dnes uznávány jako hororová mistrovská díla.“² Za první hororový snímek je ale považováno „*Le Manoir du Diable*“ (volně přeloženo Sídlo ďábla), které natočil Georges Méliès už v roce 1896.

Horor si tedy můžeme základně určit jako žánr, který vzbuzuje strach. Pracuje primárně s monstry, jako je zmiňovaný Drákula, a obecně s nadpřirozenými jevy. Počátky hororu se ostatně pojí s tzv. „duchařskými historkami“, a tak je záhrobí, okultismus a vyvolávání duchů silnou tradicí, která je od žánru neodlučitelná. Horor ale krom strachu vyvolává primárně hnus a jeho cílem je také diváky či čtenáře odpudit. Zmiňovaný filozof Carroll o tom píše ve svém textu „*The Nature of Horror*“: „[...] reakce postav na monstra v hororových příbězích není jen otázka strachu, toho, že jsou vyděšené něčím, co pro ně představuje hrozbu. Spíš je tato hrozba umocněna odporem, nevolností a znechucením. Ono monstrum je tak nechutné, že jeho samotný dotyk způsobuje husí kůži. To se také shoduje s tendencí hororových knih a příběhů spojovat monstra s hnusem, rozpadem, úpadkem, slizem a tak dále.“³

Určitá část hororových filmů je ostatně zaměřena čistě na brutalitu, krev, slzy, moč a další tělesné tekutiny. Snímky jako *Saw*⁴ nám jako divákům

¹ CARROLL, Noel, *Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge. 1990. str. 1

² Tamtéž, str. 6

³ CARROLL, Noel, „*The Nature of Horror*“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 1. podzim 1987, str. 52

⁴ *Saw* [Film]. Režie: James Wan. USA: Lions Gate Entertainment, 2004

ukazují hlavně mučení a extrémní násilí, které nemá ani tak za cíl nás strašit, ale vzbuzovat v nás hnus a odpor. Monstrum tu navíc vůbec nemusí být nadpřirozené. Může se jednat i o „monstrózního“ člověka, čímž myslím např. sériového vraha, nebo mentálně nemocného sadistu, jakým je např. Michael Myers ze série *Halloween*.

Důležitou součástí hororů je také to, že nadpřirozené jevy, které se v nich zjevují, jsou v jejich světech skutečně vnímané jako nadpřirozené, tedy jako narušující jinak normální a nefantastický svět. Carroll k tomu ve zmiňované esejí dodává: „Co nakonec rozlišuje příběh hororový od obyčejných příběhů, ve kterých jsou monstra, jako jsou třeba pohádky, je přístup hlavních postav k příšerám, se kterými se střetnou. V hororových dílech totiž lidé vnímají příšery, které potkají, jako nenormální, jako narušení přirozeného řádu. Oproti tomu v pohádkách jsou příšery přirozenou a každodenní součástí normálního světa.“⁵

Horor tak můžeme definovat jako umělecký žánr, který má vzbuzovat primárně dvě emoce: strach a hnus. Vyskytují se v něm většinou nějaké nadpřirozené jevy, ale není to podmínkou: monstrum, tedy zdroj strachu, které postavy v hororovém díle děsí, může být také sadistický člověk či zvíře, jako tomu je v legendárních *Čelistech*, kde protagonisty terorizuje obrovský žralok.

⁵ CARROLL, NOEL, „The Nature of Horror“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 1. podzim 1987, str. 52

b. Metodologie

Při rešerších pro tuto práci jsem pracoval výhradně se zahraničními zdroji, a tak jsou všechny citace mé volné překlady těchto textů. Vzhledem k tomu, že jsou oba vybrané filmy z nedávné doby⁶, jsem našel akademických zdrojů, které by se jimi detailně zabývaly, poměrně malé množství. Byl jsem tak nucen čerpat i ze zdrojů, které akademické nejsou, ale i tak věřím, že poskytují zajímavý a odborný pohled na oba snímky.

Při audio-vizuální analýze jsem pracoval primárně s rozhovory s tvůrci, a to nejen s režisérem, ale také střihačem, kameramanem i autory hudebního podkresu. Bylo pro mne důležité prozkoumat, s jakou technikou a za jakým účelem tvůrci snímků při jeho natáčení pracovali, a to ve všech jeho ohledech, abych mohl sám prozkoumat, jakým způsobem se to na výsledném díle projevilo. Oba filmy jsou hudebně i vizuálně velmi výrazné a svým způsobem stylizované, a to z velmi konkrétních důvodů, které se pojí na jejich náladu a děj, a tak byla má audio-vizuální analýza zčásti napojená i na psychiku postav, neboť jsou tyto dva aspekty filmů zcela propojené. Část mé audio-vizuální analýzy pak probíhala tak, že jsem si pouštěl jednotlivé úseky filmů, a psal pak o nich. Vybíral jsem ty scény, které se mi zdály vizuálně symptomatické pro obecnou a celkovou kamerovou práci a vizuální tendence v konkrétních filmech.

Od začátku práce bylo mým záměrem tyto dva filmy porovnat a prozkoumat v nich především téma traumatu a téma rodiny. Zvolil jsem postup snímky nejdříve analyzovat do detailu každý zvlášť, a až posléze v závěrečné komparaci porovnat, jak se s tématy traumatu a rodiny vypořádávají - v čem jsou si filmy podobné a v čem se naopak jejich východiska liší. Pro analytickou část práce jsem pracoval primárně se zahraničními esejemi, které se filmy detailně zabývají. Většina mé práce je tvořena citacemi, na které pak ovšem navazuji vlastními úvahami, a jejich poznatky pak rozvíjím svými vlastními myšlenkami a poznámkami.

Část mých zdrojů pak také byly akademické texty z oboru kulturních studií, která si kladou za cíl hledat v kultuře spojitosti se současnou společností, a to jak z hlediska sociologie, tak i např. antropologie, politiky či lingvistiky ad. V tomto případě se jedná především o spojitost mezi ději obou vybraných filmů a konceptem či ideou neoliberální rodiny.

⁶ *Děsivé dědictví* šlo do kin v roce 2018 a *Slunovrat* byl v kinech teprve loni, v létě 2019

3. Děsivé dědictví

a. Děj

Prvním filmem, na který se zaměříme do hloubky, je *Děsivé dědictví* (v originálu *Hereditary*, 2018)⁷. Hororový snímek pojednává o rodině Grahamů, která hned na začátku přichází o babičku. Ta byla důležitá pro všechny členy rodiny. Doktorand luteránské univerzity teologie v Chicagu, Adam F. Braun, ve své eseji „Všichni si zaslouží rodinu: Trojité pouto rodiny v hororech Ariho Astera“⁸ dává na rodinu jako ústřední téma filmu zásadní důraz. K eseji se zde budu opakovaně vracet právě díky jejímu přesnému pojmenování podprahových významů uvnitř snímku.

Tragédie smrti babičky nekončí, a tak zhruba v první čtvrtině filmu dochází k autonehodě, při které zemře dcera Charlie. Auto řídil syn Peter, který byl navíc pod vlivem marihuany. Zde se dává do pohybu děj, jež sleduje rodinu, jak se vyrovnává se smrtí a traumatem. Matka se synem se vzájemně obviňují a odhalují se temná rodinná tajemství, která měla zůstat pod povrchem. A za vším někde v pozadí stojí mrtvá babička Ellen a její dědictví, které se nakonec ukáže být kletbou.

⁷ https://www.imdb.com/title/tt7784604/?ref=nm_sr_srsq_0

⁸ BRAUN, Adam F., „Everyone Deserves a Family”: The Triple Bind of Family in Ari Aster’s Horror”. Seoul, Christian University. 2020.

b. Audio-vizuální stránka a filmové prostředky

Děsivé dědictví je obrazově i zvukově velmi výrazný snímek, který pracuje primárně s hororovou atmosférou velmi tmavých prostor, kdy valná většina filmu probíhá v noci, a s hudbou, jež se často pohybuje v mezích kakofonie a napjatých, pro uši až nepříjemných tónů. Sám režisér Ari Aster se k obrazové stránce filmu vyjádřil pro server NoFilmSchool takto: „Hodně jsme mluvili o tom, že chceme být opravdu odvážní, co se týká negativního prostoru ve filmu. Myslím, že hodně lidí se bojí, jak daleko můžou s temnotou zajít [co se týče obrazu, resp. kinematografie] bez toho, aby úplně přišly o záběr. Chtěli jsme jít tak daleko, jak to jenom šlo, a být ohledně toho odvážní. Myslím, že většina děsivých obrazů ve filmu probíhá s minimálním světlem nebo přímo v temnotě a stínu.“⁹

Tato práce s temnotou je ve filmu hodně výrazná a má své opodstatnění. Ostatně ústřední rodina Grahamových by si klidně mohla dovolit pořídit pořádná světla, ale místo toho se velmi záměrně neustále pohybují po domě, který je jaksi v pološeru - je nasvícen jen zčásti. A to jen slabými lampami a žárovkami. Doktorand Harvardovy univerzity v oboru ruského filmu Raymond De Luca si toto režisérovo rozhodnutí vysvětluje ve svém článku pro server Bright Lights Journal takto: „Náročnost toho, odhalit, co se skrývá na hranicích záběrů v *Děsivém dědictví*, je zvýrazněná důležitou estetickou strategií filmu. Asterův oblíbený kameraman Pawel Pogorzelski nám [jako divákům] často neukáže ty nejděsivější obrazy - jsou mimo záběr. Kdykoli si nějaká z postav všimne něčeho znepokojujícího - jako když se Peter podívá ke stropu a vidí tam svou matku Annie, jak si odřezává drátem hlavu - kamera se zaměří na pozorujícího, a nikoli na objekt, který pozoruje.“

Místo klasické techniky známé jako záběr/protizáběr Pogorzelského kamera udělá otočku o 180 stupňů a přejede po vystrašených tvářích postav. Kinematografie filmu odmítá uspokojit naši touhu po tom vidět, co je mimo naše pole vidění, a tak naši touhu jen zvyšuje. Zoufalství se tak připlíží víc: co nevidíme nás děsí nejvíc. Znepokojující zvukové projevy dcery, bodání nože a nepříjemné syntezátorové tóny v pozadí jenom zvyšují děs, který se vkrádá do obrazu mimo záběr.“¹⁰

Právě tato volba pracovat se stínem a tmou předznamenává také pomalou a napjatou atmosféru danou nikam nespěchající kamerou, kterou si Aster společně s kameramanem Pogorzelským vybrali jako svůj vizuální klíč, skrz který budou točit celý snímek. Záběry jsou tempem opravdu pozvolné. Dost často jsou statické. Nebo jsou naopak pohyblivé, ale pomalu a plíživě, kdy kamera v podstatě proplouvá celým domem, mezi jednotlivými místnostmi, a odhaluje nám tak domov Grahamových jako živý

⁹ BRUDER, Emily, „Hereditary‘: How Ari Aster Pushed His Horrifying Film ‘As Dark As It Could Go‘“. NoFilmSchool. červenec 2018.

¹⁰ DE LUCA, Raymond, „The Architecture of Horror: Space, Light, and Atmosphere in Ari Aster’s *Hereditary* and *Midsommar*“. *Bright Lights Journal*. září 2019.

pulzující organismus, kde se v každé místnosti děje něco jiného, nebo se naopak neděje nic, ale jako diváci znepokojivě tušíme, že se něco dít bude.

Novinářka a kritička Daisy Webb to ve svém textu pro server FilmDaily vysvětluje: „„Upřednostňováním [...] pomalých pohybů kamery [...] se Děsivé dědictví odlišuje od ostatních hororů tohoto typu - pomalé kamerové jízdy nabízí divákům jejich vlastní pohled na děsivé události této rodiny.“¹¹

Toto autorské rozhodnutí ale zdaleka není jen o tom, že bychom se jako diváci stávali vnímavějšími pozorovateli, kteří mají o dění na plátně přehled, nebo že bychom byli takto více vtahováni do prostoru samotného. Naopak se ve filmu velmi často stává to, že se nám kamera snaží dát především perspektivu postavy, která aktuálně prožívá děs. Ostatně scénu¹², kde je tato perspektiva nejvýraznější popisuje ve zmiňovaném článku i Daisy Webb: „Ten nejvíc šokující a inovativní záběr je nespíš ten, kdy Annie najde svou dceru Charlie mrtvou. Místo, aby kamera zůstávala na tváři Annie, jak křičí v zoufalství a žalu, jediné, co vidíme, je Peterova tvář bez jakéhokoli výrazu.“¹³



Ten samý princip je použit i při nejbrutálnější scéně, chvíli před tou zmiňovanou, když dcera Charlie přijde při autonehodě o hlavu. To, co po této hrůzné události vidíme, je především Peterova tvář, který sedí v autě v naprostém šoku, neschopný cokoli říct, nebo jakkoli reagovat. Záběr je dlouhý přes minutu a je pro diváka tak ve své délce nepříjemný a frustrující. Není kam utéct - jsme jako pozorovatelé nuceni tu tragédii s Peterem prožít v celé zneklidňující minutě.¹⁴

¹¹ WEBB, Daisy, „Suspense in ‘Hereditary’ creates a new type of horror film“. *FilmDaily*. leden 2020.

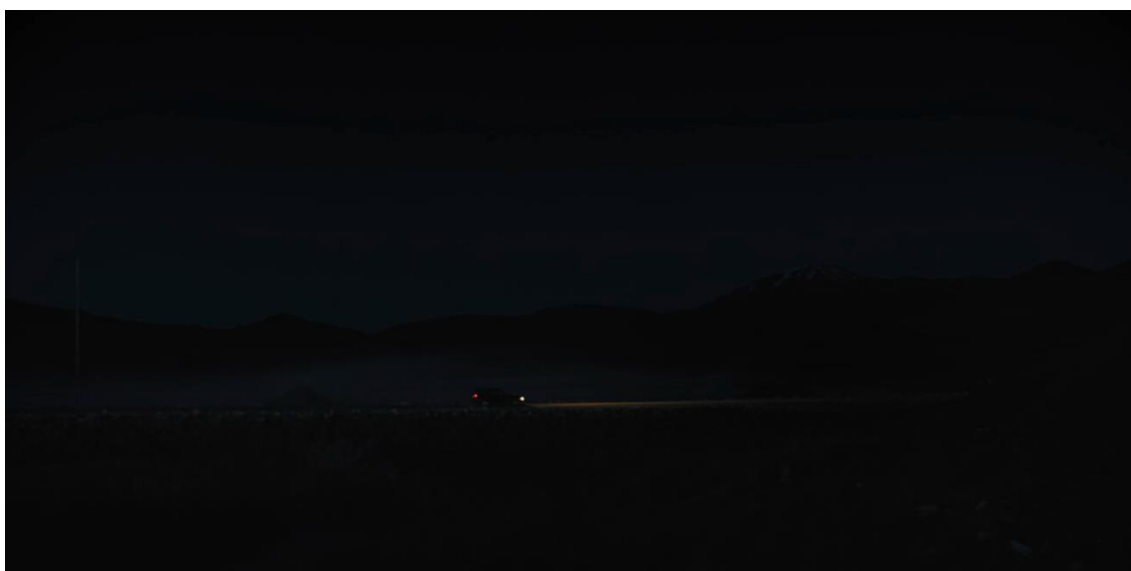
¹² Viz. obr. 1, *Hereditary* [FILM]. Režie: Ari Asrter. USA: A24 Films, 2018, 0:36:51 – 0:37:34

¹³ WEBB, Daisy, „Suspense in ‘Hereditary’ creates a new type of horror film“. *FilmDaily*. leden 2020.

¹⁴ Viz. obr. 2, *Hereditary* [FILM]. Režie: Ari Asrter. USA: A24 Films, 2018, 0:33:39 – 0:34:45.



Nemůžeme od toho uhnout, protože to je jediné, co máme před sebou. Na pár sekund se Peter podívá do zpětného zrcátka a my s ním, ale okamžitě uhne pohledem a zase jsme zpátky na jeho traumatizované tváři.¹⁵ Až po chvíli se rozhodne, že pojede domů a půjde spát. My jsme ale mezitím byli celou dobu svědky jeho pochyb a úvah, co teď. Jeho samota je pak zdůrazněna pro *Děsivé dědictví* klasickým statickým celkem, který dává situaci do širšího kontextu. Celky ve filmu často a slouží to k tomu, abychom si pocítili prostor a bezmocnost postav, které jsou najednou maličké. Ve zmiňované scéně celku dominuje auto se světelnými kužely, jinak v naprosté tmě. Záběr nám dává důraz na Peterovu samotu. Nikdo mu nepomůže.¹⁶



Ostatně bezmocnost postav tváří v tvář tragédii, která je z hlediska příběhu daná dědičně prokletím babičky, je vidět už na začátku filmu v digitální sekvenci, kde vidíme přibližování kamery k miniatuře domu Grahamových, která přejde do statického záběru, kde vidíme otce Steva,

¹⁵ Viz. obr. 2, *Hereditary* [FILM]. Režie: Ari Asrter. USA: A24 Films, 2018, 0:33:39 – 0:34:45.

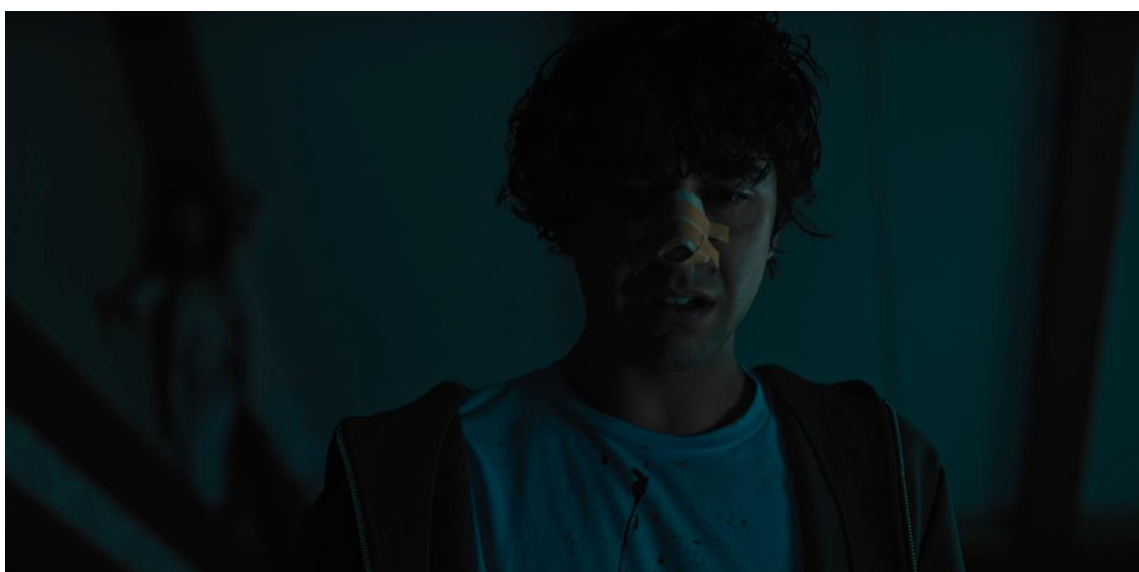
¹⁶ Viz. obr. 3, *Hereditary* [FILM]. Režie: Ari Asrter. USA: A24 Films, 2018, 0:33:32 – 0:33:39.

jak probouzí syna Petera. Nejenomže je nájezdem kamery jasně dáno, že vjíždíme do miniaturního domečku jako by pro panenky, ale samotný záběr na syna a otce ve statickém záběru z boku zároveň připomíná pohled do světa hraček, s kterými si někdo, o kom jako diváci nic netušíme, jen hraje.



Důležitým prvek audio-vizuální stránky *Děsivého dědictví* je také práce s nezaostřenými detaily, kterých si lze všimnout jen při pozorném sledování filmu. Zmiňovaný doktorand De Luca o tom píše ve svém textu: „Později, když ve filmu Peter běží nahoru na půdu, aby utekl své matce, která se tam snaží dostat tak, že maniakálně mlátí hlavou do dveří, divák vidí nahá těla schovaná v hloubce záběru.“ Nejenom, že těla jsou v pozadí, ale jsou navíc rozostřená. „Tyto periferní efekty vytváří děsivý divácký zážitek, obzvláště v kinech, kde diváci budou objevovat nejružnější věci v různé časy a opodstatněně na ně reagovat, což podporuje jakýsi řetěz reakční hysterie.“

¹⁷ To jde dobře ukázat na záběru, kde Peter objeví upálené tělo otce, zatímco za ním vidíme rozmazané tělo jeho matky visící u stropu.



¹⁷ DE LUCA, Raymond, „The Architecture of Horror: Space, Light, and Atmosphere in Ari Aster’s *Hereditary* and *Midsommar*“. *Bright Lights Film Journal*. září 2019

Jedním z klíčových rozhodnutí Astera pro výsledný vizuál filmu bylo také to, že si najal střihačku, která nikdy předtím na hororu nepracovala. Sama střihačka Jennifer Lane o tom mluví v rozhovoru pro portál Frame.io: „Když mi volal můj agent ohledně tohoto filmu, moje první otázka byla, proč mají zájem pracovat zrovna se mnou. Nikdy předtím jsem horor nestříhala – dokonce ani moc horory nemám ráda,“ říká Lane a dodává k tomu: „[Aster] mi řekl, že opravdu chce někoho, kdo má zkušenosti s dramaty a silnými hereckými výkony a ujistil mě, že tento film nechtěl strukturovat tak, jak se to dělá u většiny hororů.“¹⁸

Novinářka a autorka zmiňovaného rozhovoru McNamara v něm dodává: „Režisér filmu konkrétně řekl, že nechce střihače hororů, protože sám snímek nahlížel tak, že to sice má být horor, ale zároveň je to v samotném srdci především rodinné drama.“¹⁹ V článku se také píše o tom, že Aster měl navrhnuté od začátku všechny záběry, jeden po druhém, a nenechal si do toho kameramanem mluvit. Zároveň také většinu času točili jen na jednu kameru a nikoli na dvě, což natáčení dost prodlužovalo, ale bylo to nutné pro jeho přesné záběrové plánování. Když se udělal první střih, měli čistého času téměř tří hodinový film²⁰, který v sobě měl všechno, co Aster chtěl, ale zároveň bylo nutné ho zkrátit na něco málo přes dvě hodiny. Střihačka Lane k tomu dodává: „Měli jsme tabuli s jednotlivými záběry a ve střihně byly časy, kdy jsme my tři [ona, asistent střihu Lucian Johnston a režisér] strávili celé dny, kdy jsme ani doopravdy nestříhali – jenom jsme různě přemísťovali záběry a mluvili o tom, jak to co nejlépe sestříhat z hlediska příběhu.“ Výsledkem této práce je velmi precizní střih, ve kterém je pečlivě vybráno, kde nechat záběry, aby se táhly dlouho kvůli dopadu na diváka, a kde stříhnout rychle.

Děsivé dědictví je stejně tak atmosféricky tvořené obrazem jako hudbou a zvuky. Výrazným prvkem je např. jakési klikání jazykem, které dělá nejmladší dcera Charlie. Tento zvuk se pak ve filmu opakuje i po její smrti a tvoří znepokojující připomínku jejího úmrtí a potencionálního démonického návratu. Autorem hudby pro film je experimentální saxofonista Colin Stetson. Ten sám pro magazín GQ o svém skladatelském procesu řekl: „Chtěl jsem se ujistit, že moje kompozice na sebe nebude nijak upozorňovat a tím odvádět pozornost od děje, od toho pomalého odhalování a odkrývání tajemství v příběhu. Záměrně jsem se vyhnul velkým, pronikavým a konvenčnějším melodickým nápadům, protože pokaždé, když jsem se o ně pokusil, braly na sebe moc pozornosti.“²¹

Hudba Colina Stetsona v *Děsivém dědictví* se dá nejlépe popsat jako neklidný a až zneklidňující ambient. Tedy žánr, co má většinou za cíl vzbuzovat opačné emoce. V Stetsonově případě jsou ale jeho protáhlé tóny temné a skličující. Soundtrack je hraný zčásti na saxofon, ale ten je používán spíš jako nástroj právě ke tvoření dlouhých ambientních ploch,

¹⁸ MCNAMARA, Lisa, „Made in Frame: Hereditary“. *Frame.io*. červen 2018.

¹⁹ Tamtéž

²⁰ Konkrétně dvě hodiny a čtyřicet pět minut

²¹ PHILIP, Tom, „How Colin Stetson Made the Year's Most Terrifying Score“. *GQ*. červen 2018.

které se nesou pomalu po prostoru. Stetson pracuje s tichem a pozvolným napětím, které často dovádí až do disharmonických pasáží, které působí děsivě a nepříjemně právě pro to předešlé ticho - díky tomu kontrastu. Novinář Zach Kelly o soundtracku pro internetový magazín Pitchfork píše: „Nejlepší na tom je Stetsonova a také Asterova ochota nechat dlouhé pasáže rozlehlého ticha udělat ve filmu většinu práce, jenom proto, aby vás pomalu vtáhli zpátky do temné studny hrubého teroru po tom, co začalo kolektivní vydechnutí. V těchto vzácných okamžicích klidu začnou Stetsonovy pečlivě krásné až pohádkové tóny znít víc a víc zlověstně.“²²

Stetson o své hudbě pro *Děsivé dědictví* říká v již citovaném rozhovoru: „Co se týče instrumentálních kompozic, vyhýbal jsem se konkrétně všemu, co se většinou v tomto žánru používá. Struny, které tvoří tenzi a napětí, divné perkusi, syntezátory, všechny ty věci, které jsou dneska typické. (...) Člověk pořád potřebuje vytvářet tenzi a napětí a strach, ale chtěl jsem to dělat způsobem, který se konvenčně ještě nedělal. Takže když si tu hudbu poslechnete, co bude znít jako jednoznačné housle rozhodně nejsou housle. A housle, které v hudbě jsou, vám zase nebudou připadat jako housle. Co zní jako syntezátory jsou nejspíš basové dechové nástroje.“²³

O tom všem je právě celá audio-vizuální stránka *Děsivého dědictví*. Skrývá důležité věci v detailech. Nejhrůznější výjevy nás nechává prožívat skrz tvář toho, kdo je pozoruje. Dává nám velkými celky rozhled nad situací jenom, abychom pochopili, jak bezmocné jsou hlavní postavy v onom prostoru kolem. Vytváří horor, který je ale ve skutečnosti rodinné drama a jeho hudba nám dává vydechnout častým tichem, aby nás o chvíli později obalila v hluku. Ve filmu tak vše cíleně narušuje naše divácká očekávání nejenom v rámci děje, ale také samotné audiovizuální stránky.

²² KELLY, Zach, „Hereditary (Original Motion Picture Soundtrack) Album Review“. *Pitchfork*. červen 2018.

²³ PHILIP, Tom, „How Colin Stetson Made the Year's Most Terrifying Score“. *GQ*. červen 2018.

c. Analýza / Co je dobrá rodina?

K analýze *Děsivého dědictví* budu primárně pracovat s pramenem již zmiňovaného teoretického textu Adama F. Brauna, tedy s „Všichni si zaslouží rodinu“²⁴, který popisuje především principy fungování rodin v Asterových filmech a jejich vyrovnávání se s traumatem, což je hlavní téma, kterým se budeme zabývat. Na začátek je důležité zmínit, co o filmu a jeho záměru říká sám jeho autor Ari Aster. Ten v rozhovoru pro kanál *Q on CBC*²⁵ zdůrazňuje, že většina rodinných melodramat, jak on sám *Děsivé dědictví* při tvorbě scénáře zamýšlel, končí tak, že rodinu a její členy tragédie posílí a oni se tak více sblíží. On ale chtěl natočit film o rodině, která se z traumatu nikdy nedostane, ale na to by prý nikdy nesehnal finance. V onom zmiňovaném rozhovoru pak tvrdí, že právě hororový žánr mu pomohl prodat jeho film, který přitom popisuje úplný rozklad jedné rodiny, což se v reálném životě může vždycky stát.

Braun pak vyjmenovává tři principy, resp. pouta toho, co on popisuje jako „dobrou rodinu“. Je důležité zdůraznit, že tento termín používá spíš jako ideál, ke kterému se směřuje, ale který nakonec paradoxně rodinu rozkládá pro jeho nenaplnění. Tyto pouta jsou následující:

- 1) K melancholii dobré rodiny, resp. touze po ní.
- 2) Potřeba zabezpečené budoucnosti v reprodukující se rodině.
- 3) K rodinnému jazyku (a rodinnému diskurzu), zn. blízkou komunikaci.

Tato tři pouta jsou napsána jako cíle, ke kterým se směřuje. Jsou to tři touhy po jakémsi nepsaném ideálu toho, co by rodina měla znamenat, tedy když to zjednodušíme: za prvé každý rodinný příslušník chce, aby jeho rodina byla dobrá, tedy fungující, za druhé chce, aby byla finančně a emočně zabezpečená a pokračovala reprodukčně dál, tedy byla bezpečným místem. A za třetí touží po tom, aby komunikace v ní byla blízká a láskyplná, tedy jak píše Braun, v rámci rodinného diskurzu. Pro vysvětlení posledního můžeme vzpomenout knihu filozofa a teoretika Rolanda Barthes²⁶, *Fragmenty milostného diskurzu*, která strukturalisticky zkoumá slovník lásky a jaký mají vliv slova na vztahy. Rodinný diskurz v Braunově pojetí je založený stejně. Aby rodina fungovala, mají její příslušníci vštěpený určitý slovník, který si spojují s ideálem rodiny, tedy znají z popkultury určité formulace a věty, co její fungování stvrzují: např. *mám tě rád, jsi tu vždycky vítán, tady jsi doma a domov* jako takový. Slovník rodiny znamená slovník sdílení jejího vnitřního kruhu. Po tomto slovníku členové rodiny touží.

²⁴ BRAUN, Adam F., „Everyone Deserves a Family: The Triple Bind of Family in Ari Aster’s Horror“. Seoul, Christian University. 2020.

²⁵ Hereditary director Ari Aster says he's happy to hear you "screaming in unison" [VIDEO]. *Q on CBC*. 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7SLQIMV2OM>

²⁶ BARTHES, Roland, *Fragmenty milostného diskurzu*. Éditions du Seuil. 1977. (česky 2008, překlad Pavel Mervart, nakladatelství Čestmír Pelikán).

Je důležité si stanovit, proč je ústřední rodina Grahamů ještě před smrtí dcery nefunkční, proč cítí onu citovanou „melancholii po dobré rodině“. Už od prvotních záběrů totiž tušíme, a ostatně i samotný název to napovídá, že budeme sledovat příběh o dědičném traumatu a selhání neschopných rodičů. Hned na začátku vidíme Anninu řeč na pohřbu své matky, Ellen, babičky jejich dětí, která je poměrně stručná a zmiňuje, že byla komplikovaná žena, která měla „své vlastní rituály“, což vyznívá poměrně záhadně. Až později se dozvídáme, že Ellen byla za svého života zapletená do kultu, který měl celou dobu s rodinou své plány a ty ji ovlivňují i po její smrti.

Film je tak z velké části o podivných mateřských figurách, které narušují chod rodiny svou pouhou přítomností, resp. jistým druhem starostlivosti, který je nakonec toxický. Annie svou matku milovala navzdory jejímu patologickému chování a nevědomky následuje její vzorce - tedy ono *dědictví* z názvu. Tváří v tvář tragédii, tedy úmrtí babičky, se snaží svou rodinu udržovat v pospolitosti, což ji ale nakonec čím dál tím víc rozbíjí. Čímž konkrétně myslíme to, že chce po svém synovi, Peterovi, aby svou sestru Charlie vzal na párty. Chce, aby spolu její děti trávili čas, ale toto rozhodnutí nakonec nepřímo vede k Charlieně smrti, která sama o sobě působí jako rozbuška dál se rozvíjející tragédie. Její „melancholie po dobré rodině“, která by držela pohromadě, vede jen k dalšímu odcizování. To samé by se dalo říct o její snaze, aby rodina po smrti dcery společně seděla u rodinných večeří. A mluvila spolu. Nedochází ale nepřekvapivě k ničemu jinému než k hádkám a konfrontacím, které by jinak zůstaly ve skrytu.

Konfrontace u večeře je pak zásadní pro dva hlavní závěry o nefunkčnosti rodiny Grahamových. Prvním z nich je pasivita otce, Stephena, kterého vidíme primárně v zaměstnání, ve kterém se mu daří, a jinak se do chodu rodiny příliš nezapojuje. O pasivní otcovské roli v současném hororu píše teoretička Kimberley Jackson ve svém díle *Gender and the Nuclear Family in Twenty-First Century Horror* (*Gender a nukleární rodina v hororu 21. století – voln. překlad*): „Otcové jsou v těchto filmech tak posedlí krizí vlastní identity, že jen slepě přihlíží tomu, co probíhá přímo před nimi. Jako ve slavné tragédii Oidipa, vidí všechnu tu destrukci až ve chvíli, kdy je příliš pozdě napravit škody.“²⁷ Krize identity otce je ve snímku založena na smrti dcery, se kterou se vyrovnává tiše. Jeho role je omezená na občasné uklidňování matky, které ale nefunguje.

Tato pasivita pak vede k aktivnější roli matky, Annie, která si ovšem řešení situace představuje jako otevřený hovor mezi rodinnými příslušníky. Což vede k zásadnímu monologu u večeře, který jasně odhalí konflikt filmu:

„Všechno, co dělám, je, že se o tebe starám a otročím pro tebe a bráním tě a jediné, co dostanu zpátky, je ten stupidní pohled na tvém obličejí. Plný pohrdání a vždycky tak otrávený. A teď je tvoje sestra mrtvá. A já vím, že ti chybí a že to byla nehoda a že tě to bolí a přeju si, abys to mohl nějak

²⁷ JACKSON, Kimberley, *Gender and the Nuclear Family in Twenty-First Century Horror*. Palgrave Macmillan, str. 183, 2016.

vzít zpátky. Přeju si, abych tě mohla ochránit před vědomím toho, co jsi udělal. Ale tvoje sestra je mrtvá a je navždycky pryč. Kdyby nás to mohlo přiblížit k sobě. Když bys aspoň mohl říct, že je ti to líto. Možná by se s tím dalo něco dělat. Ale ty za to nedokážeš vzít odpovědnost. A já ti tak nemůžu odpustit.“²⁸

Peter se pak brání tvrzením, že to byla ona, kdo řekl, aby sestru na večírek vzal, a tak ani ona sama není bez viny. Braun k tomuto monologu dodává: „Matčino přiznání její vlastní neschopnosti tváří v tvář traumatu je v přímém napětí s její kontrolující povahou a poukazuje na její pudový strach. Annie staví miniatury ze svého života, aby mohla kontrolovat i ty nejmenší detaily. Jakmile se dozví pravdu o démonu Paimanovi, říká svému manželovi, že to dokáže spravit. Na druhou stranu si je vědomá svých mateřských nedostatků. Ve svém snu/vizi, kde potká svého syna u postele, se přiznává: Nikdy jsem nechtěla být tvá matka. Popíše mu, že se bála toho, že nebude dobrá matka. A tak jsou její obsese kontrolou symptomem jejího strachu: přiznává si sobě, že nedokáže ochránit své děti.“²⁹

V této části je důležité se na chvíli vrátit k tomu, že Annie staví miniatury situací ze svého života. Teoretička Bernice M. Murphy to ve své eseji porovnávající toxické vzorce chování v mateřství právě v *Děsivém dědictví* a seriálu *Ostré předměty*³⁰ vystihuje takto: „Po tom, co se stanou rodině obě tragédie, se fixace Annie na tvorbu diorám neustále zvyšuje - brzy zahrne i brutální rekonstrukci smrti své dcery. Z toho je nám dáno jasně najevo, že Annie se začala nebezpečně vzdalovat od Petera, svého syna, i svého manžela Steva.“³¹

Z toho nám vychází jasně najevo, že veškerá snaha matky o kontrolu situace po tragédii vytváří chaos a přesný opak toho, co zamýšlí. Její otevřené hovory vedou k tomu, že se celá rodina hádá a jenom se prohlubuje vnitřní konflikt hledání viny za to, co se stalo. Aster tu navíc jako scenárista vkládá do jejích úst i ono podprahové divácké očekávání, že celá tragédie povede ke sblížení rodiny. Vyjadřuje touhu po verbální komunikaci a přiznání Peterovy viny, aby mu mohla odpustit, ale sama svými slovy jen ubližuje a vytváří další třecí plochy konfliktu. Ten samý efekt pak její touha po kontrole má při stavění domečků a miniatur, které, jak zmiňuje Murphy, ji od její rodiny jen odcizují. V tomto ohledu je také důležité zmínit, že za celou tragédií jsou machinace zesnulé babičky - tedy odkaz její touhy po kontrole rodiny i po její smrti, který Annie nevědomky následuje dál, přestože její úmysly jsou dobře míněné.

Tuto dědičnost z názvu filmu pak můžeme najít i v tom, že Annie chodí na skupinové terapie, kde se seznámí s mateřskou postavou, Joan, která ji ukáže, jak může pomocí spiritistické tabulky Ouiji vyvolat svou dceru zpět.

²⁸ ASTER, Ari, *Hereditary*, A24, Str. 53, 2016.

²⁹ BRAUN, Adam F., „Everyone Deserves a Family: The Triple Bind of Family in Ari Aster's Horror“. Seoul, Christian University, str. 54, 2020.

³⁰ *Sharp Objects* [SERIÁL]. Režie: Jean-Marc Valée. USA: HBO, 2018.

³¹ MURPHY Bernice M., „Film Essay on Hereditary and Sharp Objects“. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 17. str. 183, podzim 2018.

Annie se tímto způsobem snaží potlačovat vnější iracionální zlo, které jí postihlo - snaží se konečnost života blízkých zvrátit novou vírou ve spirituální seance. Konec konců samotné matčino kontrolování všech aspektů svého života se dá vyložit jako boj proti smrti - proti definitivnosti, kterou je a s kterou se nedá lidsky bojovat, nedá se *kontrolovat*. O tom píše Julia Kristeva ve své knize *Powers of Horror*: „Návrat toho, co vnitřně potlačujeme, nakonec vytvoří naši vlastní apokalypsu. A proto nikdy nemůžeme utéct dramatickým třesům, které přináší krize víry.“³² V tomto případě Annie uvěří, že může vrátit svou dceru zpět, resp. jak zmiňuje Kristeva potlačí její smrt, ale přinese tím do domu ještě větší hrůzu. Její víra/represe je velmi brzy narušena tvrdou ránou zpět.

Braun k tomu dodává: „Touha po tom někam patřit, nucená skrz paradigma rodiny jako takové, je zrazená dvojitou čepelí samotné podstaty *patření*. Nejostřejší čepel toho, co znamená někam patřit, v určitém ohledu, je patřit někomu druhému, jakýsi druh vlastnictví. V tomto případě (myšleno *Děsivého dědictví*) fungují dokonce obě definice.“³³ Touha patřit a touha toho druhého mít pod kontrolou, resp. ho svým způsobem svou láskou vlastnit, se zde střetávají v konečném doslovném aktu, který vyústí ve vlastnění celé rodiny démonem.³⁴

Spisovatelka a queer teoretička Sophie Lewis ve své eseji zkoumající filmy Ariho Astera zase píše toto: „Nejzásadnější fakt o Annie, hlavní protagonistce *Děsivého dědictví*, je, že nechce být rodičem. Čelí nemožné organizaci svého života stejně jako všechny ženské umělkyně po celá staletí: čelí světu, který ukazuje mateřství a uměleckou tvorbu jako vzájemně neslučitelné. Hluboko uvnitř totiž Annie chce jen být sama se svými miniaturními modely. Její nejčastější stížnost je, že v rodině *nikdo za nic nebere zodpovědnost*. Pokud to ale na někoho platí nejvíc, tak na ni.“³⁵

K tomu musíme ale také dodat, že její umělecká tvorba, tedy stavění miniaturní, je především rituálem. Pokud analyzujeme *Děsivé dědictví* především skrz jeho pojetí rodiny a jako horor, v jehož nitru se neskrývá příběh o démonovi, ale příběh o rodině, která se rozbíjí uvnitř svou patologickou neschopností komunikovat, je důležité také dodat, že rituály jako takové v rodinách hrají velkou roli. Ostatně matčina fixace na rodinné večere dává smysl z hlediska toho, že je to jejich rituál. Společné jídlo je jakýsi rodinný obřad, který je pravidelný a jeho účelem je spojovat. Většina

³² KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Reprint edition, Columbia University Press. str. 209, 1982.

³³ BRAUN, Adam F., "Everyone Deserves a Family": The Triple Bind of Family in Ari Aster's Horror, Seoul, Christian University, str. 47-48, 2020.

³⁴ Braun zde pak ještě píše z hlediska ekonomické a genderové teorie o tom, že je naše touha patřit do rodiny už od narození tak vnucená a silná, že si neumíme představit jinou než heterosexuální neoliberální rodinu, tedy žádnou její alternativu. Z tohoto hlediska pak mluví o jakémsi hororu nukleární rodiny, jejíž idea se nám od dětství vnucuje a my po ní toužíme, ale z externích vlivů, chybí nám představivost jiných možností. Patřit někam z jeho pozice znamená nutně „patřit do rodiny“.

³⁵ LEWIS, Sophie, „The Satanic Death Cult is Real.“ *Commune Magazine*. 2019.

rituálů funguje pro udržování normy, ale některé z nich mají za cíl přesný opak – změnu, přenesení dál, doprovázet člověka při nějaké změně.

Paradoxem při rodinných večeřích v *Děsivém dědictví* je, že mají za účel udržovat normu navzdory tragédii, ale jejich výsledná vyostřenost vytváří přesný opak – rozbijí zavedené pořádky a vztahy ještě víc. Ukazuje, že nastala nenávratná změna. Stavění miniatur je pak rituál, který jako jediný může Annie opravdu uklidnit. Jen v něm může cítit to bezpečí, které rituály běžně nabízejí, protože je tam sama a postupuje pořád stejně. Až na to, že vytváří modely situací, které jsou brutální - dokonce reprodukuje smrt své dcery. Rodinné večeře i její tvorba se proměnily. „Navzdory rozšířenému názoru, že rituály jsou spíš stabilní a neměnní se, pravda je, že většina rituálů prochází menšími či většími změnami. Rituály, které se kazí a dochází k nim k deviacím můžou být nástrojem k tomu ukázat, co rituál může být a co všechno dokáže,“ píše profesorka Ute Huesken ve své knize *When Rituals go Wrong: Mistakes, Failure, and the Dynamics of Rituals*.³⁶

Huesken tu upozorňuje na něco, co se dá pozorovat přímo ve filmu. Rituály v domě Grahamových dál i po dvou tragédiích běžně pokračují, aby se udržovalo alespoň zdání normality rodiny. Její dynamika je ostatně založená z definice na tom, že se dny opakují a jednotlivé části dne jsou dopředu dané. Společná snídaně je v určitý čas, společná večeře taky. Rodina především musí být stabilní a nabízet bezpečnou rutinu, jinak se vzpírá svému ideálu a její členové se necítí pospolitě. Tyto rituály jsou ale teď narušené, došlo k nim k *deviaci*, jak napsala Huesken. Protože jedna židle děsivě trčí do prostoru tím, že je prázdná. Právě samotný akt toho, že se snaží tvářit, jako by se nic nestalo, je důvodem, proč se jim katastrofa mrtvé dcery neustále připomíná.

Dokola absolvují ty samé činnosti, jako když tu byla, ale bez ní, a tak je nemožné na ni nemyslet. A tady se nám právě ukazuje, co rituál dokáže a čeho je ve své změně schopný. Snaha Grahamových v nich pokračovat pro udržení normality vede jen k tomu, že se čím dál více ukazuje, co všechno je v jejich domácnosti špatně, až to nakonec vede k jejímu úplnému rozpadu. Ostatně není náhoda, že konec filmu, kde jsou už všichni mrtví krom syna, kterého posedne démon Paimon, probíhá formou rituálního obřadu. To samé, co ve své civilní formě rodině celou dobu ubližovalo, ji nakonec ve formě excesivní, tedy náboženské, až satanské, definitivně rozloží. *Dědictví* je tak v této interpretační rovině film o destruktivní síle normativity a tradic.

V náhledu francouzského filozofa a teoretika George Bataille, který celý svůj život zkoumal násilí a sex jako přecházení norem formou tzv. *transgrese*³⁷, tedy jakéhosi přenesení, které způsobuje právě porušování morálních pravidel, se pak dá *Dědictví* číst jako příběh, který mluví o překračování prahu. V momentě, kdy dojde ke smrti Charlie, dcery, se

³⁶ HUESKEN, Ute, *Ritual Dynamics and Ritual Failures: When Rituals Go Wrong*. Numen Book Series, 2007, str. 338.

³⁷ K transgresi dochází ve chvíli, kdy nabouráme tabu – může to být formou násilí či nenormální formy sexu. Je to stav mysli, který nás přechází, uvádí nás do jiného stavu bytí.

rodina neustále pohybuje na hranici zhroucení a rozpadu všech vztahů a dosud zavedených norem. Vede to až k finálnímu aktu násilí, kde zemře otec i matka a syn se přenesse transgresí těchto událostí až do formy démonického krále Paimona.

Rebecca-Robert Hughes nabízí ve svém textu „Transgrese a konzervace: Znovu-čtení George Bataille“ (v orig. „Transgression and Conservation: Rereading Georges Bataille“) humanistickou vizi jeho teorií které se jinak často vykládají jako zvrácené nebo destruktivní: „Věřím, že Bataillovská transgrese není jenom překračování tabu a dalších zábran, ale odhalení hrozby těchto limitů, která nás definují. Transgrese je zkušenost, která nás vrhá proti našim omezením a pravidlům a šokuje nás násilně tím, že ukazuje, jak jednoduché je překročit je. A jak musíme vytrvale pracovat na tom, abychom si udrželi je i to, co představují: naši lidskost, civilizaci i nás samotné.“³⁸

V tomto humanistickém čtení Bataille pak můžeme najít stejně tak humanistickou interpretaci filmu *Děsivé dědictví*. Je to totiž film, který ukazuje transformaci rodiny traumatem, z kterého není nikdo schopný se vzpamatovat. Otec, matka, a především syn, si při brutálním úmrtí dcery projdou skutečnou transgresí - jsou přeneseni násilím a strachem do sféry mimo-reálné. Nejsou schopní myslet na nic jiného, a tak se jim promění i jejich vnímání světa a nich samotných. Jejich snaha vytrvale pracovat na tom udržet si navzdory tomu všemu lidskost a pospolitost je sice neúspěšná. A nakonec taky vede k úplnému rozpadu jejich domova, ale je to právě jejich uvědomění pravidel a hranic, které je vede k pokusům o lásku a zbytky citu jeden ke druhému. Až ona neskutečná tragédie totiž ukáže fundamentální a vrozenou nefunkčnost jejich rodiny. Co následuje dál je snaha o nápravu, která ale přichází příliš pozdě. V tomto čtení je tak *Dědictví* film o snaze zachránit rozpadající se vztahy. O snaze výsostně lidské a tudíž nadějeplné.

V analytickém textu již zmiňovaného Brauna je pak více politiky, ale také zmiňuje, že rodina se rozpadne kvůli ztracené vidině budoucnosti, která je jedním z pilířů Braunovy „dobré rodiny“: „Neoliberální subjekty (myšleno skupiny jako rodina) jsou vázány nejen melancholii po *Dobré rodině*, ale jsou také vázány touhou po bezpečných budoucnostech. V tom, co se zdá být přirozeným řádem věcí, je rodina viděna jako bezpečné místo (ale není) a jedinec tak touží po kontinuitě tohoto bezpečného místa.“³⁹

V momentě, kdy dojde ke smrti dcery, totiž rodina zároveň ztratí naději na bezpečnou a dobrou budoucnost. Nejde jen o katastrofickou minulost. Ta je totiž pronásleduje svou neustálou připomínkou do té míry, že se vztahuje až do budoucnosti, která ztrácí bezpečnou vidinu pokračování rodiny - všichni tuší, že je to rozbije a odežene od sebe.

³⁸ HUGHES Rebeca-Robert, „Transgression and conservation: rereading Georges Bataille“. *Journal for Cultural Research*. 2016, str. 9.

³⁹ BRAUN, Adam F., „Everyone Deserves a Family: The Triple Bind of Family in Ari Aster's Horror“. Seoul, Christian University, str. 45, 2020.

Je to doplněno o ekonomickou analýzu, která jeho argument podporuje: „Ve scéně, kdy dojde k prokletí, dává Annie Joan jasně najevo, že celá rodina musí být v domě, aby vyvolávání fungovalo. (Zatímco si Annie myslí, že vyvolává svou ztracenou dceru, přitom vyvolává démona, který slibuje „bohatství“). (...) Neoliberální mýtus rodiny je synonymní s finančními strukturami týkajícími se vlastnictví domu. ‚Rodina‘ a ‚domov‘ se stávají v diskurzu zaměnitelnými.“⁴⁰

Dům se v tomto čtení stává něčím, co dává najevo uzavřený prostor určený jen a pouze pro členy rodiny. Je tudíž, jak zmiňuje Braun, bezpečný a blízký. Paradoxem se ale v případě *Dědictví* stává to, že Grahamovi si svůj definitivní konec přivolali právě prokletím, které se uvalí na jejich dům. V jejich případě je jejich domov tím nejméně bezpečným místem v celém městě. Jejich imaginární představa, že tam je jim dobře a tam jsou skryti před nebezpečím, je pak symptomatická pro analýzu filmu jako příběhu o představě a dysfunkční realitě vztahů.

Braun to vysvětluje na ukázce z knihy *Lesbian, Gay and Queer Parenting: Families, Intimacies, Genealogies* od kanadsko-amerického filozofa Stephena Hickse: „John Gillis říká, že každý z nás má dvě rodiny. Tu, s níž žijeme, a pak tu, podle které žijeme. Rodina, s níž žijeme, je ta naše každodenní, ale rodina, podle které žijeme, je imaginární verze toho, jak by věci měly být. Gillis dále říká, že rodiny, s nimiž žijeme, jsou mnohem nespolehlivější než ty, s kterými si představujeme, že žijeme. Imaginární rodina nemá nikdy dovoleno nás zklamat. Ale předně, jsme povzbuzováni k tomu, abychom viděli *dobrou rodinu* jako *svět, který jsme ztratili*. Tento *svět, který jsme ztratili* můžeme nalézt v některých případech současných změn v uspořádání rodiny, kde je přítomná nejen nostalgie po, ale také pokus o znovuoobnovení, dobré rodiny – vždy heterosexuální a obvykle nukleární (otec, matka a děti).“⁴¹

O čem tedy *Dědictví* skutečně je? Filmový kritik Antohny Lane ve své recenzi pro New Yorker řekl: „Ve zkratce se dá říct, že Anniemu, Stevovi a jejich dětem nemůže pomoci vůbec nic. A oni sami si rozhodně pomoci nedokáží, umístění ve světě jejich křehkého domu pro panenky. V tomto výjimečném filmu není žádná rodinná kletba. Rodina sama je totiž tou kletbou.“⁴² V té samé recenzi navíc film nazývá novým druhem hororu, čímž myslí, že není ani tak děsivý, jako je znepokojivý. Nepřijde žádný detektiv ani vymítač ďábla. „(Film) má tu drzost naznačit, že jakákoliv sociální jednotka je ze své podstaty sebe-destruktivní a že domov už není svatyní, ale hroutící se pevností, dobývanou obležením zevnitř,“ doplňuje Lane.

V zásadě se jedná o snímek, který popisuje trauma, a jak se s ním vyrovnat ve struktuře nefunkční rodiny. Ale mnohem víc je o snech po harmonii a lásce, která ne a ne přijít. Je to možná skutečně nový druh

⁴⁰ BRAUN, Adam F., „Everyone Deserves a Family: The Triple Bind of Family in Ari Aster’s Horror“. Seoul, Christian University, str. 44-45, 2020.

⁴¹ HICKS, Stephen, *Lesbian, Gay and Queer Parenting: Families, Intimacies, Genealogies*. Palgrave Macmillan, 2011., str. 55.

⁴² LANE, Anthony, „Hereditary Delivers a New Kind of Horror“. *New Yorker*, 2018.

hororu, jak Lane naznačuje, protože největšími monstry tu nejsou nadpřirozené jevy, ale lidi samotní a kontrast toho, kým jsou v porovnání s tím, kým by si přáli být, resp. čeho by chtěli být součástí. Když na konci dojde k posednutí démonem Grahamovic syna Petera, nabízí se dvě interpretace: Jedna tragická, která říká, že destruktivní struktura a toxické vztahy v rodině definitivně zničily jejich dítě. A druhá nadějeplná, která říká, že Peter se přes všechna traumata a bolest posunul do jiné sféry, té nadpozemské. A tím se od svého bolestného vyrůstání a nestabilního původu odříznul.⁴³

Možná nejpřesněji to pojmenovává ve své hloubkové analýze již citovaná Sophie Lewis ve své eseji „Satanický kult smrti je skutečný“: Navzdory většinové představě povrchního čtení *Děsivého dědictví* to není smrt rodinných členů, co syna Petera psychicky zničí do té míry, že má divák pocit, že by mohl vystřílet školu. (...) Je to samotný fakt, že jsou všichni spolu, uvěznění v kleci nedostatku, atomizace a samoty. Tady je pro ukázkou dialog matky a syna: „Annie: Pokusila jsem se o potrat.

Peter: Jak?

Annie: Jakkoli jsem mohla. Dělal jsem všechno, co mi říkali, abych nedělala, ale nepovedlo se to. Jsem šťastná, že se to nepovedlo!

Peter: Snažila ses mě zabít.

Annie: Ne, miluju tě!

Peter: Tak proč ses mě snažila zabít?

Annie: Nesnažila! Snažila jsem se tě zachránit!“⁴⁴

Největší tragédií filmu tak není fakt, že rodina přišla krátce po sobě o dva rodinné příslušníky, ale samotná realita toho, že nikdy neměli být spolu, nikdy k sobě nepatřili. Největší tabu filmu není násilí a krev, ale odmítání vlastního dítěte a lítost z toho, že k jeho početí vůbec došlo. Zároveň je to ale film, který v sobě má určitou laskavost navzdory své beznadějně a brutální povaze a ten se skrývá v poslední citované větě: *nesnažila jsem se tě zabít, ale zachránit*. Před sebou a před dědictvím dysfunkční rodiny (zde skryté za hororovou škatulku satanistického kultu, ale metaforicky znamenající toxické rodinné zázemí). V lásce této filmové matky znamená milovat nepřivést na svět. *Dědictví* nenabízí východisko, jak *dobré rodiny* dosáhnout, jenom melancholii po ní a v tomto konkrétním případě i její nemožnost. Zároveň ale ukazuje neustálou a všudypřítomnou touhu po ní, která vede k jejímu konci. Je to horor nenaplněných představ pospolitosti.

⁴³ Tím by se dala přirovnat k nadějnějšímu konci Slunovratu, který na této transgresi funguje.

⁴⁴ LEWIS, Sophie, „The Satanic Death Cult is Real“. *Commune Magazine*. 2019.

4. Slunovrat

a. Děj

Druhým a posledním filmem, kterým se budeme detailně zabývat, než se dostaneme v závěru k jejich vzájemné komparaci, je snímek *Slunovrat* (v originálu *Midsommar*, 2019). V rozhovoru pro *Washington Post* režisér Ari Aster prohlásil, že je „Slunovrat film o rozchodu a je to spíš pohádka než horor.“⁴⁵ V tom samém rozhovoru to autorka Sonia Rao trefně doplnila o tvrzení, že pokud se jedná o pohádku, pohybuje se spíš ve sféře bratří Grimmů. Děj sám pojednává o dívce Dani, která hned v úvodu filmu přijde v noci tragicky o své oba rodiče i mladší sestru. Ta byla psychicky nemocná a zabila se pomocí jedovatého plynu⁴⁶, který nechala vpustit i do ložnice spících rodičů. Toto trauma ji psychicky zničí a útěchu hledá ve svém dlouholetém partnerovi Christianovi, který se k ní ale chová čím dál víc odtažitě. Společně s jeho přáteli, studenty antropologie, se pak vydávají za přírodně žijící švédskou komunitou Harga slavící devět dní oslavu slunovratu. Zde ale dochází k pohanským rituálům a brutalitě, s kterou se jen těžko vyrovnávají. Vztah Dani a Christiana prochází definitivní zkouškou a ona sama se postupně v komunitě nachází.

⁴⁵ RAO, Sonia, „The horrifying ‘Midsommar’ is a breakup movie, according to director Ari Aster“. *Washington Post*. 2019.

⁴⁶ Oxid uhličitý konkrétně.

b. Audio-vizuální stránka

Slunovrat je film, který je z velké části založený na své výrazné vizuální stránce i významotvorném soundtracku. Jeho obraz funguje na bázi různých kontrastů: Na místě, kde festival probíhá, je díky geografické poloze tma jen dvě hodiny denně, a tak jsme jako diváci vystaveni konstantní záři slunce, která je ještě zdůrazněná přeexponovaným snímáním kamery, ale přitom atmosféra je tíživá a dochází k brutálním výjevům, které jsou křiklavě vystavěné vší té světelnosti. Jsou zde opulentní davové scény, ale počet lidí je pokaždé dán do kontrastu s obrovskou rovinatou krajinou, kde se najednou zdají být všichni tak sami a uzavření. Hlavní postavy filmu nemají, jak z místa pořádně utéct, v podstatě tam jsou uvězněné a postupně se čím dál víc bojí, co by znamenalo vymezit se vůči tamním zvykům a pořádkům, ale kamera se přitom neustále pohybuje, a tak naznačuje svou dynamikou úplnou svobodu. Jak je obraz pořád aktivní, zdá se nám to při sledování jako reálné probíhání času, přitom se ale děj odehrává v komunitě, která se odmítá posunout od své historie, a naopak se v čase zasekla.

Výrazné jsou také vizuální prvky a motivy, které se vrací. Ve videoeseji nahrané na kanálu HeavySpoilers autor⁴⁷ upozorňuje na to, že začátek a konec obsahují ty samé motivy: Hned v první scéně po sebevraždě sestry [hlavní hrdinky] vidíme Dani ležet u sebe v pokoji. Nad její postelí visí obraz s medvědem a dívkou s královskou korunou. Obraz je od Johna Bauera, švédského malíře a ilustrátora známého jeho díly, na kterých zachycuje folklórní motivy. Na konci filmu pak má Dani na hlavě královskou korunu a Christian je upálen v kostýmu medvěda. Na kresbu zobrazující hořícího medvěda se Christian dívá předtím, než je mu řečeno, že byl vybrán, aby oplodnil Mayu, jednu z dívek z komunity. Jako by se díval na svůj budoucí osud, ale nebyl schopný s ním něco udělat. Na konci filmu pak znovu vidíme Daniny rodiče, kteří umřeli na otravu plynem společně se sestrou. Vráť se jako členové komunity v krojích v halucinogenních sekvencích. Christianův opakovaný motiv je jeho dívání se do zrcadla, které zase upozorňuje na jeho marnivost a sobeckost.

Hudba složená Bobby Krlicem⁴⁸ působí často až hypnoticky. Je z většiny ambientní, doplněná občas o smyčcové aranže. Působí étericky a rozvíjí se pomalu v opakovaných sekvencích. V této repetici pak skutečně zní jako nějaká spirituální mantra. Často se ale z ideálních dojemných tónů proměňuje v nepříjemné tóny. Je to hodně cítit při první brutální scéně, kde se obětují staří občané Hargy dobrovolným skokem ze skály. Ze začátku zní hudební podkres až nebesky, společně s krásnými chorály, ale s blížící se obětí je hudba čím dál víc úzkostnější.

⁴⁷ „MIDSOMMAR: Every Creepy Little Detail Hidden In The Movie [video]“. *Heavy Spoilers*. 2020. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=loOqTSdObWk>

⁴⁸ Krlic jinak vystupuje pod pseudonymem Haxan Cloak a dělá převážně elektronickou hudbu, pro kterou je známý.

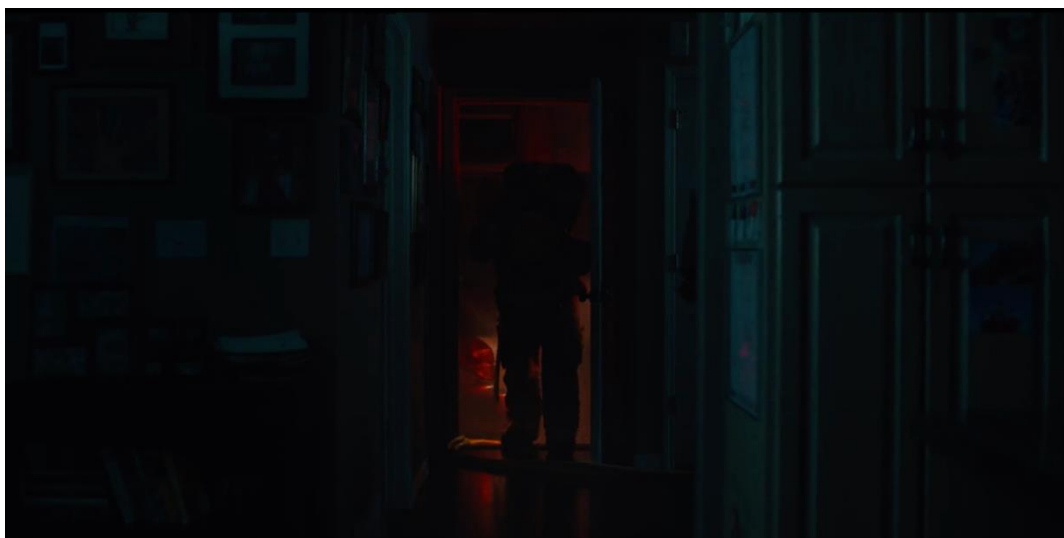
Těsně před prvním skokem pak nastane úplné ticho, abychom si situaci jako diváci opravdu prožili a byli v ní. Aby nás od ní nic umělého neoddělovalo. Dani se dívá na ženu, budoucí oběť, a ona pak zdánlivě na ni. Při záběru na Dani všechno ztichne, jako by ona poznala, že je něco špatně. Zde se naznačuje, že je s nimi už brzy propojená. Popadá dech a Christiana chytne za ruku ještě předtím, než vidíme pád, jako by ho tušila. Kamera se pak zaměří pouze na ni a na její torzo, její okolí se pak začne postupně rozmazávat až do téměř abstraktních tvarů. Subjektivní vidění, skrz které prožíváme film právě s Dani, je pak ještě více exponován při druhém pádu starého muže. Ten pád přežije a hlasitě trpí, a tak ho vesničané ze soucitu přijdou zabít. Rozmlátí mu hlavu kladivem. Na to navazuje záběr pouze na oči Dani, v úplném tichu, jsme tak velmi blízko u ní a cítíme její rozrušení. Obraz nám tímto způsobem nedovoluje oddělit se od její zkušenosti.



Kamera ve filmu je pak typická tím, že velmi často následuje postavy v dlouhých záběrech beze střihu a jde s nimi, skoro až mezi nimi proplová. To platí především pro Dani, ale děje se to i s celou skupinou. Vytváří se tak efekt toho, že jsme na místě, že jsme tam jako diváci s nimi a všechno to probíhá v reálném čase. Kamera mnohokrát ve filmu rotuje prostorem a pohybuje se z místa na místo. Málokdy jsme svědky statických záběrů. Pokud ve filmu jsou, ve většině případu poukazují na organizaci a uspořádání komunity. Ta je totiž často rozestavěná vedle sebe až do jakýchsi geometrických útvarů. Dobře se to dá ukázat na právě zmiňované scéně obětního rituálu, kde komunita čeká pod skalou na finální pád. Působí velmi sebraně, skutečně jako by se takto seřadili záměrně.



Statické záběry pak jsou ale naopak časté pro začátek filmu, kdy se obvykle pohybujeme v jedné místnosti, např. když se skupina na začátku domlouvá na výletu u jednoho z nich v bytě. Je tak pro význam filmu symptomatické, že se kamera stane skutečně pohyblivou a živou až v prvních chvílích, kdy protagonisté dorazí do komunity Harga. Je tak pocitově odlišená od Ameriky, kde film začíná. To je ostatně jasně dáno už paletou barev. V Americe je naprostá většina záběrů ve tmě nebo alespoň v šeru. Úvodní scéna se sebevraždou sestry je krom těžce drásavé kakofonní hudby definována úplnou tmou. Rodinný dům je tak od začátku naplněný atmosférou něčeho děsivého, jakési předzvěsti budoucí tragédie. To se vzápětí potvrdí, a když do domu přichází hasiči, jediné světlo, které za celou dobu vidíme, je agresivní rudé světlo jejich houkaček, které neustále bliká a úzkost celého prostoru ještě navyšuje.



Pro specifický vizuál filmu je pak zásadní, že v něm hlavní hrdinové často konzumují psychotropní látky, a tak bylo pro tvůrce důležité vytvořit pro to adekvátní obrazovou reprezentaci. Ve video-analýze pro New York Times⁴⁹ sám Aster popisuje, že s týmem hodně pracovali na

⁴⁹ How 'Midsommar' Takes a Bad Trip | Anatomy of a Scene [VIDEO]. *New York Times*. 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=--EJSOQRS1M>

vizuálních efektech a zkoušeli mnoha způsoby, jak všechno natočit na kameru tak, aby obraz autenticky připomínal to, co vidí člověk po užití psychedelických drog. Některé záběry údajně natáčeli až osmdesátkrát, aby to zachytili správně. Nakonec jim nejvíce pomohla práce v postprodukci, kdy docílili efektu, že se v detailech stromy např. vlní, nebo se tak rozpíjejí do sebe, všechna příroda jaksi dál v pozadí roste. Při scéně, kdy si Dani dá čaj s výtažkem z hub, navíc vidíme, jak se podívá do koruny stromu a následuje přímo obraz toho, jak se hýbou listy. Je to její subjektivní pohled, což se ve filmu děje často a víc nás tak vtahuje do vidění hlavních postav.

V rozhovoru pro IndieWire popisuje kinematograf Pawel Pogorzelski, jak probíhal výběr kamery: „Testovali jsme 35mm film, zkoušeli jsme i Alexu LS a Panavision Millenium DXL2. A všechny jsem je přexponoval. Chtěl jsem vidět, jak budou reagovat na tak světlé prostředí a natáčel jsem s nimi přes poledne, kdy slunce páliło opravdu intenzivně, abych viděl ten finální obraz a podíval se, co bylo nejzajímavější. A DXL2 mi dala něco opravdu zajímavého a krásného, když jsem expozici přivedl na hranici, než se začaly trácet detaily. Bylo to ideální, a tak jsme zvolili DXL2.“⁵⁰ Krom přepálené expozice také v tom samém rozhovoru mluví o dobře vybraných čočkách, kterými docílili až nebeského vizuálu filmu:

„Potom mi Brian [Pogorzelskiho technický specialista na čočky z Panavision] ukázal Artiste [sérii velkoformátových čoček], které zrovna vyšly, které byly trochu nedokonalé [jsou různé způsoby, kterými Panavision záměrně narušuje kvalitu čoček, aby napomohly tomu, co kinematograf v obraze potřebuje]. S těmi jsme natáčeli a co to udělalo bylo to, že to trochu navýšilo černé barvy, a když slunce svítilo na bílé kostýmy, dalo jim to trochu záře. To bylo přesně to, co jsme chtěli pro naši svého druhu pohádkovou představu vizuálu, takovou magickou představu.“⁵¹

Aster také v rozhovoru doplňuje, že součástí dosažení jejich vizuálních snů bylo i přirozené světlo: Pawel [Pogorzelski] strávil ještě před natáčením sám celé dlouhé dny na poli, kde pozoroval, v jakých časech jsou pro konkrétní lokace nejlepší světelné podmínky. Měl na starost rozvrh každého dne a určoval, kde a kdy se bude točit.“⁵²

Stejně jako se postupně v průběhu filmu všechno v okolí postav stává čím dál tím více rozvolněným a až jaksi plujícím – objekty v pozadí se rozpíjejí, plují, rostou a stáčí se do sebe – platí to samé také pro hudbu. Kritička a novinářka Margaret Farrell ve své recenzi pro Pitchfork píše: Ze začátku Krlicův soundtrack zachycuje instinktivní paniku, která přichází, když jsou narušeny naše lokální a kulturní normy. Ale jak si Asterovy postavy postupně zvykají na jejich nové prostředí, [Krlic] nás uklidní symfonickými okamžiky prozření (ve skladbě ‚The Blessing‘) a

⁵⁰ O’FALT, Chris, „Midsommar‘: How Ari Aster and Pawel Pogorzelski Created a Technicolor Fairy Tale Nightmare“. *IndieWire*. 2019.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž.

vítězství. ‚Fire Temple‘ je jeho vytříbeným rozloučením se strunami, které se svíjejí zármutkem, intenzitou a nakonec úlevou. V životě nebo při smrti se žádná z těchto emocí vzájemně nevylučuje a [toto] Krlicovo dílo nám kontinuálně připomíná, že je to všechno jedna velká šedá zóna.“⁵³

Hudební kritik Simon Tucker zase píše: „Jako opravdu zkušený malíř zvládá Krlic vytvořit hudbu, která má mnoho rovin a jednu centrální instrumentální linku, jež řídí celou skladbu, zatímco další elementy kolem ní pomáhají vytvořit rámec, který maže jakékoli hranice.“⁵⁴

Platí to nejen pro hudbu, ale pro kompletně celou audio-vizuální stránku *Slunovratu*. Skrz právě popsané obrazové i významové kontrasty, psychedelické vidění na hranici reality, náboženskou a výtvarnou symboliku, ale také postupně se proměňující hudbu je totiž celá o mazání hranic. Mezi snem a realitou a mezi hororem a pohádkou.

⁵³ FARRELL, Margaret, „Bobby Krlic: Midsommar (OST) Album Review“. *Pitchfork*. 2019.

⁵⁴ TUCKER, Simon, „Bobby Krlic: Midsommar OST – soundtrack review“. *LouderThanWar*. 2019.

c. Analýza

K interpretaci posledního snímku Ariho Astera budu pracovat mj. primárně s obsáhlým teoretickým textem Sandry Huber, doktorandky na Concordské univerzitě v kanadském Montrealu, kde se zabývá hlavně hororem a jeho interpretací v rámci mediálních a kritických studií.

Slunovrat má tři hlavní témata a ke každému si napíšeme podrobnější interpretaci:

- 1) Trauma.
- 2) Hledání rodiny.
- 3) Racionální X Spirituální.

Na úvod bych použil její důležitou větu: „Ještě přesněji můžeme říct, že pravou obětí [*Slunovratu*] jsou zde pouta a city, které si udržujeme blízko a hluboce v sobě - ty mezi rodinou, milenci a přáteli - (ve filmu) dojde k očištění a k vymýcení vazeb, které si vytváříme, abychom se udržovali spokojení,“ píše Huber v práci „Blood and Tears and Potions and Flame: Excesses of Transformation in Ari Aster’s *Midsommar*“⁵⁵ (česky „Krev a slzy a lektvary a oheň: Exces transformace ve Slunovratu Ariho Astera“).

Tato věta nám může posloužit jako ta hlavní, od které se dále v interpretaci budeme odvíjet. Přibližuje nám totiž hlavní téma a celý vnitřní konflikt filmu, který děj žene až do jeho násilného a katarzního konce. Na první pohled by se mohlo zdát, že Slunovrat je snímek o dívce, která zažije tragédii, když jí zemře rukou sestry celá rodina. A o tom, že se pak ona sama vyskytne na ještě horším místě, kde ji dostihne další excesivní brutalita a následkem toho čím dál větší traumata. Ale Aster snímek zamýšlel zčásti jako metaforu. A všechno, co se ve filmu odehrává, jako svého druhu pomstu. Jak sám říká v rozhovoru pro Lincoln center: „Pro ostatní postavy, které festival navštíví, je to folk hororový film,“ ale pro hlavní hrdinku je to dle něj: „svým způsobem perverzní, fantaskní, splněné přání.“⁵⁶

Tím se nesnaží říct, že by snad Dani byla sama krutá. Je jednoznačně hlavní hrdinkou a celý snímek nahlížíme v podstatě z její perspektivy. Je ale důležité říct, že její hlavní konflikt není jen dysfunkční vztah s Christianem. To by bylo povrchní čtení. Ten je symptomem něčeho hlubšího a tím je hledání domova, resp. náhradní rodiny. V momentně, kdy její rodina zemře, se Dani upne na Christiana ještě víc, protože potřebuje logicky nějakou oporu. Chce náhradní místo, kam by mohla patřit a kde se cítit v bezpečí. Christian jí to ale není schopný dát a považuje ji spíš za přítěž. A tak je většina děje o tom, jak se od něj Dani postupně musí odpoutat. Paradoxem zůstává, že následkem toho se připojí ke komunitě Hargy a přijme její

⁵⁵ HUBER, Sandra, „Blood and Tears and Potions and Flame: Excesses of Transformation in Ari Aster’s *Midsommar*“. *Frames Cinema Journal*. str. 1, 2019.

⁵⁶ „Ari Aster on *Midsommar*, Cathartic Endings, the Director’s Cut, and His Favorite Films“ [VIDEO]. *Film at Lincoln Center*. 12. července, 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aPGaPTdno10>

mentalitu. Můžeme se ptát, zdali její úplná emancipace musí být okamžitě následovaná přijetím další náhradní rodiny.

Adam F. Braun k tomu v již citovaném spisu „Všichni si zaslouží rodinu“ dodává: „Asterovy pohanské hrůzy ukazují nekompromisně realitu neoliberálního chaotického zla a proklínají duchy jeho vnitřních protikladů, stejně jako nechávají většinu rodinných subjektů ležet ve vlastním devastujícím procitnutí. Nakonec je skutečný horor a potlačované násilí Slunovratu schováno v Pelleho větě: všichni si zaslouží rodinu. Když je rodina sama prokletím, když její hegemonie pod sebou skrývá několik násilí: Být nucený po ní toužit je jen prodloužením tohoto násilí.“⁵⁷

Slunovrat je definovaný jakousi politikou touhy po bezpečí domova. Právě v tom je jeho vizuální forma tak zajímavá, protože na první pohled skutečně evokuje ráj a štěstí. Všechno je zalité sluncem a kroje komunity Hargy jsou barevné a nádherné. V kontrastu s tím jsme ale jako diváci neustále vystavováni napětí, které tvoří všudypřítomné potencionální násilí.

Je to dokonalá metafora na psychický stav Dani, která je teoreticky v dlouhodobém vztahu, tedy má jakousi oporu a bezpečí, ale je postavený na tak vratkých základech, že se kdykoli může rozpadnout. A protože je Dani jako postava založená na tom, že rodinu, ve filmu už především tu náhradní ve formě Christiana, potřebuje, je její strach o jeho ztrátu primárním konfliktem, na kterém závisí její život. Stejně jako je ona v konstantním napětí je v něm i samotný prostor, na první pohled idylický, na druhý plný temných zákoutí, krve a masa. Aster v rozhovoru pro LA Times říká:

„Pro mě je ten film folk-horor jenom náhodou. Pokud něco, byl to můj pokus, jak natočit velký operativní rozchodový film v tom smyslu, že z něj člověk cítí to, co cítí při rozchodu. Který jaksi zhmotňuje doslovně ty pocity, kdy člověk cítí rozchod jako apokalypsu, jako by končil svět. Byla radost dotáhnout to do extrému.“⁵⁸

Dani necítí jen zármutek a touhu po bezpečí, ale předně neopětovanou lásku. Jak píše již zmiňovaný Barthes ve své knize *Fragmenty milostného diskurzu*: „Jsem zamilován? Ano, protože čekám. Ten druhý nikdy nečeká. Někdy chci hrát roli toho, kdo nečeká. Snažím se sám sebe zabavit nějak jinak a přijít pozdě. Ale vždy v této hře prohraji. Ať už dělám cokoli, stejně se nakonec objevím na místě včas s tím, že nemám, co jiného na práci. Někdy dokonce přijdu dříve. Osudová určující identita milujícího je přesně toto: Já jsem ten, který čeká.“⁵⁹

A tím přesně je Dani. Ona je ta, která za Christianem chodí, ona je ta, která se snaží mezi nimi udržovat nějaké pouto. A čeká, až se něco změní.

⁵⁷ BRAUN, Adam F., „Everyone Deserves a Family: The Triple Bind of Family in Ari Aster’s Horror“. Seoul, Christian University. str. 63, 2020.

⁵⁸ OLSEN, Mark, „Midsommar explained: The filmmakers unpack the sex, rituals and shocking ending“. *Los Angeles Times*. 2019.

⁵⁹ BARTHES, Roland, *Fragmenty milostného diskurzu*. 1977. Éditions du Seuil (česky 2008, překlad Pavel Mervart, nakladatelství Čestmír Pelikán).

Christian je ale jako partner neempatický a na její snahy pořádně nereaguje. Postupně se od ní čím dál více odcizuje.

Huber k tomu říká: „Apatie a pasivita jsou hlavní motivací pro Christiana a ty jsou násilné svým vlastním způsobem.“ Projevují se nejen na jeho vztahu k Dani, ale také na jeho náhlém rozhodnutí napsat svou práci taky o komunitě Hargy, čímž jde proti svému kamarádovi Joshovi, který ji měl psát původně. Není to rozhodnutí zákeřné, ale založená čistě na lenosti. Vede navíc do brutálních důsledků, jak dále vysvětluje Huber: „Může za to Christianovo rozhodnutí (psát tu samou dizertaci), které dovede Joshe do takového konkurenčního tlaku, že překročí hranice pravidel Hargy.“⁶⁰

Tím je myšleno to, že poté, co Christian oznámí, že bude psát tu samou práci, Josh z konkurenčního tlaku vkročí do svatyně a jde si nafotit posvátnou knihu komunity, kterou mu předtím zakázali zaznamenat. To nás dostává k důležité interpretační rovině, která vnímá film nejenom jako zkoumání nefunkčního vztahu, ale také jako film svým způsobem antropologický - pojednávající o kontrastu mezi západním racionálním viděním a kmenovou spirituální mentalitou komunity. Není tudíž náhoda, že Josh zemře právě následkem své *touhy vědět*.

Huber na to pak dále upozorňuje ve své práci: „Jenom chvíli předtím, než je zabit, se kamera přiblíží na Joshovy poznámky. Zdálky je poznat, že se zabývají podivnými ruinami komunity Hargy. Jazykem, kterým Josh nemluví a nemůže ho rozluštit: ale záblesk v jeho očích značí, že by mohl.“⁶¹

Rebecca Onion k této rovině vyprávění ve své analýze pro Slate Magazine „Midsommar's Real Villains Aren't Murderous Pagans. They're Grad Students“ (česky „Opravdoví záporáci Slunovratu nejsou vraždící pohani, ale doktorandi“, voln. překlad) navrhuje toto: „Zvědavost a touha jsou původní hříchy, které skupinu vůbec do Hargy přivádí.“ Pokračuje dál: „Když Christian ke konci filmu mezi záhony objeví Joshovu uřezanou nohu, runa znamenající „znalost“ je vyřezaná na jeho chodidle. Čímž je jasně dáno spojení mezi jeho zvědavostí, transgresí a následným úmrtím.“⁶²

Tatáž touha po vědění je pak ve filmu paradoxně obrácena, když se přeneseme na titulní pár. Jsou oba definováni svými klíčovými vlastnostmi: Dani je citlivá a ovlivněná traumatem. Christian je apatický a neví, co chce. Dani se občas snaží, ale jejich vztah neprojde krom Christianovy nevěry do finálního rozuzlení žádným vývojem. Veškerý důraz na touhu po pochopení je kladen na domorodce a jejich rituály – paradoxem tak zůstává, že postavy jsou si nepoznané, přesto se ženou za novými intelektuálními znalostmi. To nás dostává k interpretaci kritičky a novinářky Alison Willmore, která tvrdí, že Slunovrat je „hororový film o hladu někam patřit.

⁶⁰ HUBER, Sandra, „Blood and Tears and Potions and Flame: Excesses of Transformation in Ari Aster's Midsommar“. *Frames Cinema Journal*. str. 5, 2019.

⁶¹ Tamtéž, str. 4-5, 2019.

⁶² ONNION, Rebecca, „Midsommar's Real Villains Aren't Murderous Pagans. They're Grad Students“. *Slate Magazine*. červenec 2019.

O touze, která dalece přesahuje hranice své ústřední toxické romance, s cílem nalézt představu více autentického a blízkého způsobu života."⁶³

Co Dani donutí jít do komunity Harga je nakonec to, co tyto dvě linky spojuje. Za prvé to je zvědavost po *jiném*⁶⁴ - její realita je napadená traumatem. Častou terapií obětí traumatu je odjet na jiná místa, která s traumatem nesouvisí - být tedy jaksi mimo tu realitu, kde se to stalo. Za druhé je to touha být dál s Christianem - být dál v bezpečí jeho jako symbolu náhradního domova. Spojí se to v poznání *jiného* a nalezení domova v něm, tedy v emancipaci od toxického vztahu s Christianem.

Jeden z důvodů, proč se v Harze Dani našla, je možná také to, čemu Ari Aster říká radikální empatie. Když jeden brečí a trápí se, dělá to v komunitě i ten druhý. Všichni tam jsou spolu, a tak dle teorií citovaného Brauna mluví diskurzem dobré rodiny. Empatie a soudržnost jsou její pilíře. Když na konci filmu vidí Dani Christiana souložit s cizí dívkou, propadne v pláč ale společně s ní tam pláčou a řvou další ženy, drží ji dokonce za tvář a za ruce. Lewis to vysvětluje v již zmiňované esaji „Satanic Death-Cult Is Real“: „Ony ji ale opravdu drží, tlačí na ni a lapají po dechu a společně s ní až kvílí, sdílí s ní její emoce a dělají to tak, až se zdá, že její vztek jaksi zabalují do všeho ostatního: nečekají od jejího zuření, že se prostě jen tak sám spálí.“⁶⁵

Lewis se tím jednoduše snaží říct, že jejich empatie skutečně působí tak silně, že s ní je schopná překonat hrůzu toho pocitu. Nabízí bezpečí, které celou dobu hledala. Jen její „nová rodina“ je nakonec komunita, ne jeden člověk. Dobře se tento kontrast a finální rozuzlení dá ukázat na scéně ze začátku filmu, kdy stejně zoufalou a brečící Dani „drží“ Christian. Ale dívá se u toho někam jinam, opět až apaticky, nedrží ji pořádně. Tyto dvě scény jsou svými protipóly a dokonale vystihují vývoj Dani, z první části filmu do poslední, kde najde konečně rozřešení.

Jako jediná přežije. Ale jak poukazuje Huber: „Přežití je špatné slovo. Dani se v průběhu Slunovratu promění. A to doslova. Vyroste excesivně a přesáhne nejen sebe samu, ale i své prostředí a struktury, které jí obojí poutají a drží zároveň. Na konci filmu Dani nejenže externalizuje svůj vztek, děs a zármutek, ale postupně je celá pokrytá v bujarém porostu - je pokrytá živými, absurdními (a někdy dokonce pulzujícími květinami).“⁶⁶ V porovnání s ní je pak na konci Christian oblečen v kožešině mrtvého medvěda, symbolizující monstrum, predátora nebo také bestii.

Pomsta v tomto filmu totiž také znamená oddělit se, zapomenout na vzpomínku. Na konci je nám naznačeno, že Dani už nejspíš v komunitě zůstane navždy. Své trauma překonala tím, že se od něj zcela oddělila - ať už geograficky, tedy že je na jiné části planety, nebo také externě, kdy jedinou osobu, která ji k oněm traumatickým událostem ještě poutala,

⁶³ WILLMORE, Alison, „Midsommar“ Is Scary, But Not Because Of All The Grisly Deaths“. *Buzzfeed News*. 2019.

⁶⁴ Myšleno jako novém, nepoznaném.

⁶⁵ LEWIS, Sophie, „The Satanic Death Cult is Real“. *Commune Magazine*. 2019.

⁶⁶ HUBER, Sandra, „Blood and Tears and Potions and Flame: Excesses of Transformation in Ari Aster's Midsommar“. *Frames Cinema Journal*, str. 2. 2019.

nechala upálit. Je ověšená všemi těmi květinami a směje se - Aster říká v rozhovoru pro New York Times: „[Ve filmu] je několik scén, které by se mohly číst jako čistě děsivé. Nebo by se také daly číst jako terapeutické pro hlavní postavu, kde je podporována [komunitou] k tomu, aby čelila tomu, čeho se nejvíc bojí.“⁶⁷ V tomto smyslu je pak Slunovrat nadějný a je především o traumatu překonaném v nové rodině. O postupném přenesení strachem do jiného emancipovaného já, které mohlo nastat jedině tehdy, když si Dani prošla všemi hroznými zážitky a rituály.

⁶⁷ MURPHY, Mekedo, „Ari Aster on the Bright and Dark Sides of ‘Midsommar’“. *New York Times*. 2019

5. Komparace Děsivého dědictví a Slunovratu

Mezi oběma celovečerními filmy režiséra Ariho Astera jsou na první pohled zřejmé podobnosti, ale také jasné rozdíly, a to platí jak pro audiovizuální stránku, tak i pro tu narativní. Již citovaná teoretička a překladatelka Sophie Lewis tuto podobnost snímků dokonce přirovnává až téměř k jakémusi druhu pokračování: „Tyto dva na sebe napojené filmy tvoří formu určité progrese. Druhý jsem si prožila skoro jako takovou děsivou utopickou dceru toho prvního: [Slunovrat] začíná ve stejné temné paletě barev, ale pak se probouje a uteče do květin a slunce. V komunitě tančící kolem májky nebyla rodina zničena, ale spíš pozastavena. Tak jako tak si myslím, že je důležité si uvědomit, že první film je přímá studie uzavřené nukleární domácnosti, zatímco druhý film ji od začátku zničí a rychle nás přemístí do společnosti, kde je všechno, co prožívá jedno tělo, rituálně prožíváno všemi těly, v radikálním sdílení citů.“⁶⁸

Skutečně se dá říct, že začátek *Slunovratu* je jakýmsi pokračováním *Děsivého dědictví*. Jeho prvních deset minut je zcela beznadějných, utopených v tmavých barvách a odehrávajících se v uzavřených prostorách a zcela za tmy. Hudba, která hraje při objevení mrtvých těl Daniných rodičů a její sestry hasiči, dokonce připomíná soundtrack z předešlého filmu s dlouhými protáhlými tóny, které zdánlivě nekončí, jenom se na sebe vrství. Dokonce i scéna odehrávající se v hospodě mezi studenty antropologie, kteří jsou docela dobře naladěni, je natočená tak, aby působila co nejvíc uzavřeně a klaustrofobně jako obrazy z *Dědictví*.



Svým způsobem je tak *Slunovrat* jakýmsi útekem od sklíčené atmosféry dysfunkčního domova někam za *horizont*, ale další násilí a konflikty jsou nevyhnutelné i tam. Přestože krev ve filmu prolívají především pohani ze švédské komunity, je to chování studentů, které je k tomu nutí. Svým způsobem tak Dani brutalita a temno pronásledují jen proto, že společně s ní jedou blízcí lidé z její minulosti. Dává tak smysl, že na konci nechá Christiana zabít, protože se musí zbavit tíhy vzpomínek, aby šla dál. Toto téma rozvádí doktorand a teoretik Adam F. Braun: „Narativní struktury

⁶⁸ LEWIS, Sophie, „The Satanic Death Cult is Real“. *Commune Magazine*. 2019

Děsivého dědictví a *Slunovratu* vychází z podobných vzorců založených na traumatu a jeho dopadech. Každý z filmů začíná nepředstavitelným rodinným traumatem, smrti Charlie v *Děsivém dědictví*, a sebevraždy, která vede ke udušení obou rodičů, ve *Slunovratu*. První polovina obou filmů ukazuje hlavní postavy, jak se vyrovnávají a bojují se svým traumatem. V polovině obou filmů má důležitá postava strhující monolog (Annie a v druhém Pelle). Druhá polovina obou filmů se zvrhne do brutálního hororu, každá se svými vlastními pohanskými tradicemi. Hororové prvky jsou tu na hranici uvěřitelnosti, ale je vysoce pravděpodobné, že mají evokovat následky post-traumatického života.“⁶⁹

Vizuální podobnost mezi filmy se dá najít v Asterově způsobu snímání hrůzy a násilí, kdy pro oba filmy platí, že ty nejděsivější scény příliš nevidíme, protože kamera se soustředí na tvář osoby, která je pozoruje. Důležité je také rámování záběrů, které je v obou případech dost odlišné. Novinář a kritik Q. V. Hough o tom ve svém komparatistickém článku píše: „Aster snímá členy komunita ve *Slunovratu* ve velkých a širokoúhlých záběrech. *Slunovrat* je obecně mnohem víc expanzivní a velký díky zasazení do švédské krajiny. V *Děsivém dědictví* je rozmístění členů sekty uzavřené do domácího prostředí, čímž se vytváří pocit klaustrofobie.“⁷⁰



⁶⁹ BRAUN, Adam F., „Everyone Deserves a Family: The Triple Bind of Family in Ari Aster’s Horror.“ Seoul, Christian University, str. 61, 2020

⁷⁰ Hough, Q. V., „Midsommar Is Great Horror (But Hereditary Is A Better Movie)“. *Screen Rant*. červenec 2020

Zmiňovaná Lewis pak zase nachází podobnost v koncích obou filmů: „Oba filmy končí ceremoniálem korunování. V *Děsivém dědictví* je Ellenin vnuk Peter korunován démonem Paimonem, ve *Slunovratu* se Dani stane královnou máje, čímž vrcholí extatický devítidenní festival Slunovratu.“⁷¹

Tady je důležité upozornit na klíčový rozdíl, s jakým se oba filmy vyrovnávají s traumatem. V tom prvním rodina společné tragédii podlehne a na konci je zevnitř zcela zničena. Korunovační rituál je temný a především bezútěšný – značí zkázu posledního člena rodiny, kterým je Peter. Ten jako jediný přežil, ale stává se posedlý démonem, a tak ztrácí sám sebe temným vnějším silám. Mám za to, že je *Děsivé dědictví* metaforicky snímek o podlehnutí traumatu, kterému už nedokážeme vzdorovat. V přeneseném významu sledujeme celou dobu pomalou kolektivní sebevraždu jedné rodiny. Peter vypadá ve stromovém domečku bezmocně a nepatrně, jako by byl něčím nebo někým ovládán.



Oproti tomu ve *Slunovratu* znamená závěrečná korunovace znovuzrození a překonání traumatu skrz novou komunitu lidí. Skrz netradiční rodinu, která Dani přijala za svou. Nachází v sobě novou sílu, která se externě projeví tím, že nechá symbolicky i doslovně zapálit svou minulost společně se svým ex-partnerem. Je to výjev plný radosti, kdy sledujeme její tvář v detailu, jak se postupně mění v úsměv.



⁷¹ LEWIS, Sophie, „The Satanic Death Cult is Real“. Commune Magazine. 2019

Na tom úsměvu je zároveň něco děsivého, neboť značí, že se Dani kompletně odevzdala nové rodině a jejím pravidlům. Ale právě díky tomu je po dlouhé době šťastná - našla své místo, resp. svůj nový domov.

Z hlediska filmové řeči dává smysl, že je poslední obraz *Slunovratu* udělán jako dvojexpozice. Z hořícího domu, kde je upálen Christian, se postupně záběr prolne na Danin obličej, který je nejdřív zarmoucený, ale nakonec je vyloženě šťastný. Značí to transformaci a posun vpřed. *Děsivé dědictví* je film o destrukci jedné rodiny traumatem a neschopností se s ním vyrovnat. Slunovrat je naopak snímek, ve kterém dívka musela přijít o svou nukleární rodinu a prožít si skutečné a bolestné trauma, které jí dovedlo k pravé a funkční rodině v komunitě Harga, kde se konečně stala šťastnou a sama sebou. Aster v obou filmech tematizuje rodinu a trauma, ale zatímco v prvním došel k negaci a odmítnutí rodiny, v tom druhém zkoumá, jestli se nedá rodina formovat jinak, než si tradičně představujeme.

6. Závěr

Oba celovečerní filmy amerického režiséra Ariho Astera jsou si tematicky podobné a existuje mezi nimi mnoho paralel. Svým způsobem je *Slunovrat* jakýmsi duchovním pokračováním *Děsivého dědictví*, nebo lépe řečeno jeho určitou antitezí. Obě díla se zabírají otázkou rodiny a traumatu, ale jejich východiska jsou opačná. V prvním snímku sledujeme rozpad rodiny způsobený nepřekonatelným traumatem, které je už zabudované vnitřně v samotné podstatě nefunkční rodiny. Druhý snímek naopak rovnou smrtí rodiny hlavní hrdinky začíná, ale ta na konci nalezne novou netradiční rodinu ve švédské komunitě Harga, žijící starosvětsky a uznávající pohanské rituály.

Oba snímky se pak zabírají jakýmsi přenesením, tedy transgresí, kdy silný traumatický zážitek znamená úplnou proměnu hlavních postav. Překračování tabu a porušování základních morálních pravidel protagonisty filmů dovede až k proměně jejich osobnosti, ale v *Děsivém dědictví* to končí destrukcí svobody a úplnou anihilací svéprávnosti, kdy se z Petera, hlavní postavy, stává jen schránka pro démona Paimona, který se do něj převtělí, zatímco ve *Slunovratu* v sobě protagonistka Dani po všech hrozných zážitcích mezi švédskými pohany nalezne odvahu a nechá hořet svou minulost, aby se mohla sama posunout dál. Symbolicky obklopená květy a poupaty roste do nové, silné osobnosti. Hrdinové Asterových filmů se strachem posouvají k přenesení – ať už vede k destrukci, nebo k novému růstu. Strach je v jeho filmech nástrojem, který umožňuje posun dál za horizont své vlastní osobnosti.

Snímky jsou sice vizuálně na první pohled svými přesnými opaky, neboť *Slunovrat* je prosvícený a barevný, zatímco *Děsivé dědictví* je temné a odehrává se primárně v noci, ale jejich práce se zajímavým záběrováním, které je v hororech nevídané a jde vlastně kamerovými postupy spíš rovnou proti žánru, je spojuje dohromady. Stejně tak atypická nehororová hudba, ať se jedná o experimentální práci se saxofonem a ambientními plochami v tom prvním, či o kombinaci pohádkových veselých tónů a rituální elektronické hudby v tom druhém.

Společně s Asterem simultánně vzniká nová vlna současného hororu, která se nebojí překračovat hranice žánru na pole artových filmů kladoucích si složité otázky a dělat to tak zároveň přístupně a zábavně pro komerční publikum. Zmínit můžeme např. amerického režiséra Roberta Eggerse, který natočil dva umělecké horory, tedy *Čarodějníci (2016)*⁷² a *Maják (2019)*⁷³, jejichž estetické kvality a šíře jejich výpovědní hodnoty i interpretační náročnosti dalece přesahuje běžný standard žánrové produkce.

⁷² *Witch* [FILM]. Režie: Robert Eggers. USA: A24, 2015.

⁷³ *Lighthouse* [FILM]. Režie: Robert Eggers. USA: A24, 2019.

Z hlediska politického přesahu i sofistikované narativní struktury je dalším důležitým tvůrcem Jordan Peele, jehož horory *Uteč* (2017⁷⁴) a *My* (2019)⁷⁵ vzbudily nadšené reakce a kritické ovace nejen pro své vysoké filmové kvality, ale také díky jejich nepřímocaré angažovanosti a výpovědní hodnotě v postihnutí otázek rasismu a sociální nespravedlnosti kapitalismu.

Dalším zajímavým tvůrcem je Američan David Robert Mitchell, který zase v žánru pracuje s absurditou, post-modernou a až kafkovskou marností jakéhokoli pokusu utéct tragédií. Vyznamenal se svými dva celovečerními filmy *Neutečeš* (2014)⁷⁶, kde je monstrum sice pomalé, a tak v zásadě na první pohled není nebezpečné, ale zarputile svou oběť pronásleduje po celý její život, a to i na druhou stranu planety. Premisa je nastavena záměrně neatraktivně a tím pádem až anti-žánrově, tedy jedná se o jakousi post-moderní hru s očekáváním. Uznávaný byl i jeho druhý snímek *Záhada Silver Lake* (2018)⁷⁷ fungující na podobném principu.

Pro zmiňované filmy Roberta Eggerse a Ariho Astera, ale také úspěšného hororu *The Ritual* (2017)⁷⁸, je důležitá právě práce s ústředním tématem traumatu. A zároveň se ve všech zmiňovaných hororech využívá různých obřadů a rituálů, skrz které hrdinové přecházejí do „druhých světů“, nebo se min. transformují do někoho nového. Např. v Eggersově filmu *Čarodějnice* je to právě trauma hlavní hrdinky ze ztracení malého bratra, které uvede do běhu události, jež vedou ke smrti celé její rodiny a jejímu přenesení do nadpřirozené bytosti, tedy čarodějnice. Stává se díky obřadnímu rituálu součástí klanu a nachází tak „novou rodinu“. V *Majáku* pak Eggers pracuje s rituály práce, tedy opakovaných manuálních činností. Posléze se díky vyhrocené situaci začne operovat také s ritualitou alkoholismu, kdy se dva hlavní hrdinové opakovaně dennodenně opijí, aby spolu mohli komunikovat, což je společně se samotou a izolací přeneseno do stavu šílenství.

Typické je také minimální využití technologií, což je u Eggerse dáno tím, že jeho filmy jsou historické, ale Asterovy filmy se odehrávají dnes a záměrně v nich krom telefonování na začátku Slunovratu nenalezneme mnoho počítačů ani mobilů. Zdá se, že se jedná o nový trend, kdy se v dnešní přetechnizované společnosti filmy vrací zpátky ke starým dobám a původním přírodním způsobům života. K fenoménu obřadnosti, rituálů, obětí a tělesnosti. Můžeme jen čekat, jaké další zajímavé snímky pokračující v tomto trendu uvidíme.

⁷⁴ *Get Out* [FILM]. Režie: Jordan Peele. USA: Universal Pictures, 2017.

⁷⁵ *Us* [FILM]. Režie: Jordan Peele. USA: Universal Pictures, 2019.

⁷⁶ *It Follows* [FILM]. Režie: David Robert Mitchell. USA: Northern Lights Films, 2014.

⁷⁷ *Under the Silver Lake* [FILM]. Režie: David Robert Mitchell. USA: A24, 2018.

⁷⁸ *The Ritual* [FILM]. Režie: David Bruckner. Velká Británie: eOne Films, 2017.

Použité zdroje

BIBLIOGRAFIE

BARTHES, Roland, *Fragmenty milostného diskurzu*, 1977. Éditions du Seuil (česky 2008, překlad Pavel Mervart, nakladatelství Čestmír Pelikán).

BRAUN, Adam F., „Everyone Deserves a Family: The Triple Bind of Family in Ari Aster’s Horror“. Seoul, Christian University. 2020.

CARROLL, Noel, „The Nature of Horror“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 1. podzim 1987.

CARROLL, Noel, *Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge. 1990.

HICKS, Stephen, *Lesbian, Gay and Queer Parenting: Families, Intimacies, Genealogies*. Palgrave Macmillan. 2011.

HUBER, Sandra, „Blood and Tears and Potions and Flame: Excesses of Transformation in Ari Aster’s Midsommar“. *Frames Cinema Journal*. 2019.

HUESKEN, Ute, *Ritual Dynamics and Ritual Failures: When Rituals Go Wrong*. Leiden. 2007.

HUGHES Rebeca-Robert, „Transgression and conservation: rereading Georges Bataille“. *Journal for Cultural Research*. 2016.

JACKSON, Kimberley, *Gender and the Nuclear Family in Twenty-First Century Horror*. Palgrave Macmillan. 2016.

KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press. 1982.

LEWIS, Sophie, „The Satanic Death Cult is Real“. *Commune Magazine*. 2019.

MURPHY Bernice M., „Film Essay on Hereditary and Sharp Objects“. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 17, podzim 2018.

FILMOGRAFIE

Saw, [Film]. Režie: James Wan. USA: Lions Gate Entertainment. 2004.

Hereditary [FILM]. Režie: Ari Asrter. USA: A24, 2018.

Sharp Objects [SERIÁL]. Režie: Jean-Marc Valée. USA: HBO, 2018.

Midsommar [FILM]. Režie: Ari Aster. USA: A24, 2019.

Witch [FILM]. Režie: Robert Eggers. USA: A24, 2015.

Lighthouse [FILM]. Režie: Robert Eggers. USA: A24, 2019.

Get Out [FILM]. Režie: Jordan Peele. USA: Universal Pictures, 2017.

Us [FILM]. Režie: Jordan Peele. USA. Universal Pictures: 2019.

It Follows [FILM]. Režie: David Robert Mitchell. USA: Northern Lights Films, 2014.

Under the Silver Lake [FILM]. Režie: David Robert Mitchell. USA: A24, 2018.

The Ritual [FILM]. Režie: David Bruckner. Velká Británie: eOne Films, 2017.

INTERNETOVÉ ZDROJE

„Ari Aster on *Midsommar*, Cathartic Endings, the Director's Cut, and His Favorite Films" [VIDEO]. *Film at Lincoln Center*. 12. července 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aPGaPTdno10>

„How 'Midsommar' Takes a Bad Trip | Anatomy of a Scene [VIDEO]", *New York Times*. 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=--EJSOQRS1M>

Hereditary director Ari Aster says he's happy to hear you "screaming in unison") [VIDEO]. *Q on CBC*. 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=loOqTSdObWk>

„MIDSOMMAR: Every Creepy Little Detail Hidden In The Movie [video]". *Heavy Spoilers*. 2020. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=loOqTSdObWk>

DE LUCA, Raymond, „The Architecture of Horror: Space, Light, and Atmosphere in Ari Aster's *Hereditary* and *Midsommar*". *Bright Lights Journal*. září 2019. Dostupné z: https://brightlightsfilm.com/the-architecture-of-horror-space-light-and-atmosphere-in-ari-asters-hereditary-and-midsommar/#.XzV4ni3_TfY

FARRELL, Margaret, „Bobby Krlic: *Midsommar* (OST) Album Review". *Pitchfork*. 2019. Dostupné z: <https://pitchfork.com/reviews/albums/bobby-krlic-midsommar-original-score/>

Hough, Q. V., „*Midsommar* Is Great Horror (But *Hereditary* Is A Better Movie)". *Screen Rant*. červenec 2020. Dostupné z: <https://screenrant.com/midsommar-hereditary-movie-comparison/>

KELLY, Zach, „*Hereditary* (Original Motion Picture Soundtrack) Album Review". *Pitchfork*. červen 2018. Dostupné z: <https://pitchfork.com/reviews/albums/colin-stetson-hereditary-original-motion-picture-soundtrack/>

LANE, Anthony, „*Hereditary* Delivers a New Kind of Horror". *New Yorker*. 2018. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/06/18/hereditary-delivers-a-new-kind-of-horror>

MCNAMARA, Lisa, „Made in Frame: *Hereditary*". *Frame.io*. červen 2018. Dostupné z: <https://blog.frame.io/2018/06/25/made-in-frame-hereditary/>

MURPHY, Mekedo, „Ari Aster on the Bright and Dark Sides of 'Midsommar'". *New York Times*. 2019. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2019/07/03/movies/midsommar-ari-aster.html>

O'FALT, Chris, „Midsommar': How Ari Aster and Pawel Pogorzelski Created a Technicolor Fairy Tale Nightmare". *IndieWire*. 2019. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2019/07/midsommar-cinematography-bright-technicolor-fairy-tale-ari-aster-pawel-pogorzelski-1202155560/>

OLSEN, Mark, „'Midsommar' explained: The filmmakers unpack the sex, rituals and shocking ending". *Los Angeles Times*. 2019. Dostupné z: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-midsommar-spoilers-ari-aster-jack-reynor-20190703-story.html>

ONNION, Rebecca, „Midsommar's Real Villains Aren't Murderous Pagans. They're Grad Students". *Slate Magazine*. červenec 2019. Dostupné z: <https://slate.com/culture/2019/07/midsommar-graduate-students-villains-ari-aster.html>

PHILIP, Tom, „How Colin Stetson Made the Year's Most Terrifying Score", *GQ*, červen 2018. Dostupné z: <https://www.gq.com/story/how-colin-stetson-made-the-years-most-terrifying-score>

RAO, Sonia, „The horrifying 'Midsommar' is a breakup movie, according to director Ari Aster". *Washington Post*. 2019. Dostupné z: <https://www.google.com/amp/s/www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2019/07/11/horrifying-midsommar-is-breakup-movie-according-director-ari-aster/%3foutputType=amp>

RUDER, Emily, „Hereditary': How Ari Aster Pushed His Horrifying Film 'As Dark As It Could Go'". *NoFilmSchool*. červenec 2018. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/2018/06/hereditary-ari-aster-interview>

TUCKER, Simon, „Bobby Krlic: Midsommar OST – soundtrack review". *LouderThanWar*. 2019. Dostupné z: <https://louderthanwar.com/bobby-krlic-midsommar-ost-soundtrack-review/>

WEBB, Daisy, „Suspense in 'Hereditary' creates a new type of horror film". *FilmDaily*. leden 2020. Dostupné z: <https://filmdaily.co/reviews/hereditary-new-type-of-horror-film/>

WILLMORE, Alison, „Midsommar" Is Scary, But Not Because Of All The Grisly Deaths". *Buzzfeed News*. 2019. Dostupné z: <https://www.buzzfeednews.com/article/alisonwillmore/midsommar-ari-aster-florence-pugh>