

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

Oponent: Doc. Marie Mravcová

Jde o filmy *Děsivé dědictví* (20018) a *Slunovrat* (2019), jejichž rozbor by měl vyjevit, nakolik a jakým způsobem se hororový film může dotýkat též „filozofických, sociologických i antropologických teorií“ a nakolik je funkční jeho výklad právě z této perspektivy; v podstatě vědecké. Tento vysoký záměr, vlastně odborně motivovaný, pak autor uskutečňuje (naplňuje) s pomocí řady teoretických esejí či prací, z nichž většina se Asterovými filmy analyticky a interpretačně zabývá. Předkládaná práce je hojně cituje, Jan Jindřich se jimi inspiruje, někde přímo nechává vést (řídí se jimi). Uváděné myšlenky a názory současně dále rozvíjí a doplňuje o vlastní interpretační výklad. V sociologickém a antropologickém diskurzu, k němuž Asterovy filmy evidentně podněcují, naštěstí neuvízne, neboť pozornost věnuje také zasvěcené analýze auditivně vizuálního pojetí, tedy estetické hodnotě a obrazové sémantice; a to nejen v kapitolách k tomu určených. V případě znázorněné rituality by nám totiž nemělo jít pouze o funkčnost či dysfunkčnost rodiny a vztahů, o prohloubení traumatu či jeho překonání, ale také, a možná především, o způsob uměleckého ztvárnění rituálů rodinných či skupinových, pradávných či nadčasových. V tomto směru mohla být analýza *Slunovratu* ještě obsažnější (důslednější). Zvláště proto, že harmonizující či destruktivní, krásné i kruté obřady plní zásadní funkci v rámci celkové dramaturgické výstavby tohoto filmu.

Když autor podává nástin audio – vizuálního řešení *Děsivého dědictví*, vychází z Asterova výroku o „negativním prostoru“, který měl spolu s kameramanem (Pawel Pogorzelski) na mysli, když zkoušeli, kam až lze zajít s temnotou. Výmluvná je rovněž zmínka o strategii spočívající v zamlčování hrůzných výjevů, třeba tím, že se zaměříme na pozorující subjekt (podnět nalezen v článku „doktoranda Harvardovy univerzity“; mám ale zato, že postup je celkem evidentní). Jan Jindřich se dále věnuje statičnosti obrazové narace, zaznamenává pomalý a plíživý pohyb kamery; píše o zobrazení domu Grahamových, který se připodobňuje „živému organismu“, naplněnému děním, či jeho absencí.

Případná se mi jeví zmínka o kameře poskytující (divákovi) subjektivní perspektivu (tedy do jisté míry možnost spoluprožití) i o tom, jak se docíluje, že dům vyvolává dojem „světa hraček“, s nimiž si někdo hraje (pohrává). Přitom tu jde o prostor, kde se odehraje sebedestrukce dysfunkční rodiny.

O formální promyšlenosti artistního hororu, který poskytl, jak z práce vyplývá, inspiraci pro odborné úvahy, vypovídá rovněž tzv. nahlédnutí do dílny – jednak střihačky (Jennifer Lane), jednak experimentálního saxofonisty Colina Stetsona, který se dle vlastních slov snažil (nejen zneklidňujícím ambientem) vyhnout žánrové, tedy hororové, konvenci.

Analytická kapitola rovněž vychází z výroku režiséra, který mínil prvotně natočit film o rodině, která se z traumatu nedostane, a hororovost údajně uplatnil kvůli financím. Teoretickou bázi pro téma traumatizované rodiny si Jan Jindřich vypracoval na základě celé řady zdrojů. Vychází třeba z Adama F.Brauna, jenž rozpracoval model „dobré rodiny“ a právě na jeho základě pak zkoumal (tak jsem to pochopila) také Asterův film.

Na obdobné teoretické úrovni se dále pojednává „toxická mateřských figur“: zatímco mrtvá babička zasahuje ze záhrobí (díky svému spojení s nebezpečným kultem), matka Annie paradoxně přispívá k rozkladu urputným usilováním o udržení rodinné pospolitosti, vytvářením miniatur, přimknutím se k spiritismu kvůli mrtvé dceři. Tato postava je v práci podrobena vůbec zevrubné odborné analýze, na níž se podílí řada autorů Janem Jindřichem do výkladu implantovaných: Kimberley Jackson (viz Gender a nukleární rodina; 2016), již zmiňovaný Adama F. Braun (vyložení obsesivity a strachu jako dvou „čepelí“ přítomných v potřebě patřit, přináležet), Julie Kristeva, která zkoumala negativní účín spirituální víry v návrat zesnulého (čili potlačování definitivnosti smrti), Sophie Lewis a její pobuřující teze o neslučitelnosti mateřství a umělecké tvorby (to se týká matčiných miniatur). Další odborná fáze výkladu Děsivého dědictví pak objasňuje destabilizační účín (vliv) rituálů uplatňovaných v traumatu narušené (infikované) rodině, tedy rituálů podléhajících deviaci a díky tomu urychlujících rozpad a zkázu (obě, tedy rozpad a zkáza, se v Asterově filmu završuje ve formě „excesivní, tedy náboženské až satanské“).

Vzhledem k tomu, že se mě v roli oponentky sociologicky a antropologicky nevzdělané postupně zmocňuje pocit bezmocného uvíznutí v kondenzované odborné „rozpravě“, uskutečněné (probíhající) v textu předkládané bakalářské práce, pominu některé její další fáze a zastavím se u prostě znějící otázky „O čem tedy Děsivé dědictví skutečně je?“ Odpověď se nejprve hledá opět v dálavách, v prestižním New Yorkeru (2018), u filmového kritika (Anthony Lane): „Ve zkratce se dá říct, že Annie, Stevovi a jejich dětem nemůže pomoci vůbec nic. A oni sami, umístění ve světě jejich křehkého domu pro panenky, si rozhodně pomoci nedokáží. V tomto výjimečném filmu není žádná rodinná kletba. Rodina sama je totiž tou kletbou ... má tu drzost naznačit, že jakákoliv sociální jednotka je ze své podstaty sebe-destruktivní a že domov už není svatyně, ale hroutící se pevnost, dobývanou obležením zevnitř.“

K tomu pak autor dodává, už svými slovy a s poukazem na posun v hororovém žánru, následující: „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 hororu, jak Lane naznačuje, protože největšími monstry tu nejsou nadpřirozené jevy, ale lidé samotní a kontrast toho, kým jsou v porovnání s tím, kým by si přáli být, resp. čeho by chtěli být součástí“. Dále připojuje dvě možné interpretace (negativní – pozitivní) závěru, to znamená posednutí Grahamovic syna, jenž zapříčinil smrt sestry a jako jediný přežil, ďáblem.

Také postižení audio-vizuální stránky Slunovratu odpovídá poučenosti autora v oboru filmová tvorba. Zaznamenává se prosluněnost rituální („festivalové“) části související s geografickou situovaností děje; dále mimořádná aktivita obrazu, k níž přispívá proplouvání kamery mezi postavami a konstituování dlouhých záběrů bez stříhu. Pozornost si zajisté zaslouží statické celky (velké celky), které „vypovídají“ o choreografičnosti dění, také o uspořádanosti (možná lépe sehanosti) komunity. Dále autor prokazuje kontrastnost americké a švédské (slunovratové) části filmu, snahu o vizualizaci vědomí postav ocitajících se pod vlivem psychotropní látky. Přínosné je i rozsáhlé citování kameramanovy (Pawel Pogorzelski) výpovědi o zkoumání plenérové světelnosti a dosahování světelné magie.

Prvotní impulz pro analýzu Slunovratu nalézám Jan Jindřich v obsažné práci Sandry Huber (Krev a slzy a lektvary a oheň: Exces transformace ve Slunovratu Ariho Astera). Podle mého soudu však výroku o tom, že „pravou obětí jsou zde pouta a city“ může porozumět jen ten, kdo zná celek tohoto textu, kdo film zná a hluboce o něm dupal.

Oproti předchozí analýze věnované Děsivému dědictví, přetížené odborností, plejádou citovaných autorů, nedostatečnou objasněností uplatněných termínů, jistou zacykleností apod., se analýza Slunovratu jeví z hlediska čtenáře přístupnější, přehlednější; více vyjasňující než zahlcující. Také proto, že se tu autor víc soustřeďuje na vztah dívky Dani, která ztratila v jediném krátkém okamžiku celou rodinu (šokující prolog), a jejího přítele, studenta antropologie Christiana. Tento vztah se jeví jako problematický od počátku a cesta za pohanskou komunitou jeho dysfunkčnost neřeší, spíše prohlubuje a obnažuje. Oba mladí lidé jsou vtaženi postupně (a každý jinak) do několik dní probíhajícího rituálu coby jeho aktéři. Dle autorova mínění dochází k náležitému potrestání ne-empatického (empatii postrádajícího) sobce a vítěznému osvobození zraňované dívky, která nachází novou rodinu v komunitním společenství, které (tedy jeho ženská část) empatií (viz hysterické běsnění při Christianově vynucené souloži) oplývá.

Ono výše zmíněné soustředění analýzy na povahu vztahu a vývoj situace obou mladých hrdinů v rámci ritualizovaného světa švédské komunity Hagra, vnukl nejspíš jejímu autorovi mimo jiné výrok režiséra, že v podstatě chápe svůj „folk horrorový film“ jako metaforu: „...byl to můj pokus, jak natočit operativní rozhodový film v tom smyslu, že z něj člověk cítí to, co cítí při rozchodu. Který jaksí zhmotňuje doslovně ty pocity, když člověk cítí rozchod jako apokalypsu, jako by končil svět. Byla radost dotáhnout to do extrému.“

Na tomto místě si nemohu odpustit osobní doznání – doznání osoby o antropologii jen málo poučené a neschopné metaforického čtení tak zvaně na první dobrou. Film jsem vnímala od jistého momentu v jakési úzkostné hypnóze. Nesoustředěna na dysfunkční vztah mladé dvojice, ale zakoušející estetický zážitek krásy skrývajících krutost, která se může zcela nečekaně vynořit a zabíjet. Zvláště veřelce ocitající se mimo komunitu i rituál. Zapletení mladých Američanů do slunovratového (pohanského) několik dní trvajícího „festivalu“ jsem si vyložila jako vábení a polapení do neproniknutelné pasti (včetně probuzení antropologické ambice) hrozící zánikem.

Osobní vzpomínka na divácký zážitek ovšem nezabraňuje, abych četla se zájmem slova (režiséra?) o „radikální empatii“ podobných komunit, které, jak soudí autor práce, odpovídají Braunově „dobré rodině“. Respektuji rovněž souhlasné citování Sandry Huber (z Montrealské university Concord ?) o proměně Dani, jež „Vyroste excesivně a přesáhne nejen samu sebe, ale i své prostředí a struktury, které ji ... poutají a drží zároveň“. Dále o tom, že tato dívka (zda-li se tu poněkud nezapomíná, že jde o fiktivní postavu?) externalizuje svůj vztek, děs a zármutek. Co mě ovšem dosti zaráží, je souhlasné, až uspokojivé, objasnění Christianova konce – jeho hrůzné upálení v kožišině mrtvého medvěda (symbolu monstra, predátora nebo bestie). Co probůh tak strašného reálně či metaforicky spáchal?

Komparace obou Asterových filmů, které lze vskutku nahlížet v návaznosti, je provedena stručně, věcně; ubírá se od analogie směrem ke „klíčovému rozdílu“: přeživšího z prvního filmu posedne démon (jde tu tedy – metaforicky – o podlehnutí traumatu), zatímco přeživší hrdinka Slunovratu se znovuzrodí a traumata překoná díky přijetí a korunovaci.

Bakalářskou práci Jana Jindřicha Karáska **Strachem k přenesení: Role rodiny a překonání traumatu ve filmech Ariho Astera** doporučuji k obhájení. Považuji ji za práci erudovanou, interpretačně náročnou a přínosnou. Navrhuji hodnocení A.

Doc. Marie Mravcová
Katedra scenáristiky FAMU

