

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**DRAMATURGICKÁ ROLE RITUÁLŮ VE FILMECH
O RODINĚ**

**Rituály spojené se smrtí člena rodiny na příkladu
snímků: Výlet a Blízko od sebe**

Ráchel Absolonová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV FACULTY

Film, Television, Photography and New Media

Screenwriting and Script Editing

BACHELOR THESIS

**DRAMATURGICAL ROLE OF RITUALS IN FILMS
ABOUT FAMILY**

**Death Rituals Connected to a Family Member
Decease by Examples of Films: Some Secrets
and August: Osage Country**

Ráchel Absolonová

Supervisor: doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Opponent:

Defence Date:

Degree Granted: BcA

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Dramaturgická role rituálů ve filmech o rodině

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis

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.

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucí mé bakalářské práce Marii Mravcové za trpělivost, veškeré připomínky a cenné rady. Poděkování patří také rodině, zejména tátovi Michalovi Absolonovi a sestře Josefíně Absolonové. Dále bych ráda poděkovala kamarádovi Jakubovi Haubertovi. Vážím si veškeré podpory přátel, spolubydlících a spolužáků.

Abstrakt:

Práce rozebírá dva filmy o rodině: *Výlet* (2002) české režisérky Alice Nellis a filmovou adaptaci *Blízko od sebe* (2013) amerického režiséra Johna Wellse. Za pomoci analýzy struktury a žánru vycházející z metody od Davida Bordwella a Kristiny Thompson z publikace *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* a analýzy tématu metodou popsanou v knize *Scénář pro 21. století* od Lindy Aronson práce popisuje souvislost těchto tří aspektů s rituály spojenými se smrtí a zkoumá dramaturgickou roli rituálů, které film zobrazuje.

Abstract:

The Thesis examines two films about family: *Some Secrets* (2002) by Czech director Alice Nellis and film adaptation *August: Osage Country* (2013) by American director John Wells. Using analysis of the structure and the genre based on the method of David Bordwell and Kristin Thompson from the publication *Film Art: An Introduction* and analysis of the theme by method described in the book *The 21st-Century Screenplay* by Linda Aronson, the thesis describes connection these three aspects with death rituals and explore the dramaturgical role of rituals depicted by the film.

Klíčová slova:

Výlet, Blízko od sebe, Alice Nellis, John Wells, Tracy Letts, Srpen v zemi indiánů, rodina, pohřební rituál, pohřební obřad, pohřební hostina, struktura, téma, žánr

Key Words:

Some Secrets, August: Osage Country, Alice Nellis, John Wells, Tracy Letts, family, rituals, funeral rites, funeral ceremony, wake, structure, theme, genre

Obsah

1 Úvod	1
2 Kritéria výběru filmů.....	4
2.1 Film o rodině	4
2.2 Rituál spojený se smrtí člena rodiny.....	6
2.3 Aktuální a současné filmy	8
3. Metodologie	12
3.1 Metoda analýzy tématu v souvislosti s rituálem	12
3.2 Metoda analýzy žánru	12
3.3 Metoda analýzy struktury filmu – syžet a fabule	13
4 Rozbor filmu Výlet.....	15
4.1 Film Výlet a jeho téma v souvislosti s rituálem	15
4.2 Žánr a rituál ve filmu Výlet	17
4.3 Syžet a fabule ve filmu Výlet.....	19
5 Rozbor filmu Blízko od sebe.....	25
5.1 Film Blízko od sebe a jeho téma v souvislosti s rituálem	25
5.2 Žánr a rituál ve filmu Blízko od sebe	28
5.3 Syžet a fabule ve filmu Blízko od sebe.....	31
6 Závěr	36
7 Zdroje	39
7.1 Rozebírané filmy	39
7.2 Další filmy	39
7.3 Literatura	40

1 Úvod

V nedávné i dnešní době existuje velké množství filmů o rodině. Je nutné toto označení nezaměňovat s pojmem rodinný film, což je žánrové pojmenování filmů pro určitou diváckou skupinu. Filmy a seriály pojednávající o rodině by šlo rozřadit do kategorií např. rodové ságy (*Sága rodu Forsytů*¹), filmy historické případně politické (*Život je krásný*²), psychologické - zaměřené například na zobrazení disfunkční rodiny (*Miss Violence*³, *Žáby bez jazyka*⁴, *Špičák*⁵), sociální dramata (*Parazit*⁶). Existuje také řada filmů s uplatněním rodinných rituálů, kterými se budu v této práci zabývat.

Rodinné rituály lze dělit na pohřby, svatby, rodinné oslavy atd. Blíže zkoumám především první případ, a to rituály spojené se smrtí člena rodiny. K tomuto zúžení došlo z důvodu rozsahu práce a možnosti zkoumat jeden typ rituálu více do hloubky.

Vybranými filmy, ve kterých se rolí rituálu spojeného se smrtí člena rodiny zabývám, jsou *Výlet* a *Blízko od sebe*. Kritéria výběru podrobněji popíši v první kapitole práce.

Výlet scenáristky a režisérky Alice Nellis vznikl v koprodukcii České a Slovenské republiky v roce 2002. Ve stejném roce získal ocenění Českého lva za „Nejlepší scénář“ a herecký výkon Ivy Janžurové. Dále cenu „Nejlepší nový režisér“ na festivalu San Sebastián IFF. O rok později vyhrál Igor Bareš v kategorii „ Nejlepší herec“ na Tribeca FF.

Filmová adaptace amerického režiséra Johna Wellse z roku 2013 *Blízko od sebe* vychází z divadelní hry Tracyho Lettse *Srpen v zemi indiánů* (*August: Osage Country*), poprvé uvedené v roce 2007. O rok později dostala hra nejvyšší ocenění - Pulitzerovu cenu za drama. *Blízko od sebe* v roce 2014 získalo řadu nominací za herecké výkony (Academy Awards, Golden Globes, BAFTA, AACTA International Awards).

¹*Sága rodu Forsytů* (2002-2003), režie David Moore, Andy Wilson, Christopher Menaul

²*Život je krásný* (1997), režie Roberto Benigni

³*Miss Violence* (2013), režie Alexandros Avranas

⁴*Žáby bez jazyka* (2020), režie Mira Fornay

⁵*Špičák* (2009), režie Yorgos Lanthimos

⁶*Parazit* (2019), režie Džun-ho Pong

Vybrané filmy zastupují českou a americkou produkci, což považuji vzhledem k rozdílným kulturním zvyklostem za příhodné. Ve svém bakalářském scénáři pracuji s pohřebním rituálem a z tohoto důvodu jsem se rozhodla blíže zkoumat, jak lze s rituálem spojeným se smrtí tvůrčím způsobem pracovat. Můj scénář pojednává o třech navzájem příbuzných postavách ze tří různých generací. Rituál ve scénáři (pohřeb Václava, pohřební hostina a truchlení) má menší prostor, než je tomu u vybraných filmů, přesto věřím, že bádání nad dramaturgickou rolí pohřebních rituálů ve filmech o rodině a pátrání po různých způsobech jejich využití mi může napomoci během psaní vlastního scénáře. Navíc doufám, že práce může být užitečná i při vývoji dalších současných filmů s tímto tématem.

Cílem práce je zjistit, jaká je dramaturgická role rituálů spojených se smrtí člena rodiny. Zda je rituál cílem, nebo prostředkem k naplnění tématu filmu. A jakým způsobem je možné s rituálem při vývoji filmu pracovat.

Formální a stylové stránce filmu se budu věnovat pouze v případě, kdy mohla být důležitá již při vývoji filmu. Zaměřuji se především na téma, žánr a strukturu, neboť to považuji za relevantní nejen kvůli tématu práce, ale také pro obor Scenáristiky a dramaturgie jako takový. Téma, žánr i struktura jsou nedílnou součástí vývoje filmu jak z pozice scenáristy, tak z pozice dramaturga. Dramaturgická role tyto oblasti zahrnuje a věřím, že s takto zúženým polem zkoumání se mi podaří proniknout do hloubky dané problematiky.

Pokládám si následující otázky: jaká je dramaturgická role rituálů spojených se smrtí člena rodiny ve filmech *Výlet* a *Blízko od sebe*? Je rituál cílem, nebo prostředkem k naplnění tématu filmu? Jakou roli hraje rituál v souvislosti se strukturou a žánrem filmu? Jaké jsou odlišnosti a spojitosti práce s rituálem ve vybraných filmech?

Oba filmy vypráví o rodině, ve které někdo zemřel. Přesto se v mnohém liší. *Výlet* je dlouhou cestou do sousední země a samo putování zde hraje významnou roli. Oproti tomu *Blízko od sebe* zobrazuje především jediné prostředí rodinného domu, kde se odehrává téměř veškerý děj. Oba filmy reflektují specifika místa a doby vzniku filmu a zobrazené pohřební rituály se v nich tudíž liší. Zajímá mě, jestli se liší i jejich role ve filmu.

Předpokládám, že jednou z funkcí rituálu je seskupení postav na jednom místě. Dále lze očekávat, že pohřební rituál zvážní atmosféru filmu, která souvisí též s jeho žánrem, že ovlivní syžet filmu a že téma filmu s rituálem bude nějak souviset, ale zároveň nebude tématem hlavním.

Abych si odpověděla na všechny otázky a potvrdila si, nebo vyvrátila své hypotézy, snažila jsem se postupovat podobně jako při dramaturgii. Pokládám si otázky, jak konkrétně je ve filmu rituál zobrazen a jaký má vliv na ostatní (tedy nerituální) scény filmu, co by se stalo, pokud by se s rituálem pracovalo jinak, nebo by dokonce došlo k jeho vypuštění. Snažím se vypořádat s tématem, žánrem a syžetem filmu a následně hledat pomocí těchto otázek odpověď, jaký vliv na něj konkrétní rituál může mít.

Jako metodu zkoumání struktury a žánru využívám teorii Davida Bordwella a Kristiny Thompson z knihy *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, kde se ale autoři podrobně nezabývají tématem filmu a jeho analýzou. Použitou literaturu proto doplňuji o *Scénář pro 21. Století* od Lindy Aronson, kde autorka způsob zkoumání tématu filmu pojednává. Přebírám zejména metodu analýzy tématu, žánru a struktury, které aplikuji na vybrané filmy a následně, pomocí dramaturgické analýzy, hledám souvislosti, vliv a roli rituálu. Teorie těchto autorů jsem vybrala, protože se zaměřují na analýzu filmu a vývoj scénáře.

Ústředními kapitolami práce jsou rozbor filmů, kterým předchází „Metodologie“ a „Kritéria výběru filmů“, která objasním v následujícím textu.

2 Kritéria výběru filmů

Při výběru filmů jsem pracovala se třemi kritérii: film pojednává o rodině, rituál je ústředním motivem filmu, jedná se o současný film se vznikem po roce 2000. V následujících podkapitolách tato kritéria přiblížím.

2.1 Film o rodině

„Sociologie a soc. antropologie se rodinou zabývají především jako společenskou skupinou, primární vývojově i svým postavením ve spol. struktuře [...]. Variabilita rodinné skupiny se týká její velikosti, vnitřního členění i vazeb navenek. [...]. Tzv. rodinné role, tj. role manžela, manželky, otce, matky, syna, dcery, bratra, sestry, v nichž se uskutečňují užší rodinné vztahy, jsou rolemi univerzálně rozšířenými a můžeme je najít ve všech typech společností. Rodinná skupina tvořící společnou domácnost a složená z rodičů a jejich vlastních, event. adoptovaných dětí byla nazvána "rodinou nukleární" [...]. Je to malá, intimní, relativně uzavřená skupina, v níž převažují bezprostřední, důvěrné osobní kontakty, silně motivované pudově a citově, která ale je charakterizovaná i společnými zájmy a vysokým stupněm solidarity. Vedle nukleární rodiny, tj. rodiny v pravém slova smyslu, se často hovoří o „širší rodině“, která se prakticky kryje s širším okruhem příbuzenství. Širší rodina je např. tzv. třígenerační rodina, sestávající z nukleární rodiny rodičů a alespoň jedné nukleární rodiny dítěte.“ (Petrušek, Maříková, Vodáková, 1996, s. 941)

Když vyjdeme z výše uvedeného citátu, můžeme z něho vyvodit kritérium, že hlavní postavy filmu o rodině by měly tvořit rodinu nukleární nebo širší rodinu.

Film režisérky Alice Nellis *Výlet* zahrnuje čtyřgenerační rodinu. Hlavní postavy (ty, co mají největší množství replik, scén a sleduje se jejich samostatná linka nebo vnitřní prožívání) spadají pod prostřední dvě generace z oněch čtyř. Jedná se o matku, její dceru Zuzanu a manžela Zuzany Pavla⁷. Další důležité, ale

⁷ Při označení a pojmenování postav vycházím z titulků filmu, které jsou následující: matka (Iva Janžurová), Zuzana (Theodora Remundová), Pavel (Igor Bareš), babička (Naděa Kotršová), Ilona (Sabina Remundová), Leon (Jakub Chrbolka) atd. Z tohoto důvodu ve většině případů budu označovat některé postavy jejich jmény a jiné jejich rolí,

vedlejší postavy, jsou všechny ty, které absolvují společnou cestu. Mezi ně patří sestra Zuzany Ilona, babička Valda (zástupce nejstarší generace) a syn Ilony Leon (zástupce nejmladší generace). Tyto dvě postavy z nejstarší a nejmladší generace pak plní svou funkci v rámci dílčího tématu generačních rozdílů, které se tak díky nim zdůrazňuje.

Generační rozdíly slouží ve filmu především žánru (například komická situace na benzínové pumpě, kdy babička Valda napomíná Leona, aby nejedl zmrzlinu, protože je moc studená, a Ilona namítá, že zmrzlina přece má být studená; babičky repliky o tom, že sex mladí přeceňují apod.). Podobné komické scény, které vychází z názorové různorodosti na základě věku a výchovy, se často opakují. Generační rozdíly slouží rovněž tématu vztahů. Krom soukromé linky o nevěře Zuzany a Pavla zde hraje důležitou roli právě vztah matky k dcerám a naopak. Postavy Valdy a Leona jsou často využité k narušování intimních situací. V obou případech se jedná o nevědomost: malý Leon zatím ne všemu rozumí a Valdě se jakožto staré babičce ne vše říká a není proto schopná postřehnout nuance v naladění mezi postavami (například scéna, kdy Valda přijde do pokoje Pavla a Zuzany pro Paralen právě ve chvíli, kdy se dvojice dohaduje o nevěře).

Hlavním tématem *Výletu* jsou rodinné vztahy mezi postavami, které můžeme nazvat: rodičovství, manželství a sourozenectví. Především díky tomu film *Výlet* splňuje první stanovené kritérium „film o rodině“.

Postavy filmu *Blízko od sebe* jsou tvořeny třígenerační rodinou. Nejstarší Beverly a Violet spolu s Violetinou sestrou Matie Fae a jejím mužem Charlesem, dcery a jejich partneři a nejmladší dcera Barbary a Billa, Jean. Postavy účastníci se rituálu tvoří širší rodina, ale důležitou roli hrají i jednotlivé rodiny nukleární. (Například vztahy a rodičovství v trojúhelníku Barbary, Billa a Jean: Barbara vyčítá Billovi jeho roli otce a selhání jako rodiče, Bill oponuje, že do této šílené rodiny neměli Jean vůbec vozit.)

Rodina je v tomto snímku tematizovaná. Nejsilněji v momentu, kdy se Ivy vůči nutnosti mít dobré vzájemné vztahy vymezuje: „Prostě jsme lidi, co jsou spolu spojeni geneticky, náhodný výběr buněk.“ Otázkou je, jestli film toto tvrzení vyvrací nebo potvrzuje. Celý pojednává o vztazích v rodině a tím jim přikládá

vztahem v rodině k ostatním postavám. Z pořadí postav v titulcích vyplývá i důležitost postav a hlavní postavy.

velkou důležitost, zároveň konec filmu je pozitivní právě ve schopnosti Barbary se od matky distancovat, odjet pryč. Vyznění si můžeme přebrat tak, že dobré vztahy v rodině jsou důležité a stojí za snahu je zachránit. Ale i tato snaha musí mít své meze, které nemá překročit, a kdy je správné z těchto vztahů vystoupit.

Přestože blíže zkoumám pouze dva snímky, skutečnost, že se v obou případech jedná o širší rodinu a ne pouze o rodinu nukleární, nepovažuji za náhodnou. Vybrané filmy obsahují rituál spojený se smrtí člena rodiny (druhé kritérium výběru) a práce s pohřebním rituálem vybízí k využití většího množství postav spadajících do širší rodiny. To dokládají i další filmy jako například *Malá lež*⁸, kde blížící se smrt babičky donutí širší vícegenerační příbuzenstvo dojet na jedno místo (v tomto případě dokonce cestovat na jiný kontinent) a s babičkou⁹ se řádně rozloučit.

Smrt člena rodiny je důležitým momentem a zvyklostí je účastnit se pohřebních rituálů i v případě širšího příbuzenstva. Kritériem zobrazení rituálu spojeného se smrtí člena rodiny se budu zabývat v následující podkapitole.

2.2 Rituál spojený se smrtí člena rodiny

Olga Nešporová vymezuje pojem pohřebních rituálů jako soubor zvyků souvisejících s umíráním, mrtvým tělem, pohřbem i truchlením. Pohřební obřad je rituál, který slouží pozůstalým k rozloučení se s mrtvým. Za pohřební obřad se tedy dá považovat kupříkladu také pohřební hostina. Důležitý není samotný průběh rituálu, ale účel, který mu pozůstalí přidělují. (Nešporová, 2013)

Arnold van Gennep vypracoval schéma přechodových rituálů, které rozřazuje na rituály odlučovací (např. pohřeb), pomezí (např. zasnoubení) a přijímací/slučovací (např. svatba). Jejich funkcí je zajistit a ulehčit přechod jedince z jedné situace do druhé, z jednoho stavu do jiného. Zároveň se přechodové rituály skládají z dílčích rituálů, které se opět můžou rozřadit do jedné ze tří zmiňovaných sekvencí. To platí i u pohřebních rituálů, které zahrnují jak rituály odluky (vynesení těla z domu, pálení nástrojů zemřelého), pomezí

⁸ *Malá lež* (2019), režie Lulu Wang

⁹ Označení vztahu k hlavní postavě – vnučce umírající osoby.

(období smutku, truchlení, setrvání těla v místnosti) a rituály slučovací (pohřební hostina, rituály ukončení smutku). (van Gennepe, 2018)

Filmem obsahujícím pohřební rituál tedy není pouze film o pohřebním obřadu, ale i film zahrnující jakýkoliv jiný rituál, i ten který slouží pouze truchlení. Důležitý je fakt, že rituál se nekoná pro mrtvého, ale pro pozůstalé (v našem případě pro členy rodiny), kterým má ulehčit vyrovnání se se smrtí blízké osoby.

„Souhrn ustáleného chování doprovázejícího umírání a následné pohřbení mrtvého těla sestává z jednotlivých částí pohřebních rituálů či obřadů. Tyto rituály lze přitom dle fáze, kdy se konají, rozdělit na dvě základní skupiny, a to rituály konající se (těsně) před smrtí a rituály posmrtné.“ (Nešporová, 2013, s. 109)

Abych mohla hlouběji zkoumat roli rituálu ve filmovém díle, je potřebné, aby byl tento rituál využit jako dramaturgické východisko (nemůže se tedy jednat například pouze o jeden obraz, ve kterém se rituál vyskytuje). Přitom je možné, aby se dílčí rituály v průběhu děje střídaly; například pohřební obřad s hostinou nebo rituálem spojeným s truchlením, za který můžeme považovat i hromadné vzpomínání na zemřelého.

Ve filmu *Výlet* se vystřídá rituál cesty (rituál pomezí) s vysypáním popela (rituál odluky). *Blízko od sebe* využívá zejména pohřební hostinu (rituál slučovací), období truchlení (rituál pomezí) a dílčí rituály jako zbavování se věcí zemřelého (rituál odluky). V obou případech se jedná o posmrtné rituály, které zahrnují vícero sekvencí.¹⁰ Posmrtné rituály jsou obecně známější, mají ustálenější pravidla a dochází k nim při úmrtí člověka v naprosté většině případů. Rituály konající se před smrtí jsou vzácnější a jejich podmínkou je obeznámení blízkých s blízkostí se smrtí. Z těchto důvodů se věnuji v obou případech rituálům posmrtným, ale například snímek *Malá lež* dokazuje, že existují i filmy věnující se rituálům konajících se před smrtí osoby. Ve filmu *Malá lež* zápletku tvoří

¹⁰ Bylo by možné se blíže zabývat schématem a jednotlivými sekvencemi rituálu. Například film *Výlet* využívá pomezí rituál cesty. Postavy se nachází ve zvláštním prázdnu, na cestě mezi bodem A a bodem B. Dopravují se na místo, kde se koná vysypání urny. Důležitá je zde práce s časem. Postavy mají prostor na vzpomínání (například jízda do města Telč - místa seznámení Juraje a matky). Vzpomínání je součástí cesty, tyto dílčí rituály se navzájem prolínají. Vzpomínání je umožněno právě díky prázdnu, které je součástí pomezí sekvence rituálu. Takové zkoumání rituálu a souvislost jejich sekvencí s filmem by bylo možné, ale vzhledem ke zvolené metodologii práce ho považuji za vyčnávající. Z tohoto důvodu se blíže schématu rituálů věnovat nebudu a používám ho pouze jako příklad práce s různými typy rituálů.

tajemství ohledně úmrtí babičky, o kterém vědí všichni přítomní kromě ní samotné. K rituálu loučení tak dochází bez vědomí osoby, která má v blízké době zemřít, což je zdejší kulturní zvyklostí rituálu před smrtí.

Náznak rituálu konajícího se před smrtí je i v *Blízko od sebe*, kde postavy vědí o Beverlyho zmizení, ale stále není jistá jeho smrt. Mohlo by zde tedy dojít k rituálu loučení, ale v této části filmu jsou postavy sice rozrušené, ale stále převládá naděje, že je Beverly živý. Kvůli naději tak nepovažují scény před oznámením smrti Beverlyho za rituály konající se před smrtí blízké osoby.

2.3 Aktuální a současné filmy

Posledním kritériem je pro nás rok vzniku zkoumaného snímku. Uvedení filmu po roce 2000 jsem si určila jako dělicí hranici toho, co ještě můžeme považovat za současný film. Důvodem stanovení tohoto kritéria jsou především motivace, které jsem zmínila v úvodu. V případě, že má práce sloužit mimo jiné jako podklad pro vývoj současných filmů, je nutnou podmínkou aktuálnost snímků, které porovnáváme. A to vzhledem k měnící se struktuře a významu rodiny, tak proměně podoby pohřebních rituálů jako takových.

Z teorie Arnolda van Gennepa, zmiňované v předešlé podkapitole, vychází mimo jiné William Bridges, který místo antropologického zkoumání tradičních kultur věnuje pozornost současné, západní společnosti, kde rituály doprovázející transformaci jedince často chybí. Z tohoto důvodu se zabývá změnami v životě jedince bez ohledu na to, zda tuto změnu rituál doprovází či ne. Takovou změnou pak není pouze svatba, pohřeb či narození dítěte, ale například i vyhození z práce, přechod ze střední školy na vysokou nebo přestěhování se do nového města. V případě absence rituálu je pak nutné si během prožívání změny uvědomovat přítomnost tří po sobě jdoucích fází, které Bridges pojmenovává konec, neutrální zóna a nový začátek. (Bridges, 2004) Toto pojmenování tří fází životní změny se samozřejmě ne náhodou podobá pojmenování sekvencí přechodových rituálů. Důvodem, proč však zmiňuji i druhou teorii, je kritérium aktuálnosti snímků.

Současný film (vyjma filmů historických) se musí vypořádávat se skutečností, že změny v životě jedince, které byly dříve doprovázeny rituálem, se v současnosti

odehrávají samovolně bez usnadnění a doprovodu transformace rituálem. Pohřební rituály se v současnosti běžně vykonávají a tradice pohřebních rituálů se mění pomaleji, přesto je možné, aby k rituálu spojeného se smrtí člověka nedošlo vůbec: „[...] situace, o nichž je dnes často referováno jako o ‚sociálních pohřbech‘, za pohřeb nepovažují, neboť zde aspekt i obřad chybí. Tělo je pracovníky pohřební služby uloženo do rakve, spáleno v krematoriu a po roce či později jsou zpopelněné ostatky uloženy do kolektivního hrobu nebo rozptýleny na hřbitově“. (Nešporová, 2013, s. 102)

V současnosti je tedy možné, aby i situace úmrtí jedince nedoprovázel žádný rituál, v jiných případech se pozůstalí dohodnou o redukci nebo úpravě obřadu, který v dnešní době nemá již tak jasná pravidla. K redukci pohřebních rituálů dochází i ve snímku *Výlet*, kde pohřební obřad nezapadá do tradičního způsobu pohřbívání a trvá velice krátkou dobu. Stejně tak je těžko zařaditelný i rituál cesty, který jako by nahrazoval absentující a zredukované ostatní rituály spojené se smrtí postavy Juraje.

Přestože rituály jsou často vnímané jako neměnné, protože jsou založené na tradici, dochází u nich k vývoji, jelikož se neustále přizpůsobují novým společenským podmínkám. Lze to uvést na příkladu rozšíření kremace v českém prostředí, kterým se zabývá Olga Nešporová v knize *O smrti a pohřbívání*. Uvádí, že kremace je v současnosti častější než uložení těla do země v rakvi. Římskokatolická církev (jakožto nejrozšířenější církev u nás) však dlouhou dobu kremaci odmítala. V druhé polovině 20. století byla pak kremace podporována komunistickým režimem mimo jiné z důvodu negativního vymezení vůči církvi. Dalšímu šíření kremace napomohlo rozhodnutí církevních institucí z 60. let, kdy byla kremace povolena pro své věřící. (Nešporová, 2013)

V českém silně ateistickém prostředí se pohřební rituály stále méně vážou na náboženské zvyklosti, přestože zrovna v rituálech (a to nejen těch pohřebních) návrat k náboženským tradicím přetrvává i u nevěřících osob.

Rituál ve filmu *Výlet* je z velké části oproštěný od náboženských zvyklostí. Součástí pohřebního rituálu se stává cesta na obřadní místo. Zpopelněný mrtvý je vezen v autě a epizody s urnou jsou často komicky zpracované (například vysypání borůvkového koláče, který urnu zamaže). Dokonce i samotný obřad využívá minimum náboženských symbolů a zvyklostí. Koná se v relativně velké vzdálenosti od kostela, obřad vedený knězem je krátký a prostý, popel se sype

na trávu u kříže (nejedná se tedy ani o uložení rakve do hrobu ani o klasické místo pro rozptýl a tímto se ze zvyklostí vymaňuje). Klíčová je kremace, rituál vysypání popela se koná až po půl roce od smrti člena rodiny, což by v případě pohřbívání do země nebylo možné. To má velký vliv na žánr. Otevírá se možnost odlehčení atmosféry a poskytnutí prostoru postavám, aby řešily jiné situace než právě smrt blízkého. Truchlení zde nehraje příliš velkou roli. Pokud by se tedy scénář vyvíjel v době, kdy kremace nebyla možná, nebo nebyla běžným způsobem pohřbívání, přitahoval by tento fakt příliš mnoho pozornosti diváka, což by bylo vzhledem k tématu a žánru nežádoucí. Aktuálnost filmu je tedy silně spjatá se současnými podobami rituálu, které se od těch, které byly obvyklé v minulém století, v mnohém liší.

Stejně jako rituály se vyvíjí i stav a norma rodiny. François de Singly mluví o rozporu, kdy z určitého hlediska lze na rodinu nahlížet stále stejně, ale zároveň se rodina v mnohém mění. Důležitou proměnou je privatizace rodiny, kdy se kvalita současné rodiny hodnotí podle interpersonálních vztahů. Dále socializace rodiny, kdy do ní stále více zasahuje stát. Vliv rodičů na dítě se pak snižuje působením školy, volnočasovými aktivitami, televizí. Zároveň se na děti stále více nahlíží jako na samostatné osobnosti. Účelem rodiny se stává emoční podpora a zásadní hodnotu představují city a rodinné vazby. Dalším důležitým faktorem je sílící individualita členů rodiny. Dochází k autonomii jedince, čímž se snižuje závislost na předchozích generacích. K autonomii manželského páru dochází postupně už od doby zániku svazků z rozumu, čímž se snížila kontrola nad dětmi a význam příbuzných. Vztahy s příbuznými dostávají v současnosti novou podobu, ze zvyklostí mezi příbuznými zůstávají hlavně návštěvy, kdy se navštěvují rodiče s dětmi navzájem nebo v případě jednostranných návštěv jezdí častěji děti za svými rodiči, což autonomii manželského páru dokazuje. (Singly, 1999)

Návštěvy dětí v domě rodičů potvrzují vybrané filmy. Nejdůležitějším prostředím *Blízko od sebe* je dům zástupců nejstarší generace Violet a Beverlyho. Nejen pro tento snímek je proměna účelu rodiny zásadní. Rodinu za nefunkční můžeme označit právě díky vycházení ze současného účelu rodiny, kterým má být emoční podpora a hodnotou jsou city a vazby. City a rodinné vazby jsou již v expozici zobrazeny jako nezdravé. Violet otevřeně říká, že její nejoblíbenější dítě je Barbara a dává to najevo i druhé dceři Ivy. Postavy jsou v neustálém konfliktu, hádají se, není možné udržet dobrou atmosféru po delší dobu atp. Téma

nefunkční rodiny je tedy příhodné v dnešní době, kdy rodina ztrácí všechny ostatní funkce. Bez dobrých vztahů rodina postrádá smysl a to je to, na co naráží Ivy při již zmiňované větě o náhodném výběru buněk. Rodina se i v tomto ohledu vyvíjí postupně, ale přesto je to pro rodinu současné doby charakteristické. Zřetelnější vývoj je například u rozvodů, které jsou dnes mnohem častější než v minulém století. Rozvod je jedním z dílčích témat *Blízko od sebe* (Barbara a Bill) a v případě zpracování tohoto tématu v minulém století by měl naprosto odlišný význam. Autonomie nukleárních rodin je zde také podstatná. Postavám, které se od rodiny distancovaly (Karen a Barbara), je jejich autonomie vyčítána. Nejen z těchto uvedených důvodů považuji aktuálnost snímků se vznikem po roce 2000 za zásadní.

3. Metodologie

3.1 Metoda analýzy tématu v souvislosti s rituálem

Linda Aronson považuje téma za součást poselství obsahující veškeré hlubší významy, které se film snaží předat. Poselství je předáváno skrze sled událostí, jsou navzájem úzce spjaté a závisí jedno na druhém. Poselství je možné vypořádat pomocí sledu událostí. (Aronson, 2014)

Díky znalosti sledu událostí vybraných filmů je možné vypořádat jejich poselství, a tudíž i téma. Zároveň není těžké odhalit, s jakými rituály film pracuje. Otázkou je, jak tyto rituály s vypořádaným tématem souvisí, případně jestli rituál samotný se může stát tématem. To by znamenalo, že cílem tvůrců by bylo vytvoření filmu o pohřebním rituálu. Samozřejmě není možné vidět do hlavy autorům a zjistit, jestli na počátku tvůrčího procesu stálo rozhodnutí o filmu s rituálem či nikoli. Mohlo se tedy stát, že cílem v některých případech v určité fázi rituál byl. Důležitý je ale výsledný tvar, kdy zobrazené téma muselo být jedním z cílů tvůrců, a při dosažení dobrého výsledku si tohoto tématu museli v určitý moment být vědomi (cíl se v průběhu tvůrčího procesu mohl proměnit). Pokud se ve filmu vyskytuje důležitější téma, než je téma spojené s rituálem (kterým by mohlo být například vyrovnání se se smrtí blízké osoby, truchlení), můžeme přistupovat k rituálu jako k prostředku, který nám pomáhá naplňovat a dosáhnout tématu i poselství.

3.2 Metoda analýzy žánru

Problematice žánrů se věnují Bordwell a Thompson. Spočívá v jejich nejasných hranicích, které přiřazení filmu k žánru komplikuje. Jednotlivé žánry nemají jasné definice, filmy pouze sdílejí žánrové konvence. Těmito konvencemi mohou být prvky syžetu (pomsta obsažená v syžetu ve westernových filmech), téma filmu (postavy gangsterek musí něco obětovat pro úspěch v kriminálním podsvětí), charakteristické filmové postupy (rychlý střih akčních filmů), ikonografie a opakující se symboly (rekvizity jako samopal v gangsterce, prostředí divadel v muzikálech) nebo emocionální účinek na diváka (strach u hororu, pobavení

v komedii). Žánry jsou nepsanou dohodou mezi diváky, kritiky a filmaři. Tvůrci si ale s konvencemi často pohrávají, zavedené prvky posouvají a obohacují, překvapují diváka (např. vážná hudba a úvod v pravěku ve filmu *2001: Vesmírná odysea*,¹¹ která je řazena jako sci-fi). Tím dochází k postupnému vývoji žánrů v průběhu let. Vývoj žánrů je často spojen i s využíváním více žánrů v jednom filmu (např. *Vetřelec*¹² kombinuje sci-fi a horor) a zároveň se postupem času vytváří subžánry (např. romantická komedie), které žánr zpřesňují. Tento vývoj žánrů zabraňuje jejich přesnému vydefinování. Žánry mohou být reflexivní, tzn. zobrazující současné společenské postoje, zároveň je nutné nezapomínat na komerční prostředí filmového průmyslu, kdy čistá reflexe společnosti je častěji pouze vypočítavým odhadem zájmu publika. V obou případech je ale žánr, který je zdánlivě svázán konvencemi daného žánru, vázán na čas a dobu. Úspěšnost žánru probíhá v cyklech, obdobích kdy je žánr méně či více oblíbený u diváků i tvůrců. Žánrový film ale pravděpodobně nikdy nezanikne, a přestože se někteří autoři nebo kritici vůči žánrům vymezují, mezi nejlepšími filmy (do dnešní doby uznávanými) můžeme najít i ty žánrové (např. *Kmotr*¹³ nebo *Psycho*¹⁴). Kategorie žánrů nemají sloužit k hodnocení filmu, ale k jejich popisu a analýze. Díky žánru je možné rychle a úsporně předávat informace, jelikož předpokládáme divákovu znalost konvencí, které jsou s žánry spjaty, a zároveň diváka překvapovat a zaujmout pomocí překročení těchto konvencí. (Bordwell, Thompson, 2011)

Jsem si vědoma problematiky žánrů a použití těchto kategorií, přesto jejich zkoumání považuji za nutné. Žánry jsou tvořeny nepsanou dohodou mezi diváky a tvůrci, kterou si autoři při vývoji filmu uvědomují. Volba, následná práce s žánrem a případné překročení konvencí tedy může zásadně ovlivnit vývoj filmu. Otázkou zůstává, zda mezi žánrem a rituálem využitým v daném filmu existuje spojitost a jestli se vzájemně ovlivňují.

3.3 Metoda analýzy struktury filmu – syžet a fabule

Bordwell a Thompson strukturu filmu analyzují pomocí syžetu a fabule. Syžet filmu tvoří vše, co je divákovi přímo předkládáno a co může vidět nebo slyšet. Je

¹¹ *2001: Vesmírná odysea* (1968), režie Stanley Kubrick

¹² *Vetřelec* (1979), režie Ridley Scott

¹³ *Kmotr* (1972), režie Francis Ford Coppola

¹⁴ *Psycho* (1960), režie Alfred Hitchcock

vždy součástí fabule, která se krom explicitně zobrazených informací (pomocí obrazu a zvuku) skládá navíc z informací o světě, ve kterém se postavy nacházejí. Divák při recipování syžetu, tedy výběru informací, které se autor rozhodl zobrazit, automaticky dovozuje fabuli. Zapamatovává si informace a skládá posloupnost scén tak, aby si v hlavě rekonstruoval chronologický děj. Krom všech jednoznačně uvedených informací (syžetu) a informací divákem dovozených (fabule) se ve filmu navíc mohou vyskytovat nediegetické prvky (například hudba, která nepochází z filmového světa), které jsou součástí syžetu, ale nejsou součástí fabule. Se syžetem a fabulí souvisí způsob práce s příčinou a následkem. Rozhodnutí jaké příčiny odhalit nebo neodhalit v rámci syžetu nebo naopak jaké následky odhalit či neodhalit v rámci fabule mají zásadní vliv na vyvolání napětí, nejistoty nebo navození tajemství. V rámci syžetu je možné odhalit jak příčiny, tak důsledky, nebo jedno z toho ponechat pouze fabuli pomocí náznaků, případně neodhalit vůbec. (Bordwell, Thompson, 2011)

Při rozboru vybraných filmů strukturu tedy analyzuji pomocí syžetu a fabule. Následně zkoumám souvislost syžetu a fabule s rituálem. Rozborům snímků se věnuji v následujících kapitolách.

4 Rozbor filmu Výlet

4.1 Film Výlet a jeho téma v souvislosti s rituálem

Slovo „výlet“ v názvu lze považovat eufemismus vzhledem k cestě, která má smutný podtext převozu zemřelého člena rodiny na místo pohřbu. Tento eufemismus navozuje odlehčenou atmosféru snímku.

Když se zaměříme na sled událostí, tak na začátku vidíme Zuzanu s jejím milencem, následně její sestru Ilonu v nedokonalém manželství. Až poté se setkají všichni členové rodiny u jednoho stolu a vydávají se na cestu na Slovensko. Během cesty je potká několik dobrodružství jako například cizí zapadnuté auto v bahně nebo konflikt ohledně převozu urny na celnici. Účastníci „výletu“ se také zastavují v Telči, místě seznámení matky a Juraje. Zemřelý Juraj byl manželem, otcem, synem, či dědou ostatních postav. Telč je nejdelší zastávka cesty, díky níž získávají postavy možnost vyříkat si nesrovnalosti (Zuzana popř. vztah se svou matkou i nevěru s manželem).

Důležité jsou po celou dobu záběry z aut, kdy se postupně pomocí drobných situací nejdříve exponují a následně rozvíjí vztahy postav. Kvůli hádce Pavla a Zuzany havaruje auto a rozsype se popel do pole. Auto je dál nepojízdné a v momentě, kdy Pavel se Zuzanou čekají na odvoz, doříkávají si neshody ve vztahu. Popel Juraje smíchaný se sypkým obsahem z popelnice se vysype v rámci obřadu u kříže. Před odjezdem si rodina prohlédne město a zastaví se v cukrárně, kde umírá babička Valda. Všichni očekávají, že se bude chtít nechat pohřbit také na Slovenku, ale babička v poslední vůli překvapivě zmiňuje přání, nechat se pohřbit v Rakovníku vedle svého muže. Pavel se vrací s rakví vlakem. Vracející se ostatní členy rodiny čeká poslední zastávka u místa vysypání urny, kde se dcery dozvídají pravdu o původu popela. Cesta se pak završuje vyrovnáním a usmířením se mezi dcerami a matkou, tedy opětovaným sblížením.

Musíme si položit otázku, zda je rituál ve filmu *Výlet* cílem, nebo prostředkem k dosažení jiného cíle. Ve *Výletu* jsou tímto cílem a spolu hlavním tématem nepochybně rodinné a partnerské vztahy. Téma vysledujeme zejména ze sledu událostí, který jsem v krátkosti vypsala výše. Většina scén a všechny důležité scény nějakým způsobem zahrnují a řeší vztahy mezi postavami. Vysypání urny

do pole by mohlo být pouze dramatickou scénou posunující děj nebo komickým momentem. Ale děj v této fázi posouvá právě zamlčení a lež o tom, kdo (případně co) se v urně nachází. Tato lež je motivovaná tím, aby pravda některé z postav neublížila, neboť postavy neustále berou v potaz pocity ostatních členů rodiny.

Vysypání urny je častým motivem figurujícím ve filmech se zemřelým členem rodiny. Kupříkladu ve filmu Matta Rosse *Tohle je náš svět*¹⁵ se otec a děti rozhodnou vysypat popel zemřelé manželky a matky na veřejných toaletách. Důvodem je, že si to tak sama matka přála ještě před svou smrtí. Důležitou roli zde hraje její alternativní založení a potřeba se vůči vznešeným pohřebním rituálům vymezit. Přání pozůstalého často bývá motivací postav a nevyskytující se postava zemřelého tak „rozhoduje“ za postavy živé. Alice Nellis s touto myšlenkou pracuje velice důkladně a využívá ji v průběhu celého filmu. Babička Valda po uplynutí hodiny filmu pronáší, že se (v případě vysypání urny na Slovensku) jedná o poslední přání zemřelého Juraje, na což jedna z dcer odpovídá, že je zvláštní, že to nikdo jiný nikdy neslyšel. To vytváří další konflikt (ve smyslu nesrovnalosti) mezi postavami.

Konfliktně probíhá zejména vztah Pavla a Zuzany, která je manželovi nevěrná; také ale vztah obou dcer k matce. V druhém případě je role rituálu výraznější. V důsledku smrti Juraje se matka odstěhuje ke své dceři Iloně a tím se proměňuje jejich vztah. S postupem děje se dozvídáme, že spolu mají neshody, jejichž příčinou je právě sestěhování se. Cesta funguje jako jisté bezčasí, kdy je možné o konfliktu mluvit. Ještě důležitější je rituál cesty pro vztah matky a druhé dcery Zuzany, které žijí v oddělených domácnostech.

Funkcí rituálu je vytvoření možnosti situovat všechny postavy na jedno místo – nutnost všech členů rodiny být v jeden čas tomtéž prostoru. To posiluje zvolení lokací, kdy Slovenko je dostatečně vzdálené, aby dlouhotrvající cesta vyvolala nebo oživila konflikty a zároveň měly postavy možnost tyto konflikty řešit. Stejně podstatná je volba auta jako dopravního prostředku. V autě jsou nuceny postavy spolu mluvit, divák čte přitom atmosféru a náladu také z mlčení, které je při jízdě autem atypické. Volba jízdy ve dvou autech, která byla podmíněna počtem postav účastnících se daného rituálu, je využita na možné maximum. Z různých důvodů (nepohodlnost, hádka, těhotenství, klimatizace) jsou postavy přesouvány

¹⁵ *Tohle je náš svět* (2016), režie Matt Ross.

z jednoho auta do druhého, a tvoří se tak neustále nové kombinace, díky kterým rozkrýváme fabuli příběhu, a zároveň se odkrývají všechny vztahy, které se v tak velkém počtu postav mohou vyskytovat. Hlavní rolí rituálu je tu tedy znovushledání rodiny, které umožňuje jak vyhocení, tak vyřešení konfliktů a vztahů, což je tématem filmu. Dalšími rolemi rituálu ve filmu *Výlet* se budu zabývat v následujících podkapitolách.

4.2 Žánr a rituál ve filmu *Výlet*

Film *Výlet* by se dal pomocí vysledovaných žánrových konvencí zařadit pod tři žánry: road movie (cesta na Slovensko), komedie (pozitivní emotivní účinek na diváka – pobavení) a psychologické drama (téma vztahů a psychologie postav). Díky vývoji žánrů a zvyklosti je kombinovat rozřazení do více žánrů nepovažuji za problematické.

Volba rituálu cesty na pohřeb určuje první z žánrů. Rodina je nucena jet na vzdálené místo, je tedy nezbytné podniknout cestu, která pozůstalé na toto místo dopraví. Zároveň volba žánru musela být cílená, neboť sama cesta by v syžetu jinak vystavěného filmu mohla trvat jen několik obrazů či by dokonce mohla být pomocí střihu úplně přeskočena. Ve filmu *Výlet* ale začíná už v sedmé minutě a za její konec lze považovat dosažení cíle, to jest pohřbu, který je zařazený dvacet minut před koncem filmu. V posledních obrazech zůstáváme déle na jednom místě, ale závěr filmu je opět v autě a sledujeme začátek návratu domů. Cesta jako by tedy neskončila až do poslední minuty filmu. Žánr road movie je pro český film velice neobvyklý právě vzhledem k malé rozloze České republiky. Kromě volby cesty do sousední země se s tímto problémem autorka vypořádává například pomocí absence dálniční známky, čímž cestu prodlužuje.

V českém překladu publikace *Scénář pro 21. Století* se o road movie píše jako o „filmu–cesta“¹⁶. Za riziko tohoto žánrového typu film-cesta je považován zdánlivý posun v ději pouze díky fyzickému přesunu postavy. Pokud film postrádá současně posun v ději nebo posun postav, epizody, které se odehrávají na cestě, postrádají smysl. Dalším specifikem jsou stále nové vedlejší postavy, které mohou být stereotypní. Pro vyvarování se rizikům je nutné využít

¹⁶ Toto označení sama nevyužívám z důvodu ustálenějšího pojmenování road movie jako žánru i v českém prostředí.

jednotlivé epizody především pro vývoj děje nebo postavy a věnovat větší pozornost linii vztahů než samotným událostem na cestě. Žánr se dělí na dva druhy: na cestu s cílem, kdy je na konci nutné se vypořádat s problémem, a cestu bez cíle. (Aronson, 2014)

Pokud bychom použili toto dělení, *Výlet* by se jednoznačně řadil do první skupiny. Cesta má jasný cíl, postavy potřebují dojet na konkrétní místo, kde se má konat pohřeb. Z cesty tedy není možné odbočit nebo svobodně měnit její cíl. Dalo by se ale polemizovat, zda cíl je místo, kde je nutné vypořádat se s problémem. Na první pohled se zdá, že problémem je dospět na vzdálené místo a nechat zesnulého pohřbít. Doražením do cíle a vykonáním pohřbu se tento problém vyřeší. To ale není skutečný problém postav. Ten spočívá v konfliktních vztazích a jde tedy o čas, který jsou spolu donuceni trávit. To je dále posíleno nejistotou postav i diváka, zda pochování na Slovensku bylo přání pozůstalého (které je nutné ctít) nebo přáním babičky Valdy. Cíl cesty se zdá být zjevný, ale zápletka i rozuzlení jsou součástí samotné cesty. Dalo by se tedy říct, že *Výlet* spadá do kategorie mezi výše uvedenou první a druhou možností.

S riziky žánru se Alice Nellis vypořádala velice zručně a dodržela pravidla, díky kterým je možné rizikům předejít. Vedlejší figury lze sice považovat za stereotypní (například přihlížející i aktéři ve scéně se zapadnutým autem do bahna), ale jednotlivé epizody slouží především postavám a ději. Při scéně se zapadnutým autem, která nastává krátce po hádce Pavla a Zuzky, je detailem zdůrazněna mužnost i charakter Pavla, který vždy každému pomáhá. Na záběr Pavla navazuje detail Zuzky, která ho sleduje, a tak je divák schopen si dovodit její vnitřní prožívání.

Ještě důležitějším se stává zastavení kvůli přespání. Zuzka telefonuje se svým milencem pouze mimo auta a stálá přítomnost milence (minimálně v její hlavě) díky hovorům nebo snaze se s ním spojit, donutí Zuzku o milenci mluvit. Nejdříve se svou matkou a následně s manželem Pavlem. Bez zastavení v hotelu by se hádka manželů vybuchovala mnohem obtížněji. V autě, kdy vždy jeden z nich plní roli řidiče, by nebyl možný fyzický kontakt, vzájemné pohledy, ani Zuzanina opilost nebo projevení silných emocí, které jsou pro hádku podstatné. To jsou příklady posunu ve vnitřním prožívání postav i posunu v ději; nejedná se tedy pouze o fyzický přesun bez hlubšího smyslu.

Mezi žánry komedie a psychologické dramata lze spatřovat rozpor, *Výlet* ale dokazuje, že tomu tak nemusí být. Ke zpracování tématu rodinných vztahů je nutné psychologické pojetí postav, noříme se do jejich nitra pomocí dialogů, detailů výrazu, jejich činů. Zároveň jsou takové scény protkané velkým množstvím komických momentů, díky kterým se zdá, že komediální žánr převažuje.

Rituál je zde využit v obou žánrových rovinách. Samotný fakt úmrtí otce/manžela/syna/dědečka dodává vážnost atmosféře, vzpomínání spojené se smrtí příbuzného vytváří mnoho vážných situací, stejně tak jako „přítomnost“ zemřelého (tanec matky v Telči, rozsypání urny, hádka o povolení převozu urny přes hranice apod.). I v těch nejvážnějších momentech se však autorka scénáře a režisérka nebojí přepínání do žánru komedie. To je ulehčeno informací, že Juraj zemřel už před půl rokem. Vysvětluje se tak uvolněné a smířené chování postav a je možné se vyhnout fázi truchlení. Smrt babičky Valdy je natolik nedávná (součást přítomného děje), že jsou postavy nuceny zachovat vážnou tvář. Ale v tomto případě se uplatní komická pointa, kdy se postavy z poslední vůle dozví, že si přeje být pohřbená v Rakovníku, a jsou tak nuceny absolvovat cestu zpět na místo jejího pohřbu.

4.3 Syžet a fabule ve filmu *Výlet*

Pokud nahlédneme na rituály z pohledu syžetu a fabule je možné jmenovat i rituály, které ve filmu nejsou přímo zobrazeny, ale předpokládáme, že se ve filmovém světě odehrály. Šlo by události týkající se smrti seřadit následovně: smrt Juraje (pravděpodobně byla nečekaná a proto nepředcházely žádné rituály před ní; součást fabule), zpopelnění Juraje (fabule), truchlení (fabule, v syžetu v podobě vzpomínání), společný rodinný oběd (ten s pohřbem souvisí nepřímo, nejedná se o pohřební hostinu, ale jedná se o poslední společné jídlo před odjezdem; syžet), cesta s urnou (syžet), umístění kytice na místo vysypání urny při havárii (syžet), pohřeb Juraje, vysypání urny u kříže (syžet), smrt babičky (syžet), naložení rakve do vlaku (syžet), cesta vlakem s rakví babičky (fabule), pohřeb babičky (fabule).

Prvním obrazem ve filmu Výlet je dokumentární záběr z ruční kamery zobrazující rodinu, o které film pojednává. Díky tomuto záběru se postava Juraje stává součástí syžetu, přestože ve všech ostatních obrazech se s jeho postavou už nesečkáme, pouze se o něm postupně dozvídáme nové informace, které jsou součástí fabule. Fakt, že je postava Juraje už po smrti, je důležitá pro téma vztahů v rodině. Z informací obsažených v dialogích, ze kterých si fabuli postupně skládáme, si dovozujeme vztah dvou dcer k otci i manželky k manželovi. Zuzana a Ilona měly velice kladný vztah k otci; dokonce zazní věta, že otce měly dcery radši než matku. Je pak na divákovi, zda této informaci uvěří. Nicméně toto odhalení minimálně vytváří konflikt, nutnost vyřešit komplikovaný vztah dcer a matky, což je jedním z hlavních témat, na jejichž rozvinutí lze sledovat postupné odkrývání informací. Až na konci filmu se kupříkladu dozvídáme pointu historiky o všich. Zuzanino vzpomínání, jak se bály matce říct, že mají vši, je totiž přerušené, a teprve na konci filmu se odhalí, že matka o všem věděla a sama poslala otce koupit přípravek na odvšivení.

V syžetu se tedy velice pečlivě pracuje s odhalováním informací, dokonce takovým způsobem, kdy je divák někdy nucen přetvářet si fabuli v hlavě. Přijímá totiž také informace, které jsou později vyvrácené. Příkladem toho, že informace přehodnocuje pouze divák, neboť postava zná v danou chvíli více než on, je první hraná scéna se Zuzanou a milencem v posteli a ze syžetu tak zjišťujeme, že Zuzana s někým spí. Kontext scény neboli fabuli si v tomto momentu dovozujeme tak, že muž, se kterým Zuzka spí, je její přítel. Až z následujících scén vidíme Zuzanu s Pavlem (jejím manželem) a v tu chvíli si v hlavě upravujeme informaci o fabuli. Zuzana má manžela, lze tedy předpokládat, že s ním je už delší dobu a znají se dobře. Zároveň ale spí s někým jiným a dochází tedy k nevěře, o které Pavel nejspíš neví.

Není možné kompletně popsat syžet filmu, ale velice zjednodušeně by šel shrnout následovně: rodina (Zuzana, Ilona, matka, Pavel, babička a Leon) jedou na Slovensko s urnou zemřelého Juraje. Zuzana s Ilonou mají s matkou komplikovaný vztah – jejich reakce jsou nepřírozené, neodpovídají divákově očekávání. Zuzana žije v manželství s Pavlem (kromě dialogů to dokazují rekvizity jako prstýnky), kterého podvádí s malířem, a snaží se s milencem spojit telefonicky. O milenci nakonec manželovi řekne, nastane krize v jejich vztahu, nakonec se ale alespoň částečně usmíří (více než dialogy je jako důkaz použít například sex). Cílem cesty je dojet na Slovensko a vysypat urnu, což se naplní

jen částečně. Po cestě auto havaruje a část urny se vysype do příkopu. Většina postav cestu podniká spíš z pocitu povinnosti, kromě babičky, která se chce na Slovensko vrátit. Babička ale umírá a zjistí se, že jejím přáním je nechat se pohřbit v Rakovníku. Po cestě zpět se část rodiny zastaví na místě havárie, kde se vysypala urna, čímž je film zakončený. Toto jsou podstatné, ale ovšem jen některé z informací, které lze ze syžetu vyrozumět.

Informace o fabuli jsou někdy přímé a jasné (fakta), jindy nejasné nebo s možnostmi zpochybnění. Faktem zůstává, že Juraj zemřel před několika měsíci (zhruba před půl rokem). Ve chvíli, kdy tato informace zazní v dialogu, nemáme potřebu ji zpochybňovat. Oproti tomu spor o cestě je zobrazován z pohledu více postav a nám zbývají pouze domněnky o tom, zda se Juraj opravdu chtěl nechat pohřbit na Slovensku, nebo to bylo přání jeho matky Valdy. Podobně je tomu u již zmiňovaného vztahu dcer k otci a matce. Vztahy před začátkem filmu jsou nám nejasné. Tušíme, že vztah dcer s matkou byl komplikovaný, ale například vztah Ilony k matce před smrtí Juraje se nevyjasní. Zazní informace, že matka se k Iloně odstěhovala až po smrti manžela, ale divák si není jistý, nakolik toto bylo příčinou (tedy příčinou pouze ve fabuli) jejich současného vztahu (tedy důsledkem odhaleným v syžetu) a nakolik jejich vztah byl komplikovaný ještě před smrtí Juraje.

Nejvíce informací o fabuli se týká právě toho, co se odehrálo ještě před začátkem filmu. Vyvíjí se zde především naše představa o vztahu postav. Fabule po skončení filmu není kompletně odkrytá. Například nevěra a spor ve vztahu Zuzany a Pavla se částečně vyřeší a lze předpokládat, že bude urovnán. Nemáme ale kompletní představu ani jistotu. S největší pravděpodobností bude příběh po skončení filmu pokračovat tak, že matka, dcery a nejmladší Leon doputují zpět až do Česka, jelikož nám to odkrývá syžet – poslední scéna filmu, kdy se na cestu zpět vydávají.

V této fázi naší analýzy tedy víme, jakým způsobem film pracuje se syžetem a fabulí a s odhalováním informací, ale otázkou zůstává, jak s tím vším souvisí právě rituál. Tím nejdůležitějším je cesta s urnou, dále se zde objevuje pohřební obřad Juraje a babičky, truchlení v podobě vzpomínání a mimo pohřební rituály ještě společný oběd rodiny.

Nejdůležitější část rituálu – cesta – je v syžetu filmu obsažena dopodrobna. Rituálnost spočívá v dopravení popela zemřelého na místo pohřbu, ale zároveň se

tato fáze kryje s truchlením v podobě vzpomínání. Truchlení však v tomto případě není přesný výraz, jelikož postavy se nenachází v negativním psychickém stavu kvůli smrti člena rodiny. Přesto zde vzpomínání, které bývá obvykle součástí rituálu truchlení, hraje důležitou roli. Vzpomínání je v některých případech cílem: například ve scéně, kdy matka vzpomíná na seznámení s Jurajem. To že vzpomínání dostalo prostor v syžetu filmu a nezůstalo pouze ve fabuli (přestože se lze domnívat, že postavy vzpomínaly na zemřelého ještě před začátkem filmu), nás přibližuje k vnitřnímu prožívání postav - především matky.

Vzpomínání bylo nutné ukázat, abychom se postavě přiblížili, pochopili její vztah k zemřelému a pochopili současný stav postavy, ve kterém se nachází. Vzpomínání je pozitivní. Matka na Juraje vzpomíná s láskou (přesněji s úsměvem a nadšením v hlase). Je pro nás důležité, že matka měla dobrý vztah ke svému muži a jeho smrt pro ni musela být těžká. To si dovozujeme a stane se to podstatné například při scéně s vysypáním urny. Postavy měly k zemřelému pozitivní vztah, a aby se navzájem uchránily před negativním prožíváním situace, zatajují si informace o vysypání urny, případně o tom, jestli se v ní Juraj opravdu nacházel.

Rituál vzpomínání ale často není cílem, ale pouze prostředkem. Není náhodou, že na scénu vzpomínání matky na Juraje bezprostředně navazuje scéna, kdy Zuzana prozradí matce, že svého muže podvádí (obojí v rámci syžetu). Pak se Zuzana matky ptá, jestli ona sama někdy Juraje podvedla. Dva různé manželské vztahy se pomocí rituálu vzpomínání propojují, postavu matky a dcery dokonce sbližují. Z těchto důvodů bylo nutné vzpomínání pojmout syžetově a neponechat jeho obsah pouze domněnkám diváka. Rituál vzpomínání není pouze cílem, ale též prostředkem pro sbližování postav; tedy posouvání děje.

Rituál cesty má cíl podobný. Opět přispívá ke sbližování postav. Oproti vzpomínání, které slouží spíše k emočnímu sblížení, je cesta využita též pro sblížení fyzické. Postavy jsou donuceny být v jednom momentu na jednom místě. Z hlediska fabule je důležité, že jsme schopni si domyslet, že postavy se nestýkají příliš často, žijí odděleně a řeší si své vlastní problémy. Cesta tedy donutí postavy být několik dní spolu ve velice uzavřeném prostoru (autě). To je pak prostředkem k řešení rodinných vztahů, které by jinak neměly kdy a kde se odehrávat. Obdobně funguje i rituál rodinného oběda. Ten je obohacen o postavu manžela Ilony, jenž v syžetu filmu dostává minimální prostor, jelikož zůstává

doma a na cestu se spolu s ostatními nevydává. Nemá ale důvod nebýt součástí posezení u oběda před odjezdem. Poznání postavy je důležité pro fabuli – pro pochopení vztahu Ilony a jejího muže a v návaznosti na to pochopení Ilony reakcí a vnitřního prožívání během cesty.

K porozumění vztahu mezi rituálem cesty, fabulí a syžetem, nám může posloužit představa, že by cestu syžet vynechal. To by nebylo u jiného filmu překvapivé, zrovna cesta z místa na místo je vynechávána často a v mnoha snímcích (postavy se nachází v jedné lokaci a v další scéně se objeví na jiné). V takovém případě bychom ale přišli právě o proces sbližování členů rodiny a odkrytí aktuálního konfliktu Zuzany s Pavlem. Situace, kdy je Zuzana nucena trávit dlouhé hodiny v autě se svým mužem, ji přivede k přiznání o nevěře. Syžetové zobrazení cesty je tedy naprosto zásadní pro děj filmu, který posouvají právě dílčí peripetie vztahů. To by ovšem mohla splňovat i cesta s jiným účelem než dopravení mrtvého na místo. Přítomnost urny a očekávaný obřad na konci však proměňuje atmosféru daných scén - například zmiňovaným vzpomínáním.

Z vyjmenovaných dílčích rituálů je právě pohřební obřad paradoxně méně významný. V syžetu filmu je sice zobrazen, ale zároveň zkrácen na možné minimum. Postavy přijedou na místo, vysypou urnu za krátkého doprovodu řeči kněze a odchází. Obřad nejvíce přispívá pointě s popelem. Nejen postavy, ale i divák neustále přehodnocuje, kdo se v urně nacházel a nachází a jestli se vůbec jedná o popel zemřelého. Dozví se to až na úplném konci filmu, kdy se matka s dcerami posadí na místě vysypání urny, protože si všimnou kytice na místě nehody. Matka se přiznává, že Juraj opravdu v urně byl a popel zemřelého leží v poli u cesty. Tím předchozí rituál pozbývá důležitosti.

K pohřebnímu obřadu dojde dvacet minut před koncem filmu, což nám napovídá, že se nejedná o poslední rituál spojený se smrtí Juraje. Šlo s nadsázkou o „falešný rituál“. Toto zastavení se u místa vysypání, kdy se dcery poprvé dozví pravdu, je tedy důležitější než předchozí obřad. Až zde dojde k opravdovému rozloučení se zemřelým.

Odpovídá tomu i vážnost a atmosféra scén: scéna s pohřebním obřadem je líčena spíše komicky a není jí přisuzovaná velká vážnost. Babička zmiňuje, že k hrobu nekoupili ani kytici, která bývá častou nezbytnou součástí pohřebních obřadů. Naopak pouhé posezení na kraji silnice s koupenou kyticí, která obřadní rituál zastupuje, má mnohem vážnější rovinu. Postavy zde vzpomínají a postava matky

má potřebu dát kytici na pravé místo vysypání urny, ne ke kříži, kde se obřad konal. Scéna u silnice je spíše dojemná než komická, emocionálně nejintenzivnější (postava matky pláče), právě v tomto obrazu ukáže nejvíc emocí z celého filmu. Význam scény navíc podtrhuje přechod na analogovou kameru s dokumentárním stylem a hlasitým rachocením zvuku kamery. Tím se odkazuje na úplný začátek filmu, na jediný moment, kdy byla rodina pohromadě ještě s Jurajem. Tento rituál posezení na místě vysypání urny přispívá emočnímu sblížení postav.

Pohřební obřad babičky je součástí fabule a zůstává tudíž neodhalen. Přispívá ke konečné pointě, kdy po dlouhé cestě na Slovensko, postavy musí dopravit tělo v rakvi opět zpět do Česka, aby mohly pohřbít dalšího člena rodiny. Zde hraje důležitou roli dílčí rituál psaní poslední vůle, který pozůstalé donutí jednat podle přání zemřelého. Ten je využit i v souvislosti se smrtí Juraje, kde je jeho poslední vůle neznámá. Zná ji pouze babička Valda, ale ostatní postavy tuto variantu zpochybňují, a tím i divák. Dalo by se tedy říct, že právě rituál psaní poslední vůle je to, co postavy nutí jednat. Základní funkce postavy, které svým jednáním posouvají děj, je v tomto případě přenesená na postavu zemřelého, jenž se ve filmu vyskytuje pouze v podobě popela.

5 Rozbor filmu Blízko od sebe

5.1 Film Blízko od sebe a jeho téma v souvislosti s rituálem

Blízko od sebe je velice věrnou adaptací divadelní hry *Srpen v zemi indiánů*¹⁷ (*August: Osage Country*). Odchyly od předlohy se zde téměř nevyskytují. Film přejímá všechny postavy, chronologii děje a často až s doslovnou přesností dialogy. Změny, ke kterým došlo, byly logickým krokem při použití audiovizuálního média. Například momenty, které byly natolik důležité, že si o nich postavy povídaly, ale kvůli jednotě místa je nebylo možné ukázat (všechna tři dějství se odehrávají sice v komplikovaném prostředí vícepatrového domu, ale prostředí se v jednotlivých dějstvích nemění). Příkladem je scéna u doktora při odvykání, o které v předloze postavy mluví, ale ve filmu je nám ukázána. Volba zobrazení situace namísto dialogu se ve filmu nabízí. Film nám dovoluje opustit dům (přestože i ve filmu se z domu a zahrady odchází jen výjimečně) a ukazuje i okolní svět a krajinu Oklahomy.

Rozhodnutí výše zmíněného typu byla nejpřínosnější v závěrečných scénách, kdy Ivy a Barbara opouští matku. V předloze se rozhovor mezi sestrami odehrává v domě, ve filmu Ivy odjíždí autem, Barbara ji dobíhá a mluví spolu přes otevřené okénko. Především díky prodloužení doby trvání je tato scéna mnohem emotivnější a dovoluje nám lépe chápat finální pocity, které postavy prožívají. Stejně tak odchod Barbary z domu, kdy v předloze můžeme pozorovat pouze propad matky, ve filmu vnímáme situaci z perspektiv obou postav a prožíváme ji tudíž z více úhlů pohledu.

Další odlišností ve filmu je upozadění postavy šerifa, který v předloze představuje naději na začátek nového vztahu Barbary: „Za prvé jsem tě chtěl vidět. Říkal jsem si, jestli tu nějakou dobu zůstaneš, mohli bysme spolu někdy zajít na oběd.“ (Urban, 2009, s. 169) V adaptaci se šerif stává pouze vedlejší

¹⁷ Originální i český název předlohy odkazuje na jedno z vedlejších témat filmu – problematiku spojenou s původními obyvateli Ameriky a rasismus. Původní obyvatele zde zastupuje postava pomocnice v domácnosti Johnna. Toto téma je často obsaženo v dialogích (například když Violet odmítá a zesměšňuje označení „původní obyvatelé“ a říká, že tak by mohli být označováni dinosauři). Jelikož se nejedná o téma hlavní, a navíc je toto téma ovlivněno pohřebním rituálem jen minimálně, v práci se mu více nevěnuji.

postavou, využitou k předání informace o Beverlyho smrti. Ve filmu je tedy tato naděje na nový vztah vypuštěna.

Dialogy jsou často doslovně převzaté, jen jsou někdy krácené. Zajímavé je, že zásadní obraz pohřební hostiny nijak krácený nebyl. V tomto případě se ho tedy filmaři rozhodli zachovat v celé délce. V předloze zabírá pohřební hostina šestnáct stran ze sto dvaceti. Kdežto ve filmu dvacet minut z necelých dvou hodin¹⁸. Je ošemetné srovnávat počty stran a počty minut, jelikož musíme brát v potaz předpoklad převedení do živého představení. Přesto vidíme, že ve filmu je pohřební hostině dán o trochu větší prostor. Z čeho ale můžeme vyčíst, že filmaři přikládali pohřební hostině větší důležitost, je rozhodnutí tuto scénu oproti ostatním nekrátit.

Není neobvyklé, že v divadelní hře scéna u jednoho stolu, kdy se postavy příliš nepohybují, pouze promlouvají, trvá delší dobu (*Srpen v zemi indiánů* je tvořen střídajícími se rozhovory různých osob v různých místnostech a mezi místnostmi/rozhovory se přepíná pomocí světla). Oproti tomu ve filmu je takto dlouhá scéna, kdy postavy sedí na jednom místě a prostředí se nijak nemění, velice nezvyklá. Přesto se filmaři rozhodli tuto scénu nijak nekrátit. Možné je to právě díky fungujícím dialogům zachovaným z předlohy a střídání atmosféry, čemuž se budu věnovat v dalších kapitolách. Rituál považuji ve filmu za výraznější než v textu předlohy, což je dáno i tím, že film využívá jiné prostředky pro jeho zobrazení. Toto zobrazení – svou podstatou filmově-dramaturgické – bude předmětem mého zkoumání.

Blízko od sebe začíná expozicí nefunkčního manželství Beverlyho a Violet. Krátce na to se dozvídáme, že Beverly zmizel, za opuštěnou matkou přijíždějí její dvě dcery Ivy a Barbara (ta spolu s dcerou Jean a mužem Billem, se kterým žije odděleně a mají komplikovaný rozpadající se vztah) a Violetina sestra Mattie Fae se svým mužem Charlesem. Violet neskrývá svou přízeň k dceři Barbaře. Ivy je matkou souzená za to, že nežije ve vztahu, až je donucena přiznat, že vztah má, ale tají s kým. Když se zjistí, že Beverly je mrtvý, je kvůli pohřbu donucena přijet i poslední dcera Karen se snoubencem Stevem. Posledním příchozím je Malý Charlie (syn Mattie Fae a Charlese) a dozvídáme se o jeho milostném vztahu se sestřenicí Ivy.

¹⁸ Film trvá 121 minut, ale děj bez závěrečných titulků zabírá 1h55m.

V kompletním počtu může započít pohřební hostina, kde se pod vlivem prášků Violet chová nepříčetně a rodinnou sešlost rozkládá. Odhalí se zde nefunkční manželství Barbary a naznačí se vztah Ivy s malým Charliem. Hostina je zakončena konfliktem, při kterém Barbara vyrve matce z rukou prášky a následuje prohledávání domu a vyhazování léků.

Nastává proces odvykání. Únava matky spojená s odvykáním dovoluje Barbaře, Ivy a Karen mluvit spolu o samotě a otevírá se téma sesterských vztahů. Po mírnějším období matky přichází opět její šílené stavy. Mezitím v nočních hodinách Steve něco zkouší na čtrnáctiletou Jean. To zahlédne indiánská pomocnice v domácnosti Johnna a rozruch přivolá Jeaniny rodiče a Karen. Karen, která přichází o iluzi nově nalezeného funkčního vztahu, spolu se Stevem odjíždí. Mattie Fae odhalí vztah Ivy k svému synovi a přizná, že Malého Charlieho počala kdysi s Beverlym, takže milenci jsou tedy sourozenci. Z domu odjede i zničená Ivy a poslední osobou v domě (kromě pomocnice v domácnosti Johnny) zůstává jen dcera Barbara. Ta se dozvídá o vzkazu Beverlyho, který matce zanechal a na který Violet reagovala až po několika dnech. Obviní ji ze smrti otce a Violet obviňuje Barbaru nazpátek. To je poslední kapkou, po hádce odjíždí i Barbara a film končí záběrem v autě a v krajině, kdy se Barbara osvobozená vzdaluje.

Toto je sice zjednodušený, ale v rámci možností komplexní sled událostí filmu Blízko od sebe. Ze sledu událostí bez jakýchkoli pochybností vystávají jako hlavní téma rodinné a partnerské vztahy s největším důrazem na vztah matky Violet a dcery Barbary, které se tak stávají hlavními postavami.

Moment, kde rituál vypadá na první moment jako cíl, je pohřební hostina. Proč by jinak trvala dvacet minut, a zabírala tak velkou část filmu? Pokud by ale byla pohřební hostina čistě cílem, pak by pravděpodobně probíhala mnohem poklidněji, postavy by vzpomínaly, dodržování zvyklostí by probíhalo bez povšimnutí. To, co dělá z pohřební hostiny prostředek, je právě způsob jejího zobrazení a dialogy, které se v průběhu dvacetiminutové scény vedou. Když Violet nařizuje mužům vzít si sako (v obrovském vedru), vytváří se tím atmosféra a napětí mezi postavami. Postavy by mohly být vhodně oblečené podle zvyklostí, ale právě nutnost jim toto připomenout je prostředkem mimo jiné k ukázaní Violetiny nadřazenosti, síly.

Dialogy jsou sice často typickým příkladem rozhovorů na pohřebních hostinách - postavy pozitivně hodnotí obřad a vzpomínají, jak byl Beverly dobrý básník. To

se ale převrátí ve Violetinu kritiku jak Beverlyho samotného skrze negativní příhody z minulosti spojené s jeho alkoholismem, tak kritiku ostatních postav – reaguje na Steva „kdo je?“, a tím nejen shazuje jeho samotného, ale i dceru Karen, která je donucena objasnit, že se jedná o jejího snoubence. Kredenc, kterou během hostiny každému nabízí, je příkladem, jak pomocí rituálu rozdávaní věcí zemřelého otevírá vztahy ostatních postav (nabídne kredenc i Billovi se slovy, že jsou přece s Barbarou separovaní). Během hostiny se naváží téměř do každého člena rodiny a odkrývají se tak nejen vztahy ostatních postav, které jsou nuceny reagovat, ale i její vztah ke všem přítomným. Rituál pohřební hostiny i ostatní rituály jsou úzce propojené s tématem rodinných vztahů a prostředky k jeho zobrazení.

5.2 Žánr a rituál ve filmu *Blízko od sebe*

Blízko od sebe můžeme přiřadit k podžánru psychologické drama. Žánr musíme v tomto případě studovat samostatně z předlohy. Přestože se jedná o věrnou adaptaci a žánr filmu z žánru divadelní hry částečně vychází, žánr předlohy může být proměnlivý v souvislosti se zpracováním a převedením do divadelního představení. Dialogy a situace mohou být vnímány pouze vážně, ale šlo by dílo zpracovat i jako tragikomedii. Některé vyhrocené situace k tomu přímo vybízejí – například rvačka dcery a matky: „*Violet vyhraje, vyrve Barbaře prášky. Bill táhne Barbaru zpět na její židli. Ale ona se vytrhne, zaječí, vrhne se zase na Violet, popadne ji za vlasy, táhne ji nahoru, převrhne několik židlí.*“ (Urban, 2009, s. 138) Oproti tomu film je neměnný a žánr je zde ustálený. Komickým a tragikomickým prvkům se vyhýbá, pomocí výrazu herců a jejich chování působí vážně a odlehčených momentů je takové minimum, že na výsledný žánr nemají vliv.

Film využívá klasických kamerových postupů jako použití detailů obličejů, které díky perfektní herecké akci jejich vnitřní prožívání zobrazují a žánr psychologického dramatu má oproti divadelnímu představení (distanc diváka a herců) větší pole působnosti. Zároveň možnost změn prostředí, vystoupení z lokace jednoho domu a rozšíření o exteriéry rozsáhlé krajiny metaforicky ukazující vnitřní prožívání postav, žánru prospívá. Například závěrečná scéna, kdy Barbara odjíždí od matky, jede autem a pomocí velkých celků ukázaná

nekonečná krajina symbolizuje její volnost, únik a osvobození z toxického prostředí a vztahu s matkou.

Žánr psychologického dramatu odpovídá tématu filmu. Pro zkoumání a posouvání vztahů mezi postavami je nutné hluboké ponoření do jejich prožívání. Každá postava má jedinečný charakter a jedinečnou výchozí situaci, kterou poznáváme. Divák je nucen snažit se postavy pochopit a vžít se do nich. A to i do těch méně sympatických jako je postava třetí dcery Karen, která je exponovaná jako povrchní, sebestředná a otravná. Díky situacím, které postavy prožívají (jako pravděpodobný rozpad vztahu, který je pro Karen tak důležitý, obzvláště když víme, že navázat vážný vztah, což byl vždy její sen, je pro ni těžké) se vcítujeme do jejich prožívání. Film končí zásadní větou Barbary: „máš pravdu mami, ty jsi ta nejsilnější“. Tato věta nám pomáhá pochopit předchozí tyranské chování Violet a s větší empatií vnímáme její snahu za každou cenu vždy všechno přežít. Její vzpomínky na dětství nám také pomáhají postavu chápat, z ploché postavy tyranské matky se stává postava s natolik odhalenou minulostí, abychom její chování vnímali jako důsledek všech životních strastí, které ji potkaly.

Autoři se nejen díky dialogům snažili odhalit psychologii postav na možné maximum. O žánru drama, které může zahrnovat široké množství filmů všech druhů, v tomto případě není pochyb. Žánr je exponovaný už prvním obrazem filmu, který zobrazuje toxické manželství Beverlyho a Violet. Vážná atmosféra filmu je konstantní. Jedná se o přehlídku tragických osudů a rozpadlých vztahů, ze kterých je často těžko uniknout. Jedna vážná scéna střídá druhou a tvůrci diváka téměř nikde nenechají oddechnout. Přesto zde existují momenty klidu nebo smíření, ty ale často končí tragicky a velmi rychle se vracíme k dramatické poloze. Mezi takové zklidňující scény patří například rozhovor tří sester na verandě. Tvůrci dokonce poskytnou sestrám příležitost k zasmání. Brzy však nastane další hádka, kdy Ivy Barbaře a Karen vyčítá, že ji s matkou nechaly a odjely pryč. Dalším příkladem poklidnějších momentů je vztah Ivy a malého Charlieho, který se zdá být jediný funkční, například píseň, pomocí které Malý Charlie vyznává Ivy lásku.

Oproti *Výletu* film *Blízko od sebe* spadá pouze pod jeden žánr. Psychologické drama je spojené s konvencemi atmosféry filmu, emocionálního účinku na diváka tvořeného vcítěním se do postav a jejich psychologizací. Převládají negativní emoce u postav (a tudíž i u diváka). Smutek, vztek, lítost, frustrace, pocity

samoty a mnoho dalších. To jsou emoce, které jsou spojeny i s úmrtím blízké osoby a které si pozůstalí prožívají. Téma smrti blízkého (v tomto případě Beverlyho) vybízí k využití žánru psychologického dramatu, kdy můžeme negativní prožívání postav pozorovat.

Propojení žánru a rituálu spojeného se smrtí se nejen nabízí, ale je zde cíleně využité. Velice často se smrt osoby připomíná. Ve filmu se opakují věty o pohřbu nebo Beverlyho nedávné smrti a tyto věty se většinou spojují s chováním postav, jsou využity jako výtky. Například Barbara vyčítá dceři Jean, že v den pohřbu spěchá, aby si mohla pustit televizi. Situace tím díky připomenutí pohřebního rituálu zvažní, z momentu sledování televize se stává drama. Jindy je připomínání obřadu použito pro ospravedlnění chování postav. Jak jinak by se Violet měla chovat v den, kdy byl pochován její muž?!

Drama spojené s napjatými vztahy a výbušnými momenty přímo těží ze situace, ve které se rodina nachází – vyrovnávání se s úmrtím blízkého. Smíření se se smrtí je o to náročnější, že se jedná o sebevraždu. Tu autorka využívá v závěrečné pointě: Beverly své ženě nechal vzkaz a ona zavolala až po několika dnech. Toto zjištění se stává poslední kapkou pro Barbaru a vyvolá poslední hádku mezi Barbarou a Violet o tom, kdo z nich dvou má větší podíl na jeho smrti. Smrt příbuzného se tudíž využívá k vyústění vztahu, který lze považovat za nezávaznější.

Nejdůležitějším rituálem zkoumaného dramatu je pohřební hostina, a lze říci, že v této sekvenci má rituál na žánr zásadní vliv. Neustále se střídají vypjaté momenty se snahou „dát si v klidu“ společné jídlo u jednoho stolu. Často, když se zdá, že atmosféra konečně začíná být poklidná, Violet připomíná, proč u stolu společně po letech usedli. Přestože je v domě vedro, donutí muže obléci si sako: „Vidím, pánové, že už jste se svlékli. Myslela jsem, že máme pohřební hostinu.“ Violet muže zpraží a atmosféra zhoustne. Stejně funguje i její připomenutí motlitby, kterou musí ze sebe doslova „soukat“ její švagr. Violet je „tíživým“ a „zneklidňujícím“ elementem už v tom, že stále kouří, hází si do úst prášky a sama nejí. Společného konzumování hostiny, které pečlivě připravila Johnna, se tedy sama neúčastní.

Jednotlivé postavy se snaží vést banální rozhovory, které by atmosféru odlehčily, ale Violet „vytahuje“ téma poslední vůle nebo nabízí věci v domě. Díky rituálu (pravidla pohřební hostiny, připomínání pohřebního obřadu, rituál zbavování se

věcí zemřelého atd.) se ovlivňuje atmosféra filmu, a jelikož atmosféra je úzce spjata s žánrem psychologického dramatu (jedná se o jednu z konvencí tohoto žánru), rituál a žánr se vzájemně ovlivňují.

5.3 Syžet a fabule ve filmu *Blízko od sebe*

Syžet filmu *Blízko od sebe* velice věrně zachovává syžet divadelní předlohy *Srpen v zemi indiánů* (a není divu, neboť se jedná o mistrovskou dramatickou stavbu). Vyprávění je chronologické, dodržuje se pořadí scén a struktura se zásadně neliší.

Rozdílům jsem se věnovala při představení filmu, pro připomenutí můžeme uvést scénu s doktorem, která je v předloze součástí fabule a ve filmu syžetu. Zatím nezmíněná scéna je nutnost identifikace těla zemřelého, čehož se ujme Barbara. Během cesty k vodě (kvůli identifikaci) vede Barbara s dcerou Jean rozhovor a vysloví přání, aby dcera zemřela až po ní. Ve filmu se tato scéna odehrává v autě, kdežto v předloze ještě v domě. Časově se tedy rozhovor přiblíží momentu identifikace mrtvého, ten je ale přesto vynecháván a zůstává součástí fabule. Do syžetu se dostane pouze pár rychlých detailů přípravy mrtvého (svlékání a oblékání kvůli pohřbu), které nám přiblíží, jak utopené tělo mohlo při identifikaci vypadat a nakolik to muselo být pro Barbaru těžké.

Filmové médium mělo možnost přesunout z fabule do syžetu více scén, ale ne vždy k tomu došlo. Vzpomínání postav a historky z dětství (například boty, které si přála Violet k Vánocům¹⁹) by bylo možné ukázat pomocí flashbacků, ale flashbaky se ve filmu naštěstí nevyskytují. V případě, že by se situace z minulosti přesunuly z fabule do syžetu, filmaři by tím možná situaci zobrazili objektivněji, ale přišli bychom o prožívání postav v současnosti (zmíněná scéna s botami je velice emotivní a krom Violet samotné sledujeme též soucitnou reakci dcer).

Tím došlo k zachování rituálu truchlení, namísto upřednostnění vizuálního zobrazení řečeného. Dalším příkladem je moment při pohřební hostině, kdy Violet

¹⁹ Violet vzpomíná na chlapce s pěknými botami, do kterého se zamilovala. K Vánocům si přála stejné boty, chodila se na ně dívat do výlohy, věřila, že pak by se i ona zalíbila chlapci. Pod stromečkem našla zabalenou krabici od bot, ale když ji rozbalila, našla pracovní boty pokryté exkrementy. Šlo o neempatický vtip Violetiny matky.

vzpomíná na opilého Beverlyho během absolventské večeře, kde měl mít proslov. Důležitější než negativní historka snižující mrtvého, je právě to, kdo a v jaký moment si na ni vzpomene (vdova, která po druhých vyžadovala úctu), jakým způsobem ji vypráví a jaké jsou reakce naslouchajících postav.

Pohřební hostina zabírá velkou část syžetu. Jak již bylo řečeno, trvá celých dvacet minut ze dvou hodin filmu. I tím se stává nejdůležitějším rituálem spojeným se smrtí Beverlyho. Začíná ve 48. minutě a končí 1:08²⁰. Je tedy zařazena na minutu přesně doprostřed filmu, což nelze považovat za náhodu. Zařazení odpovídá důležitosti scény, jedná se o jedno z vyvrcholení dramatu. Proto se pokusím přiblížit především syžetovost této scény.

Začíná momentem servírování jídla a příchodem Ivy a Malého Charlieho, který rozbije mísu, za což je kárán svou matkou, která zničeným pokrmem chtěla k hostině přispět. U stolu v tento moment ještě není Violet, krom rozbité mísy panuje tudíž celkem uvolněná atmosféra, která se s jejím příchodem narušuje. Violet přináší svatební fotografii, pak přikazuje mužům obléci si saka a připomíná, z jakého důvodu se u stolu sešli. Pokud by k tomu nestačilo černé oblečení, funguje to i jako připomenutí pro diváka. „Někdo by měl říct modlitbu,“ navrhuje opět Violet, a tak Charles (manžel její sestry a nejstarší muž v místnosti) pronáší dlouhou, místy trapnou modlitbu, při které pozorujeme tváře pozůstalých (především Violet kroutící hlavou) a během které Stevovi (novopečenému snoubenci Karen) zazvoní mobil a jako jediný tak během hostiny vstane od stolu a na moment se vzdálí z místnosti.

Poprvé zazní dialog o kredenci, kterou Violet nabídne Barbaře, ve snaze zbavit se po smrti Beverlyho nepotřebných věcí. Vážnější rozhovory související se smrtí Beverlyho jsou pak přerušovány například dialogem o masu a „pojídání stresu“ spolu se zvířecím masem. To je podnětem k smíchu pro všechny zúčastněné kromě vegetariánky Jean. Na vágní prohlášení typu: „Myslím, že obřad byl pěkný,“ reaguje Violet smíchem a připojuje historku o Beverlyho alkoholismu, které se ovšem směje sama. Kvůli změně tématu a pomlouvání zemřelého se i zásadně pozmění atmosféra. Když Steve pozitivně hodnotí Beverlyho básně, Violet reaguje útočnou poznámkou: „Ty jsi kdo?“ a Karen musí matce připomenout, že se jedná o jejího snoubence, což Violet hodnotí jako zvláštní volbu použít tátův pohřeb jako příležitost pro rande.

²⁰ Včetně zvednutí se od stolu a rvačky Barbary a Violet.

Během večere „vytáhne“ vdova také téma poslední vůle, tvrdí, že si Beverly přál odkázat vše pouze jí. Nutí jednotlivě všechny dcery k projevení souhlasu. Vrací se opět motiv kredence, která se stane záminkou, aby přiměla Billa k přiznání, že žije se svou ženou Barbarou odděleně. Nakonec se někdo konečně odváží hodnotit velice diskrétně Violetino chování: „Dnes jsi ve zvláštním rozpoložení V,“ říká Charles a paní domu odvětí „Dnešek si o to říká. V jakém rozpoložení bych měla být?!“

Barbara to nakonec nevydrží: „Tři dny zpátky jsem musela identifikovat tátovo tělo. A teď tu musím sedět a poslouchat, jak zle napadáš každého člena rodiny.“ Konflikt mezi Barbarou a matkou se dále vyostřuje: Violet mluví o fyzickém násilí, které zažila v dětství, hodnotí generační rozdíly, privilegovanost svých dcer a nesrovnatelnost životních utrpení. Malý Charlie se v duchu debaty (ohlašování pravdy) rozhodne říct pravdu o svém vztahu s Ivy. Ta se ho ale snaží zastavit, čímž některým přítomným vše prozradí, přestože pravda se nahlas zatím nevyřkne. Pološílená Violet přiznává, že je závislá na drogách a vytahuje krabičku s léky, po které se vrhne Barbara a dojde k rvačce, která všechny donutí zvednout se od stolu. Rituál pohřební hostiny se tím ukončuje.

Tento podrobný popis téměř celého syžetu pohřební hostiny je nutný k pochopení, jak tato scéna funguje. Jelikož se za celou dobu postavy nezvednou od stolu (kromě Stevova telefonátu), velice brzy poznáme prostředí, rekvizity atp. a syžet nic nového krom dialogů a chování postav nepřináší. I z tohoto důvodu jsem si dovolila citovat některé z replik. Dialogy a následné reakce spolu s výrazy a gesty jsou naprosto zásadní. Tak dlouhé trvání je možné pouze díky poutavosti dialogů a neustále se měnící atmosféře. Střídání atmosféry je dosaženo díky narušování poklidné debaty, o kterou se snaží většina pozůstalých a nevybíravé, až tyranské chování vdovy Violet. Postavy se sice stále snaží stočit debatu na odlehčenější téma (fráze o pohřbu, maso apod.), ale Violet ostatní postavy nikdy nenechá dlouho v klidu. Vytahuje vztah Billa a Barbary, ponižuje Stevea i Karen, mluví o závěti atd.

Vidíme tedy, jak bylo možné zachovat rituál hostiny v tak dlouhém trvání, aniž by se oslabila dramatickosti. Na poutavém zobrazení scény se samozřejmě významně podílí i kamera a střih. Otázkou je, k čemu toto prodlužování v syžetu bylo nutné. Během hostiny se opakovaně připomíná pohřeb. Pohřební obřad se přitom do syžetu nedostal; vidíme jen příjezd ke kostelu a následnou cestu zpět

do domu. Církevní obřad je ovšem svázaný pravidly a mlčením přítomných. Šlo by možná o zajímavý vizuální efekt, ale pro film jsou klíčové právě dialogy, pomocí kterých se rozvíjí děj. Pohřeb by tedy děj nikam neposouval.

Během hostiny se ovšem o mrtvém a obřadu opakovaně mluví (někdy se vypráví, jindy se jen připomíná). K čemu tedy toto připomínání pohřbu a smrti zemřelého na hostině slouží? Pokaždé, když se nastolí téma pohřbu nebo smrti, promění se atmosféra. Zajímavé je, že někdy se atmosféra zklidňuje a jindy zase zhoustne. Fráze o pohřbu nebo vzpomínání na Beverlyho básně jsou pozitivní, vrací debatu k příjemnějším tématům a snaží se odvést pozornost. Oproti tomu u postavy Violet se vždy jedná o nevhodné (až nevkusné) připomenutí (kritizování zemřelého i samotného pohřbu, zbavování se věcí, závěť), na které postavy buď neví jak nebo nechtějí reagovat; případně reagují negativně a dochází ke konfliktům.

Je tedy zřejmé, že přestože pohřeb je pouze součástí fabule, díky připomínání má ve filmu svou funkci. Tímto způsobem se s pohřbem a smrtí Beverlyho pracuje během celého filmu, nejen v průběhu hostiny.

K čemu slouží samotná hostina, která dostala tak velký prostor? Rituál hostiny shromažďuje všechny postavy na jedno místo. Tuto funkci by mohl plnit i pohřeb, ale jak bylo zmíněno, postavy by zde neměly možnost vést rozhovory. Oproti tomu hostina k dialogům vybízí. V syžetu před a po hostině se postavy setkávají samostatně. Jejich vztahy, což je nejdůležitějším tématem filmu, se odhalují a vyvíjí odděleně. Na pohřební hostině poprvé poznáváme, jak funguje rodina jako celek a že Violet má (až do převzetí iniciativy Barbarou) nad všemi moc a jeví se ze všech nejsilnější. Hostina je poskládaná natolik důmyslně, že dovoluje extrémně dramatické vyvrcholení rvačkou matky s dcerou, která vyústí převzetím moci. Lze si povšimnout záběru mezi rvačkou a prohledáváním domu a vyhazováním léků, kdy kamera zabere detail svatební fotografie Beverlyho a Violet, která tímto – nepřímo - smrt otce připomíná. Když je otec mrtvý a matka ztrácí moc kvůli závislosti, může to být právě nejstarší dcera Barbara, která od tohoto momentu získává nejsilnější pozici. Dvě hlavní postavy Violet a Barbara si tak vymění krátce po polovině filmu díky konfliktu vzešlému z hostiny nadvládu v domě.

Podobně jako připomínání pohřbu funguje upozorňování, že se nejedná o obyčejné společné jídlo (např. saka, motlitba). Tyto připomínky mění

atmosféru a vyjadřují poslední chvíle Violetiny převahy. Tím že vdova vytahuje nevhodná témata právě na pohřební hostině, mění reakce postav. Pokud si například představíme, že mluví o závěti s dcerami bez přítomnosti dalších osob a mimo rituál, pravděpodobně by se některá z nich vůči vyškrtnutí ze závěti ohradila. Z výrazu na hostině je vidět, že největší problém s tím má Karen. Postavy před zraky ostatních a při hostině, kdy je nejdůležitější pozůstalou právě vdova, jsou donuceny svůj nesouhlas „spolknout“ a Violet si tak díky rituálu prosadí svou.

Tyranie, kterou se filmaři snažili vyjádřit, je silnější, když Violet ponižuje příbuzné před zraky všech ostatních. Vytáhnout téma rozpadajícího se vztahu Billa a Barbary během hostiny, kdy jsou všichni nuceni brát na Violet jakožto vdovu ohledy a nemohou se bránit, je mnohem více ponižující, než by tomu bylo za jiných okolností. Dokonce sama Violet ony okolnosti využívá jako omluvu. Jak jinak by se během takového dne měla chovat. Respektive kdy jindy by se takto chovat mohla.

Skutečnost, že se všechny postavy nachází na jednom místě, které navíc nemohou opustit (což by se během pohřební hostiny neslušelo), veškeré situace, které by vznikly za jiných okolností, posiluje. Je tedy vidět, že rituály použité jak v syžetu, tak ve fabuli, mají na drama a následně i film zásadní vliv.

6 Závěr

V této práci jsem zkoumala dramaturgickou roli rituálů spojených se smrtí člena rodiny ve filmech *Výlet* a *Blízko od sebe*. Zabývala jsem se především funkcí rituálů ve struktuře, žánru a tématu vybraných snímků. V obou snímcích se potvrdil předpoklad, že rituál slučuje postavy na jedno místo; širší příbuzenstvo se díky rituálu po dlouhé době shledává. Toto shledání je úzce spjaté s hlavním tématem filmů.

Vysledovaným tématem obou filmů jsou rodinné a partnerské vztahy. Zde je klíčové zmíněné znovushledání postav, které spolu delší dobu nebydlí. Rituál spojený se smrtí člena rodiny donutí postavy pozastavit svůj dosavadní každodenní život a konfrontovat se se svou rodinou. U *Výletu* toto shledání slouží k usmíření se mezi dcerami a matkou a sblížení se. *Blízko od sebe* s tématem disfunkčních vztahů vyústí v osvobození se především dcery Barbary od rodiny. Postavy se tedy k sobě přibližují nebo oddalují díky společně strávenému času.

U postav především z nukleárních rodin má rituál funkci jinou. Partneři nebo manželé na místo pohřebního obřadu přijíždějí společně. Nachází se v jiném prostředí, ze kterého nemohou uniknout, s dalšími členy rodiny, kteří jejich vztah ovlivňují. Také v určitém bezčasu, kdy je možné si vzájemně konflikty vyříkat (bezčasi cesty ve filmu *Výlet* přivede Zuzanu k přiznání nevěry; Violet z *Blízko od sebe* rozdmýchává vztahy okolo sebe – nutí Billa a Barbaru přiznat separaci v manželství; Ivy a Malý Charlie by bez konfrontace s rodinou nevěděli o sourozeneckém vztahu, který jejich soužití vylučuje). Důležitý je pocit, že z místa nemohou uniknout. Rituál pohřebního obřadu nebo pohřební hostiny svázaný zvyklostmi nedovoluje postavám opustit místo, a tím se vytváří podmínky pro vyvolávání konfliktů.

Předpoklad vlivu rituálu na vážnější atmosféru filmu se naplnil pouze částečně. Atmosféra se v *Blízko od sebe* pomocí připomínání okolností, za jakých se postavy setkávají, často mění. Rituál zde slouží jak ke zvážení atmosféry, tak k jejímu odlehčení. Střídání těchto dvou rovin je nejpatrnější během scény pohřební hostiny. Žánr psychologického dramatu je zde spojen především s tématem filmu o vztazích v disfunkční rodině. Nejvíce poznamenaná smrtí Beverlyho je jeho manželka Violet, propadá se do stavu šílenství, její špatné vlastnosti se rituálem posilují a ona připomínáním okolnosti (například že dnes

byla na pohřbu vlastního manžela) své chování opakovaně omlouvá. Violet je postava, která nejčastěji způsobuje vážnou atmosféru filmu, stává se zdrojem konfliktů. Obojí je jí dovolováno díky období truchlení i dalším dílčím rituálům. V tomto ohledu je rituál spojen s tíživou atmosférou filmu, která je klíčová pro žánr dramatu. Díky shledání dochází k vzájemné komunikaci a pomocí dialogů a reakcí poznáváme vnitřní prožívání a psychologii postav.

Pohřební rituál však může sloužit i jako odlehčení atmosféry. Během pohřební hostiny je povrchní mluvení o obřadu klidnějším momentem. Viditelnější je to ve snímku *Výlet*. Přestože se film dá řadit i pod žánr psychologické drama, výraznější je jeho komická rovina. Ke smrti blízkého došlo před delší dobou a syžet přeskakuje období truchlení. Postavy jsou se smrtí již smířené a díky tomu je rituál možné využít v komických nebo tragikomických momentech (zamazání urny koláčem, vysypání urny v poli, hledání náhražky popela v popelnících atd.). Přání zemřelého nechat se pohřbít na Slovenku a sledování této cesty určuje žánr road movie.

Rituály jsou součástí syžetu nebo fabule. Syžet vypouští ty rituály, které by nijak neposouvaly děj a nesloužily tématu filmu. Obřad v *Blízko od sebe* je součástí fabule, ale jeho již zmíněné připomínání hraje důležitou roli. Naopak pohřební hostina má v syžetu filmu velký prostor, jedná se o rituál, kdy by bylo neslušné se zvednout od stolu a místo opustit. Navíc se postavy kvůli smrti blízké osoby nachází v horším psychickém rozpoložení. Postavy jsou donucené spolu vzájemně komunikovat, což spěje až k vyvrcholení a eskalaci konfliktu ve filmu - rvačka matky Violet a dcery Barbary.

Syžet *Výletu* je tvořen především cestou na místo pohřbu. Rituál zde funguje podobně jako ve filmu *Blízko od sebe*. Postavy jedou na místo pohřbu auty, odkud nemohou uniknout a dochází k jejich konfrontaci. Rituál je navíc využit jako pointa a to v případech: zaprvé v případě pointy spojené s původem popela v urně a zadruhé v případě finální pointy v podobě přání zemřelé babičky nechat se pohřbít v Rakovníku. Cesta zpět zůstává pouze v rovině fabule, vyjma začátku této cesty do Česka, kdy se postavy zastaví u silnice na místě vysypání urny a díky odhalení pravdy dojde k jejich sblížení.

Přestože se oba analyzované filmy v mnohém liší, rituál často plní stejnou funkci. Jsem si vědoma toho, že na základě příkladů pouze ze dvou snímků nelze vyvozovat obecné závěry pro všechny filmy o rodině pracující s rituály. Práce ale

ukazuje, jakým způsobem je možné rituál ve filmu využít. Pohřební rituál může posílit zvolené téma, je možné ho použít ve vážnějších i odlehčenějších žánrech a může plnit svou roli i v případě, že je pouze součástí fabule. Pokud se nachází v rovině syžetu, je tak učiněno vědomě a stává se pak prostředkem k dosažení různých cílů, jako například k naplnění ústředního tématu filmu.

Důvodem zvolení pouze dvou filmů pro zkoumání role rituálu byl především rozsah práce. Upřednostnění menšího počtu filmů mi dalo prostor dostat se do větší hloubky problematiky. Umím si představit rozšíření práce o větší počet filmů a jejich následné srovnání. Zároveň vidím velký prostor v neprobádané oblasti filmů o rodině. Další práce by mohly navázat na téma rodinných rituálů se zaměřením na svatby nebo jiné – jubilejní - rodinné oslavy. Zajímavé by bylo zkoumání některé z dalších kategorií filmů o rodině, které jsem vyjmenovala v úvodu práce a umím si představit zpracování daného tématu ve své diplomové práci.

7 Zdroje

7.1 Rozebírané filmy

Výlet

Režie: Alice Nellis

Země: Česká republika / Slovenská republika

Rok: 2002

Minutáž: 100 min

Scénář: Alice Nellis

Kamera: Ramūnas Greičius

Hudba: Tomáš Polák

Hrají: Iva Janžurová, Theodora Remundová, Sabina Remundová, Igor Bareš, Naďa Kotršová, Jiří Macháček, Aňa Geislerová, Kryštof Hádek, Martin Šulík, Dan Bárta, Jaroslava Hanušová, Martin Matejka, Zuzana Konečná, Igor Čillík, Kamila Vondrová, Rudolf Pechan

Blízko od sebe

Originální název: *August: Osage Country*

Režie: John Wells

Země: USA

Rok: 2013

Minutáž: 121 min

Scénář: Tracy Letts

Předloha (divadelní hra): Tracy Letts

Kamera: Adriano Goldman

Hudba: Gustavo Santaolalla

Hrají: Meryl Streep, Julia Roberts, Ewan McGregor, Chris Cooper, Abigail Breslin, Benedict Cumberbatch, Juliette Lewis, Margo Martindale, Dermot Mulroney, Julianne Nicholson, Sam Shepard, Misty Upham, Will Coffey, Newell Alexander, Dale Dye, Fatih Aydin

7.2 Další filmy

Kmotr (The Godfather) [film]. Režie Francis Ford Coppola. USA, 1972.

Miss Violence (Miss Violence) [film]. Režie Alexandros Avranas. Řecko, 2013.

Parazit (Gisaengchung) [film]. Režie Džun-ho Pong. Jižní Korea, 2019.

Psycho (Psycho) [film]. Režie Alfred Hitchcock. USA, 1960.

Sága rodu Forsytů (The Forsyte Saga) [seriál]. Režie David Moore, Andy Wilson, Christopher Menaul. Velká Británie, 2002-2003.

Špičák (Kynodontas) [film]. Režie Yorgos Lanthimos. Řecko, 2009.

Tohle je náš svět (Captain Fantastic) [film]. Režie Matt Ross. USA, 2016.

Vetřelec (Alien) [film]. Režie Ridley Scott. USA / Velká Británie, 1979.

Žáby bez jazyka (Žaby bez jazyka) [film]. Režie Mira Fornay. Česká republika / Slovenská republika, 2020.

Život je krásný (La vita è bella) [film]. Režie Roberto Benigni. Itálie, 1997.

2001: Vesmírná odysea (2001: A Space Odyssey) [film]. Režie Stanley Kubrick. Velká Británie / USA, 1968.

7.3 Literatura

ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BRIDGES, William. *Na prahu změn: (zóny přechodových rituálů)*. Praha: Návrat domů, 2004. Trendy. ISBN 80-7255-100-0.

NEŠPOROVÁ, Olga. *O smrti a pohřbívání*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. ISBN 978-80-7325-320-2.

PETRUSEK, Miloslav, Hana MAŘÍKOVÁ a Alena VODÁKOVÁ. *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-311-3.

SINGLY, François de. *Sociologie současné rodiny*. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-249-1.

URBAN, Martin. *Tracy Letts, Srpen v zemi indiánů: August: Osage county: předpremiéra 3. června 2009, I. česká premiéra 5. června 2009 ve Stavovském divadle, II. česká premiéra 6. června 2009 ve Stavovském divadle*. Praha: Národní divadlo, 2009. ISBN 978-80-7258-315-7.

VAN GENNEP, Arnold. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1374-1.