

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

COMING-OF-AGE: DOSPÍVÁNÍ JAKO ŽÁNŘ

Mgr. Dominika Ondrušková

Vedoucí práce: Mgr. Lucia Kajánková

Oponent práce: Lukáš Kadlec

Datum obhajoby: 16. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

Screenwriting and Script Editing

BACHELOR'S THESIS

COMING-OF-AGE: MATURING AS A GENRE

Mgr. Dominika Ondrušková

Thesis advisor: Mgr. Lucia Kajánková

Examiner: Lukáš Kadlec

Date of thesis defense: 16. 9. 2022

Academic title granted: BcA.

Praha, 2022

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Coming-of-age: Dospívání jako žánr

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

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.

Abstrakt:

Bakalářská práce se věnuje filmovému žánru coming-of-age, který tematizuje dospívání. Cílem práce je v její první části vymezit žánr coming-of-age a pojmout jej z hlediska vývoje filmů o dospívání, které jsou v žánrových studiích často nazývány teen nebo youth filmy. Přes stručnou historii žánru a vysvětlení kultu teenagerství práce přejde k vymezení charakteristik žánru coming-of-age jako samostatného žánru, ve kterém dospívání není doprovodný prvek filmu, ale celým jeho těžištěm. Dále práce rozdělí coming-of-age filmy podle věkových kategorií protagonistů a vymezí cílovou skupinu žánru.

Praktická část bakalářské práce bude analyzovat tři filmy žánru coming-of-age z různých kulturních prostředí: americký film *Osmá třída* (2018), venezuelský film *Příšerný vlasy* (2013) a francouzský film *Kočky* (2020). K analýze jsou vybrány čtyři tematické okruhy, které jsou pro vybrané filmy společné: *sebe-identita, vztah s rodiči a rebelie, sexualita a romantické zájmy a nová fáze dospělosti*. Na základě této „tematické mřížky“ bude práce analyzovat práci s coming-of-age žánrem, ve kterém je stěžejní hrdinova duševní cesta od krize identity ke svému vyspělejšímu já. Na základě poznatků z analýz vytyčuje práce obecnější kritéria, jakými jde s žánrem coming-of-age pracovat, respektive jakým způsobem tematizovat přechod do protagonistovy duševní dospělosti. Práce se zaměřuje zejména na budování postavy dospívajícího protagonisty, je proto určena primárně autorům, které žánr coming-of-age zajímá a chtějí se mu věnovat ve své tvorbě.

Klíčová slova:

Coming-of-age, žánr, teen film, youth film, college film, image teenagerství, adolescent, dospívání, tween.

Abstract:

The bachelor's thesis is devoted to the film genre coming-of-age, which thematizes the protagonist's maturing. First part of this thesis aims to define the coming-of-age genre and understand it from the point of view of the development of films focused on maturing, which are often called teen or youth films in genre studies. Throughout a brief history of the genre and the explanation of the cult of adolescence, the work goes on to define the characteristics of the coming-of-age genre as an independent genre in which adolescence is not an accompanying element of the film, but its entire essence. Furthermore, the thesis divides coming-of-age films according to the protagonists's age and defines the target audience.

The practical part of the bachelor thesis will analyze three films of the coming-of-age genre from different cultural backgrounds: the American film *Eighth Grade* (2018), the Venezuelan film *Bad Hair* (2013) and the French film *Cuties* (2020). Four thematic areas common to the selected films are chosen for the purpose of the analysis: *self-identity, relationship with parents and rebellion, sexuality and romantic interests*, and the *new phase of adulthood*. Based on these common themes, the thesis will analyze how the selected films work with the coming-of-age genre, in which the hero's mental journey from their identity crisis to their more mature self is essential. Based on findings from the analysis, the thesis will lay out more general criteria how to work with the coming-of-age genre, or how to thematize the protagonist's transition to mental maturity. The thesis mainly focuses on how to build teenage protagonists and their journey, therefore it is intended primarily for authors who are interested in the coming-of-age genre and who want to devote their work to the coming-of-age genre.

Key words:

Coming-of-age, genre, teen film, youth film, college film, teenage image, adolescent, maturing, tween.

OBSAH

ÚVOD	7
1. Coming-of-age film	10
1.1 Youth filmy a teen filmy	12
1.2 Historie žánru a kult teenagerství	13
1.3 Čistý žánr	17
1.4 Charakteristika a témata	19
1.5 Věkové kategorie a cílová skupina	21
2. Analýza vybraných coming-of-age filmů	25
2.1 OSMÁ TŘÍDA (2018).....	26
2.1.1 Sebe-identita.....	26
2.1.2 Vztah s rodiči / rebelie.....	29
2.1.3 Sexualita a romantické zájmy	30
2.1.4 Nová fáze dospělosti.....	32
2.2 PŘÍŠERNÝ VLASY (2013).....	33
2.2.1 Sebe-identita.....	34
2.2.2 Vztah s rodiči / rebelie.....	36
2.2.3 Sexualita a romantické zájmy	39
2.2.4 Nová fáze dospělosti.....	40
2.3 KOČIČKY (2020).....	41
2.3.1 Sebe-identita.....	42
2.3.2 Vztah s rodiči / rebelie.....	44
2.3.3 Sexualita a romantické zájmy	45
2.3.4 Nová fáze dospělosti.....	46
3 Existuje návod na dobrý coming-of-age film?	47
ZÁVĚR	50
ZDROJE	51

ÚVOD

Coming-of-age film je film zaměřující se na mladé hrdiny, kteří během filmu překračují určitou hranici do další fáze „dospělosti“. Tento žánr může fungovat buď jako doprovodný žánr jiného dominujícího žánru (fantasy, sci-fi, thriller apod.), nebo být ústředním žánrem příběhu. V druhém případě je hrdinovo dospění (a dospívání) hlavním motivem celého filmu, a ne pouze vedlejším produktem filmu s mladými hrdiny.¹

Coming-of-age je relativně nový žánr, který však v literatuře o žánru nemá tak pevné ukotvení jako „klasické“ žánry. Za klasické žánry se většinou považují western, komedie, muzikál, válečný film, gangsterka, sci-fi a horor.² Vznik coming-of-age žánru proto není tak jednoduché datovat, neboť při snaze jej pojmut musíme začít samotnými filmy o mladých lidech ještě předtím, než se jim začalo připisovat označení tzv. žánru teen filmu. Vznik teen filmu se zpravidla datuje do padesátých let 20. století, a to průkopnickými filmy *Divoch* (1953), *Džungle před tabulí* (1955) a *Rebel bez příčiny* (1955), po kterých USA zaznamenaly boom s filmy o mladých hrdinech s do té doby neprobádanými tématy, jako byla sexualita, užívání drog a kriminalita mládeže.³ Pojem coming-of-age v souvislosti s žánrem je spojován s 80. lety 20. století, a to primárně s filmy režiséra Johna Hughese, které hlouběji prozkoumávaly dospívání z pohledu teenagera, než tomu bylo v předchozích dekáдах.⁴

V první kapitole se proto pokusíme uspořádat si termíny související s filmy o mladých hrdinech a jejich souvislost s coming-of-age žánrem. V práci se budeme zaměřovat na coming-of-age filmy, které dospívání tematizují, a dají se tak považovat za „čisté“ představitele žánru. V první kapitole si vysvětlíme, proč budeme ke coming-of-age filmu přistupovat jako k žánru a proč má zaměření na žánr smysl i v dnešní době. Dále se budeme věnovat vymezení některých pojmů, jako je teen film a youth film, neboť různí teoretikové na tyto termíny nahlíží různými perspektivami a existence těchto pojmů s coming-of-age filmem úzce souvisí. Dále si stručně nastíníme historii

¹ Jule SELBO. *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge, 2014, s. 289, 294. ISBN 9781138020832

² Rick ALTMAN. *Film/Genre*. London (Velká Británie): British Film Institute, 1999, s. 13. ISBN 9780851707181

³ Timothy SHARY – Alexandra SEIBEL. *Youth culture in global cinema*. Austin: University of Texas Press, 2007, s. 9. ISBN 0292714149

⁴ Jule SELBO. *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge, 2014, s. 290. ISBN 9781138020832

rozvoje filmů o dospívání, přičemž se budeme zaměřovat na filmy americké, neboť v USA můžeme zaznamenat největší produkci coming-of-age filmů a zároveň pozorovat proměnu žánru teen filmů, která vedla k rozvoji coming-of-age žánru. Budeme se také věnovat kultu teenagerství, který měl vliv na podobu hlavně hollywoodských filmů o dospívání od cca 50. let 20. století.⁵ Dále si popíšeme charakteristiky žánru a nejčastější témata, která se v coming-of-age filmech objevují. V poslední části této kapitoly si vymezíme věkové kategorie protagonistů coming-of-age filmů a cílovou skupinu.

V praktické části práce budu analyzovat tři vybrané zástupce coming-of-age žánru, přičemž každý z filmů je z jiného kulturního prostředí a všechny tři byly natočeny v posledních deseti letech. Prvním zástupcem bude americký film *Osmá třída* (2018) zaměřující se na čtrnáctiletou Kaylu, která se ve světě sociálních sítí snaží najít sama sebe a své místo ve společnosti čtrnáctiletých vrstevníků. Druhým bude venezuelský film v koprodukcí s Argentinou, Peru a Německem *Příšerný vlasy* (2013), který sleduje chlapce předpubertálního věku, jenž si za neustálých bojů s matkou snaží udržet vlastní identitu, přičemž jeho matka se ji za každou cenu snaží utlumit – je totiž přesvědčená, že z chlapec „bude gay“. Posledním filmem bude francouzský film *Kočky* (2020), který způsobil velkou kontroverzi kvůli několika scénám skupiny jedenáctiletých dívek tančících velmi sugestivním způsobem, běžně vlastním dospělým popovým hvězdám. Film se snaží poukázat na „pre-sexualizovaný“ obsah, kterému jsou děti na sociálních sítích neustále vystavovány a který pak negativním způsobem ovlivňuje jejich vlastní vnímání sama sebe a světa kolem. Na těchto třech vybraných filmech bych chtěla sledovat práci s žánrem coming-of-age a jejich společné rysy, co se týče tematických okruhů typických pro tento žánr – sebe-identitu, vztah s rodiči a rebelii, sexualitu a romantické vztahy a následnou „novou fázi“ dospělosti, do které mladý hrdina na konci filmu vstupuje. Coming-of-age žánr je zaměřen na vývoj hrdiny spíše než na samotný děj filmu, který je většinou (v jeho nejčistší podobě) složen z epizodických událostí, jež vedou ke transformaci hrdiny (hlavně té mentální).⁶

⁵ David M. CONSIDINE. The Cinema of Adolescence. Journal of Popular Film and Television. Jefferson, N.C: McFarland, 1981, 9(3), 123–136. ISSN 0195-6051. s. 129.

⁶ Jule SELBO. *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge, 2014, s. 289. ISBN 9781138020832

Ve třetí kapitole bych se chtěla na základě analýz filmů zamyslet nad tím, zda existuje nějaký návod na kvalitní coming-of age film a v čem by se případně autoři mohli od vybraných filmů inspirovat, neboť se dle mého názoru jedná o dobře zvládnuté příběhy o dospívání.

Práce by měla být určena převážně scénáristům, ale i režisérům, které zajímá coming-of-age žánr a chtějí se mu věnovat ve své tvorbě. S pomocí analýz bych chtěla dospět k obecnějším kritériím, která by filmy o dospívání neměly vynechat, a zároveň na vybraných filmech ukázat možné inovativní přístupy v budování postav a jejich konfliktů primárně se sebou, ale i s vrstevníky či rodiči.

Žánr coming-of-age jsem si vybrala proto, že se sama ve své tvorbě nejvíce věnuji příběhům o dospívajících dětech. Můj bakalářský scénář sleduje děti předpubertálního věku a jeho hlavním těžištěm je střet světa dětské imaginace s nástrahami, které pro ně svět dospělých může představovat, ač je třeba na první pohled pro dětského hrdinu lákavý. Analyzovat proto filmy s předpubertálními nebo raně pubertálními protagonisty bylo pro mě nejvhodnější volbou, jak se ponořit do dětské mysli a aplikovat nabyté poznatky jak na svůj bakalářský scénář, tak v mé budoucí tvorbě, neboť všichni tři hrdinové vybraných filmů zažívají drsné střety buď se světem dospělých nebo se svými vrstevníky.

1. Coming-of-age film

V této kapitole bych chtěla vysvětlit pojmy youth a teen film a stručně nastínit historii žánru teen filmu a s tím spojený kult teenagerství. Postupně se dostaneme k vývoji coming-of-age filmu jakožto „čistého“ žánru a pojmenujeme si specifika žánru a častá témata. Následně bychom vymezili jeho věkové kategorie a cílovou skupinu. V první řadě je třeba podotknout, že na vymezování coming-of-age filmu se budeme soustředit primárně z hlediska americké kultury, neboť kořeny tohoto žánru najdeme ve Spojených státech a dodnes je americká produkce coming-of-age filmů nejdominantnější. Existují však společné rysy coming-of-age filmů, které se dají přenést na různé kultury – více se tím budeme zabývat v charakteristice žánru.

Termín *coming-of-age* v angličtině znamená dospívání, ale jakožto žánr se do češtiny nepřekládá. Sloveso *come-of-age* ve slovníku najdeme jako *dosáhnout zletilosti*. Tato zletilost je však v žánru coming-of-age pojímána spíše metaforicky než exaktně. Většinou totiž hrdiny nesledujeme po několik let, ale během kratších časových úseků (jedno léto, několik dní, týdnů či měsíců). Jednou z kriticky úspěšných výjimek je film *Chlapectví* (2014), ve kterém režisér Richard Linklater sleduje jednoho chlapce po deset let a my jej tak na kameře doslova vidíme vyrůstat.

Ke coming-of-age filmu zde budeme přistupovat jako k čistému žánru, přestože by mnozí mohli namítnout, že žánrovost filmů je odkazem dávných časů a většina filmů i seriálů dnes kombinuje konvence dvou či více žánrů zároveň. Filmový průmysl se spoléhá na existenci žánru hlavně z diváckého hlediska – žánry pomáhají uspořádat diváky podle jejich žánrových preferencí, což významně ovlivňuje filmovou i televizní produkci a marketing jednotlivých filmů.⁷

Jule Selbo ve své knize *Film Genre for the Screenwriter* zmiňuje časté zaměňování termínů „filmový žánr“ a „žánrový film“. Odkazuje se na teoretika Barryho K. Granta a jeho kolekci žánrových studií, *Film Genre Reader IV.*, ve které „žánrovému filmu“ připisuje převážně komerční záměry, neboť stále dokola opakují známá schémata, postavy i situace. Dále odkazuje na Ricka Altmana, který „filmový žánr“ považuje za typ příběhu, ať už se jedná o sci-fi, horor, komedii nebo jiné žánry. „Žánrový film“ pak považuje za méně kvalitní typ filmu, který neoriginálním způsobem

⁷ Jason MITTELL. *A Cultural Approach to Television Genre Theory*. Cinema Journal. University of Texas Press, 2001, 40(3), pp. 3–24, s. 3.

obměňuje své předchůdce. Žánrové filmy mají nicméně obrovský divácký potenciál, neboť nehledě na jejich kritickou úspěšnost se často stávají kasovními trháky, a dokonce kultovními filmy. Podle Jula Selba je pro scénáristu stěžejní být si vědom základních kamenů žánru, kterému se chceme věnovat, a klást si otázky, jakým způsobem můžeme daný žánr prozkoumat hlouběji, a mít přitom na paměti divácká očekávání. Podle něj ale ani více žánrů v jednom filmu neznamena, že by se od studia jednotlivých prvků žánru mělo upustit, a to proto, že film má vždy jeden dominující žánr, který je zpravidla podporován těmi vedlejšími. Volba žánru se odráží primárně na tom, jakým směrem se bude příběh vyvíjet, a scénárista má díky znalostem specifik žánru větší možnost do filmu přidat něco nového.⁸

Předtím, než se dostaneme ke kapitole o tzv. youth a teen filmech, bych chtěla uvést několik pojmů, které v češtině postrádají přesné ekvivalenty a musely by se řešit opisem. Některé tyto pojmy v práci budou dále podrobněji vysvětleny, neboť se jejich definice různí podle toho, jak k nim různí teoretikové přistupují.

<i>Bobby soxer</i> – adolescentní dívka (hlavně v amerických filmech 40. let), která následuje módní trendy
<i>College films</i> – teen film nebo film o mladých lidech ve věku mezi 18–24 lety
<i>Juvenile delinquency</i> – výtržnictví mladistvých
<i>Make-over</i> – změna vzhledu
<i>Teen film</i> – film obsahující teenagery
<i>Tween</i> – dítě předpubertálního věku mezi 9 až 12 lety
<i>Relatability</i> – schopnost snadno vytvořit sociální nebo emoční napojení (v této práci konkrétně na příběh filmu nebo postavu)
<i>Rite of passage</i> – rituální obřad nebo významná životní změna
<i>Youth film</i> – film obsahující mladistvé hrdiny

⁸ Jule SELBO. *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge, 2014, s. 3–4, 7. ISBN 9781138020832

1.1 Youth filmy a teen filmy

V této kapitole bych chtěla rozvést pojmy jako je teen film a youth films, neboť úzce souvisí s žánrem coming-of-age.

Coming-of-age žánr je relativně nový žánr, který se začal rozvíjet v 80. letech 20. století jakožto subžánr žánru tzv. teen filmů. Za teen filmy jsou považovány filmy, jejichž centrem dění jsou dospívající hrdinové, a to zpravidla ve věku 12 (nebo mladší) až 20 let. Teen film může zahrnovat velkou škálu subžánrů, od hororu přes romantická dramata až k fantasy filmům. Nejširší definicí teen filmu je *film o teenagech pro teenagery*, čemuž však oponuje teoretik Jon Lewis, který teen film zkoumá pouze jako film obsahující teenagery.⁹ Teoretička teen žánru Catherine Driscoll pak ještě rozlišuje tzv. youth films od teen filmů, a to následově – v youth films se rebelové, kteří jsou součástí nějaké subkultury, vymezují proti společnosti, zatímco teen filmy tematizují samotný život adolescenta jeho zasazením do prostředí školy a jeho domova. Podle Driscoll je však důležité hledat vzájemnost těchto dvou přístupů, protože nejen že se nemusí vylučovat, ale oba hlavně komentují, co to vůbec znamená být adolescentem. Definovat teen filmy však podle autorky nelze čistě podle toho, jak velké zastoupení mezi diváky tvoří teenageři, protože podle průzkumu americké neziskové obchodní organizace MPAA¹⁰ z roku 2000 teen-publikum mohou být lidé od 12 do 24 let.¹¹

Podle historika žánru teen filmů Thomase Dohertyho je definice teen filmu úzce spjatá s Hollywoodem 50. let, který stojí za výtvořem fenoménu „privilegovaného amerického teenagera“. Jeho vznik připisuje hlavně komerčním účelům filmového průmyslu, který svoji výrobu přizpůsobil trhu – největší potenciál pro přilákání diváků v poválečné době představovali právě teenageři – měli víc času a chuť utrácet. Takové filmy pak nazývá teen pic místo teen film a zdůrazňuje jejich exploatační charakter.¹² S nástupem televize musel Hollywood radikálně změnit obsah filmů, protože konkurence televizního obsahu byla velká a lákat na rodinné filmy, které si lidé mohli

⁹ Jon LEWIS. *The Road to Romance and Ruin: Teen Films and Youth Culture*. New York, USA: Taylor & Francis Group, 1992 s. 2–3. ISBN 9780415904278

¹⁰ Motion Picture Association of America – americká nezisková obchodní organizace, jejímž cílem je ochraňovat zájmy filmových studií.

¹¹ Catherine DRISCOLL. *Teen Film: A Critical Introduction*. Oxford, Berg: Bloomsbury Publishing, 2011, s. 2–3. ISBN 9781847886873

¹² Thomas DOHERTY. *Teenagers And Teenpics: Juvenilization Of American Movies*. Philadelphia: Temple University Press, 2010, s. 12–13. ISBN 9781592137879

poprvé užívat i v pohodlí svých obyváků, už nestačilo. Měli dvě možnosti – buď z filmového zážitku udělat větší spektakl, který televize nemohla poskytnout, nebo přijít s jinými příběhy a témat, které televize vysílat nemohla.¹³ Není proto divu, že se youth filmy 50. let vyznačují hlavně otevřením tabuizovaných témat spojených se sexualitou, drogami, kriminalitou apod. O to kontroverznější pro společnost to bylo proto, že se jednalo o mladé hrdiny (mladé delikventy).¹⁴

Teoretik Timothy Shary v knize *Youth Culture in Global Cinema* častěji používá termín youth filmy, což Driscoll přisuzuje faktu, že teen filmy vidí jako typické spíše pro americké kulturní prostředí, zatímco youth filmy nesou společné znaky napříč kulturami. Shary však zároveň přiznává synonymitu termínů youth film / teen film a teen pics a rozlišuje hlavně postupnou proměnu jejich obsahu. Zatímco v 50. letech šlo spíše o zobrazení každodenních (až povrchních) dramát teenagerů v podobě plážových pařeb, válek gangů nebo života ve škole, od 80. let se styl youth filmů sofistikoval natolik, že byl srovnatelný s dramaty o dospělých (a pro dospělé publikum).¹⁵

Jelikož coming-of-age film se dá považovat za subžánr teen filmů, budeme při rozebírání charakteristiky a typických témat vycházet z teen filmů a upřesníme si, v čem je coming-of-age film specifický.

1.2 Historie žánru a kult teenagerství

V této podkapitole bych ráda udělala výseč proměny filmů pro mladistvé, což je úzce spojeno se „vznikem“ samotné adolescence. Pojem adolescent byl poprvé použit psychologem G. Stanley Hallem v roce 1904. Do té doby se používaly kategorie *dětství, mládí a raná dospělost*. Hall spolu se svými následovateli zpopularizoval fázi, která začíná pubertou a končí zralou dospělostí a kterou filmové médium brzy využilo ve svůj prospěch.¹⁶

¹³ Thomas DOHERTY. *Teenagers And Teenpics: Juvenilization Of American Movies*, s. 20.

¹⁴ Timothy SHARY – Alexandra SEIBEL. *Youth culture in global cinema*. Austin: University of Texas Press, 2007, s. 9. ISBN 0292714149

¹⁵ Barry Keith GRANT. *Film Genre Reader IV*. 4th edition. Austin, Texas: University of Texas Press, 2012, s. 577. ISBN 9780292742079

¹⁶ Thomas DOHERTY, 2010, s. 32.

Teoretik David Considine se již v roce 1985 zabýval vlivem Hollywoodu na vytváření image adolescenta (či teenagera), což mělo podle něj vliv na tendence teen filmů. Podle něj se mezi 30. a 80. lety vytvořily dva základní stereotypy (mužských) postav – oblíbený, roztomilý středoškolák a bláznivý mladý delikvent. Filmy o mladých lidech pak oscillovaly mezi jedním a druhým typem, přičemž při vytváření kultu teenagerství hrálo roli několik společenských faktorů.¹⁷

Considine pozoruje vliv mladých lidí na hollywoodskou produkci již od 30. let. Již tehdy se ve filmech o mladistvých objevila témata sexuality (např. *Na západní frontě klid* z roku 1930 nebo *Wild Boys of the Road* z roku 1933), nicméně v roce 1934 se tomu dala stopka vytvořením tzv. *Production Code Administration*¹⁸, který takový obsah zakazoval. Filmy o adolescentech 30. let se přesunuly z prostředí dělnické třídy na maloměsta americké střední třídy, přičemž jisté zastoupení stále měly i filmy o mladých delikventech, primárně v produkci Warner Bros (např. *Crime school* z roku 1938). Hvězdami filmů 30. let, které udávaly obraz adolescentů tehdejší doby, byli Andy Hardy, Mickey Rooney a Judy Garland. Propagace filmu *Čaroděj ze Země Oz* (1939), při které se na plakátech objevili mladí hrdinové, způsobila velký zájem ve všech broadwayských kinech v New Yorku. Hollywood se pak téměř celá 40. léta snažil znovu a znovu oživit úspěch filmů s mladými hrdiny, což způsobilo nadměrnou produkci již stereotypních postav, např. tzv. bobby soxer, což je adolescentní dívka, která snadno podléhá trendům doby. Hollywoodu trvalo poměrně dlouho si uvědomit, že teenageři jsou vlastně malými verzemi dospělých a že se nejedná o naprosto separátní subkulturu, která se od zbytku světa ve všem odlišuje, ať už šlo o postoje nebo chování.¹⁹

Přestože termín adolescent oficiálně existoval již od roku 1904, teprve ve 40. letech byl poprvé použit v anotaci filmu *Sedmnáct* (1940), kde bylo zmíněno „adolescentní mládí“. Američtí rodičové se začali více zajímat o to, co to adolescence vůbec je, zatímco Hollywood již nabízel svoji vlastní interpretaci, obdařenou rituály a ceremoniály, které mladého člověka v dospívání doprovázejí. Třicátá i čtyřicátá léta se sice vyznačovala spíše odlehčenějším obsahem filmů s mladistvými hrdiny, nicméně ve 40. letech se ve filmu postupně začala objevovat temnější stránka teenagerů.

¹⁷ David M. CONSIDINE. *The Cinema of Adolescence*. Journal of Popular Film and Television. Jefferson, N.C: McFarland, 1981, 9(3), 123–136. ISSN 0195-6051. s. 128–129.

¹⁸ Produkční kodex, někdy také nazývaný Haysův kodex.

¹⁹ ¹⁹ David M. CONSIDINE. *The Cinema of Adolescence*, s. 128–129.

Jedním z průkopnických filmů je *Mildred Pierce* (1945) o mladé vražedkyni. Neuvěřitelných devět let trvalo, než se termín „adolescence“ objevil také na velkém plátně, a to ve filmu *Father was a fullback*.²⁰

Válečná čtyřicátá léta se podepsala na psychice dospělého publika (a jeho ochoty utrácet), proto se Hollywood začal soustředit na publikum ve věku 12–18 let – představovalo totiž významné zisky pro průmysl. Probíhající druhá světová válka však měla na vytváření kultu teenagera / adolescenta větší vliv, neboť Hollywood si byl vědom toho, že publikum potřebuje odlehčené příběhy pro zasmání. Image adolescenta byla ale velmi plytká a až na výjimky nebyly zobrazovány reálné problémy adolescentů. Ve 40. letech se mnoho teenagerů ocitlo bez rodičovského dozoru (rodiče byli zaměstnáni ve vojenském průmyslu), což způsobilo vlnu výtržnických potyček právě v kinech. Zdálo by se to jako živné téma pro teen dramata, nicméně Hollywood tuto realitu ve filmech úplně ignoroval.²¹

Teprve v 50. letech se filmy o adolescentech odvracejí od odlehčeného tónu a na scénu přichází celá vlna drsnějších filmů, zobrazujících tzv. juvenile delinquency (výtržnictví mladistvých). Za významný milník je považován film *Rebel bez příčiny* (1955), ale Considine zmiňuje mimo jiné také filmy *Džungle před tabulí* (1955), *Crime in the streets* (1956) či *Divoch* (1953), které měnily pohled na americkou mládež. Filmy to nicméně dělaly zobrazováním extrémní verze mladých kriminálních, která se opět naprosto míjela s realitou běžného adolescenta. Takové zobrazení americké mládeže sloužilo spíše jako alegorie celé americké společnosti a reflexe toho, že je „něco špatně“, než k autenticitě příběhů o adolescentech. Produkce padesátých let nicméně poprvé hlouběji reflektovala něco, co je společného všem adolescentům napříč kulturami a dekádami – hluboké nepochopení ze strany rodičů. Společně s vytvářením image adolescenta filmy padesátých let vytvářely image chybných rodičů, kteří mladé delikventy vychovali. Postupně se vytvořila image mladistvých, kteří byli v mnoha aspektech vyspělejší než jejich rodiče, což se však opět vzdalovalo realitě.²²

Kromě neshod s rodiči se rozvíjelo další podstatné téma pojící se s adolescencí, a to sexualita, Considine však opět kritizuje styl, jakým bylo téma

²⁰ Film je vyprávěn z pohledu otce, který má dospívající dceru, nejedná se proto o teen film.

²¹ David M. CONSIDINE. *The Cinema of Adolescence*, s. 129–131.

²² Tamtéž.

(ne)zvládnuto. Filmy příliš podléhaly cenzuře a pod tlakem nucených happy-endů příběhy postrádaly trojrozměrnost a osudy postav věrohodnost.²³

Šedesátá léta se nesla v duchu pokračování témat o sexu, nicméně pod tíhou morálního konzervatismu toho mnoho nového nepřinesla. Podle Considina i jeden z nejproslulejších filmů 60. let, *Absolvent* (1967), vykazuje známky konzervatismu. Autor kritizuje neschopnost Hollywoodu „doříct“, co se s mladými hrdiny na konci jejich cesty vlastně stane, a zmiňuje otevřený konec *Absolventa* a filmu *Blue Denim* (1959), kdy postavy odjíždějí dopravními prostředky neznámo kam. Hollywood si stále ještě nevěděl rady s tím, jak akurátně reprezentovat mladé lidi, přestože na konci 60. let tvořili teenageři až 76 % celkového publika, ač jich v populaci bylo pouhých 18 %.²⁴ Co se autorovy kritiky otevřených, nedořečených konců týče, na vybraných třech filmech si ukážeme, jakým způsobem zdařile rámují jedinečnou cestu hlavních protagonistů, aniž by nás nechaly tápat nad tím, co s nimi bude.

Sedmdesátá léta propadla nostalgii, neboť teenageři sice tvořili majoritní část publika, ale neschopnost zachytit podstatu adolescence a vytvářet trojrozměrné postavy zapříčinila jistou stagnaci v žánru. Zisky nebyly tak velké, jak se očekávalo a schémata o mladých delikventech pouličních gangů se opakovala, tentokrát však s infiltrací postav Portorikánců, amerických Mexičanů a Italů. Kromě toho se začala objevovat postava obyčejného teenagera, jehož individualitu ze strachu z šílenství jeho rodiče potlačují (např. *Rodinný život* od Kena Loache, 1971), čímž ho paradoxně dohánějí k šílenství. Motivy mentálních problémů a drog se objevovaly často a z teenagerů se staly spíše nepřátelské postrachy, kterým nikdo nerozuměl (extrémním případem byla posedlá adolescentka Regan ve filmu *Vymítač ďábla*, 1973).

Considine však zároveň vidí pozitivní změnu v zobrazování sexuálních interakcí teen postav (mezi influenčními filmy zmiňuje *Murmur of The Heart*, 1971, nebo *Pretty Baby*, 1977) a vyzdvihuje také zobrazování homosexuality u adolescentů na konci sedmdesátých a začátku osmdesátých let.²⁵ Koncem sedmdesátých a začátkem osmdesátých let je cítit pomalá, ale kontinuální změna přístupu Hollywoodu v zobrazování adolescentů s větší autenticitou a menší stereotypizací, přestože jisté stereotypy nadále existovaly (a existují dodnes) – delikventi či roztomilí teenageři,

²³ David M. CONSIDINE. *The Cinema of Adolescence*, s. 129–131.

²⁴ Tamtéž, s. 133.

²⁵ Nutno podotknout, že homosexualita postavám většinou přinesla nešťastný život, což je trend, který se odbourává teprve v poslední dekádě.

bobby soxers, atd. Hollywood podle autora sice pracoval s jistými aspekty adolescence, které každého adolescenta provázejí (rituály, životní fáze, „přechody“), ale zároveň se ve velké míře podílel na vytvoření image teenagera, která byla daleko od skutečnosti a naopak přispěla k tomu, že se reální teenageři ve filmových postavách zhlédli, než že by reflektovala jejich realitu. Také podle Cristine Driscoll měly filmy samotné velký vliv na opravdové teenagery a jejich vnímání sebe sama a tento vliv na chování teenagerů byl předmětem mnoha sociologických studií.^{26,27}

1.3 Čistý žánr

Prvopočátky „čistého“ coming-of-age (sub)žánru se zpravidla datují do 80. let, kdy se příběhy o teenagerech pro teenagery pomalu začaly očišťovat od dvojrozměrných, stereotypních příběhů, které se stále točily kolem roztomilých adolescentních hrdinů a delikventů. Zatímco Timothy Shary vidí teen film 80. let jako sofistikovanější, Thomas Doherty kritizuje, že filmy nebyly pro teenagery, ale pro dospělé publikum.²⁸ Cílové skupině a věkovým kategoriím se budeme věnovat v podkapitole „Věkové kategorie a cílová skupina“.

K vysvětlení coming-of-age žánru je nutno zmínit tzv. bildungsroman, což je literární termín pocházející z němčiny; je to román, který tematizuje dospívání mladého hrdiny. V bildungsromanu je hrdina většinou zaseknutý v určité nekomfortní fázi svého života, kterou pak překonává a na jejímž konci dospěje do nové fáze svojí osobnosti. Výrazná je psychologická a morální složka příběhu – cesta hrdiny představuje výzvu, během které musí protagonista za sebou nechat svoje staré já a vykročit vstříc novým příležitostem, jež ho dovedou k požadované změně, tedy i vyspělosti. Změny je dosaženo různými způsoby, ale často je doprovázena rituály symbolizujícími vkročení do další životní fáze, což tematizovaly již hollywoodské filmy 50. let. Typickými bildungsromany, které byly i zfilmovány, jsou například *Pýcha a předsudek* (1813),

²⁶ Considine, s. 136.

²⁷ Driscoll, s. 39.

²⁸ Driscoll, s. 45.

Rozum a cit (1811), *Oliver Twist* (1837) či *Dobrodružství Huckleberryho Finna* (1884).²⁹

Timothy Shary definoval šest hlavních subžánrů teen filmů – slasher film, sex komedie, techno-mládí, africko-americký kriminální cyklus a mládí podle režiséra Johna Hughese. Catherine Driscoll mluví o coming-of-age jako o jednom z doprovodných aspektů teen filmů. Dospívání (coming-of-age) vidí pouze jako téma, které je součástí teen filmů, ne jako samostatný subžánr.³⁰ Teoretici žánru teen filmů včetně Thomase Dohertyho nedefinovali coming-of-age jako samostatný subžánr, nicméně k rozebrání coming-of-age filmů můžeme použít i typická témata teen či youth filmů, která jsou pro coming-of-age také klíčová.

Filmy Johna Hughese jsou často zmiňovány jako počátky subžánru coming-of-age. Za velkým milník je považován jeho *Snídaňový klub* (1985),³¹ který pracuje s klasickými, již archetypálními postavami (populární sportovec, delikvent/rebel, bobby soxer dívka, nerd, outsiderka/samotářka), které se vytvářely již od 50. let v USA, avšak místo aby je umístil do skupin, které jsou jim vlastní, jsou zástupci těchto skupin usazeni v jedné místnosti a nuceni spolu strávit čas po škole. Postupně zjišťují, že toho mají navzdory svým rozdílům hodně společného, a podle Sharyho právě Hughesovy filmy dávají adolescentním postavám hloubku a nový rozměr.³² Dalšími často zmiňovanými filmy jsou např. *Společnost mrtvých básníků* (1989) od Petera Weira, *Stůj při mně* (1984) od Roba Reinerja nebo Hughesův *Volný den Ferrise Buellera* (1986).

Abychom byli schopní určit kvality a zvládnutí společných tematických okruhů na vybraných filmech, měli bychom si primárně určit, co coming-of-age film dělá coming-of-age filmem (natož pak kvalitním). Výšeč historie filmů o mladistvých nám poskytla kontext jeho vývoje, ale v mnohém také návod na to, čemu se vyhnout. Coming-of-age film může velmi jednoduše, jako každý žánr, sklouznout k povrchnosti.

Timothy Shary argumentuje, že definice „youth filmu“ se odlišuje od definic ostatních žánrů, jako je horor či western, proto, že jej není možné vymezit na základě

²⁹ Jule SELBO. *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge, 2014, s. 289–290. ISBN 9781138020832

³⁰ Driscoll, s. 121, 140.

³¹ K dalším filmům patří např. *Kráska v růžovém*, 1986, *Volný den Ferrise Buellera*, 1986, či *Podivná věda*, 1985.

³² Driscoll, s. 46.

tématu, ale na základě věku protagonistů, přičemž za jeho subžánry pak považuje delikvenci, školu, vztahy apod.³³ Toto na coming-of-age film aplikovat nemůžeme, protože již z názvu žánru je zjevné, že jeho esencí je právě dospívání (či dospění do nové fáze svého já), a ne to, kolik je protagonistovi let. Odpoutání se od věkových restrikcí vyzdvihuje Jule Selbo v knize *Film Genre for Screenwriter*, o čemž bude řeč později.

Coming-of-age žánr na rozdíl od ostatních žánrů nemá striktně danou narativní strukturu a podle Matthew Schmidta žádný přesný návod pro režiséry ani scenáristy neexistuje, na rozdíl od ostatních žánrů.³⁴ To však vyvrací Jule Selbo v knize *Film Genre for Screenwriter*, čemuž se budeme věnovat v následující podkapitole.

1.4 Charakteristika a témata

Coming-of-age jako subžánr nebyl prozatím studován do stejné míry jako youth filmy a teen filmy a ani u těch se teoretici nemůžou shodnout, jestli se jedná o totéž, nebo je teen film subžánrem youth filmu. Budeme tedy ke coming-of-age filmu přistupovat jako k subžánru, který se z youth / teen filmu vyvinul a který se s nimi obsahově sice překrývá, má ale svá specifika, která se v této kapitole pokusím nastínit. Vycházet budu primárně z knihy Jule Selby *Film Genre for Screenwriter*. Autor sice není expertem primárně na coming-of-age žánr a v knize pokrývá velké množství žánrů, nicméně jeho vidění tohoto žánru koresponduje s mými vlastními observacemi, které můžeme aplikovat i na analyzovaných filmech *Osmá třída*, *Příšerný vlasy* a *Kočky*.

Autorka S. C. Benyahia popisuje několik konvencí coming-of-age žánru, které nám můžou sloužit jako pomůcka při psaní coming-of-age příběhů, je však nutno podotknout, že jde pouze o vypořádání společných rysů, nejde o pravidla žánru.

V první řadě zmiňuje tranzici od dětství k dospělosti (a nutnost vykonání důležitých rozhodnutí týkajících se rodiny, vzdělání, práce, sexuality), dále krátký

³³ Barry Keith GRANT. *Film Genre Reader IV*. 4th edition. Austin, Texas: University of Texas Press, 2012, s. 578. ISBN 9780292742079

³⁴ Matthew P. SCHMIDT. *Coming of age in American cinema: Modern youth films as genre*. Disertace. Ann Arbor, University of Michigan, 2002, s. 38–39, 42.

časový úsek, během kterého k jistému dospění ve filmu dojde, důraz na dialogy a emoční linku, věk hrdinů se však podle ní může různit. Zmiňuje však také fakt, že většina hrdinů je mužského pohlaví, což je rovněž pouze vyzozorovaný jev, ne pravidlo.³⁵

Coming-of-age žánr může být součástí jakéhokoliv filmu s jakýmkoliv dominujícím žánrem. Jakožto scénáristé si však musíme uvědomit, jestli chceme coming-of-age žánr mít jako převažující žánr, nebo doplňující. Pokud má dominovat coming-of-age, ve kterém je hlavní složkou dospění do nové fáze, musí se protagonista potýkat s překážkami, které mu tuto tranzici znesnadňují. Přestože je změna protagonisty důležitá v každém filmu, ve filmech o dospívání je jejich těžištěm, které drží film pohromadě.³⁶

Protagonista coming-of-age filmu může buď sám hledat odpovědi na důležité životní otázky či smysl života, nebo k jejich uvědomění může být donucen skrze životní lekce. Hlavní myšlenka coming-of-age příběhů je však zaměřená na to, že změna (k horšímu či lepšímu) je možná, ať už si procházíme čímkoliv. Protagonista by se zpravidla měl zbavit své „dětskosti“ a dospět k vyspělejší formě sebe sama.³⁷ Zajímavý přístup k tomuto požadavku budeme rozebírat v *Kočíčkách*, kde jedenáctiletá Amy projde během filmu příliš rychlou fází dospělosti (kvůli tlaku vrstevníků a společnosti) a místo do dospělejší formy sebe samé se nakonec vrací do dětství.

Podle Jule Selba patří mezi charakteristiky coming-of-age filmů rituály a obřady, které mají pro hlavního hrdinu být jakousi zkouškou dospělosti, v níž buď uspěje, nebo ne. Hlavními tématy, která jsou vlastní coming-of-age filmům napříč kulturami, je sexuální povědomí / zkušenost, uvědomění si omylnosti autorit, uvědomění si vlastní touhy po přežití, věrnost sobě samému i přes tlak společnosti, ztráta blízké osoby, náboženská konverze (nebo averze), sportovní události, dosažení volebního věku apod. Také Shary se přiklání k myšlence, že v ne-amerických příbězích o dospívání je mnohem více cítit kulturní a národní identita, politika a náboženství.³⁸ To můžeme pozorovat na *Kočíčkách*, které dávají do kontrastu dva kulturní extrémny – pre-sexualizovaný online obsah s negativním dopadem na děti versus konzervativnost

³⁵ S. C. BENYAHIA – F. Gaffney – J. White. (2006). *AS Film Studies: The Essential Introduction* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203969540>

³⁶ Jule SELBO. *Film Genre for the Screenwriter*, s. 295.

³⁷ Jule SELBO. *Film Genre for the Screenwriter*, s. 291.

³⁸ Timothy SHARY – Alexandra SEIBEL. *Youth culture in global cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2007, s. 4. ISBN 0292714149

muslimského světa. Také v *Příšerných vlasech* je cítit unikátní zkušenost Venezuelanů na předměstí, nehraje však v příběhu tak velkou roli jako náboženský konzervatismus v *Kočičkách*. *Osmá třída* naproti tomu nepopisuje, co to znamená být teenager na americké škole, ale čistě jen to, co znamená být teenager a obávat se toho, kým jednou budu.

Narativní filmy můžeme identifikovat buď jako filmy zaměřené na postavy, nebo filmy zaměřené na děj. Takové dělení můžeme přirovnat k emocionální a dějové linii (či linii událostí a linii vztahu), které zmiňuje Linda Aronsonová³⁹ a které by v různé míře měly obsahovat všechny filmy. Filmy orientující se na postavy se zaměřují na vnitřní konflikty postav více než na to, co se kolem nich děje. Ve filmech orientujících se na děj hraje emoční linka postav sekundární roli a děj je jeho dominantou. Jule Selbo popisuje coming-of-age film jako film, jehož ústřední „zápletka“ je poháněna sebe-poznáním hlavní postavy, z čehož můžeme vyvodit, že coming-of-age spadá do filmů orientujících se na postavy, a ne na děj.

Driscoll v knize *Teen film: A critical introduction* zmiňuje obecnou potřebu žánru jako takového pracovat s jakýmsi „seznamem požadavků“, který pomáhá definovat žánr toho kterého filmu. Zmiňuje pak několik základních komponentů, které žánr teen filmu⁴⁰ obsahuje: adolescenty, střední školu, rodiče, populární hudbu, vrstevníky a sexuální nebo romantické vztahy / zájmy. Dalšími komponenty, které se objevují v různé frekvenci zastoupení jsou drogy, sexuální nezkušenost, party, tanec, make-overs (změna vzhledu). Toto bych však viděla jako „doplňky“ či „kulisy“ filmů o adolescentech, a ne jako složky definující coming-of-age film.

1.5 Věkové kategorie a cílová skupina

Názory na to, jakou věkovou skupinu coming-of-age filmy vlastně pokrývají a pro koho jsou primárně určeny, se různí. Timothy Shary klasifikuje věk protagonistů teen filmů (ne coming-of-age filmů) od 12 do 20 let a vyhrazuje se proti „college films“, které považuje za samostatný žánr a ve kterých mají hrdinové mezi 18–24 lety. Jule

³⁹ Linda ARONSON. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 52–53. ISBN 978-807-3313-142

⁴⁰ Podle věkových kategorií Jula Selba bychom teen film tedy mohli zařadit do coming-of-age filmů s pubertálními hrdiny.

Selbo však coming-of-age chápe jako příběhy, které se významně napojují na emocionální linku postav, a to sdílením významných mezníků života, jejichž hlavním cílem je hrdinova duševní dospělost. Argumentuje proto, že coming-of-age příběh jako takový není ohraničený věkem protagonisty a nemusí se vztahovat pouze na mladé lidi. Jelikož je jejich podstatou transformace ze starého já do nového, většinou vyzrálejšího, dává větší smysl pojetí podle Selba (navíc Shary se více zaměřuje na youth filmy). V každém věku jsou specifické trochu jiné problémy s jinými „rituály“, proto i Selbo rozlišuje tři kategorie podle věku: předpubertální věk, pubertální a pozdní adolescence.⁴¹

Předpubertální věk nemusíme nutně ohraničovat, důležitý je fakt, že u protagonisty ještě nastala puberta (nebo se k ní teprve blíží). Selbo však zmiňuje, že se jedná o hrdiny buď kolem 12 roku nebo mladší (tzv. tweens). Filmy s protagonisty předpubertálního věku většinou pracují s motivy nevinnosti a tematicky se zaměřují na přátelství, týmovou práci či postupné chápání dospělého světa, ale mnohdy také na reciproční nepochopení.⁴² Do této kategorie spadají jak *Příšerné vlasy*, tak *Kočky*, přičemž *Příšerné vlasy* ještě o něco více, protože se jedná o devítiletého chlapce, který pubertou políben nebyl zatím vůbec. *Kočky* naopak sice věkově (jedná se o jedenáctileté dívky) do předpubertální kategorie spadají, nicméně změny spojené s pubertou jsou ve filmu zobrazeny, proto se už blížíme hranici pubertálního protagonisty. Jelikož se však ve filmu velmi tematizuje konec dětství a drsný střet dětskosti s dospělým světem, zařadila bych je do této kategorie. Mezi ikonické coming-of-age filmy s předpubertálním protagonistou Selbo zmiňuje *Jako zabít ptáčka* (1962) s malou hrdinkou Scout, která se ze své dětské perspektivy snaží pochopit témata rasismu a spravedlnosti, nebo dále *Billy Elliot* (2000) o tanečnickovi, který se musí potýkat se společenskými normami, jež ho tlačí proti jeho přirozenosti, což je stejný případ filmu *Příšerný vlasy*.

Filmy s hrdiny pubertálního věku vymezuje věkem 13–19 let, nicméně podle mě opět nejde tolik o konkrétní věk jako spíše to, co film tematizuje. Jako příklad bych uvedla film *Stůj při mně* (1986), ve kterém hrdinové sice už v pubertálním věku jsou (12–13 let), ale ústředním tématem filmu je přátelství a střet dětského světa protagonistů se smrtí. Selbo filmy s touto věkovou kategorií přiřazuje k teen films, na

⁴¹ Jule SELBO. *Film Genre for the Screenwriter*, str. 292.

⁴² Tamtéž.

keré se zaměřuje jak Dohertyho, Driscoll, tak Shary. Tato kategorie je pro psaní příběhů (tedy hlavně konfliktů) obzvláště plodná, neboť pubertální hrdinové procházejí celou škálou fyzických, mentálních a hormonálních změn. Častými tématy je hledání své identity, neboť i v běžném životě je tento věk spojován s hlubším uvědomováním si sebe sama, vymezováním se vůči rodině či institucím či potýkání se s tlakem vrstevníků.

Velkým tématem je také sexualita⁴³, která nebývá tak často přítomná ve filmech s dětskými hrdiny, což by se však dalo připsat legálnímu aspektu filmů a ochraně dětských herců (i adolescentní hrdiny často hrají dospělí herci, aby nebyl problém se zobrazováním citlivého obsahu). Hlavním důvodem je však skutečnost, že pubertální věk a sexualita jsou nedílné složky, které si uvědomovali tvůrci amerických teen filmů již v 50. a 60. letech, nicméně pravidlem spíše bylo nezvládnutí autentického zobrazování problémů se sexem, jak zmiňoval Considine. Jak už jsme zmínili, režisér a scénárista John Hughes je často zmiňován v souvislosti s průkopnictvím coming-of-age filmů, které se poprvé pokoušely o hlubší porozumění života adolescentů. Vyzdvihován je často jeho film *Sixteen Candles* (1984), který ukazuje adolescentní hrdiny se všemi jejich chybami a úzkostmi, se kterými se však dá žít a pracovat a nemusí nás paralyzovat. Film *Osmá třída* se soustředí na hrdinku pubertálního věku, a přestože je protagonistce teprve 14 let, tématu sexuality se film nevyhýbá, ale naopak s ním zachází citlivě a adekvátně k věku, taktéž s jejími strachy, úzkostmi a „nedokonalostmi“.

Filmy s hrdiny post-adolescentního věku zpravidla zahrnují hrdiny od 20 let výš a zaměřují se na hrdinovu tranzici do „zbytku života“. Selbo zmiňuje jak filmy s mladými hrdiny kolem 20 let (*Dobrý Will Hunting* z roku 1997, *Pravá blondýnka* z roku 2001, *500 dní se Summer* z roku 2009), tak i filmy s dospělými hrdiny, kteří se nacházejí v další fázi života, jenž se točí kolem vlastních dětí a partnerských vztahů – *Bláznivá, zatracená láska* (2011), nebo *Tootsie* (1982). V prvním případě se jedná o hrdinu středního věku, se kterým se rozvádí manželka, a on se s tím musí nějak vypořádat. Jak on, tak jeho manželka podstupují cestu, která vede k nové duševní vyspělosti. V případě *Tootsie* jde zase o transformaci od šovinisty k nešovinistovi, který si převlečením se za ženu poprvé vyzkouší, jaké to je být ženou, což mu nastaví

⁴³ Jule SELBO. *Film Genre for the Screenwriter*, s. 292.

nepříjemné zrcadlo.⁴⁴ Já osobně bych tyto filmy nepovažovala za čistý coming-of-age žánr, protože se v obou případech jedná o filmy, kde převažujícím žánrem je komedie, a ne duševní dospění hrdinů. Navíc v nich chybí tápání a snaha pochopit svět dospělých, resistance k dospělosti, nebo naopak touha po ní.

Jedním z nejesenciálnějších aspektů coming-of-age žánr je *relatability*, což by opisem v češtině znamenalo schopnost se jednoduše napojit na emocionalitu příběhu. Dospívání má běžný *ne-adolescentní* divák buď již za sebou, nebo jím právě prochází. Jde o zkušenost, která je vlastní nám všem bez rozdílu, a aniž bychom si museli zažít přesně to, co vidíme na obrazovce, jsme schopni si do těžkostí protagonistů projektovat svoje vlastní prožívání onoho období. Emocionální cesta dospívajícího hrdiny je aktuální v jakémkoliv kontextu a mění se pouze doba a místo, což z coming-of-age filmu dělá nevysychající studnu námětů.⁴⁵ Právě časové zařazení děje je něco, co může i z obyčejného příběhu udělat jedinečnou zkušenost, protože se vztahuje na určitou dobu a specifika dané doby.

Cílová skupina

Zatímco u teen dramatu je cílová skupina více zaměřená na samotné teenagery, coming-of-age žánr do filmů často vnáší jistou dávku nostalgie a odstupu, čímž láká i starší publikum. Fenoménem posledních dekad je úspěch filmů o dospívajících hrdinech napříč generacemi, a to hlavně díky jejich nostalgickému podtónu⁴⁶ (např. film *Devadesátky* z roku 2019, či *Dej mi své jméno* z roku 2017). Z významných seriálů s nostalgickým podtónem, který je nedílnou součástí jejich úspěchu, jsou to např. *Stranger Things*, nicméně seriály se v této práci zabývat nebudeme, protože by to vydalo na samostatnou studii. Právě ona nostalgie může být dalším tahounem k popularitě coming-of-age příběhů.

Definovat cílovou skupinu coming-of-age filmů není jednoduché, neboť se nejedná o typická teen dramata, která mají v posledních letech spíše formu seriálů, čemuž se věnovala V. Hlásková ve své magisterské práci *Televizní tvorba pro náctileté*.

⁴⁴ Jule SELBO. *Film Genre for the Screenwriter*, s. 294.

⁴⁵ Tamtéž, s. 296.

⁴⁶ Vendula HLÁSKOVÁ. *Televizní tvorba pro náctileté*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2019, s. 18.

Osmá třída byla údajně cílena na tweens (předpubertální děti) a teens (adolescenty), tudíž diváky ve věku od cca 12 let a víc. Film se vymyká v tom, že režisér Bo Burnham najímal herce v reálném věku postav, což není typická volba. Mladí diváci mají často problém se napojit na postavy, které jsou viditelně starší než zobrazovaní protagonisté.⁴⁷ Problémem *Osmé třídy* a jejího nevalného úspěchu v kinech však je instituce MPAA, která je zodpovědná za klasifikaci věkové přístupnosti filmů v USA. Film dostal klasifikaci R, což znamená, že diváci mladší 17 let musí být v doprovodu rodiče nebo jiného dospělého.⁴⁸ *Kočky* byly na Netflixu klasifikovány jako TV-MA (TV mature audience, tzn. pouze dospělí diváci), a to kvůli jazyku a sexuálnímu obsahu. *Příšerný vlasy* byly rovněž klasifikovány R, tedy adolescenti mladší 17 let na něj sami jít nemohli. Jen na těchto třech filmech můžeme vidět absurditu mezi obsahem a jeho zaměřením a cílovou skupinou, která film nakonec uvidí.

2. Analýza vybraných coming-of-age filmů

V kombinaci s častými rituály, které podle Jula Selba mohou sloužit k zobrazení hrdinova přechodu do dospělosti, a na základě vlastních observací filmů o dospívání jsem vybrala několik tematických okruhů, které často (ale ne nutně všechny) tvoří společný jmenovatel coming-of-age filmů. Jsou to následující: sebe-identita, vztah s rodiči a rebelie, sexualita / romantické zájmy a nová fáze dospělosti (té duševní). Vybrané filmy z různých kulturních prostředí tyto okruhy využívají ve vztahu k identitě mladého protagonisty, která se zdá být nejdůležitějším prvkem filmu coming-of-age žánru. Pokusíme se zjistit, jak velkou roli tyto společné tematické okruhy hrají v cestě hrdiny do nové fáze dospělosti, a v následující kapitole z toho vyvodit, zda musí coming-of-age film nutně obsahovat všechny prvky této „tematické mřížky“.

Analýza se bude věnovat primárně postavám, popř. stavbě příběhu, neboť se chci zaměřit na samotné psaní filmů coming-of-age žánru, kde jsou trojrozměrné postavy důležitější než ve filmech zaměřených na děj. Důvodem výběru právě těchto

⁴⁷ Malena BELL. Review: Bo Burnham's Eighth Grade. New West Press [online]. 2018 [cit. 2022-08-08]. Dostupné z: <https://newwestpress.org/2018/09/28/review-bo-burnhams-eighth-grade/>

⁴⁸ Chris O'FALT. 'Eighth Grade': Why 13-Year-Olds Aren't Allowed to See a Movie About Themselves. IndieWire [online]. 2018 [cit. 2022-08-09]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2018/07/eighth-grade-rated-r-mpaa-teenagers-problem-1201983811/>

filmů je přesvědčení o jejich kvalitě a rozmanitost přístupů v budování protagonistovy cesty dospíváním, a to primárně té narativní. Filmy jsem vybrala na základně osobních sympatií k jejich reprezentaci coming-of-age žánru.

2.1 OSMÁ TŘÍDA (2018)

Čtrnáctiletá Kayla zakončuje osmou třídu na druhém stupni základní školy (tzv. middle school) na typické americké škole a stojí před významnou životní změnou – příští rok ji čeká střední. Kayla má YouTube kanál, na kterém mladým lidem radí, jak se vypořádávat s životními změnami, s hledáním sama sebe a jak vůbec být sám sebou, se sebevědomím a překonáváním svých komfortních zón. Videá však mají minimum zhlédnutí, a ještě méně sledujících. Její osobnost před kamerou je diametrálně odlišná od toho, jak se Kayla projevuje ve škole mezi vrstevníky. Dívka si však toho je vědoma a snaží se s vlastní pomocí a velkou dávkou sebereflexe spojit své *pravé já* se svým *veřejným já*.

Film režiséra a scénáristy Bo Burnhama má na kontě mnoho ocenění, mezi nimi také nominaci za nejlepší film na filmovém festivalu Sundance a nominaci na Golden Globes za nejlepší herečku Elsie Fisher. Za nejlepší debut dostal cenu od New York Film Critics Circle Awards. Kromě toho vyhrál také tři ceny na floridském festivalu Florida Film Critics Circle Awards, a to rovněž za nejlepší debut a přelomový herecký úspěch.

2.1.1 Sebe-identita

Jak napovídá úvod, za jádro filmu je možné považovat právě sebe-identitu ve smyslu nejen hledání sebe sama, ale také navigování různých forem svého já, které se musí podřizovat vnějšímu světu a v příbězích o dospívání zejména světu vrstevníků. Téma identity je zde zhmotňováno Kaylinými videi, ve kterých se snaží na první pohled povzbudit vrstevníky, ale ve skutečnosti povzbuzuje sama sebe – a daří se jí to. V historii teen filmu a kultu teenagerství jsme zmínili, že filmy o teenagerech často obsahovaly vzhledové „make-overs“ (změny vzhledu). Kayla sice neodpovídá klasickým konvencím krásy, ale éra *Deníků princezen* a *Slečen Drsňák* je u konce a

vzhled se ve filmu neřeší. Oproti tomu projde Kayla změnou duševní, což je oproti vzhledovým změnám nerdů (šprtů) a zakřiknutých lidí svěží přístup.

Kayla se potýká se silnou sociální úzkostí a je nešťastná z toho, že je ve škole považována za *tu tichou*, když má přitom toho tolik co říct (viz její YouTube videa). Chtěla by být výřečnější a sebevědomější, což je však ve světě neustálých hodnocení (ač virtuálních) či porovnávání se s ostatními nelehký úkol. První „zkouška“, při které má možnost ukázat „své pravé já“ je narozeninová party u bazénu, na kterou Kaylu pozve matka oslavenkyně Kennedy jen proto, aby oplatila díky Kaylinu otci za pomoc s beneficí. Kayle se nechce, ale přesvědčí sama sebe, že musí občas vystoupit ze své komfortní zóny, aby ostatní měli možnost vidět její jinou stránku než pouze tu, kterou vidí ve škole. Kennedy ale patří k typickým „protivným sprostým holkám“, a ač není na Kaylu vyloženě zlá, její povýšené nebo znechucené pohledy vydají za tisíc slov.

Oslava u bazénu je výjimečná v tom, jakým způsobem rámuje teenagery jako takové. Sekvence, ve které Kayla stojí v domě a odhodlává se vyjít na zahradu, z teenagerů dělá děsivou směsici jedinců, kteří se vůbec nezdají procházet něčím podobným jako Kayla, která si zrovna prožila panickou ataku v koupelně. Naopak, každý *tam venku* vypadá, že ví, kam patří, a ví, co dělá, ač je to třeba jen plivání vody, pošťuchování se nebo hraní si se svými očními víčky. Teenageři jsou sice nevyzrálí a možná i trošku blbí, ale dělají to sebevědomě, skoro jako by jeli podle nějaké choreografie. Ke Kayle se ale žádný návod k tomu, co je v očích teenagerů cool a co ne, nedostal, takže to musí zjišťovat za pochodu (a z Instagramu) a občas kvůli tomu narazit.

Sociální sítě jsou v příběhu přítomny, nicméně spíš jako kulisa Kaylina světa – a světa dnešního běžného teenagera, protože ve filmu nevytvářejí konflikt a režisér k sítím nezaujímá žádný výrazný postoj či nesouhlas. Skrze hudební montáže Kaylina brouzdání na sítích si i ne-uživatel sociálních sítí dokáže představit množství času, které teenageři na sítích stráví a jak moc jsou součástí jejich života. Neustálé lajkování „prázdného obsahu“, jak se aspoň ze sekvencí zdá, vidím jako kontrast k tomu, kým Kayla doopravdy je a jak je ve skutečnosti již ve svých teprve 14 letech neskutečně vyzrálou osobou. Film se však nesnaží shazovat jedince, kteří vyzrálí nejsou, výjimkou je možná postava Aideny, objekt Kaylina romantického zájmu, a Kennedy. Kennedy za celý film řekne sotva tři slova a Aiden, co vypustí z úst, to je nějaká nevyzrálá „ptákovina“. Film se naopak spíše zaměřuje na Kaylino vnímání sebe sama a její

odolnost vůči světu, do kterého nezapadá, což ale neznamená, že kvůli tomu drasticky změni svoje chování, přestože tlak je vysoký. Kayla neprojde tudíž fází, kterou ve filmech tak často vidíme, kdy jedinec změni sám sebe kompletně (vzhledově i chováním), aby si pak na konci uvědomil, že to není ono (viz např. dnes už kultovní film *Protivný sprostý holky*, 2004, ale podobný princip uvidíme i v *Kočičkách*).

Kaylina YouTube videa ve filmu často slouží jako voice-over, což je vhodné zakomponování vypravěče protagonistových myšlenek. Scénárista (a režisér) Bo Burnham toto promlouvání Kayly často staví do kontrastu s tím, co se ve skutečnosti odehraje, takže to pak vyznívá jako Kaylino zbožné přání, a ne jako popis reality. Kaylina sebe-identita je tak díky tomuto prostředku neustále tematizována.

Film nemá pevně danou strukturu se silnými body obratu, což v coming-of-age filmech může sloužit k zobrazování nuancovaného vývoje postavy, jenž je pro kratší časový úsek přirozenější. Coming-of-age film se vůbec obejde bez drastického narušení rovnováhy, na jaké jsme zvyklí v ostatních žánrech (thriller, romantická komedie, detektivka, horor apod.). Vystačí si s něčím úplně jednoduchým, co je však pro dospívající postavu zásadním milníkem, právě jako je třeba pozvání na narozeninovou oslavu. Jen samotná oslava by se dala považovat za mini oblouk – Kayla se prvně bojí, nechce vyjít z koupelny. Pak z ní vyjde a je to sice děsivé, ale dá se to přežít. Dokonce se dá do řeči s Kennedovým bratrancem, který také nevypadá, že by zapadal do kolektivu, je mu to však jedno a věnuje se dál svému potápění. Následně přijde pro Kaylu drtivé zklamání, když se Kennedy tváří silně nezaujatě Kayliným dárkem (stolní hrou). Film nemá za potřebí Kaylu totálně shodit nebo veřejně šikanovat, abychom viděli a prožívali její trápení. Stačí se na ni silně zaměřit, např. soustředěným sledováním jejích emocí nebo pozorováním její neustálé rozpačitosti, či ji pak posadit samotnou do tmavé místnosti, kde tátu prosí, aby pro ni přijel. Táta však přijet tak rychle nemůže a Kayla je nucena zůstat. Mini-interakce s Aidenem jí však nakonec dodá odvalu zazpívat v karaoke, na základě čehož pak natočí další YouTube video, tentokrát o sebevědomí, ke kterému je potřeba se někdy přinutit.

Kayla sice neprojde vzhledovým make-overem nebo nezmění zásadně svůj charakter, aby zapadla, přesto se ale objeví několik situací, kde není úplně sama sebou a jde proti svojí přirozenosti (že je to nepřirozené, poznáme z jejích mimických reakcí, nervozity apod.), a to v interakcích s Kennedy a s Aidenem. Pro Kennedy napíše děkovný dopis, protože se snaží zalíbit a získat přátele (a na Instagramu je

přece dávat komplimenty normální, či dokonce žádané) a Aidenovi lže, že má v mobilu nahé fotky sebe samé. Zde se opět objevuje inovativní řešení, jakým způsobem protagonistu přimět uvědomit si, že toto dělat nemusí. Kayla nezažívá výrazný náraz, když se chová jinak nebo „divně“. Naopak, při dni otevřených dveří její budoucí střední školy, kde stráví jeden den se svojí o 4 roky starší mentorkou Oliviou, zjistí, že pubertáči mohou být i normální, otevření, láskyplní lidé, kteří ji přijmou mezi sebe, aniž by se musela kvůli nim měnit.

2.1.2 Vztah s rodiči / rebelie

Vztah s rodiči jakožto katalyzátor konfliktu spíše uvidíme v *Příšerných vlasech* a v *Kočíčkách* než v *Osmé třídě*. *Osmá třída* je naopak zářným příkladem toho, že postavám nemusíme dodávat problematický rodinný background k tomu, aby byly plnohodnotné a aby jejich problémy měly váhu. Kayla sice vyrůstá v rodině bez mámy – ze závěrečného rozhovoru s otcem u ohně tušíme, že je matka opustila velmi dávno, nicméně absence matky ve filmu není tematizována. Ve filmu není absence mámy nijak spojována s Kaylinými problémy, které se nijak neliší od problémů běžného teenagera. Kayla nekouří, nebere drogy ani neutíká z domu. Má milujícího tátu, který se o svou dceru soustavně zajímá a snaží se ji ve všem podporovat a dodávat jí sebevědomí. Kaylin táta je tak přívětivý a starostlivý, až to Kaylu otravuje, přestože si objektivně (z perspektivy ne-teenagera) můžeme říct, že starostlivý otec by to mohl zahnat ještě mnohem dál. Taková dynamika v coming-of-age filmech není tak častá, nicméně ani ta se neobejde bez konfliktu. Film neobchází typické mezigenerační neporozumění a nesnaží se být idealistický, nicméně neporozumění a nepochopení zde nepramení z rodičova zanedbávání dítěte či ignorace, ale právě ze starostlivosti. Jako starostlivého tátu ho jeho obavy o blaho dcery dovedou k jejímu stalkingu v obchodě, kam Kaylu pozve její středoškolská mentorka Olivia. Když si Oliviina parta všimne, že je někdo sleduje, a Kayla si uvědomí, že to je její otec, dochází ke scéně, která je zároveň komediální a zároveň až drásavá pro Kaylu. Film ve scénách s tátou mistrně balancuje mezi perspektivou Kayly a perspektivou táty, takže v každé společné situaci dokážeme chápat oba zároveň. Ani jeden z nich není demonizovaný a jednání obou je pochopitelné – Kayla není ukazována jako spratek, když se na tátu naštvě, a táta zas není jen nějaký blb, který nic nechápe.

Scény táty s Kaylou jsou po většinu filmu zdrojem komediálních situací, které z tohoto typu coming-of-age nedělají drásavý zážitek (jako u rodinných vztahů v *Příšerných vlasech* nebo *Kočičkách*), naopak nám spíše ukazují roztomilé spory, ve kterých se můžeme ztotožnit jak s trapností Kayly, tak s nechápavostí táty. Je to například scéna, ve které Kayla odhodí svůj mobil přes celý pokoj v momentě, kdy táta vejde do dveří a ona právě trénovala líbání na své ruce. Táta ji neměl šanci vidět, protože vešel moc pozdě, což z odhození mobilu dělá o to vtípnější reakci. Podobná situace se opakuje při scéně s banánem, kterou se budu zabývat v podkapitole sexuality a romantických zájmů. Na těchto příkladech je znovu vidět originalita provedení, neboť pro Kaylu jsou tyto situace stejně jak trapné tak ponižující, ač se nejedná o extrémny typu přistižení u masturbace, což je časté spíše u filmů s chlapeckými hrdiny.

Při jedné z posledních scén u ohně, kde Kayla rituálně pálí krabici s věcmi svého „starého já“ – šestáčky, která své budoucí osmačce nechala odkaz svého tehdejšího já, bohužel ale zatíženého nenaplněnými očekáváními, dochází k nejpříjemnějšímu rozhovoru mezi otcem a dcerou. Poprvé se dozvídáme, že matka Kayly je opustila, když byla Kayla velmi malá, a táta žil dlouho ve strachu z toho, co s Kaylou bude. Z rozhovoru čiší nepodmíněná láska a podpora a my můžeme tak polemizovat, že táta možná nemá pravdu, když tvrdí, že Kayla všechno zvládala vždycky sama a on se „jen díval s úžasem“, ale že jeho podpora nejspíš roli hrála. To však neubírá na Kaylině silné osobnosti a schopnosti čelit svým vlastním úzkostem.

2.1.3 Sexualita a romantické zájmy

Jak jsem již naznačila, objekt Kaylina romantického zájmu je Aiden. Aiden je typický čtrnáctiletý kluk, který však není démonizován, ale jeví se mnohdy spíš jako pubertální „pako“. Primární konflikt není mezi Kaylou a jejími vrstevníky ani mezi Kaylou a jejím tátou. Primární konflikt je mezi Kaylou a Kaylou, což už předem dělá z ostatních postav (kromě táty) méně plastické osobnosti. Aiden není *typický idol* – vypadá normálně a svými fyzickými rysy nijak nevybočuje, ani není na škole nijak „zbožšťován“ – zbožšťuje jej výhradně perspektiva Kayly, což je ve filmu dvakrát zesíleno zpomaleným záběrem a rytmickou hudbou. Když spolužačka přistihne Kaylu civět na Aiden, který si odpudivým způsobem hraje se žvýkačkou, zeptá se jí, jestli

zírá právě na něj, a sdělí jí, že je kretén, protože se se svojí holkou rozešel proto, že mu nechtěla poslat své nahé fotky. Nejedná se tudíž o typického „prince“, který by na škole měl svůj fanklub, ale o normálního (nevyzrálého) kluka, který se zrovna teď Kayle líbí.

Aiden je stejně jako Kennedy pouze doplněk kolektivu teenagerů a Kaylina momentálního světa. Teenageři jsou zde opakovaně zobrazováni autenticky, zbaveni veškeré uhlazenosti nebo glorifikace, naopak, jsou trošku nechutní, trošku mimo a rozhodně ne bezchybní, ale tak je to v pořádku.

Sexualita je ve filmu řešena adekvátně k věku. Všechny tři filmy (i *Příšerné vlasy* a *Kočíčky*) zobrazují sexualitu v optice nevyzrálosti subjektu, což je jediný možný přístup při psaní věrohodných dospívajících postav. Čtrnáctileté (Kayla), devítileté (Junior) ani jedenáctileté (Amy) dítě není mentálně připraveno na vztah ani sexuální zkušenosti, přesto není třeba bát se téma sexuality z cenzurních důvodů do coming-of-age (předpubertálních nebo raně pubertálních) příběhů zahrnovat. I v těchto třech filmech ale najdeme nuance, jak s tématem pracovat. Kayla nepřekračuje hranici adekvátnosti k jejímu věku a film několikrát ukazuje, že na intimitu připravená není, přesto ji do nepříjemných situací sem tam vhodí. Když se Kayly Aiden zeptá, jestli dělá orální sex, Kayla mu sebevědomě odpoví, že ano a že je v něm dobrá, jenže pak doma hledá YouTube tutoriály a pokusí se trénovat na banánu. Scéna s banánem je opět předmětem komediální scény s tátou, který ji přistihne s banánem v ruce, i když u toho Kayla nic divného nedělá. Jediné, co je na tom tátovi divné, je to, že Kayla přece banány nesnáší. Opět se film vyhýbá grafické „trapnosti“ a spíš ji buduje obloukem. Kayla ukazuje svoje znechucení jak u YouTube videí, tak u předstírání jezení banánu.

Vrcholem Kayliny „nepřipravenosti“ je scéna v autě s Oliviiým spolužákem, tedy o 4 roky starším klukem, který na Kaylu vyvíjí nátlak při hře *pravda, nebo úkol*. Film je opět zdrženlivý v zobrazování negativního obsahu. Kluk na Kaylu nevztáhne ruku ani jí nezačne vyhrožovat, což ale ani trochu neubírá na problematice jeho chování a tragičnosti situace, do které Kaylu dostal.

2.1.4 Nová fáze dospělosti

Kayla díky středoškolačce Olivii zažívá obrat o 180 stupňů a je plná naděje, že se její život konečně začíná ubírat tím správným směrem. Hned nato však přijde drsné zklamání ve scéně v autě a všechno je rázem pryč. Kayla ruší svůj YouTube kanál se slovy, že by ostatní měli spíše poslouchat někoho, kdo se jejími radami opravdu řídí. Poprvé tak ve virtuálním prostoru je upřímná k ostatním i k sobě samotné, nicméně můžeme polemizovat o tom, jestli jí její videa pomáhala, nebo ne. Ve svém posledním videu zní sice sebekriticky, nicméně jsme byli nejednou svědkem toho, že se jí podařilo následovat to, co sama hlásá, ač s velkými těžkostmi. Kayla skrze svá videa nepromlouvá jen k sobě a k „neexistujícím“ sledujícím, ale primárně k divákům – vrstevníkům – můžeš pomoci sám sobě, můžeš sám sobě být největší oporou, i když si zrovna teď myslíš, že to špatné nikdy nepřestane a že jsi k ničemu. Dej si čas a neporovnávej se. Praktikování sebe-lásky ve filmech o dospívání je spíše rarita.

Jak Selbo tak ostatní teoretici zmiňují rituály jako prostředek k zesílení přechodu do nové části svého já. *Osmá třída* je centralizovaná kolem přechodu ze základní školy na střední. Rituálnost samotného ukončení studia (tzv. graduation) je v kontextu USA vizuálně i příběhově lákavější než v kontextu např. České republiky, neboť se jedná o ceremoniál se vším všudy – s taláry, promočními čepičkami a proslovy ke studenstvu, což u nás probíhá jen na vysokoškolských promócích. Rituál však nemusí být tak velkolepý a v *Osmé třídě* je ceremoniál zhmotněn pouze jednou krátkou scénou, kde jsou všichni osmáci v talárech. Děti při něm čekají na chodbě, až přijdou na řadu, a Kayla se odhodlá Kennedy vyčíst všechno, co jí do teď trápilo. Režisér chvíli scénu exponuje jako Kaylu následující Aidena, v poslední chvíli se však Kayla zastaví a otočí se ke Kennedy. Její romantický zájem o Aidena tím končí a my víme, že to byla jen jedna z mnoha epizod, která jí v životě čeká. Kaylin spor se sebou samotnou, se svou tichostí a neschopností vyjádřit svoje emoce, je výrazně oslaben jak promluvou ke Kennedy, tak jejím posledním YouTube videem. Kromě toho Kaylu sledujeme na konci s Gabem, bratrancem Kennedy, kterého potkala na party u bazénu, jak spolu jen tak tráví čas, jí kuřecí nugetky a sem tam položí jeden druhému neohrabanou, ale dobře mířenou otázku. Romantické zájmy tedy nejsou zpřítomňovány pouze hypersexuálním zájmem teenagera Aidena nebo sexuálním nátlakem Oliviiina kamaráda v autě.

Co se rituálů týče, již jsem výše zmínila, že se Kayla rozhodne spálit krabici svého „šestákového já“, během čehož proběhne závěrečný rozhovor s tátou. Pálení je obecně vhodnou „vizuální destrukcí“ či zanecháním něčeho, co už není. Kayla sice skoncovala s YouTube, ale nahraje pro své budoucí „maturující já“ video, ve kterém na sebe klade o něco méně nároků než ve svém „šestákovém já“. Primárně však zůstává laskavá sama k sobě a dovoluje sobě (a mladým divákům) dělat chyby a nic si nedělat z toho, když náš život nejde přesně podle plánu, který jsme si pro sebe vysnili.

2.2 PŘÍŠERNÝ VLASY (2013)

Příšerný vlasy – film, ve kterém by matka raději viděla syna převlečeného za vojáka než za tanečníka s vyžehlenými vlasy. Venezuelský film režisérky Mariany Rondón vyhrál prestižní Zlatou mušli na mezinárodním festivalu San Sebastián za nejlepší film.⁴⁹

Junior je devítiletý kudrnatý kluk vyrůstající v chudinské čtvrti ve Venezuele se svou matkou Martou a mladším, asi ročním bratříčkem, kterému všichni říkají jen „bébé“. Otec Juniora je po smrti a okolnosti jeho smrti nejsou jasné, víme však, že byl pravděpodobně zastřelen. Jediným snem Juniora je mít rovné vlasy a moct se vyfotit na školní průkazku v kostýmu zpěváka. S tím však nesouhlasí jeho matka, která Juniora pod svým neustálým drobnohledem kriticky pozoruje a je přesvědčena, že z něj „bude gay“. Juniorova babička, matka zavražděného otce, naopak ví velmi jistě, že chlapec nebude zapadat do heteronormativního světa, ale chce mu poskytnout zázemí plné lásky a přijetí jeho odlišnosti.

Jak jsme se dozvěděli v první kapitole, zahraniční coming-of-age (čili neamerické) častěji zdůrazňují kontext dané země, takže se filmy často nevyhnou zobrazování politické situace, náboženství, národní identity apod. Kulturní kontext v *Příšerných vlasech* hraje roli, přestože by se příběh o klukovi s homofobním rodičem mohl odehrát kdekoliv na světě. Film je zasazen do sklonku života Huga Chavéze,

⁴⁹ Gabriela BACSÁN. *Reflections of Nonnormativity: Photography, Childhood, and Belonging in Mariana Rondón's Pelo malo*. Latin American perspectives. 2021;48(2):93-107, s. 93.

venezuelského marxistického prezidenta, většinou populací až nepřiměřeně zbožňovaného, ne-li zbožšťovaného, kterému se zhoršuje zdraví. Na televizních záběrech vidíme skupinu lidí, kteří si nechávají oholit vlasy jako dar či obětinu, aby byl jejich milovaný vůdce zachráněn, či dokonce reportáž o muži, který zavraždil svoji matku jako oběť k záchraně prezidenta. Tyto záběry však zabírají jen velmi malou část filmu a slouží spíše jako ironická kulisa k Juniorově životu v chudé čtvrti. Chudoba a kriminalita je všudypřítomná, ale pasivní, občas však vypluje napovrch v krátkých replikách dětí, které již v tak malém věku vědí o znásilnění nebo kterým čtvrtím se vyhýbat, což je rozdíl mezi typickými venezuelskými dětmi a dětmi evropských zemí. Dvakrát ve filmu uslyšíme střelbu na ulici, ale ač Junior na moment strne, vypadá to jako normalizovaný typ strachu, nic „neobvyklého“. Ač je prostředí víc kulisa než přímý prostředek konfliktu, přesto je z něj cítit ostrá kritika a ironie rigidní konzervativní společnosti, protože Junior si sice může hrát s vojáčky na zabíjení a používat u toho ostrá slova, ale nemůže zpívat a tančit. Homofobie se v různých zemích projevuje různě, zde se projevuje jako paranoidní strach poháněný hlubokou neznalostí – viz návštěva u doktora a matčin předpoklad, že Junior je jiný kvůli svému „hrbu“ (což není hrb, jen o něco větší obratel na zádech). Strach matky se dá ale vysvětlit i oprávněnou obavou o Juniorovu budoucnost – doktora se zeptá, zda Junior „bude trpět“, což je jediný moment ve filmu, kdy má divák pocit, že jí na něm ve skutečnosti záleží.

2.2.1 Sebe-identita

Ústředním tématem stejně jako v *Osmé třídě* je sebe-identita, v tomto případě její násilné potlačování z vnějšku, což se odráží také v konfliktu Juniora se sebou samotným. Téma sebe-identity a vztah s rodičem v tomto případě spolu souvisí tak úzce, že se tyto podkapitoly budou občas prolínat.

Junior rád zpívá a jeho jedinou kamarádkou je holka (ve filmu prostě jen *niña*). Chlapecký kolektiv je jakousi vzdálenou entitou, která se tam občas mihne, když je Junior pozoruje z dálky hrát basket nebo když se jemu a kamarádce kluci v jejich věku smějí kvůli jejich uhlazeným outfitům při cestě k fotografovi. „Klučičí“ svět (stereotypně nahlíženo) je mu vzdálený, nicméně velmi často si chodí pro sirky k pouličnímu prodáváči Mariovi, adolescentovi s „úzkýma očima, jako by pořád lhal“, kterému může

být mezi 16 a 20 lety. S Juniorovým popisem Maria má jeho matka taky problém, protože si chlapec přece nemá co všímat, jaké mají ostatní kluci oči.

Jak již název filmu napovídá, vlasy v něm hrají velkou roli, ne však pouze vizuální. Vlasy jsou symbolickým ztělesněním Juniorovy identity, což mezi ním a jeho matkou vytváří půdu pro konflikty, aniž by se musela používat explicitnost dialogů. Juniorova nenávist ke svým kudrnatým vlasům má ale ještě další rovinu, která neztělesňuje pouze rozpolcenost mezi jeho (pravděpodobnou) sexuální orientací a heteronormativní společností konzervativní Venezuely. Junior je na rozdíl od svého mladšího bratříčka více podobný svému zesnulému otci a své babičce, kteří jsou černoši. Jeho tmavá pleť a kudrnaté vlasy jsou v silném kontrastu se světlou pleťí a rovnými vlasy batolete, kterého jeho matka na rozdíl od Juniora láskyplně opečovává, čemuž se více budu věnovat v podkapitole vztahu s rodiči. Nejde tomuto aspektu tedy odepřít důraz na hluboko zakořeněný rasismus v matce a z toho pramenící sebe-nenávist Juniora, který se nehodlá smířit se svými „příšernými vlasy“.

Gabriela Bacsán se ve svém článku „*Reflections of Nonnormativity: Photography, Childhood, and Belonging in Mariana Rondón's Pelo malo*“ zabývá vztahem fotografie a normativity, která je Juniorovi odepírána. Při návštěvě fotografa nasadí fotograf Juniorovi na hlavu vojenskou čepičku a ukáže na fotku černošského kluka s automatickou zbraní – takhle Juniora může vyfotit na školní průkazku. Junior, aniž by měl šanci se jakkoliv projevit, je automaticky vsazen do role, která je mu cizí. Chlapec však svůj nesouhlas dá najevo a ukáže na fotku chlapce se světlou pleťí a rovnými vlasy na pozadí vodopádu – „*ne, budu zpěvák s rovnými vlasy a s tímto backgroundem*“. Bacsán zmiňuje studii Juny Ishibashi o rasismu v národních médiích, ve kterých jsou eurocentrické rysy a fyziognomie považovány za krásné, zatímco černošské za ošklivé.⁵⁰ Bělošský chlapec na fotce je pro Juniora (a společnost, ve které žije) standardem krásy a zároveň možností, jak se více přiblížit ke své vlastní identitě a mít větší pravděpodobnost, že bude společností jednou přijat. Dokonce i jeho nejlepší kamarádka mu klade na srdce, že by měl jít raději za vojáka, protože tím potěší svoji matku. Jediným člověkem, který je ochotný přijmout Juniora takového, jaký je, je jeho babička – černoška. Film tak tímto pojednává o tragičnosti sociální stratifikace,

⁵⁰ Gabriela BACSÁN. *Reflections of Nonnormativity: Photography, Childhood, and Belonging in Mariana Rondón's Pelo malo*. Latin American perspectives. 2021;48(2):93-107, s. 95.

kteřou Juniorova babička dávno přijala, ale Junior do té fáze nedospěl a oprávněně se proti ní bouří.

Film stejně jako *Osmá třída* nemá pevnou strukturu, zde se však hranice „přelomů“ ještě více roztírají. Příběh je epizodický a pokrývá zhruba několik dní před začátkem školního roku. Postrádá postupný vývoj Juniorovy matky k jeho odlišnosti – její postoj k Juniorovi se nemění a od začátku máme pocit, že si je jeho odlišnosti již delší dobu vědoma, pouze jí je opakovaně dokazováno, že má pravdu. Neproběhne žádné „narušení rovnováhy“. Jediným rámcem příběhu jsou právě Juniorovy vlasy, které procházejí několika změnami.

Vlasy jsou nejsilnějším prostředkem k vyjádření Juniorova konfliktu identity a on se je hned několikrát během filmu pokusí narovnat – vodou, olejem, majonézou. Jeho matka mu v tom zabraňuje a buď se mu snaží smýt olej z hlavy, nebo mu vlasy násilím ostříhat. Její urputná snaha Juniorovy vlasy buď zachovat takové, jaké jsou, nebo mu je oholit, se dá chápat pod optikou rasové a sociální stratifikace i heteronormativity. Pozorujeme zcela jednoduchou zápletku (= *Junior chce mít rovné vlasy, ale nemůže*), ve které vlasy jakožto symbol identity pohánějí Juniorův příběh i vztah s jeho matkou, od resistance ke kapitulaci, aniž by bylo potřeba vymýšlet složitou dějovou linii.

2.2.2 Vztah s rodiči / rebelie

Vztah s rodiči a rebelie v tomto filmu úzce souvisí se *sebe-identitou* a tvoří naprostou většinu jeho konfliktu. Junior jakožto devítileté dítě plně závislé na rodiči nemá stejné možnosti jak rebelovat jako starší adolescenti, takže rebeluje dětským způsobem. Na ulici je to nebezpečné, proto tam nikdy nezůstane moc dlouho sám. Kromě schovávání se před matkou, když manipuluje se svými vlasy, či útěk k Mariovi, když se mu je matka snaží ostříhat, je dalším způsobem rezistence zpěv. Rezistence jako vyjádření vlastní přirozenosti.

Juniorova snaha pochopit svět kolem sebe, včetně chování své matky a její náklonnosti k batoletě, je podporována jeho tichým, ale intenzivním pohledem. Z Juniorových pohledů se mnohdy o něm dozvíme více než z toho, co řekne nahlas. Matce je jeho pohled nepříjemný a několikrát ho napomene, že na ni nemá „takhle“ koukat, ať už to znamená cokoli. Můžeme polemizovat o tom, co pohledům připisuje

ona, ale dá se to vykládat jako pohled chlapce, který prosí o lásku a přijetí. V jeho pohledech je naléhavost, vyčítavost, neschopnost pochopit, co provedl tak hrozného, že si nezaslouží stejnou lásku, kterou dostává batole. Matka od něj svůj pohled často odvrací, jako by se vyhýbala čelit tomu, co pohled jejího syna reprezentuje. Jediným momentem, kdy matka vyžaduje Juniorův pohled, je ve chvíli, kdy nechá schválně otevřené dveře do jeho ložnice, když má sex se svým nadřízeným – doktor jí přece poradil, že jestli se obává o jeho orientaci, musí synovi ukázat, že muž a žena se mohou mít rádi a normálně spolu fungovat. Vystavení Juniora sexu s nadřízeným ale pouze prohlubuje propast mezi nimi.

Zpěv je ve filmu dalším výrazným motivem k vývoji Juniorova vztahu s matkou. Má několik forem, od pobrukování si, přes hlasitý radostný zpěv, k agresivnímu křikozpěvu, nebo naopak *absenci* zpěvu na úplném konci. Způsob zpěvu se často odráží od toho, v čí je chlapec přítomnosti. V přítomnosti matky si jen tiše pobrukuje, s babičkou zase zpívá nahlas a k tomu tancuje. Motiv pohledu a zpěvu ve vztahu s matkou vyvrcholí v poslední třetině, ve které vrcholí také matčina nevěle se na syna podívat. To se odehraje ráno po tom, co měla předešlé noci sex se svým nadřízeným, aby si udržela práci, a zároveň ve chvíli, kdy je rozhodnutá, že Juniora pošle bydlet k babičce. Čím více se na něj nedívá, tím více se Junior dožaduje její pozornosti. Když matka apaticky leží v posteli a nereaguje, Junior se rozhodne udělat si snídani sám, a při tom si udělá cestičku ze židlí ke sporáku. Z židle odmítá sestoupit i ve chvíli, kdy matka konečně vstane a přijde do kuchyně. Vizuální nadřazenost vůči matce odráží jeho zoufalou touhu být respektován, ale dá se také chápat jako mílový krok k dospělosti. Junior má na sobě Mariovu mikinu, dělá drsnácká gesta, je o mnoho vyšší než máma a jeho feminita je v tu chvíli úplně pryč. Jako by chlapec křičel „*tohle přece chceš, takového mě chceš vidět!*“. Tragičnost téhle scény spočívá v neschopnosti (či nevěli) matky přijmout Juniora i v typicky maskulinní podobě. Junior je na židli o něco vyšší než ona a od proseb, aby se na něj podívala, přejde k agresivnímu zpěvu. Chlapec teď sice působí „maskulinněji“, ale to, co jeho matka považuje za hrozbu, je stále přítomno – Juniorovy částečně narovnané vlasy a jeho zpěv.

Juniorův konflikt ve vnímání sebe sama se odráží v jeho reakcích na feminitu. Nechce být viděn jako holka a feminita je pro něj něčím ponižujícím, což je v silně patriarchální společnosti pochopitelné. Dvakrát ve filmu můžeme pozorovat jeho defenzivní reakci na jemu připisovanou feminitu, která v něm vzbuzuje větší agresi než pokus jej pasovat do role vojáka. Poprvé, kdy si Junior uvědomí, že by ho někdo mohl

vnímat jako holku, je ve scéně s kamarádkou, která zmíní, že podle její mámy by Junior vypadal dobře jako Miss, protože je hubený. Junior se našťavaně zvedne a agresivně začne zpívat písničku, kterou ho učila babička. Vyvyšuje se nad kamarádku stejným způsobem, jako později nad matku. Jeho odpor k feminitě vyvrcholí ve scéně u babičky, kde si svého vzhledu všimne v zrcadle, a kostým pro zpěváka, který mu babička šije, rázem začne vnímat jako šaty.

Přestože se v analýze zaměřujeme na postavu Juniora a jeho cestu v hledání své identity, matka je v tomto coming-of-age filmu stejně plnohodnotnou postavou. Ve filmu se pravidelně střídají jejich perspektivy, přičemž matka v mnoha scénách vystupuje sama, tudíž ne pouze přes Juniorovu perspektivu. Film se nesnaží ospravedlňovat její vztah k synovi, ale přesto se pomocí některých scén snaží v divákovi nalézt empatii a objektivitu ve vnímání jejího chování. Vůči Juniorovi je sice jednoznačně zápornou postavou, ale jako samostatná entita je nešťastnou ženou v patriarchálním světě, která přišla o manžela a musí vynaložit mnoho úsilí na to, aby své děti uživila. Z toho, co explicitně v dialozích říká, je zjevný její strach o Juniorovu budoucnost, ale i znechucení. Mnoho scén však žádné dialogy nemá a ukazuje ji mlčenlivou, přemýšlivou, s důrazem na povahu jejího pohledu, který je buď apatický, zlostný, melancholický nebo odevzdaný.

Vidíme tedy velmi rozdílný přístup v zobrazení vztahu s rodiči než v *Osmé třídě*. V *Osmé třídě* byl sice otec Kayly rovněž plnohodnotnou postavou, ale nedostávalo se mu tolik prostoru. *Příšerné vlasy* jsou celé postavené na Juniorově boji s matkou, což vysvětluje, proč musí být i ona stejně tak plastickou osobností jako dospívající hrdina. Matka by zde ale přece jen mohla být ještě o něco rozvinutější. Jelikož k ní neexistuje žádná ekvivalentní postava, díky které by se nám mohl ještě hlouběji ukázat její charakter, je těžké odhadnout, co se za vším jejím jednáním skrývá. Jedinými postavami, díky kterým se dozvíme o jejím vnímání homosexuality, jsou babička a doktor. Důvody její neschopnosti dát Juniorovi lásku jsou však spíše záležitostí interpretace, což však není nutně špatně, protože naproti tomu Junior jakožto hlavní postava je zobrazen zcela jasně.

2.2.3 Sexualita a romantické zájmy

Juniorova orientace je prezentována pomocí jeho odlišnosti, čemuž jsme se věnovali výše. Přes chlapcův nízký věk se film nesnažil tématu sexuality či romantického zájmu vyhnout. Výše jsme zmínili, že si Junior rád chodí pro sirky k prodavači Mariovi. Juniorův obdiv k Mariovi není explicitně řečen, ale často je ve filmu ukazován skrze inklinaci Juniora být v jeho přítomnosti. Junior na Maria často zírá z dálky, ale několikrát se ocitne v jeho blízkosti. Mario mu například nabídne, že může zůstat u něj na gauči (u stánku), když jej matka z balkonu volá, aby se vrátil. Junior v přítomnosti Maria nachází klid, a přestože s ním za celý film prohodí sotva pár slov, divák z jejich interakcí může cítit Juniorovu vazbu na Maria, ať už se jedná o první zamilovanost, přátelství nebo idolizování staršího mužského vzoru.

Sex optikou dětské perspektivy je ve filmu záměrně problematický. Junior ani jeho kamarádka nemluví o sexu, ale mluví o znásilnění. Mají tedy nějaké povrchní ponětí o sexuálním aktu, ale nediskutují jej. Zmínky o znásilnění se dají vnímat znovu jako snaha autorky poukázat na kontext, ve kterém se film odehrává. Venezuelské děti chudinských čtvrtí vědí, co to je znásilnění, ale jelikož to jsou děti, můžou o něm mít zkreslenou představu. Junior se například domnívá, že znásilněn může být jen atraktivní člověk, čemuž jeho kamarádka oponuje tím, že znásilněn může být každý.

Junior ve filmu ještě neobjevuje svoji vlastní sexualitu, ale film ji přesto vhodným způsobem zpřítomňuje, aniž by musel být ve scénách s Juniorem explicitní, což by bylo problematické z hlediska realizace filmu. K interpretaci se nabízí, proč Junior ani jeho kamarádka o sexu vůbec nemluví, když zjevně vědí, že existuje a jak asi vypadá. Junior je proti své vůli vystaven sexu, když pozoruje matku při sexu s nadřízeným. Násilná či problematická podoba sexu (nadřízený je v pozici moci a matka si potřebuje udržet práci) se na Juniora valí ze všech stran, což vysvětluje, proč děti sex ve filmu nemusí vůbec zajímat. Nevnímají ho jako přirozenou věc, která může být dospělým lidem příjemná, ale jako všudypřítomné nebezpečí.

2.2.4 Nová fáze dospělosti

Jak už jsme nastínili, vývoj Juniora jako postavy reprezentují hlavně jeho vlasy. Junior se v poslední třetině filmu snaží „předčasně dospět“ pasováním se do drsňáka v mikině, ale nakonec je kvůli matce dohnán k úplné kapitulaci – buď si oholí vlasy, nebo půjde bydlet k babičce. K babičce ale Junior nemůže, to by pak musel přiznat svoji jinakost. Bydlení u babičky představuje cestu k jeho přirozenosti, ale pro Juniora také zavřené dveře k tomu, být jednou společností přijat. Junior se proto rozhodne k oholení dohola, čímž se zbavuje svých „příšerných vlasů“, které determinují jeho rasový původ a upírají mu jeho svobodu, neboť s nimi nemá možnost pod matčíným dohledem svobodně zacházet. Junior těsně před tím, než si od matky převezme holící strojek, řekne, že ji nemiluje, a ona odvětlí, že ona jej také ne. Výběr těchto slov namísto „nenávidím tě“ shrnuje jejich vztah. Zášť je v tomto filmu vyjádřena absencí lásky.

V *Osmé třídě* jsme viděli poměrně explicitní tranzici do nové fáze dospělosti, protože jsme měli vypravěče Kaylu, která nám poskytla náhled do jejího nitra, což je pro scenáristu vhodná „berlička“ pro vyjádření „neviditelného“. *Příšerné vlasy* se naopak velkým obloukem vyhýbají doslovnosti a více pracují s vizuálními pomůckami. Oholení Juniorovy hlavy lze vnímat za novou fázi jeho dospělosti, neboť se, ač z donucení, zbavil nejpodstatnější složky svého já. Rozebírali jsme primárně jeho zpěv, intenzivní pohledy a vlasy. Všechny tři složky jsou na konci filmu spojeny v jeden obraz, kdy Junior s oholenou hlavou stojí ve školní uniformě se stovkou dalších dětí zpívajících národní hymnu při nástupu do školy, on ale nezpívá. Odmítnutí zpívat národní hymnu ve společnosti, která mu odepírá nárok být sám sebou, můžeme považovat jako ostré politické prohlášení, ale také jako jakousi Juniorovu rebelii. Sice přišel o vlasy a to jediné, co chtěl, ale v jeho tichém, záštipném pohledu vidíme nový druh rezistence, který naznačuje, že Junior ani po ztrátě vlasů nepůjde s davem sám proti sobě. Titulková sekvence pak ukazuje Juniora přesně tak, jak si přál – tančícího zpěváka s nažehlenými vlasy, na pozadí vodopádu.

Jak Jule Selbo, tak Matthew Schmidt zmiňují rituály, které jsou nedílnou součástí života jedince a zároveň každé společnosti, tudíž se jejich důležitost může odrazit ve filmech o dospívání napříč kulturami. Tyto přechody spojené s rituály a ceremoniály, v angličtině „rite of passage“, signalizují změnu statusu člověka nebo

jeho životní krizi a následné vkročení do nové fáze života.⁵¹ Juniorův začátek školního roku a s ním spojená identifikační fotografie, po které Junior tak touží, je zářným příkladem rituálu, kolem kterého se celý jeho příběh o dospívání v podstatě centralizuje.

2.3 KOČIČKY (2020)

Francouzský film *Kočky* režisérky a scenáristky Maïmouny Doucouré vyhrál na festivalu Sundance Cenu za nejlepší režii světového hraného filmu, na Berlinale pak Pochvalnou zmínka mezinárodní poroty a z César Awards si sice neodnesl cenu za nejlepší debut, ale oceněna byla hlavní představitelka filmu, Fathia Youssouf Abdillahi, která ztvárnila jedenáctiletou Amy. Film hlavně mezi americkými konzervativisty způsobil poprask pro svůj sexualizovaný obsah, hlavně tedy sexualizaci hlavních představitelk. Zatímco záměrem filmu bylo poukázat na celospolečenský problém sexualizovaného obsahu (hlavně hypersexualizace žen), který se negativně odráží na vytváření sebe-image mladých dívek, konzervativci film nařkli z propagování pedofilní pornografie. Dívky dostaly po celou dobu natáčení psychologickou péči a režisérka s nimi všechno konzultovala, což však na kritice filmu neubralo. Ostré kritice čelil zpočátku hlavně Netflix, který si k propagaci filmu vybral ten nejméně vhodný obrázek. Na plakátě jedenáctileté dívky pózují v sugestivních tanečních pózách a v třpytivých oblečcích, což může vyvolat dojem, který samotná režisérka ve filmu kritizuje – hypersexualizace mladých žen a dívek je špatná a film k tomu zaujímá jasné stanovisko.⁵² Jak už jsme zmínili dříve, film můžou na Netflixu vidět diváci od 18 let, přestože v tomto případě by bylo vhodné, kdyby ho měly možnost vidět také o něco mladší adolescenti, kterých se to týká.

Příběh sleduje jedenáctiletou Amy, která žije v muslimské komunitě na pařížském sídlišti s mámou a mladšími sourozenci. Rodina se právě přistěhovala a připravuje se na otcův návrat – vzal si další ženu, pro kterou je v novém bytě vyhrazen největší pokoj, zařízen jako „*pro princeznu*“. Otec se ve filmu fyzicky neobjeví vůbec,

⁵¹ Matthew P. SCHMIDT. *Coming of age in American cinema: Modern youth films as genre*. Disertace. Ann Arbor: University of Michigan, 2002, s. 78–79.

⁵² Bahar MAKOOI. „Le film français 'Mignonnes' otage des ultra-conservateurs américains“. In: France 24 [online]. Paris: Paris: SyndiGate Media, 2020, Sep 16, 2020, 1-2 [cit. 2022-08-10]. Dostupné z: <https://www.proquest.com/other-sources/le-film-français-mignonnes-otage-des-ultra/docview/2442986749/se-2>

nicméně jeho přítomnost je cítit po celou dobu, neboť se dá považovat za esenci problému Amyiny identity.

Film je vyprávěn lineárně, výjimkou je první obraz obličeje Amy z tanečního konkurzu – vrcholné scény filmu. Film pracuje s dvěma silnými kontrasty, které režisérka dává jako příklad dvou škodlivých extrémů – muslimský svět, ve kterém se ženy musí zahalovat a být plně oddané svým manželům a rodinnému životu, a svět, který hypersexualizuje a objektifikuje ženy a dívky.

2.3.1 Sebe-identita

Kočky, stejně jako *Osmá třída* a *Příšerný vlasy*, budují těžiště příběhu kolem identity dospívající hrdinky, která v protikladu se svou konzervativní výchovou utíká ke svobodě, kterou jí nová parta dívek-tanečnic a tanec poskytuje. Téma sebe-identity je zároveň protkáno a úzce spjato se všemi okruhy, které jsme pro analýzu filmů vybrali.

Film má rychlou expozici a hned v úvodu dává do kontrastu Amyin konzervativní svět modliteb se světem *na druhé straně*. Angelica, kterou můžeme považovat za vůdkyni taneční party, bydlí ve stejné budově jako Amy. Dívky se potkají v prádelně, kde Amy zahalená v šátku pozoruje Angelicu v tílku nad pupík a přiléhavých kalhotách, jak tančí na reggaeton a žehlí si vlasy žehličkou na oblečení. Amy je fascinována, a to ještě předtím, než se dozví o otcově nové ženě. V úvodních modlitbách je z Amy cítit, že je jí povaha modliteb cizí, což se vzhledem k její výchově dá vysvětlit tím, že je obklopena dospělými ženami, které mluví o manželství, poslušnosti manželovi a kritizují odhalenost ostatních žen, přičemž ona sama je ještě dítě. Nejednou je jí matkou nebo tetou řečeno, že už je *mladou ženou*, že se *stala ženou* (když dostane menstruaci), nebo že ji teta *naučí být ženou*, a to krájením víc jak deseti kil cibule v rámci příprav jídla na otcovu svatbu. Ženství a dospělost je Amy neustále nucena pod rouškou oprese žen, což v ní logicky musí způsobit chaos. Taneční parta naopak touží po tom být dospělejší a dívky ze zájmu o starší kluky rády předstírají, že jsou starší, než jsou. Amy jako většina dětí v jejím věku chce být vrstevníky přijata a svět výtržností, svobodného vyjadřování se a oblékání se, je lákavý.

Předčasná dospělost je tematizována na obou stranách protipólů – kromě toho, že Amy všichni považují za *mladou ženu*, musí doma navíc zastávat roli rodiče a starat

se o mladší bratry. V partě se sice od ní zodpovědnost neočekává, očekává se však změna stylu, vystupování a zvládnutí taneční choreografie. Všechny tyto změny provede Amy entuziasticky, přičemž všechny tři věci ve filmu značí nepřírozenost spojení dětskosti se světem dospělých. Dívky jsou ovlivněny kulturou sociálních sítí a lajků, což hraje v jejich vnímání sebe sama velkou roli. Můžeme na nich pozorovat touhu po slávě v podobě výhry tanečního konkurzu i nevraživost vůči starším konkurentkám, které nesnášejí čistě proto, že jim připomínají to, co samy nemají – dospělost a respekt. Touhu po výhře můžeme tedy jejich dětskou perspektivou chápat jako touhu po respektu, kterého se dětem a mladým lidem často nedostává.

Amy se zoufale snaží zalíbit nové partě a získat její respekt. Touží po pocitu sounáležitosti i rovného jednání, které jí doma chybí. Neváhá se proto dostat do problémů, ať už je to krádež mobilu, útěk na taneční konkurz, krádež peněz z máminy peněženky nebo fyzické napadení starší spolužačky (viděla přece Angelicu napadnout členku party Yasmine). Amyina identita je na začátku filmu „neposkvrněná“ – nemá mobil, není vystavena problematickému obsahu a nemá tedy ani „vstupenku“ do party. Vlastnictví mobilu tak přímo i nepřímo zapřičiňuje proměnu její identity – Amy má přístup k videím dospělých tanečnic a díky mobilu se může naučit choreografii party a nahradit tak Yasmine, která se dostala do křížku s Angelicou. Přístup k videím Amy umožňuje „pozvednout“ taneční choreografii na další úroveň a naučit zbytek party sexuální gesta a taneční pohyby odkoukané od dospělých tanečnic. Oblečení a tanec vizuálně nejsilněji vystihuje hranou dospělost. Image dospělosti je narušena v momentě, kdy Amy napadne spolužačku a parta starších teenagerů jí stáhne kalhoty a všichni tak vidí její dětské spodní prádlo. „*Všichni říkají, že jsme děti.*“ Být nazván dítětem je pro dívky natolik ponižující, že to Amy dožene až k vyfocení svých intimních partií a sdílení fotky na Instagramu. Když majitel ukradeného telefonu konfrontuje Amy, ta se ze zoufalství, že by o něj přišla, začne před dospělým mužem svlékat. Ne poprvé je nazvána dospělými nebo staršími lidmi *vadnou*. Patriarchální společnost ženy a dívky tlačí do hypersexualizace jejich těl, aby je vzápětí nazvala courami. Dětské protagonistky si tak příliš brzo vyzkouší, co to znamená být ženou.

Film díky konfliktům s dospělými osobami neustále buduje obraz chaosu v dětské hlavě, která bojuje o respekt, oblíbenost a uznání, a to i za cenu, že návrat do dětství už nebude možný.

2.3.2 Vztah s rodiči / rebelie

Ve filmu jsou tři hlavní „autoritativní figury“ – matka, teta a nepřítomný otec. Nejvýraznější figurou, se kterou Amy přichází do přímého konfliktu nejčastěji, je matka. Matka však ve filmu zdaleka nemá tolik prostoru jako otec Kayly v *Osmé třídě* nebo matka Juniora v *Příšerných vlasech*. Je profilovaná hlavně skrze zklamání z nového manželství jejího manžela a z ponížení, které musí zažívat, když připravuje pokoj pro novou ženu nebo chystá jejich svatbu. Ve vztahu k Amy je spíš direktivní, v první řadě ji vylučuje z konverzací o nové rodinné situaci a Amy se to dozví náhodou. Amy je tak opakovaně stavěna do matoucí role – na jednu stranu má spoustu povinností a starostí, na druhou s ní nikdo v rodině nekomunikuje rovnocenně. Matka se nicméně ve filmu zdá příliš distancovaná od dění kolem Amy a jediné jejich významnější interakce se odehrají až na konci, kdy Amy trestá za její prohřešky a snaží se ji společně s tetou očistit od hříchů svěcenou vodou. Dalším momentem je pak chvíle těsně před otcovou svatbou, kdy ji Amy prosí, aby na ni nechodila. Ve zbytku filmu jsou jejich společné scény úsporné, nepřítomnost rodičů však může vysvětlovat Amyinu proměnu chování a útěku na druhý břeh. Nedostatečnou profilaci matky tak můžeme považovat za záměr. V momentě, kdy Amy dostane svoji první menstruaci a matka jí řekne, že už je žena, by se však nabízela společná scéna, která by mohla narušení jejich vztahu ukázat lépe než absence společných scén.

Teta ve filmu často vystupuje jako ozvěna starší, konzervativnější generace, která se se svou opresí již dávno smířila a přijde jí přirozené poselství oprese předávat mladším. Při Amyině první menstruaci jí vypráví příběh o tom, jak již v Amyině věku byla zasnoubená, načež popisuje rituální proces svatby, při kterém s ní bylo zacházeno jako s majetkem. Teta je ve filmu ztělesněním náboženského extremismu, protipólem k tělesné a sexuální svobodě ženy.

Otec se ve filmu sice fyzicky neobjeví, ale jeho narušení rodinné rovnováhy je po celou dobu přítomno. Všechny tři postavy představují jeden článek oprese rodinného zázemí Amy – teta jakožto nositelka celoživotního utrpení, matka jako někdo, kdo do toho utrpení právě vstupuje bez možnosti (či síly) couvnout a otec jako jádro a příčina utrpení. Otec je ve filmu zpřítomněn pomocí pokoje v bytě, který je vyhrazen pro novou ženu. Pokoj jakožto tajemná, všudypřítomná hrozba na konci chodby.

Amyina rebelie je úzce spjatá s její nejasnou identitou a snahou se vyznat v chaosu dvou kompletně rozdílných světů. Amy rebeluje téměř vždy na základě vnějších tlaků vrstevnic. Udělá vše proto, aby k nim mohla patřit. Není snadné se k partě dostat, je ale snadné z ní být vyloučena. K Yasmine se parta otočí zády jen proto, že nechtěně zapnula kameru při video hovoru v chatovací místnosti s idolem ze školy. Angelica ji pak fyzicky napadne a Yasmine je ze hry do té doby, než se parta obrátí zády k Amy. Po trapasu s Amyinými kalhotkami je parta nazvána dětmi, po zveřejnění intimní fotky Amy jsou zase nazvány courami. Amy je středobodem dějového vývoje, který se posouvá za pomoci její rebelie.

2.3.3 Sexualita a romantické zájmy

Amy je v otázce sexuality a romantických zájmů spíše pasivní postavou, která se nechává strhnout ostatními dívkami. Nejeví zájem o sex ani neprochází první zamilovaností, přesto je otázka sexuality ve filmu značně zastoupena. Dívky mají o sexu velmi zkreslené představy – na jednu stranu toho ví hodně, na druhou málo. Vyhlídky si ve škole kluka, kterého občas šmírují a který se pak stane předmětem sporu mezi Angelicou a Yasmine. Amy o něj nejeví zájem, ale nechává se dotlačit například k tomu, že se jej pokusí vyfotit při močení na pánských toaletách. Dívky to ze své perspektivy nevnímají jako sexuální obtěžování, na druhou stranu pojem o sexuálním zneužití mají. Při scéně s hlídačem laser gamu, do kterého vstoupily bez placení, neváhají vyhrožovat, že řeknou, že je hlídač osahával a že „jsou přece děti“. Děťství je v tuto chvíli pro ně zbraň, protože jinou nemají. Stejně tak je „ženství“ zbraň v očích Amy, když se začne svlékat před majitelem ukradeného telefonu. Entity děťství i ženství se prezentují v podobě útlaku, ponížení nebo neúcty, což se odráží v charakterech a chování dívek.

Zkreslená představa dívek o sexu se projevuje také v jejich rozhovorech – některé z nich si třeba myslí, že při sexu projde penis celým jejich tělem a vyjde krkem. U mostu, kam chodí zkoušet choreografii, najde Coumba kondom a v domnění, že je to balonek, jej nafoukne a předstírá, že to je prso. Zbytek dívek sice pozná kondom („to nosí ti, co mají AIDS!“), zděšeně však před Coumbou couvají, protože jsou přesvědčeny, že z jeho nafouknutí může dostat AIDS nebo rakovinu a „okamžitě

umřít“, načež jí pak doma čistí pusy, jazyk i obličej mýdlem. Jejich znalosti ze sexuální výchovy jsou omezené, což doplňuje absurditu jejich stylizace do starších dívek/žen.

Nejvíce šokující složkou filmu, za kterou sklídl vlnu kritiky, však jsou právě taneční scény plné sexuálních gest. Když jedenáctileté dívky tančí ve stylu dospělých performerek, je to bizarní podívaná. Režisérčina kritika hypersexualizace žen je na dětských postavách silnější politické prohlášení, než kdyby se jednalo o adolescentky. Necháme stranou debatu o tom, co je morálně správnější a jestli režisérka neměla raději najmout starší herečky s mladistvým vzhledem, kolem čehož se v online prostoru vedly vášnivé debaty. Režisérčina volba hereček odpovídajících věku protagonistek však vizuálně zesílila kontrast mezi dětstvím a dospělostí, se kterým po celý film pracuje.

Dívky na závěrečném vystoupení v rámci tanečního konkurzu sklídí kritiku publika, které je obscénními výjevy pohoršeno. Není to však reakce publika, která přiměje Amy utéct z jeviště zpátky domů. Jsou to zlaté konfety z příprav otcovy svatby, které jí zůstaly ve vlasech při útěku z domu.

2.3.4 Nová fáze dospělosti

Jak jsme již zmínili výše, Amy si ve filmu projde mnoha fázemi, které ji pokaždé nějakým způsobem srazí na kolena. Ať už je to odepírané dětství, připisované dětství, vizuální proměna a hra na dospělou, vnější svět Amy pokaždé říká, jak to dělá špatně nebo co dělat nemá. Podobně jako u *Příšerných vlasů* je finální obraz nové duševní fáze Amy zachycen jedním vše shrnujícím obrazem, oproti *Příšerným vlasům* ale ještě mnohem kratší scénou. Amy na konci nechá na posteli ležet jak svůj taneční kostým symbolizující hypersexualizaci, tak i dlouhé zahalující šaty na otcovu svatbu. Následně ji vidíme oblečenou normálně, v džínách a svetříku, v oblečení typickém pro její věk, jak prochází kolem místnosti, kde probíhá svatební oslava. Místo na oslavu ale zamíří ven a spolu s ostatními dětmi před domem začne skákat gumu. Celá scéna skákání přes gumu je pak zpomalená, a zatímco se kamera vzdaluje rovnou přímkou od země, Amy svými skoky kameru vždy dožene, jako by byla schopná vyskočit několik metrů. Amyiny skoky mohou symbolizovat tu opravdovou svobodu, kterou jí ani jeden z extrémů dvou různých světů nedával, ale kterou nachází v možnosti být nadále dítětem.

3 Existuje návod na dobrý coming-of-age film?

Na analyzovaných filmech můžeme pozorovat jeden významný společný rys – u všech převažuje téma sebe-identity a jejího hledání. Sebe-identita hrdiny je hlavním motorem jeho duševní cesty od krize identity až k její nové fázi, přičemž vztah s rodiči a romantické vztahy hrají v tomto vývoji podstatnou roli. Hledání svojí identity může být zobrazeno buď zmateností (*Kočíčky*), snahou dosáhnout lepšího sebevědomí a neztratit přitom sám sebe (*Osmá třída*), nebo může mít postava sice jasnou představu o tom, co chce, dostává se však do křížku s vnějším světem, který mu tuto představu odepírá (*Příšerný vlasy*). Krize identity může pramenit buď zvnějšku, nebo zevnitř, přičemž v ideálním případě kombinací obojího. *Osmá třída* je zaměřena na konflikt sama se sebou, ale nevyhne se střetu s vrstevníky, čímž nám ukazuje Kayliinu odlišnost. V *Příšerných vlasech* převažuje krize identity pramenící zvenčí – od Juniorovy matky, což pak nutně způsobuje i konflikt Juniora se sebou samým. *Kočíčky* ukazují krizi identity neustálými nárazy, které vyvolává Amyina rebelie. Její rebelie je ale přímým důsledkem jejího rodinného zázemí zatíženého náboženským konzervatismem, vůči kterému má potřebu se vymezit. Tematické okruhy, které jsme vybrali za stěžejní (sebe-identita, sexualita a romantické zájmy, vztah s rodiči a rebelie a nová fáze dospělosti) k formování hrdinovy cesty k jeho nové fáze dospělosti se ukázaly jako styčné body všech tří filmů. Důležitým poznatkem je nicméně fakt, že se nejedná tolik o jednotlivá témata filmu, která se „nějak prolínají“, ale spíše o prvky oblouku hrdinovy duševní cesty, ve které je důležité si vymezit, jakými prostředky budeme tuto cestu zobrazovat, abychom zároveň sebe-identitu ponechali jako hlavní figurující složku.

U všech tří filmů je také silné zastoupení rodičovských figur, které nemusí být nutně konfliktní. Rodičovské figury buď zobrazují jejich bezmocnost, když jde o vývoj duše hrdiny (*Osmá třída*), nebo hlavní článek v proměně hrdinovy cesty k novému já (*Příšerné vlasy* a *Kočíčky*). Rodičovské nebo jiné autority jsou nedílnými představiteli dospělého světa, do kterého dospívající hrdinové dříve či později vstoupí. Rodinné zázemí je sice důležitá složka filmů o dospívání, rodičovská figura však může být nahrazena jiným vzorem, silnou figurou z dospěléjšího světa, která hrdinu ovlivňuje a ukazuje mu buď v dobrém, nebo špatném, kterou cestou se může ubírat. Nemusíme proto nutně coming-of-age film zatěžovat konflikty s rodičem, nicméně vztah s dospělou figurou je nutným protikladem nedospělého hrdiny – jak vizuálním, tak

hlavně narativním. Jak jsme si ukázali na *Kočíčkách*, dokonce i absence takové figury může poskytovat půdu pro konflikt, aniž by tím film trafil. Absence jedné rodičovské figury by nicméně měla být vyvážena přítomností jiné. V *Kočíčkách* je absence otce zobrazena skrze Amyinu matku, která by nicméně mohla být o něco více přítomna, aby ukázala neporozumění mezi ní a Amy.

S hledáním identity nutně souvisí nová fáze dospělosti, která se zdá být naprostou esencí celkového vyznění coming-of-age filmu. Všechny tři postavy vstupují do nové fáze, ze které není cesty zpět do té starší. Jelikož jde o dospívání, nelze předpokládat, že se závěrečná fáze hrdiny nikdy nezmění, a tudíž se všechny konce dají považovat tak trochu za otevřené. Přes to, že nevíme, co s hrdiny následující roky bude, všechny tři filmy dávají divákovi pocit uzavřenosti a jasné představy o tom, jakým směrem se jejich život, a hlavně jejich identita budou vyvíjet. Vyznění může být pozitivní – *Osmá třída* je na konci plná nadějí do budoucna, stejně tak navrácení dětství v *Kočíčkách*, které ale není tak doslovně artikulováno jako v *Osmé třídě*. Může být ale také ambivalentní či negativní – Juniorova kapitulace a zároveň rezistence v *Příšerných vlasech*.

Všechny tři filmy různými přístupy řeší otázky sexuality a romantických vztahů. Postavy si v tak nízkém věku nemusí uvědomovat svoji zamilovanost nebo orientaci (*Příšerný vlasy*), přesto je možné divákovi ukázat, že něco takového probíhá. Můžou si také počínat nemotorně a objevovat dosud nepoznané aspekty sexu, které se jim mohou protivit (*Osmá třída*). Nemusí mít zájem o nikoho, ale pod tlakem vrstevníků se na někoho upnou jen proto, že se na něj upnuli ostatní. Mohou se díky tomu pak stylizovat do rolí, které jsou pro ně nepřírozené a jejichž nástrahy dětský mozek nemůže ještě pochopit (*Kočíčky*). Pro tvůrce, kteří by se rádi ve své tvorbě věnovali coming-of-age filmu, můžou být uvedené filmy inspirativní v tom, že se nesnaží tématu sexuality vyhýbat jen kvůli nízkému věku protagonistů. Sexualita se do filmů o hrdinech předpubertálního věku dá vložit implicitně nebo ostrými kontrasty s dospělým světem. Sexualita a romantické zájmy mohou být funkčním motorem, který hrdinovi pomůže na cestě za svým novým já, ač nebude ústředním tématem.

Tato práce se nesnaží stát novou scenáristickou „kuchařkou“, která by dávala přesné návody k tomu, jak psát coming-of-age film. Její psaní mi nicméně v mnoha ohledech pomohlo některé aspekty coming-of-age filmu vidět v novém světle. To, co mnohdy vnímáme pouze intuitivně, na analýzách filmů ukázalo několik významných společných rysů, které se v tomto žánru nedají ignorovat. V bakalářském scénáři píšu

coming-of-age film o předpubertálních postavách, proto mi pomohlo zamyslet se nad společnými prvky filmů a jak s nimi pracovat, aby hlavní postava byla plastická a aby její proměna do nové fáze dospělosti byla zachytitelná a zřejmá. Uvědomila jsem si, že pokud chci psát coming-of-age film, ve kterém je dospívání žánrem, musí být středobodem celého příběhu právě hrdinova identita. Identita by měla mít naprostou převahu nad všemi ostatními aspekty filmu, neboť bez krize identity nemůžeme počítat se změnou charakteru. Krize identity pak může být podporována různými dalšími prvky, ale nemusí to být nutně prvky z naší „tematické mřížky“. Dle mého názoru je z dané mřížky nejstěžejnější identita, vztah s autoritativní figurou (ne nutně s rodičem) a nová fáze dospělosti. Sexualita a romantické zájmy mohou být úplně opomenuty a nahrazeny přátelstvím. Vztah s autoritativní figurou nemusí zabírat velkou část filmu, může stát úplně v pozadí, ale měl by nějakým způsobem osvětlovat počínání hlavního hrdiny.

Dalším důležitým poznatkem byl fakt, že filmy o dospívání nepotřebují výrazné změny obratu, které život hrdiny obrátí kompletně vzhůru nohama. Je potřeba mít neustále na paměti, co je pro dospívající dítě důležité, čeho se bojí, s čím se potýká a co chce, proto podnětem k narušení rovnováhy může být něco tak obyčejného, jako je pozvání na narozeninovou oslavu u bazénu v *Osmé třídě*. Můžeme však pracovat také s výraznými změnami obratu, jako tomu je v *Kočíčkách* – např. zjištění o nové ženě otce –, nebo s velmi nuancovanými změnami, jako je v *Příšerných vlasech* učení se populární písničky s babičkou. Filmy o dospívání nemusí být výrazně dějové, proto není tolik podstatné na ně aplikovat stejné narativní struktury jako na dějové filmy. Pomalé změny charakteru v cestě k novému já si vystačí se (zdánlivě) minoritními změnami v životě dospívajícího hrdiny.

Nemůžeme předpokládat, že aplikováním všeho, co jsme se dozvěděli z analýz, se nám podaří nutně vyrobit kvalitní coming-of-age film. Jak jsme zmínili v první kapitole – přílišnou snahou opakovat zaběhnuté formule jakýchkoliv filmových žánrů je jednoduché sklouznout k repetitivnosti. Coming-of-age žánr nicméně vidím jako nevyčerpatelný zdroj příběhů, protože dospívání každého je individuální a specifické, ale zároveň vykazuje společné rysy napříč kulturami i časovými obdobími. K navození divákova hlubokého emočního napojení na postavu může pomoci fakt, že budeme pracovat se specifiky doby, společenskými tendencemi, kulturním zařazením, politikou dané země, ale i svou vlastní zkušeností s dospíváním.

ZÁVĚR

Studování vývoje filmů o mladých hrdinech až k vývoji žánru coming-of-age nám mohlo pomoci pojmenovat specifika coming-of-age filmu, ke kterému prozatím není tolik literatury jako k teen a youth filmům. Průlet historií vývoje teen filmů v USA nám poskytl nástin proměny témat a přístupů v zobrazování adolescentních hrdinů, které mnohdy pokulhávaly v jejich autentické reprezentaci. Pro autora je vhodné být si vědom žánrových specifik, protože mu mohou pomoci vyhnout se zaběhnutým formulím tzv. „žánrových filmů“ a přistupovat ke svému příběhu inovativně. Pokusili jsme se dojít k charakteristickým rysům filmů, ve kterých je coming-of-age dominujícím žánrem. Esencí coming-of-age je dospívání a duševní cesta protagonisty, což může být podpořeno různými prvky, které tematizují jeho přechod do nového já, ať už je to vztah s rodičem, sexualita nebo romantické zájmy.

Analýzou vybraných filmů jsme došli ke společným prvkům jejich „žánrovosti“, respektive jakým způsobem tematizují dospívání a v čem se na základě daných poznatků můžeme inspirovat ve vlastní tvorbě. Konstatovali jsme však také fakt, že aplikováním stejných postupů nemusíme nutně docílit kvality příběhu, nicméně dle mého názoru je daná „mřížka“ (sebe-identita, vztah s rodiči a rebelie, sexualita a romantické zájmy a nová fáze dospělosti) vhodným vodítkem k uvědomění si, jakým způsobem krizi identity hrdiny rámovat a čím ji podpořit. Kombinace těchto prvků nám nedává záruku dobrého filmu o dospívání, ale může být odrazovým můstkem. Za důležité považuji propojení námi vybraných prvků, aby ve filmu neexistovaly jako jednotlivé entity, ale aby všechny souvisely s duševním vývojem hrdiny, přičemž vztah s rodiči je možné nahradit vztahem s jinou autoritativní figurou, a naopak sexualitu a romantické zájmy můžeme nahradit například přátelstvím.

Do budoucna by se mohlo ještě prozkoumat, jestli něco z toho, co jsme se dozvěděli z analýz zahraničních filmů, můžeme aplikovat na české coming-of-age filmy, jejichž zastoupení je nevalné. Dalo by se zkoumat, jestli české coming-of-age filmy dostatečně pracují s identitou a duševní cestou hrdiny a jaké k tomu využívají nejčastěji prvky. V současném českém coming-of-age chybí převážně filmy s předpubertálními hrdiny, což by se dalo vysvětlit strachem dotýkat se těžších témat ve spojitosti s dětmi či neschopností zobrazit hrdiny, kteří jsou věku dospělého autora již příliš daleko. Na vybraných filmech jsme si nicméně ukázali, že těžká témata nejsou nepřekonatelnou bariérou v příbězích s dětskými hrdiny.

ZDROJE

1. ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-807-3313-142
2. BACSÁN, Gabriela. *Reflections of Nonnormativity: Photography, Childhood, and Belonging in Mariana Rondón's Pelo malo*. Latin American perspectives. 2021;48(2):93-107.
3. CONSIDINE, David M. *The Cinema of Adolescence*. Journal of Popular Film and Television. Jefferson, N.C: McFarland, 1981, 9(3), 123-136. ISSN 0195-6051. Dostupné z: doi.org/10.1080/01956051.1981.10661901
4. DRISCOLL, Catherine. *Teen Film: A Critical Introduction*. Oxford, Berg: Bloomsbury Publishing, 2011. ISBN 9781847886873
5. GRANT, Barry Keith. *Film Genre Reader IV*. 4th edition. Austin, Texas: University of Texas Press, 2012. ISBN 9780292742079
6. HLÁSKOVÁ, Vendula. *Televizní tvorba pro náctileté*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2019.
7. LEWIS, Jon. *The Road to Romance and Ruin: Teen Films and Youth Culture*. New York, USA: Taylor & Francis Group, 1992. ISBN 9780415904278
8. MITTELL, Jason. *A Cultural Approach to Television Genre Theory*. Cinema Journal. University of Texas Press, 2001, 40(3).
9. NELSON, Elissa H. *The New Old Face of a Genre: The Franchise Teen Film as Industry Strategy*. Cinema Journal. University of Texas Press, 2017, 57(1), 125-132. ISSN 2578-4919.
10. SELBO, Jule. *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge, 2014. ISBN 9781138020832
11. SHARY, Timothy – SEIBEL, Alexandra. *Youth culture in global cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2007. ISBN 0292714149

12. SHARY, Timothy. *Generation multiplex: the image of youth in American cinema since 1980*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2014.
ISBN 9780292756625
13. SCHMIDT, Matthew P. *Coming of age in American cinema: Modern youth films as genre*. Disertace. Ann Arbor: University of Michigan, 2002.

Elektronické zdroje:

1. BELL, Malena. „Review: Bo Burnham’s Eighth Grade“. New West Press [online]. 2018 [cit. 2022-08-08]. Dostupné z: <https://newwestpress.org/2018/09/28/review-bo-burnhams-eighth-grade/>
2. MAKOOI, Bahar. „Le film français 'Mignonnes' otage des ultra-conservateurs américains“. In: France 24 [online]. Paris: Paris: SyndiGate Media, 2020, Sep 16, 2020, 1-2 [cit. 2022-08-10]. Dostupné z: <https://www.proquest.com/other-sources/le-film-français-mignonnes-otage-des-ultra/docview/2442986749/se-2>
3. O’FALT, Chris. ‘Eighth Grade’: Why 13-Year-Olds Aren’t Allowed to See a Movie About Themselves. IndieWire [online]. 2018 [cit. 2022-08-09]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2018/07/eighth-grade-rated-r-mpaa-teenagers-problem-1201983811/>