

Akademie múzických umění v Praze

Filmová a televizní fakulta

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

***S nimi, ne o nich: dospívající hrdinky v současné
kinematografii***

Darja Miková

Vedoucí práce: Mgr. Lucia Kajánková

Přidělovaný akademický titul: Bca.

Praha, Srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Film and Television Faculty**

Film, Television, Photography and New Media
Screenwriting and Dramaturgy

BACHELOR'S THESIS

***With them, not about them: teenage heroines in contemporary
cinema***

Darja Miková

Thesis supervisor: Mgr. Lucia Kajánková

Awarded academic title: BcA.

Prague, August 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

S nimi, ne o nich: dospívající hrdinky v současné kinematografii

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

[Jméno Příjmení, podpis]

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Lucii Kajánkové za důvěru a podporu při psaní této práce. Za shovívavost vůči mé neznalosti a za ujištění, že stojí za to vybrat si složitější cestu. Dále děkuji Šárce Mikové, Barboře Mikové a Kristýně Choutkové za vstřícné čtenářské reflexe a korektury. Stejně tak děkuji za podporu i Kryštofovi Kučerovi.

Abstrakt

Bakalářská práce analyzuje snímky *Muréna* (2021) a *Aftersun* (2022) prostřednictvím konceptu živoucího těla podle Iris Marion Young. Cílem práce je ukázat, jaké možnosti nám poskytuje koncept živoucího těla pro analýzu filmů i vlastní tvůrčí práci s dospívajícími hrdinkami. Práce obohacuje koncept živoucího těla podle Iris Marion Young o pojetí konceptu u Lucy Bolton ve vztahu k analýze filmového vyprávění. Dále práce tento koncept upřesňuje prostřednictvím pojetí subjektivity ve filmovém vyprávění a vývojové psychologie. Vzniká tak koncept *živoucího těla, které se emancipuje*, prostřednictvím kterého práce snímky analyzuje vymezením čtyř kategorií: prostoru, emancipace, vztahu s otcovskou figurou a vztahu se (staršími) dospívajícími. Praktická část bakalářské práce analyzuje snímky na základě vymezených kategorií v kontextu živoucího těla dospívajících protagonistek. Na základě poznatků z analýz jsou charakterizovány možnosti práce s konceptem živoucího těla a jeho přínosy. Práce shledává koncept živoucího těla vhodným pro filmové vyprávění z několika důvodů: akcentování subjektivního vnímání postav a možností jeho zprostředkování; soustředění se na vyprávění obrazem; vybízení k práci s komplexní charakteristikou postav a jejich ambivalencí bez potřeby vynášení soudů. Práce je primárně určena filmovým tvůrcům, kteří chtějí s dospívajícími protagonistkami pracovat ve svých filmech.

Klíčová slova

dospívání, ženské protagonistky, dospívající hrdinky, emancipace, živoucí tělo, Iris Marion Young

Abstract

This bachelor's thesis analyses the films *Murina* (2021) and *Aftersun* (2022) through the concept of the lived body by Iris Marion Young. The aim of this thesis is to show the possibilities of working with the *lived body* for film analysis as well as developing films with teenage protagonists. The thesis enriches the concept of the lived body by Iris Marion Young with the approach of Lucy Bolton in relation to film analysis. It then specifies the concept by defining subjectivity in film narration and through aspects of adolescence in developmental psychology. Thus, the concept of *the lived body, which is emancipating* is created and used to analyse the films through four categories: space, emancipation, relationship with a fatherly figure and relationship with (older) teenagers. The practical part of the thesis analyses the films based on the chosen categories in the context of the lived body of the teenage girl protagonists. The thesis concludes the possibilities of working with the concept of the lived body based on findings from the analysis. The concept of the lived body employed in this thesis seems apt for film narration for multiple reasons: its focus on subjectivity and different ways of delivering this subjectivity; for emphasis on visual storytelling; for developing complex yet ambivalent characters without the need to judge them for who they are. The thesis is meant for film professionals, who wish to work with teenage girl protagonists in their films.

Key words

adolescence, female protagonists, teenage heroines, emancipation, lived body, Iris Marion Young

Obsah

Úvod.....	8
1 Analyzované snímky	11
1.1 Muréna.....	11
1.1.1 Děj.....	11
1.1.2 Témata, motivy, prostředí.....	12
1.2 Aftersun.....	12
1.2.1 Děj.....	12
1.2.2 Témata, motivy, prostředí.....	13
1.3 Co mají snímky společného?	13
2 Živoucí tělo	14
2.1 Živoucí tělo a <i>Fish Tank</i> (2009).....	15
2.2 Živoucí tělo a subjektivita	15
2.3 Živoucí tělo a dospívání	16
2.4 Živoucí tělo, které se emancipuje.....	17
3 Tělo o sobě.....	19
3.1 Tělo a (jeho) prostor	19
3.1.1 Muréna: Tělo pod vodou	19
3.1.2 Aftersun: Tělo pod stroboskopem	21
3.1.3 Závěr.....	24
3.2 Tělo samo za sebe	24
3.2.1 Muréna: Tělo, které (u)plave	25
3.2.2 Aftersun: Tělo, které se vzdaluje.....	27
3.3 Závěr.....	28
4 Tělo a ti druzí.....	29
4.1 Tělo a otcovská figura	29
4.1.1 Muréna: Tělo a lovec.....	29
4.1.2 Aftersun: Tělo a ztráta	32
4.1.3 Závěr.....	34
4.2 Tělo a (starší) dospívající	35

4.2.1	Muréna: Tělo a ti, kteří si svlékají plavky	35
4.2.2	Aftersun: Tělo a ti, kteří mohou všechno	36
	Závěr	39
	Seznam použitých zdrojů	42

Úvod

Dospívající dívky byly v kinematografii v minulosti spíše přehlíženy a často byly zobrazovány jako objekty pro mužské protagonisty. Jejich zájmy a touhy byly podřízeny zájmům mužského hrdiny, aniž by stály samy za sebe.

V uplynulých dvou dekadách se však v kinematografii začaly častěji objevovat snímky prozkoumávající perspektivu dospívajících dívek a zaměřující se na témata spojená se sexualitou a nejistotami, či na problémy spojené s těžkou sociální i finanční situací. Často za nimi stojí debutující režisérky. Současné filmy, které prozkoumávají subjektivitu mladých dívek, dle Catherine Driscoll (2018, s. 16) poukazují na zintenzivnění zájmu o prozkoumávání možností zobrazování dívek na poli evropského autorského filmu. Dle Driscoll (2018, s. 16) poskytuje prostředí filmových festivalů „úrodnou půdu“ pro začínající režisérky, díky které se mohou vyjadřovat svým jazykem a sdílet prostor s ostatními tvůrkyněmi, aniž by jejich snahy byly přehlíženy jako „ženské filmy“. Na tuto linii, která je v kontextu současného filmu známá například díky Céline Sciamma nebo Andree Arnold, navázaly v uplynulých dvou letech také snímky *Aftersun*, skotské režisérky Charlotte Wells, a *Muréna*, chorvatské režisérky Antonety Alamat Kusijanović.

Oba výše zmíněné snímky mne v uplynulém roce silně emočně i autorsky zasáhly. U obou režisérek se jedná o celovečerní debut. Zároveň byly oba filmy kriticky dobře přijaty, vyhrály mnoho ocenění a v případě filmu *Aftersun* se dokonce mluvilo o nejlepším filmu roku 2022.¹ I přesto, že se jejich poetiky liší, u obou autorek je přítomna silná vize, důraz na složitá a těžká témata a také suverénní autorský styl.

Ve své scenáristické praxi jsem se zatím věnovala především dospívajícím hrdinům a tématům spojeným s dospíváním. Proto se tomuto tematickému celku chci věnovat i ve své bakalářské práci. Mým původním cílem bylo zaměřit se na způsoby narace v obou filmech a jejich vzájemným srovnáním formulovat obecnější kritéria pro vznikající filmový jazyk, který se soustředí především na vnitřní konflikty; v případě filmu *Aftersun* navíc velmi specificky pracuje s narací a v některých místech opomíjí klasickou dramatickou stavbu. Pro takové zkoumání jsem však zatím nenašla vhodnou metodu, která by nebyla redukcionistická, a proto jsem se nakonec rozhodla věnovat svou bakalářskou práci protagonistkám těchto snímků.

Prvotním impulzem pro téma práce bylo opakované shlédnutí snímků, při kterém jsem zkoumala jak vnější a vnitřní charakterizace protagonistek, tak i formu filmového vyprávění, kterou snímky používají. Zajímalo mě, jak je zprostředkováváno napojení se na hrdinky a jak jsou předávána těžká témata a vnitřní pochody protagonistek. Zaměřovala jsem se i na specifické prvky filmové řeči a opakující se motivy. Zajímalo mě, co pojí oba snímky i přes

¹ snímek se umístil na první příčce v žebříčku britského časopisu [Sight and Sound](#)

očividné rozdíly, a jaké rozličné způsoby umožňuje práce s podobnými motivy (s mořem jako tím nejdominantnějším) i vztahy mezi postavami (v obou filmech je klíčový vztah k otcovské figuře). Opakované shlédnutí snímků ve mně vyvolávalo mnoho otázek. Jak dosáhnout sugestivity a živě vyprávět o dospívání? Jak zprostředkovat vyrovnávání se se ztrátou blízké osoby? Jak vyprávět skrze to, co je nevyřčené? Jak pracovat s metaforickým prostorem? Jak lze diváka dostat do tísnivé situace, ve které prožívá pocity fyzického diskomfortu při strachu o hlavní hrdinku?

Po rešerši možných přístupů k analýze jsem objevila fenomenologický koncept živoucího těla podle Iris Marion Young, který jsem se rozhodla aplikovat na analyzované snímky prostřednictvím obsahově-formální analýzy. Hlavním cílem práce je ukázat, jaké možnosti nám poskytuje koncept živoucího těla pro analýzu filmů i vlastní tvůrčí práci s dospívajícími hrdinkami.

I můj bakalářský scénář se věnuje tématům dospívání a ztráty blízké osoby a má dospívající protagonistku. Analýzu snímků *Muréna* a *Aftersun* tak mohu využít i při vlastní scenáristické práci. Vzhledem k mým režijním ambicím chci také prozkoumat režijní uchopení snímků pro případnou realizaci svých scénářů.

V první kapitole stručně popíšeme analyzované snímky *Muréna* a *Aftersun* – kromě obecné charakteristiky uvedeme i děj a vytyčíme si základní témata, motivy a prostředí, kterými se snímky zabývají. Pro potřeby této práce budu motivy i témata vyvozovat ze své vlastní dramaturgické reflexe, která nepředstavuje ultimátní čtení daných snímků. Zjistíme také, v čem se dané snímky protínají, což nám pomůže pro určení kategorií analýzy.

Ve druhé kapitole si definujeme koncept živoucího těla podle Iris Marion Young a popíšeme, jak s ním ve své eseji *Phenomenology of Girlhood: Being Mia in Fish Tank* (2016) pracuje Lucy Bolton. Dále upřesníme pojmání živoucího těla pro potřeby této bakalářské práce. Za pomoci vývojové psychologie si popíšeme charakteristiky živoucího těla u dospívajících hrdinek. Na konci teoretické části představíme rejstřík otázek, který budeme při práci s konceptem živoucího těla používat v analýzách.

V praktické části (třetí a čtvrtá kapitole) budeme analyzovat vybrané snímky prostřednictvím čtyř kategorií: prostor, emancipace, vztah k otcovské figuře a vztah ke (starším) dospívajícím. Poté, co snímky zvláště zanalyzujeme prostřednictvím jednotlivých kategorií, shrneme závěry pro každou z kategorií u obou filmů.

Nejprve se budeme věnovat *tělu samu o sobě* prostřednictvím kategorie prostoru. Definujeme *subjektivizovaný prostor* podle Ivana M. Havla a Moniky Mitášové (2005) a budeme popisovat jednotlivé prostory a analyzovat, jakou roli hrají pro subjektivitu protagonistek. Poté definujeme emancipaci podle Marie Vágnerové a Lidky Lisé (2021) a budeme zkoumat, jak je emancipace protagonistek ve snímcích dosaženo.

Dále budeme analyzovat *tělo a ty druhé*, tedy těla v kontaktu s druhými těly. Pojmenujeme si základní charakteristiky vztahu otce a dcery během dospívání a poté se zaměříme na to, jak je vztah ve filmech vykreslen skrz subjektivitu hrdinek a co vztah charakterizuje kromě dialogu. Na závěr se budeme věnovat kategorii (starších) dospívajících. Budeme zkoumat, jakou roli plní tyto postavy v rámci filmů a jak jsou vztaženy k hrdinkám v souvislosti s jejich dospíváním.

V závěru shrneme poznatky z analýz, přínosy metody živoucího těla ve filmovém vyprávění i při vlastní scénářistické či režijní práci a uvedeme možnosti dalšího zkoumání.

1 Analyzované snímky

1.1 Muréna

Muréna je celovečerní debut chorvatské režisérky Antonety Alamat Kusijanović, který byl oceněn *Zlatou kamerou* na festivalu v Cannes v roce 2021. Jedná se o drama. Film je mezinárodní koprodukcí Chorvatska, Brazílie, Spojených států a Slovinska. Jako producent se na něm podílel i Martin Scorsese.

1.1.1 Děj

Film vypráví o sedmnáctileté Julii, která bydlí v Chorvatsku se svým otcem Antem a matkou Nelou. Julia miluje vodu a potápění. V potápění exceluje a zvládne zadržet dech pod vodou i na několik minut. Je však neustále kontrolována svým otcem, ke kterému nemá pozitivní vztah. Zatímco v zátoce u jejich domu kotví loď, na které si skupinka mladých dospělých užívá léto, Juliina každodenní realita je ztělesněna lovením murén a pozorováním okolí zpovzdálí, či z okna svého pokoje.

Během jednoho týdne přijíždí na návštěvu Javier, rodinný přítel, se kterým se Ante dlouho neviděl. S příjezdem Javiera přichází i platonická láska Julie k němu, mrazivě oscilující mezi romantickým zájmem a láskou typickou pro otcovskou figuru. Javier je totiž pečující, okouzlující a zábavný. Julia vidí poprvé po dlouhé době matku Nelu, jak pookřává a je schopna se smát, v kontrastu s tím, jak se chová v přítomnosti Anteho. Postupně vychází najevo, že Nela měla v minulosti vztah s Javierem a vznikl tak milostný trojúhelník. Julia je konfrontována s jiným životem, který mohly žít, pokud by se Nela v minulosti rozhodla jinak a zůstala s Javierem. A urputně se drží této představy, a to i přesto, že postupně vychází najevo, že Javier nesplňuje parametry ideální otcovské figury.

Po eskalující hádce s Antem je Julia uvězněna ve sklepě, aby se nemohla zúčastnit rodinné oslavy. Julia se nešťastnou náhodou ve sklepě propadne do zatopeného příkopu, z něhož se nemůže dostat zpátky nahoru. Musí se tedy potopit pod vodu a s baterkou najít cestu ven skrz skulinu mezi skalami. Na cestě jí pomůže muréna, která ji navede na správný směr. Julia se tedy zvládne úspěšně vypořádat na břehu, kde se koná rodinná oslava. Konfrontuje otce a hází po něm kamenem. Vkládá do Javiera naději na záchranu a prosí ho, aby je s mámou odvezl. Ukazuje se však, že Javier je sice ochotný zaplatit jim na pár dní pobyt v hotelu, než se Ante uklidní, ale tím jeho ochota pomoci končí.

Julia tak zůstává v domě s otcem, se kterým musí dál rybařit. Během prvního lovu po tomto incidentu se však odváží vypálit harpunu na otce a schválně ho těsně minout, aby demonstrovala svou nezávislost a vzdor vůči jeho dominanci a manipulaci. Po vypuštění harpuny se rozhodne utéct a v metaforickém konci plave dál a dál vstříc horizontu, z dohledu Anteho i celého svého dosavadního života.

1.1.2 Témata, motivy, prostředí

Hlavním tématem je vymanění se z vlivu otce a celý film vede k prozření, že správná cesta může vést i jinudy, než se nám zprvu zdá. Prostředím jsou skalnaté útesy, modrošedé rozprostřené moře a chladné a tmavé zdi domu, skrz které líčí film pobřeží Chorvatska jako ráj, ale nikoliv ráj pro život. Juliina existence je omezena na práci kolem domu a rybaření s otcem. Práce s letní atmosférou je značně neidylická. Léto zde neslouží jako období svobody, ale odtržení od jakýchkoliv vazeb a redukce existence na závislost na dospělých. Kromě titulního motivu murény se ve filmu pracuje s motivem moře (reflektovaného i v básni, kterou napsal Ante pro Julii), harpuny, potápění a vynořování, *modrého světla*, kterým Javier popisuje kvality mořské hladiny při potápění, a noci jakožto symbolu pro největší nebezpečí Julie. Film dobře ilustruje ztrátu ideálů, když se Julie dozvídá, že Javier, k němuž tak vzhlíží, není ve skutečnosti nejspíš tak bezstarostný a pohodový. Tedy lépe řečeno, že jeho bezstarostnost pravděpodobně znamená, že se příliš nevidá se svými dětmi a není tu pro ně, i když by ho potřebovaly. Spolu s tímto prozřením je dramatickým obloukem pro Julii schopnost postavit se svému otci.

1.2 Aftersun

Aftersun je celovečerním debutem skotské scenáristky a režisérky Charlotte Wells, který si vysloužil mnoho ocenění, mimo jiné v rámci *British Independent Film Awards* v roce 2022 nebo cenu *French Touch Prize of The Jury* na filmovém festivalu v Cannes v roce 2022. Paul Mescal byl v roli Caluma Patersona nominován na Oscara za nejlepší mužský herecký výkon v hlavní roli v roce 2023. Jedná se o *coming-of-age* drama. Film je mezinárodní koprodukcí Velké Británie a Spojených států amerických.

1.2.1 Děj

Film vypráví o jedenáctileté Sophie a jejím otci Calumovi, kteří v devadesátých letech odjíždí do resortu v Turecku na letní dovolenou. Zjišťují, že hotel je v rekonstrukci a dovolená má tedy alespoň na začátku daleko k idyle. Sophie si užívá dny u bazénu a postupně se seznamuje s dalšími návštěvníky – skupinkou starších dospívajících a také Michaelem, chlapcem jejího věku, se kterým závodí na simulátoru motorek. Sophie s Calumem se sbližují a snaží se vykompenzovat fakt, že se přes rok příliš nevidí. Jejich vztah však komplikují drobné zádrhly a zhoršující se psychický stav Caluma, který se snaží být pro Sophie dobrým tátou, ale většinu času bojuje sám se sebou. Calum v rámci dovolené slaví své narozeniny. Sophie mu chce udělat překvapení a také ho přesvědčit, aby si s ní jeden večer, tak jako každý rok, zazpíval karaoke. To však Calum odmítá, a tak je Sophie nucena zazpívat sama. Falešně, ale upřímně. Jejich postoje vedou k animozitě, která dospívá k tomu, že každý z nich tráví svou noc o samotě. Calum, v prohlubující se depresi, se uchyluje k černému moři, Sophie do

společnosti starších dospívajících. Jedna z dívek jí před svým odjezdem dává svůj all-inclusive náramek, díky kterému může mít v hotelu, co jen bude chtít. Následně si dá pusu s Michaelem a hned poté vidí dvojici queer lidí, kteří se líbají. Sophie s Calumem si snaží k sobě najít cestu i přes odloučení a poslední noc před odjezdem si užijí dojemný společný tanec.

Vše se prolíná s perspektivou dospělé Sophie v metaforickém prostoru nočního klubu a v současnosti, kdy se Sophie dívá na záznamy z videokamery právě z této dovolené. Ve svém bytě, v den svých narozenin.

1.2.2 Témata, motivy, prostředí

Hlavním tématem je vztah Sophie a Caluma, jejich vzájemná blízkost a způsoby, jakým je o jejich vztahu pojednáno. S blízkostí však nevyhnutelně souvisí téma ztráty a vyrovnání se s ní. Prostředím je turecké letovisko, metaforický prostor nočního klubu a devadesátkové, barvami přesycené zázemí hotelů i s večerním animačním programem, bílé plastové stoly a lehátka, podvodní prostor a prostor na lodi. Kromě titulního motivu krému po opalování² je zde důležité moře, náramek all-inclusive, paragliding, videokamera, motivy odrazů a zrcadlení a symbol noci, který značí odloučení Sophie a Caluma. Dramatickým obloukem pro Sophie je nutnost znovu si prožít prchavé vzpomínky na Caluma skrz záznamy z videokamery, aby došlo k vnitřnímu vyrovnání se s jeho odchodem, který v ní stále vzbuzuje velké množství emocí.

1.3 Co mají snímky společného?

V obou snímcích je důležitá práce s motivem a zároveň prostředím moře. Do přítomnosti prosakuje minulost a její dopady, které vytváří pnutí. Podobné pnutí je dotvářeno zdánlivou každodenností, významovým prostorem na povrchu versus pod povrchem. V rovině časoprostoru sdílí protagonistky motiv noci, při kterém dochází k největšímu odloučení či nebezpečí. Pro obě dospívající hrdinky je klíčový vztah s otcem, stejně tak určitá forma „dědictví“, kterou si nesou od rodičů – u Julie je to krása po matce, u Sophie určité depresivní rysy po Calumovi, které pouze náznakem místy vyplouvají na povrch. V obou filmech jsou důležití starší dospívající, které hrdinky pozorují nebo s nimi navazují vztahy. Je zde také přítomna nějaká forma romantické zkušenosti. Hrdinky jsou silné, suverénní a vytrvalé ve svých cílech či ambicích. Bojují s něčím, čemu na první pohled příliš nerozumíme. V obou filmech k těmto vnitřním bojům dochází v prostoru, který je pro ně specifický – pro Sophie prostor nočního klubu, pro Julii podmořská hlubina.

² *aftersun* (v anglickém originále)

2 Živoucí tělo

Iris Marion Young ([2002] 2010, s. 135) v eseji *Živoucí tělo versus Gender: Zamyšlení nad sociální strukturou a subjektivitou* definuje živoucí tělo jako „jednotící pojem fyzického těla jednajícího a zakoušejícího ve specifickém sociokulturním kontextu; je to tělo-v-situaci.“ Důležitým aspektem je tedy fyzická existence a fyzično daného těla. Tato fyzická existence je utvářena materiálními fakty vlastního těla a vztahem k danému prostředí (Young, [2002] 2010, s. 135). Co pro Young tyto materiální fakty těla znamenají?

Její tělesné orgány mají určité schopnosti pociťovat a fungují určitým daným způsobem; její velikost, věk, zdraví a příprava ji činí specifickým způsobem schopnou prosadit se a pohybovat se ve vztahu k jejímu prostředí. Její kůže má nějakou barvu, její obličej určité rysy, její vlasy mají specifickou barvu a strukturu, vždy s vlastním estetickým charakterem. Její specifické tělo žije ve specifickém kontextu – zaplněném jinými lidmi, připoutaném gravitací k zemi, obklopeném budovami a ulicemi s jedinečnou historií, naslouchající konkrétním jazykům, s přístupem nebo bez přístupu k jídlu a přístřeší v důsledku kulturně specifických sociálních procesů, které možnost přístupu k těmto statkům podmiňují zvláštními požadavky. (Young, [2002] 2010, s. 135-136)

Na jedné straně jsou tedy důležité materiální fakty živoucího těla, na straně druhé způsob, jakým tyto fakty ovlivňují pohyb těla v daném prostředí. Kromě toho má však každé živoucí tělo „specifické projekty, věci, kterých chce dosáhnout a způsoby, jakými chce vyjádřit sebe sama.“ (Young, [2002] 2010, s. 136) K těmto naplněním často dochází v kontaktu s ostatními (Young, [2002] 2010, s. 136). Kromě fyzičnosti jsou pro živoucí tělo tedy určující i akce, kterými se vyjadřuje ve vztahu ke svým cílům.

Tělo však prakticky neexistuje samo o sobě, z definice je to *tělo-v-situaci*. A *situace* je pro tělo způsobem, jak se jeho materiální fakty a specifický sociokulturní kontext jeví v souvislosti s jeho projekty. Živoucí tělo však neexistuje samo za sebe, dostává se do kontaktu se svým okolím, ve kterém se dostává do interakcí s očekáváním, která jsou propletena s jeho tělesným bytím. (Young, [2002] 2010, s. 136-137) Materiální fakty těla jsou tedy posuzovány v kontextu s cíli a projekty, kterých se živoucí tělo snaží dosáhnout. Je nazíráno specifickým způsobem, popisováno ve svém tělesném bytí určitým způsobem, zakouší tělesné reakce ostatních a samo na ně také reaguje (Young, [2002] 2010, s. 137).

Koncept živoucího těla tak poskytuje jedinci subjektivitu, která je však ovlivněna sociokulturními faktory, stejně tak chováním a očekáváním druhých. Young však zároveň chápe každé živoucí tělo jako vystupující svým specifickým způsobem v těchto situacích. (Young, [2002] 2010, s. 139)

2.1 Živoucí tělo a *Fish Tank* (2009)

K práci s konceptem živoucího těla mne inspirovala esej *Phenomenology of Girlhood: Being Mia in Fish Tank* (2016) od Lucy Bolton. Bolton využívá konceptu živoucího těla při analýze filmu *Fish Tank*, jehož protagonistkou je patnáctiletá Mia. Živoucí tělo nabízí způsoby artikulace toho, jakým způsobem žijí lidé skrz svou pozici v sociálních strukturách spolu s možnostmi a limitacemi, které tyto pozice vytváří. (Young, 2002, cit. podle Bolton, 2016, s. 76) Ve filmu tak můžeme zakusit, jaké to je být dospívající dívkou v moderní Británii, spíše než abychom sledovali konvenční příběh o tom, co se jí děje v rámci jejího sociokulturního kontextu (Bolton, 2016, s. 76). Bolton analyzuje prostor, ve kterém se Mia pohybuje a její prožívání, aby poukázala na možnosti jiného přístupu k analýze filmové postavy a zprostředkování její subjektivity. Dle ní tento film nenutí divákovi svou perspektivu skrz morální nebo psychologické hledisko, ale vytváří napojení na perspektivu Mii skrz to, co vidí, slyší a dělá. Bolton pojímá film jako fenomenologický experiment, který zprostředkovává osobnost Miy a její zážitky skrz evokaci jejího subjektivního prostoru, času a pohybu. (Bolton, 2016, s. 76-77) V eseji tak popisuje různé způsoby, jakými filmové médium zachycuje a zprostředkovává její žitou zkušenost. Zatímco Bolton se ve své eseji soustředí především na subjektivitu filmového vyprávění, v původním konceptu živoucího těla je pro Young důležitý i specifický sociální a kulturní kontext.

2.2 Živoucí tělo a subjektivita

Živoucí tělo je tedy na jedné straně filozofickým konceptem, na druhé straně nástrojem pro pochopení jakékoliv živé bytosti; zdrojem poznání, ale i empatie. Pro účely této práce budeme dospívající protagonistky chápat jako živoucí těla, jejichž existence se neustále proměňuje, protože jsou neustále ovlivňována, a to jak zevnitř, tak zvenčí. Dle tohoto konceptu protagonistky vždy o něco usilují, mají své ambice a cíle. Domnívám se však, že ne vždy však tyto cíle musí být na první pohled zřejmé nebo v souladu s tím, jak se chovají. Na jedné straně jde o to, jak protagonistky vnímají své okolí a na straně druhé, jak vnímají samy sebe. V tomto kontextu dochází k vytváření limitů a příležitostí, které jsou specifické pro každou z nich. Neboť jejich živoucí tělo vnímá, jedná a vystupuje svým specifickým, *subjektivním* způsobem. Subjektivita je tedy jedním z klíčových principů pro koncept živoucího těla. Jakým způsobem se k ní vztáhnout ve filmovém vyprávění, což je svět, který obývají naše protagonistky?

Subjektivitu v rámci filmového vyprávění můžeme dle Edwarda Branigana (1984, s. 73) definovat jako způsob narace, ve kterém je vyprávění přisuzováno postavě ve vyprávění a divákem vnímáno tak, jako by byl v situaci této postavy. Pokud nám film umožňuje vnímat vyprávění tak, jako bychom byli s hrdinkami, jedná se o subjektivní vyprávění. Tato subjektivita je podmíněna tím, že přisuzujeme vnímání a rámování prostoru právě postavě. Takové vnímání může být zprostředkováno přímo, nebo nepřímo. (Branigan, 1984, s. 73) Typickým

způsobem pro subjektivní vnímání je hlediskový záběr³, který však představuje pouze jednu z mnoha možností pro vytváření filmového časoprostoru. Podstatné pro subjektivní vyprávění je však zprostředkování perspektivy a pocitů subjektu.

2.3 Živoucí tělo a dospívání

Živoucí tělo se může skrz svou subjektivitu zdát až příliš individualizované. Jistě se v rámci něj však dá pojmenovat skupina těl, která některé z charakteristik sdílí, zatímco v jiných se liší. Jelikož se tato práce zabývá dospíváním a dospívajícími hrdinkami, měli bychom se pokusit o definování jednoho z možných pojetí živoucího těla dospívajících dívek. Takového, které bude platit pro co nejširší skupinu dívek, a i přesto jim bude zaručovat jejich subjektivitu.

Marie Vágnerová a Lidka Lisá (2021, s. 373) definuje dospívání jako „přechodnou dobu mezi dětstvím a dospělostí“. Každý člověk, každé živoucí tělo, tedy tímto obdobím prochází. Vágnerová a Lisá (2021, 373) zdůrazňují, že „průběh dospívání je závislý na konkrétních kulturních a společenských podmínkách, z nichž vyplývají požadavky a očekávání společnosti ve vztahu k dospívajícím“. Důraz na individuální konkrétní zkušenost i očekávání společnosti korespondují s naším pojetím živoucího těla. I přesto, že může mít dospívání velmi různý průběh v závislosti na konkrétní situaci dospívajícího, se však dá tento proces obecně definovat „hledáním vlastní identity, bojem s nejistotou a pochybnostmi o sobě samém, svých kompetencích i o své pozici ve společnosti.“ (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 373) Živoucí tělo dospívající dívky můžeme tedy definovat jako živoucí tělo, které se hledá – které pochybuje – které „bojuje“, se sebou a s ostatními.

Podle věku lze adolescenci rozdělit na ranou (mezi 11. – 15. rokem věku) a pozdní (mezi 15. – 20. rokem věku). (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 374-5) Živoucí těla našich protagonistek tedy spadají do dvou různých fází dospívání. Pro jedenáctiletou Sophie by mělo být nejnápadnější tělesné dospívání, změna emočního prožívání a začátek odpoutání se od rodičů, tedy emancipace. (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 374) Pro sedmnáctiletou Julii je dospívání „dobou komplexnější psychosociální proměny.“ (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 375) V jejím případě by měla být emancipace ve vztahu k rodině dokončena a vztahy s rodiči by se měly stabilizovat a zklidňovat. Měla by však rozvíjet vztahy s vrstevníky, přátelské i partnerské, a projevovat větší snahu o sebepoznání, která by měla probíhat v rámci vrstevnické skupiny. (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 375)

Dospívání představuje pro živoucí těla protagonistek sdílenou zkušenost, která je pro každou z nich specifická, ale disponuje několika styčnými body. Těmi jsou sebepoznání, emancipace, hledání vlastní identity a rozvíjení vztahů s vrstevníky. V pozměněné

³ záběr snímáný kamerou umístěnou zhruba ve výši očí postavy, který ukazuje přibližně totéž, co vidí postava. Většinou mu předchází nebo po něm následuje záběr na dívající se postavu; v angličtině *point-of-view (POV) shot*

charakteristice je tedy živoucí tělo filmových hrdinek takové, které se *hledá – pochybuje – bojuje* a především se *emancipuje*.

2.4 Živoucí tělo, které se emancipuje

V této práci budeme, podobně jako Bolton, v rámci jednotlivých kategorií analyzovat to, co hrdinky vidí, slyší a dělají. Tento přístup však rozšíříme o detailnější analýzu společných kategorií u obou snímků a budeme pracovat i s dalšími aspekty živoucího těla podle Young, obohacené o společné jmenovatele pro dospívání. Koncept živoucího těla je svou všestranností vhodný k takovéto analýze; přistupuje k tělu a existenci komplexně. Pokud analyzujeme jednotlivé aspekty živoucího těla našich dospívajících protagonistek, můžeme si pokládat následující otázky:

- Co živoucí tělo vidí, slyší, cítí a dělá? Jak to filmové vyprávění zprostředkovává?
- Jaké jsou projekty a cíle, kterých se živoucí tělo snaží dosáhnout? Co mu v nich brání? Jaké má v rámci svého těla příležitosti a limity?
- Jak interaguje živoucí tělo se svým okolím? Jak jeho okolí interaguje s ním? Jakým způsobem jsou ve filmovém vyprávění tyto vzájemné interakce zprostředkovány?

Tento rejstřík může posloužit při analýze libovolné filmové postavy. V našem případě se jedná o dospívající dívku. Kategorie analýzy budou tedy vztaženy na její *živoucí tělo, které se emancipuje*. Nejprve budeme analyzovat *tělo samo o sobě*, tedy způsoby, jakými tělo existuje samostatně. Jako první kategorii zvolíme prostor. Živoucí tělo, které se pohybuje, musí existovat v určitém prostoru, který prožívá svým způsobem. Jak se mezi sebou liší jednotlivé prostory, ve kterých se hrdinky pohybují? Jaké limity a příležitosti tyto prostory vytváří? Pokud je v obou snímcích důležitý motiv moře, liší se způsob, jakým se pohybují ve vodě a na souši? Představuje pro Julii, která se umí dlouho potápět, podvodní prostor něco specifického? A jak je to u Sophie, která se dle vlastních slov „potápět neumí“?

Jako druhou kategorii zvolíme emancipaci. Živoucí tělo, které se emancipuje, hledá způsoby, jak dokázat sobě i okolí, že stojí samo za sebe. Jakým způsobem se o to bude snažit Julia, která je výrazně kontrolována otcem Antem? Projevuje takovou potřebu Sophie, když tráví týden na letní dovolené, v rámci které by ji nemělo nic trápit a měla by si pouze užívat?

Dále budeme analyzovat *tělo a ty druhé*, neboť pro živoucí tělo je důležité i to, jakým způsobem na něj pohlíží a reaguje jeho okolí. Živoucí tělo vystupuje svým specifickým způsobem v situacích, ve kterých se snaží dosáhnout svých cílů v interakcích s ostatními. Jako třetí kategorii zvolíme vztah s otcovskou figurou. Živoucí tělo, které interaguje s otcem, je jeho přítomností i nepřítomností neustále ovlivňováno. Jaké limity a příležitosti vytváří živoucí tělo Anteho pro Julii? A jak je to u Sophie a Caluma? Jakým způsobem je jejich vztah zprostředkován skrz subjektivitu hrdinek?

Jako čtvrtou kategorii zvolíme (starší) dospívající. Živoucí tělo, které interaguje s dospívajícími, tak činí z určitého důvodu a s určitým výsledkem. Jakou potřebu naplňují mladí dospělí kotvící u domu Julie? A jak je to u Sophie, která se dostává do interakce jak s vrstevníkem Michaellem, tak o něco staršími teenagery? Liší se způsob a účel jejich interakcí?

Jak se k sobě skládají jednotlivé kategorie? Jaká jsou subjektivní, specifická živoucí těla dospívajících protagonistek? Co hledají? O čem pochybují? Za co bojují? A jak se emancipují?

3 Tělo o sobě

3.1 Tělo a (jeho) prostor

Ivan M. Havel a Monika Mitášová (2004, s. 153) konstatují, že „lidskou bytost si jen stěží lze myslet bez prostoru, v němž žije a o němž ví.“ Prostor, ve kterém se pohybuje živoucí tělo hrdinek, je s nimi tedy pevně spjatý a tělo si nelze od tohoto prostoru odmyslet. Spíše než prostor samotný je však pro nás důležitá pozice hrdinek v něm. Jak se v něm pohybují, jakých se jim dostává příležitostí, čím jsou limitovány. Takový prostor lze označit jako prostor subjektivizovaný, „kde je důležitější vnímat toho, kdo prožívá, co pro něj, jako jednotlivce, „jeho“ prostor znamená, co mu dovoluje a co ne.“ (Havel a Mitášová, 2004, s. 154) Kromě vlastností jednotlivých prostorů je třeba vymezit prostory, které ve filmech představují prostor čistě subjektivizovaný. V jakých typech prostorů se protagonistky pohybují? Jak se v něm pohybují, jaké limity a příležitosti jim tyto prostory vytváří? Představuje nějaký z těchto prostorů ten subjektivizovaný? Čím je definován a jak je v něm zprostředkována jejich subjektivita?

3.1.1 Muréna: Tělo pod vodou

Juliino živoucí tělo ve filmu obývá téměř stejné množství času ve vodě jako na souši. Na souši utváří její prostor nehostinné prostředí rodinného domu. Julia žije na pobřeží, a proto tráví hodně času v plavkách – je tedy vystavena velké míře objektivizace svým okolím. Rodinný dům je prostor, kterému vládou její rodiče (Ante větší mírou než Nela).

Julia má pod vodou větší možnosti, než většina lidí – umí se totiž potopit až po dobu pěti minut a dvaceti vteřin, jak sama zmiňuje při rodinné večeři, na které je přítomný i Javier. Kontrast je přítomný už v tom, jak svoji lásku k vodě prezentuje. Zatímco Ante prezentuje Javierovi lovení murén jako její největší přednost, Julia se vůči němu vymezuje a stojí si za tím, že nemá ráda lovení, ale že se ráda potápí. Zatímco na souši podléhá příkazům svých rodičů a sebemenší nesouhlas vede ke konfliktu, pod vodou má její živoucí tělo daleko více možností. Může plavat kudy chce a kam chce. A může se dostávat do fyzického kontaktu s lidmi, před čímž ji Ante chrání.

Prostor pod vodou ovlivňuje i tempo filmu. Ve vodě nám trvá déle dostat se z jednoho místa na druhé, protože nám klade odpor. Při podvodních scénách tak akce vnímáme typicky v delších stopážích a rozvíjející se ve specifickém čase. To se ukazuje už v první scéně, ve které Julia s Antem loví murénu. Juliino živoucí tělo tak poznáváme dříve ve vodě, než na souši; jako by do vody *patřilo*. Prostor pod vodou poskytuje více možností: Julia vidí loď, na které přijíždí Javier, nejdřív pod vodou. Když hraje čtveřice kohoutí zápasy a Julia sedí na Javierovi, k dotyku jejich těl dochází také pod vodou. Největší prostor pro uplatňování své omezené svobody má Julia u scény s potápěním, kdy se noří hlouběji do vody. Především proto, že se potápí bez Anteho, který se snaží její blízkost a kontakt s Javierem celou dobu

monitorovat, případně omezovat. Zprvu se zde potápí Javier, Nela i Julia, Nela to ovšem vzdává a vynoří se. Julia zůstává. I přesto, že tuto scénu vnímáme skrz větší celky, cítíme křehkost momentu, tvořenou především hudebním doprovodem, pomalými gesty a důrazem na fyzično. Při potápění spolu Javier s Julií musí komunikovat svými živoucími těly, a především musí být neustále ve fyzickém kontaktu. Obrazový důraz je kladen na *modré světlo*, na jehož krásu Javier láká Julii, když jí zprvu nabízí, aby se s ním šla potápět. Julia těsně před vynořením ještě zastavuje Javiera, jako by se v této situaci snažila vydržet co nejdéle. Většina pozitivních zážitků ve vodě je tak spojena především s Javierem a jeho blízkostí.

Julia však nemůže přežívat pouze pod vodou, a tak představuje proces vynoření často zmaření pozitivního zážitku. Společností (muži na lodi) je chválena jako „statečná“, ostatně i svým otcem, který si ji však vzápětí přivlastňuje ve svém majetnickém gestu objetí.

Subjektivita Juliina živoucího těla je zprostředkována tím, že se díky ní dostáváme do prostoru, ve kterém nejsme zvyklí trávit tolik času. Jedná se o prostor, který můžeme poznávat především skrz ni. Jedná se tedy o prostor subjektivizovaný.

Zároveň platí, že čím se Julia noří hlouběji, tím větší má svobodu, ale o to víc tento prostor představuje nebezpečí, protože při sebemenší chybě by se zde mohla utopit. A tak i přesto, že podvodní prostor poskytuje živoucímu tělu Julie příležitosti a větší spektrum možností, nese s sebou i svá rizika. Už v první podvodní scéně je Julia kousnutá murénou. Zároveň má i zde po boku Anteho, není tu sama za sebe. Jak film postupuje, Ante se snaží víc a víc kontrolovat pohyb Juliina živoucího těla v prostoru. Posílá ji spát první večer po příjezdu Javiera, nutí ji schovat se při vyjednávání o koupi pozemku na obědě, a dokonce ji zavírá do sklepa poté, co se vůči němu slovně vymezuje. Nemožnost volného pohybu je tak znázorněna tím nejkrajnějším prostředkem – násilím a izolací. Juliino živoucí tělo obývá prostor nebezpečí, ze kterého ji nikdo nemůže dostat. Julia se totiž následně ve sklepě propadne šachtou a musí se sama zachránit, protože všichni jsou na oslavě jinde ve městě a nikdo neslyší její volání. Podvodní prostor se tak stává prostorem ohrožení na životě. Julia se musí potopit a najít cestu v tmavém prostoru moře. Nejprve si svítí baterkou, aby se zorientovala. Nakonec se však rozhodne baterku pustit a plavat dál sama.

S Julií se totiž postupně noříme do úplné tmy. Na správnou cestu ji navede muréna, která pro ni na začátku představovala to největší nebezpečí. Juliino živoucí tělo tak nachází největší sílu v tom, co ho nejvíc ohrožuje. Prostor, který ji obklopuje, si podmaňuje po svém.

Vnímání Juliiny subjektivity, jejího živoucího těla, pro mne bylo ilustrováno a potvrzeno tím, že jsem se v této scéně skutečně bála o její život a až fyzicky jsem prožívala diskomfort v souvislosti s ohrožením na životě, například vlastní potíže s dýcháním. Filmové médium nám tak prostřednictvím omezené schopnosti orientace vytváří prostředí, ve kterém se sami cítíme podobně jako Julia.

3.1.2 Aftersun: Tělo pod stroboskopem

Živoucí tělo Sophie existuje v prostoru na souši a pod vodou, dále v prostoru nočního klubu⁴ a ve virtuálním prostoru záznamů z videokamery. V něm může dospělá Sophie pozorovat své živoucí tělo v jedenácti letech věku. Na rozdíl od Julie není živoucí tělo Sophie na souši ničím zvláště limitováno. Jeho prostor tvoří hotel a zázemí sousedního hotelu, kam se chodí koupat a trávit čas, protože jejich hotel je v rekonstrukci a jeho zázemí není příliš přívětivé.

Živoucí tělo Sophie zažívá v okolí vody různé typy prožitků. Svou specifickou roli má jak prostor nad vodou, tak pod vodou. Zároveň zde existuje dichotomie bazénu a moře, z nichž každý dovoluje Sophie pohybovat se v něm jiným způsobem. Prostor bazénu je pro Sophie místem bezpečným bez většího rizika. Sophie v bazénu, pod vodou, fotí Caluma voděodolným jednorázovým fotoaparátem – Calum následně fotí Sophie. Sophie zde také sleduje těla starších dospívajících v jejich blízkosti a intimitě. Prostor bazénu pod vodou představuje prostor spíše k pozorování než k jednání. Je to prostor k utváření vzpomínek a čerpání podnětů. V moři se živoucí tělo Sophie necítí tak doma, jako Juliino – Sophie se dle svých slov „neumí potápět“ (myšleno déle pod vodou se šnorchem) a u moře nebydlí, v průběhu roku se v něm pravděpodobně vůbec nekoupe. Její pohyb v tomto prostoru jí tedy neumožňuje takový rejstřík příležitostí. Když v moři plave, je tam s Calumem: skáčou spolu do vln a také zde sedí na lehátku, když jí Calum říká, že se mu může s čímkoliv svěřit, že mu může cokoli říct, kdyby potřebovala. Prostor v moři tak pro živoucí tělo Sophie představuje příležitost trávit čas s Calumem, něco neobvyklého, co je potřeba si užít. Ani tento prostor však není bez rizika, podobně jako v *Muréně*. Pod vodou v moři totiž dochází ke ztrátě brýlí, což představuje první zdroj konfliktu mezi Sophie a Calumem; první zaškobrtnutí na jejich „ideální“ dovolené. A také první informace pro diváka, že Calum není v ideální finanční situaci a že Sophie si toho je vědoma. Při odloučení Sophie a Caluma během noci po neúspěšném karaoke je zároveň pohlcující temné moře to místo, ke kterému se Calum uchyluje. Kamera v působivém vertikálním švenku⁵ odhaluje temnotu moře splývajícího s tmavým nebem a Calumovo rozhodné živoucí tělo, které se temnotě vydává vstříc. Zatímco hladina a břeh moře patří bezpečí a souznění otce s dcerou, podmořská hlubina je místem prázdnoty a ztráty.

Nejvýraznějším prostorem je však jak pro diváka, tak pro živoucí tělo Sophie prostor nočního klubu. Ten je charakterizován zvukovým vakuem, stroboskopickým světlem a omezenou schopností orientace v prostoru, což je fenomenologicky důležitý aspekt Sophiina vnímání. Jakoukoliv akci, kterou v klubu živoucí tělo Sophie vykonává nebo pozoruje u jiné postavy, je pro ni samotnou i pro diváka těžké zřetelně vnímat.

⁴ ve [scénáři](#) je použit o něco výstižnější anglický výraz *rave*

⁵ pohyb kamery, při němž se kamera umístěná na nehybném podstavci otáčí nahoru a dolů, čímž se vytváří pohyblivé rámování, které snímá prostor vertikálně

Tento prostor je představen již v úvodní sekvenci filmu. Spolu s ním je představeno i živoucí tělo dospělé Sophie. A je zde nastíněn i důležitý aspekt časovosti: vztah minulosti a přítomnosti a jejich nejasná hranice. Živoucí tělo Sophie zpočátku existuje v tomto prostoru obklopeno tančícími lidmi, aniž by se samo pohybovalo. Má zavřené oči, odstiňuje a znemožňuje si plnou existenci a orientaci v tomto prostoru. Na konci úvodní sekvence otevírá oči a navazuje oční kontakt s divákem. Problematika *proboření čtvrté stěny* je velmi komplexní, pro účely této práce použiji výklad Toma Browna (2012, s. 7), dle kterého k tomuto přímému oslovení diváka ve filmech dochází prostřednictvím navázání očního kontaktu s divákem, který může prozrazovat mnohé o tom, jakým problémům tato postava čelí ve vztahu k jiným postavám ve fikčním světě filmu. Takový pohled však neprozrazuje vše, postava si zachovává určité tajemství. Tento vzájemný pohled je tedy podobný těm, které zažíváme v reálném životě s jinými lidmi. Dle Browna (2012, s. 7) nás tento pohled vede k ohledávání subjektivity toho, na koho se díváme.

Navázáním očního kontaktu s divákem se tedy přibližujeme subjektivitě živoucího těla Sophie, neboť se stáváme vědomou součástí jejího subjektivizovaného prostoru. Dospělá Sophie v prostoru nočního klubu je stříhem propojena se jedenáctiletou Sophie, která sedí v autobuse a poslouchá úvodní slovo průvodkyně Belindy. Zatímco dospělá Sophie si je vědoma kamery a boří čtvrtou stěnu, jedenáctiletá Sophie se ve svém prostoru pohybuje bez toho, aniž by se na něj soustředila. Prostor, ve kterém se postavy pohybují, je tedy ovlivněn tím, nakolik je nechává režisérka zvědomovat si přítomnost diváka.

Rave tak představuje vnitřní prostor živoucího těla Sophie, neboť podstatné je nikoliv to, jaký prostor je, ale co pro Sophie znamená, co jí dovoluje a co ne. Význam tohoto subjektivizovaného prostoru je zapotřebí vnímat v rámci stříhové skladby. Především v kontextu toho, co se ve scénách odehrává předtím a poté.

Druhá scéna v tomto prostoru přichází zhruba ve třetině filmu. Sophie se v ní rozhodně prodírá davem. Skrz záběr na zbytek prostoru nakonec vidíme i tancujícího Caluma ve světlé košili. Je snadno rozpoznatelný, protože dělá nejvýraznější pohyby. Po tomto záběru však krátká sekvence končí. Jedenáctiletá Sophie předtím do videokamery mluví o tom, že se Calum šel potápět a že instruktorům zamlčel, že nemá potápěčskou licenci. Což je bráno spíše jako vtipná situace, která však ve spojení s předchozí scénou vyvolá strach o Caluma.

Ve třetí scéně v klubu je Calum v prostoru zdánlivě bez Sophie. Prostor nočního klubu ale nemůže bez dospělé Sophie existovat, protože je jejím subjektivizovaným prostorem. Tento záběr tedy pravděpodobně představuje nepřímý hlediskový záběr dospělé Sophie, který nám zprostředkovává její subjektivní vnímání. Podstatný je kontrast Calumova živoucího těla, neboť zatímco ho jedenáctiletá Sophie vidí ležet nahého na posteli, v prostoru nočního klubu zběsile tancuje a slyšíme jeho přerušovaný dech. Jsme mu sice blíž, ale jeho tvář vidíme více rozmazaně a v nejasných obrysech. Tento prostor je tak pro živoucí tělo Sophie charakterizován ne pouze tím, jak se v něm pohybuje ona sama, ale především tím, jak se

v něm pohybuje Calum. Pro její živoucí tělo je největší příležitostí i limitem je právě živoucí tělo Caluma – jediný cíl Sophie a zároveň to, co je nejhůř přístupné. Význam tak vytváří subjektivní vnímání Sophie, která Caluma vnímá ve dvou prostorech najednou. V tomto momentu je divákovi umožněno být se Sophie, dokonce v záběru pozorovat Caluma z jeho perspektivy. I přesto, že se nejedná o přímý hlediskový záběr, zprostředkovává subjektivní vnímání Sophie.

Dospělá Sophie potřebuje v rámci finální sekvence *posledního tance* Caluma konfrontovat. Zasáhnout do prostoru jeho živoucího těla, ve kterém se Calum zcela očividně necítí dobře. Je zpocený, udýchaný, v očích má strach. Sophie obchází Caluma tak, aby kolem ní najednou nikdo nebyl a je sama ve tmě, Calum tancuje a nevšímá si jí. Sophie ho musí fyzicky zadržet, aby přestal. Calum se nám opakovaně vytrácí ze zorného pole a v tuto chvíli není jasné, co Sophie vlastně dělá – jestli se s ním pere, snaží se ho zastavit, pokouší se ho uklidnit. Postupně vychází najevo, že se snaží Caluma v jeho nekontrolovaném tanci zastavit tím, že ho pevně objímá. Když se Calum konečně uklidňuje, vrací jí objetí a my mu poprvé v tomto metaforickém prostoru vidíme do tváře, dívá se do kamery, na diváka, stejně jako Sophie na začátku filmu. To umožňuje divákovi pochopení a proniknutí ke Calumovi a jeho pocitům, zatímco se Sophie v tuto chvíli vyrovnává s jeho ztrátou. Při vzájemném pohledu s divákem před námi však vždy zůstává něco skryto. Postava nás vybízí k tomu, abychom ji pochopili, ale nenechává nás plně k ní proniknout. Můžeme i lépe cítit, jaké je pro Sophie být s Calumem a být mu ještě jednou nablízku. Napojujeme se na něj stejně tak, jako jsme dostali příležitost napojit se na Sophie, primárně ovšem přes její subjektivní perspektivu. A přesně v tento moment napojení Calum mizí. Jedenáctiletá Sophie ho z legrace v rámci *posledního tance* odstrkuje a dospělá Sophie v prostoru nočního klubu dělá to samé, v očích má však nikoliv radost, ale zoufalství. Calum se propadá a uniká nám. Sophie ho pozoruje, už je pryč, nemůže ho zachránit. Na malý okamžik se živoucí tělo dospělé Sophie stává opět jedenáctiletou Sophie... a poté zůstává tělo dospělé Sophie v prostoru zcela osamoceno. Potvrzuje se tak subjektivizace prostoru, ve kterém neplatí běžná pravidla reality. Tento prostor je kromě snížené schopnosti pohybu a orientace charakterizován především tím, jak se k němu vztahuje Sophie přes Caluma. *Rave* je místem, kam Calum odchází v posledních vteřinách filmu. Je to místo, kde se s ním dospělá Sophie může opakovaně setkávat. Nikdy se tak však nestane za ideálních podmínek. Živoucí tělo Caluma, lépe řečeno Sophiina vzpomínka na něj, přežívá pouze v jejím limitovaném, subjektivizovaném prostoru.

Důležitou roli v celém snímku hraje prostor videokamery, který umožňuje živoucímu tělu Sophie reflexi současnosti skrz minulost. Sledování videí představuje způsob, kterým Sophie vzpomíná na Caluma. A také způsob, kterým se otevírá její vnitřní subjektivizovaný prostor, *rave*. Ve filmu se tento prostor „otvírá“ po úvodní sekvenci záznamu z videokamery. Tato scéna není pouze videozáznamem reprodukováným v rámci filmu: živoucí tělo Sophie je po skončení videa vidět v odraze televize, na které se video přehrává. Celý film je tak prostorem reflexe, vzpomínky, který živoucí tělo Sophie vnímá a zpracovává prostřednictvím

statického prostoru svého bytu. Videozáznamy jsou předpokladem pro připomenutí živoucího těla Caluma v jeho reprodukované podobě. Zároveň však ztělesňují pomíjivost a mizející vzpomínky, neboť je v montáži obraz rozpixelovaný a útržkovitý. A to je i způsob, jakým živoucí tělo Caluma vnímá Sophie – jako útržkovité tělo pod stroboskopem.

3.1.3 Závěr

Pro oba filmy je důležitý rozdíl mezi tím, jak se živoucí těla protagonistek pohybují na souši a pod vodou. Liší se však způsob pohybu a jeho účel. Zatímco v *Muréně* představuje prostor pod vodou příležitost pro rebelii, vzdor a samostatné jednání, ve filmu *Aftersun* představuje prostor pod mořskou vodou vkrádající se nebezpečí, v kontrastu k prostoru nad vodou, který je místem pro sblížení Sophie a Caluma. Prostor bazénu je prostorem poznávání, pozorování a vstřebávání.

Pro Julii představuje prostor na souši a pod vodou dichotomii pro její živoucí tělo. Důležitou roli hraje v podvodním prostoru světlo, lépe řečeno snížená schopnost orientace a možnosti pohybu. I přesto, že Juliina dovednost potápění jí umožňuje existovat v podvodním prostoru a aspoň v něm se dostávat k naplňování svých cílů, pořád představuje pro její živoucí tělo rizikový prostor. Julia musí překonat limity a nebezpečí tohoto prostoru, aby si ho svým způsobem podmanila. A stala se murénou, tedy tím, co jí na začátku nejvíce ohrožovalo.

Pro Sophie je důležitý prostor nočního klubu, který jsme si definovali jako čistě subjektivizovaný vnitřní prostor jejího živoucího těla. Divák se dostává do jejího nitra, aby pochopil a zakoušel bolest, dezorientaci, vnitřní chaos a destabilizaci, kterou si Sophie prochází. Senzorické zahlcení nám umožňuje zprostředkovat palčivost ztráty blízké osoby. Její agresivitu a neodbytnost, nečitelnost, která se v čase sice vyvíjí, ale zároveň cyklí sama do sebe, neboť Calum na konci filmu do tohoto prostoru odchází a přetrvává tak v hlavě Sophie.

Subjektivitu tak v obou filmech zprostředkovávají prostory se sníženou schopností pohybu a orientace. Často se jedná o prostory, kde je málo světla. V obou filmech se v největším vypětí emočních i fyzických sil hrdinky noří do tmy. Což zapříčiňuje i to, že se v prostoru neorientujeme my. V obou případech jde o místa, kam se divák běžně nedostane, která tedy patří výhradně hrdinkám, a proto ztělesňují jejich subjektivní vnímání.

3.2 Tělo samo za sebe

Tato podkapitola se bude věnovat emancipaci v souvislosti s živoucími těly protagonistek. Emancipaci jsme si definovali jako jednu z klíčových potřeb dospívání. Pro živoucí tělo obou hrdinek by tak emancipace měla být jedním z cílů, kterých se snaží dosáhnout. Dle Vágnerové a Lisé (2021, s. 374) „emancipaci umožňuje rozvoj kompetencí, jimiž dospívající sobě samému i ostatním postupně dokazují, že už tak vysokou míru závislosti

nepotřebují.“ Je proto důležité, jaké kompetence dospívající rozvíjí a jak se k tomuto cíli vztahují na jedné straně oni, na druhé jejich okolí.

Co emancipace jako cíl představuje pro naše protagonistky? Jakými kompetencemi se snaží dokázat, že je jejich živoucí tělo samo za sebe? Jak je o tom pojednáno z hlediska subjektivity jejich živoucího těla?

3.2.1 Muréna: Tělo, které (u)plave

Julia je ve fázi pozdní adolescence, v rámci které by emancipace mělo být již dosaženo. To pro ni však neplatí, neboť je pod vlivem Anteho, který se snaží kontrolovat vše, co dělá. I přesto, že už je jí sedmnáct, Julii její rodinné zázemí nedovoluje, aby trávila čas dle sebe a dělala to, co chce ona.

Víme, že Juliino živoucí tělo má jiné možnosti a příležitosti na souši a pod vodou. Na souši se Julia svou emancipaci snaží dokázat například tím, že si obléká červené šaty po matce, aby působila víc jako dospělá žena. Vynechá poslední sloku při recitaci básně před publikem, kterou jí napsal Ante a která má být právě o otci. Přesvědčuje Anteho, že se nemůže s lodí přiblížit útesu, čímž dokazuje své kompetence. Antemu však může oponovat pouze verbálně, protože nemá takovou fyzickou sílu.

Překonání hranice mezi prostorem pod vodou a na souši způsobí Ante tím, že Julii strčí z lodi do otevřeného prostoru moře. První taková situace následuje právě poté, co se snaží přesvědčit Anteho, aby s lodí nezajížděl blízko k útesu. I přesto, že to Ante s lodí nakonec zvládne, Juliino živoucí tělo ho vyprovokuje natolik, že ji strčí za jízdy do vody. Julia plave za lodí a snaží se ji dohnat, což Ante pro Javiera pyšně komentuje slovy: „Když do ní strčíš, je nejlepší.“ Po chvíli za ní skočí i Javier. Je to poprvé, co se setkávají ve vodě: v prostoru, ve kterém více dominuje Julia. I díky shození z lodi tak spolu mohou poprvé strávit čas o samotě, když spolu doplavou na břeh, zatímco Ante s Nelou kotví nedaleko. Jedním ze způsobů, jak emancipaci demonstrovat, je kontakt s Javierem. Dalším takovým momentem je trvání si na tom, že se ráda potápí, nikoliv loví, což souvisí s její jistotou pod vodou. V této sekvenci je také důležité prosazení si skutečnosti, že svou budoucnost nevidí v Chorvatsku a chce jít studovat do zahraničí. Proto ji hned zaujme možnost studia na Harvardu, kterou ovšem navrhuje Javier, Julia s ním nepřichází sama od sebe. Zprvu sice Javierovi tvrdila, že chce na ostrově zůstat, nyní však svůj názor mění. Jeho přítomnost Julii otevírá nové příležitosti pro její živoucí tělo, ale zároveň ho tím připoutává k Javierovi, který jako by představoval jedinou možnost pro její budoucnost.

Emancipačním momentem je i rozhodnutí jít se potápět s Javierem, které však u Anteho musí obhájit a prosadit Nela. Julia je stále v určité závislosti na okolí. I po úspěšném potápění a projevení kompetence si ji však Ante majetnický přivlastňuje. Na souši tak Juliino živoucí tělo nemůže plně existovat samo za sebe.

Ve vodě má Julia díky svým dobrým plaveckým a potápěčím schopnostem větší šanci uspět. Když Julii Ante strčí do vody podruhé, již za lodí neplave. Místo toho doplave ke břehu, u kterého kotví loď o něco starších dospívajících či mladých dospělých, a snaží se dokázat okolí svou nezávislost tím, že flirtuje s Davidem. Ani zde však není plně sama za sebe. Sedá si totiž na břeh a nechává Davida, aby za ní přišel a inicioval interakci. Poté skáče do vody a nechává Davida, aby za ní doplaval. Následně se s ním začne líbat. Je tomu tak ve vodě, která pro ni představuje prostor, ve kterém se její živoucí tělo může pohybovat svobodněji, než na souši. Více se její interakci s Davidem budeme věnovat v podkapitole 4.2.1 *Muréna: Tělo a ti, kteří si svlékají plavky*, důležité však je, že i v této situaci je Juliina emancipace závislá na okolí. Na tom, jak je vnímána nikoliv sama za sebe, ale přes další osobu, navíc v situaci, kdy něco dokazuje svému okolí, v tomto případě Javierovi. Důležitým momentem je také to, co následuje: když se na břehu objeví Javier a vyhlásí „soutěž“, že ten, kdo první Julii přinese z vody, dostane jeho hodinky, Julia k němu doplave sama. Prokazuje svoji autonomii a samostatnost, která je však navázána na další osobu, další živoucí tělo. Javier při jejich společné chvíli o samotě říká, že „v jeho rodné zemi se z chlapce stává muž, když přeplave z jednoho ostrova na druhý“. A nabízí Julii, že to mohou zkusit. To představuje Javierovo pojetí emancipace, která je navíc genderově podmíněna. Julia ji odmítá, protože „nemá ráda, když neví, co je ve vodě pod ní“. Julia hledá, jakým způsobem může její tělo existovat samo za sebe, a i přesto, že varianta verbalizovaná Javierem se jí nezdá vhodná, snaží se své emancipace přes jeho osobu zprvu dosáhnout.

Jak se však potřeba emancipace projevuje pod vodou? Činnost, která Julii pojí s Antem, je lovení murén harpunou, což Ante navíc vyzdvihuje jako Juliinu největší přednost. Když je vidíme na lovu poprvé, Julia míří harpunou na murénu. Před ní je však Ante, který i pod vodou definuje způsob, kudy a kam se Julia může pohybovat. Tato sekvence končí tím, že muréna Julii kousne. Julia dosahuje podmanění prostoru skrz překonání jeho největšího nebezpečí, což je muréna, ale přeneseně i Ante. Pro Juliinu emancipaci totiž představuje největší překážku. Juliino živoucí tělo, minimálně její podvědomí, si to uvědomuje: Ante a muréna jsou přítomní v jejím snu. Sen je tvořen jediným záběrem, který je komponován jako hlediskový, zkraje rámován harpunou, kterou Juliino živoucí tělo vystřelí na Anteho. Její cíl a touha se k nám dostává prostřednictvím jejího subjektivního vnímání, v tomto případě dokonce podvědomí. V tuto chvíli vidíme a činíme to, co by chtěla vidět Julia. Motiv harpuny je rozvíjen v triádě. Podruhé Julia míří harpunou na Anteho, aniž by si toho všimnul. K vystřelení se však neodvážá a dříve, než se tak stane, muréna uplave a Ante se musí vynořit.

Potřetí přichází lov s harpunou na konci filmu. Po noci, kdy se Julia musí zachránit po pádu ve sklepech a poté, co verbálně i fyzicky konfrontuje Anteho na oslavě. Julia na Anteho křičí, že ho nenávidí a že s ním nechce mít nic společného. I přesto se s ním musí jít další den potápět. Její živoucí tělo jí neumožňuje prostor zcela opustit. Dovoluje jí ale demonstrovat svou emancipaci pod vodou. Julia na Anteho míří harpunou a vystřelí těsně vedle něj.

Následně se vynoří a plave pryč, v metaforickém konci, kdy se dostává na otevřené moře. Motiv střelby z harpuny se tak propojuje s motivem plavání za nějakým cílem. Tentokrát je však cílem její nezávislost. Živoucímu tělu Julie je tedy umožněno, aby se vymanilo ze svých limitů a dosáhlo emancipace – po svém, tím, že (u)plave.

3.2.2 Aftersun: Tělo, které se vzdaluje

Živoucí tělo Sophie je ve fázi rané adolescence, projevy emancipace u ní tedy mohou být jiné než u Julie. Jiné jsou i podmínky její existence: živoucí tělo jedenáctileté Sophie totiž není příliš limitováno. Může se volně pohybovat po prostoru hotelu, kde tráví prázdniny. Není třeba, aby si svůj prostor aktivně vytvářela. Calum se jí snaží vycházet vstříc a hlavní potřebou Sophie je trávit čas s Calumem, protože ho přes rok zřejmě příliš nevidá. Sophie se však snaží vystupovat sama za sebe i v situacích s Calumem.

Je to Sophiino živoucí tělo, které oba přihlásí na karaoke a vyzývá Caluma, aby s ní šel zpívat. A je to její tělo, které se karaoke nevzdá a chce zpívat i přesto, že Calum nechce. Stejně tak při hromadném výletě sama oběhne všechny návštěvníky amfiteátru, aby zazpívali Calumovi píseň k narozeninám. V obou případech je to píseň, která za Sophie mluví víc, než pokud by měla svou potřebu verbalizovat. Důležité však je, že i přesto, že se ze strany Sophie jedná o láskyplné gesto, není Calumem pozitivně přijato. Což však nesouvisí přímo se Sophie, nýbrž s Calumovým zhoršujícím se psychickým stavem.

Sophie je schopna existovat sama za sebe i v situacích, kdy dochází ke konfliktu mezi ní a Calumem. Po karaoke naráží na jeho finanční problémy, což představuje pohotovou, jízlivou reakci na jeho narážku, že falešně zpívá a že by jí mohl zaplatit hodiny zpěvu. Následně si Sophie prosadí, že zůstane večer sama v hotelu a nepůjde ještě spát. Což je pozitivní vzhledem k tomu, že si dovede stát za svým, toto rozhodnutí však znamená prohloubení propasti mezi Sophie a Calumem v průběhu noci, která pro oba znamená odloučení. Tyto zážitky ani toto odloučení nedefinují jejich vztah, který zůstává pozitivním. Jistě však pro oba znamenají určitou bolest, což dokresluje soundtrack během této noci, který je tísnivý. Ani jeden z nich se k tomu, co se v noci stalo, ráno nevrací. Calum se za to omlouvá až později odpoledne. Je cítit, že ho to mrzí, ale nenachází ta správná slova.

Kromě dominantního prostoru prázdninového resortu film operuje s prostorem bytu, ve kterém se dospělá Sophie dívá na videozáznamy z kamery na své televizi a vzpomíná na to, jaká jejich dovolená byla. Můžeme pouze odhadovat, jak se k ní Sophie zpětně vztahuje, protože o tom s nikým nemluví. V souvislosti s tématem smrti a ztráty Caluma je však pravděpodobné, že pro ni nejsou šťastnou vzpomínkou.

A tak i přesto, že jsou tyto projevy emancipace důležité pro její dospívání, zpětně mají hořkou pachut', protože znamenaly momenty odcizení s Calumem a poukazovaly na jeho postupující psychické problémy. Pro živoucí tělo Sophie tak emancipace znamená nenávratné vzdalování se od Caluma, a to i přesto, že by mu chtěla být nablízku.

3.3 Závěr

Juliino živoucí tělo se zprvu snaží dosáhnout emancipace způsoby, které jsou navázány na její okolí. K pravé emancipaci však dochází ve vodě a projevuje se dvěma způsoby: ten první vrcholí namířením harpuny na Anteho, ten druhý uplavením po mořské hladině vstříc neznámu. V obou případech se tyto motivické linie rozvíjí v triádě situací. Pro živoucí tělo Sophie je emancipace o to bolestivější, že v momentě dosažení první nezávislosti na Calumovi o něj Sophie zároveň přichází. Zatímco v *Muréně* se dosažení emancipace ukazuje jako jedno z hlavních témat, pro *Aftersun* představuje spíše téma vedlejší realizované na pozadí vyrovnávání se se ztrátou otce.

S potřebou a mírou emancipace souvisí, jaké má živoucí tělo k samostatnosti příležitosti. Což je ovlivněno dalšími lidmi, kteří jsou okolo něj a kteří mu umožňují nebo ho naopak omezují v tom, aby se projevovalo samo o sobě. Dále se budeme věnovat živoucímu tělu protagonistek ve vztahu k jiným tělům.

4 Tělo a ti druzí

4.1 Tělo a otcovská figura

Koncept živoucího těla poskytuje jedinci subjektivitu, která je však ovlivněna chováním a očekáváním druhých. V této podkapitole se budeme věnovat vztahu k otcovské figurě a tomu, jak ovlivňují živoucí tělo protagonistek. Dle Vágnerové a Lisé (2021, s. 416) vztah otce a dcery nebývá během dospívání příliš dramatický. „Pro otce je obtížnější zacházet s dcerou než se synem, její dospívání je může uvést do rozpaků, když nevědí, jak by s ní nyní měli jednat, když už není dítě.“ (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 416) Charakteristikou vztahu tak může být určitá nejistota. Otec může ženské projevy dcery odmítat, nebo je akcentovat, což se může promítnout do jeho žárlivosti na vrstevnické ctitele (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 416). Se vztahem k otci, potažmo k rodičům, souvisí i proces separace, kterému jsme se skrze emancipaci částečně věnovali v předchozí kapitole. Adolescenti mají i přes výhrady o kontakt s dospělými (tedy i vlastními rodiči) zájem a dále také hledají dospělého, který jim imponuje, představuje přirozenou autoritu a chová se k nim jako rovnocenným partnerům. (Vágnerová a Lisá, 2021, 418-419) Protagonistky by tedy měly projevovat o vztah s otcem zájem, jeho podstatou však může být určitá nejistota spojená s jejich dospíváním. Do vztahu se může promítnout určitá bezohlednost vůči potřebám otce, neboť „o potřebách svých rodičů teenageři příliš neuvažují, a pokud o nich vědí, nepovažují je za důležité.“ (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 419) To vyplývá z adolescentního egocentrismu, který se zabývá pouze tím, co se týká jich samotných nebo toho, co je zajímavé pro ně. (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 419)

Vztah otce a dcery je v obou filmech jedním z ústředních témat, prostupuje a rozvíjí se v rámci celého snímku. Tato kategorie by sama o sobě vydala na vlastní bakalářskou práci, a proto analýzu pro účely této práce zúžíme. Budeme se věnovat především tomu, jaké limity a příležitosti vytváří Ante a Calum pro své dcery a jak je jejich vztah zprostředkován přes subjektivitu protagonistek. V obou filmech je přítomen výrazný motiv performativního vystoupení – v *Aftersun* jde o karaoke a *poslední tanec*, v *Muréně* o recitaci básně a společný tanec s Antem na oslavě při příjezdu Javiera.

4.1.1 Muréna: Tělo a lovec

V podkapitole 3.2.1 *Muréna: Tělo, které (u)plave* jsme pojmenovali potřebu Julie vymanit se z vlivu Anteho, který ji k sobě připoutává daleko víc, než je obvyklé, a limituje její prostor i způsob, jakým se po omezeném prostoru může pohybovat. Z čehož vyplývá, že Ante Juliino živoucí tělo převážně limituje.

Vztah Julie a Anteho také v mnoha ohledech nenaplnjuje ideální vztah otce a dcery. Například proto, že již od začátku filmu je patrné, že Julia nestojí o to trávit s Antem čas. Společná cesta člunem je realizována v tichu. Juliina první zmínka o Antem poukazuje na jeho

despotickou povahu, když si po prvním lovu murén stěžuje Nele. Julia vůči Antemu neprojevuje empatii, pravděpodobně v návaznosti na absenci empatie u Anteho vůči Julii.

Ante je vůči živoucímu tělu Julie v opozici a také se cítí ohrožen Javierem. Ante Julii před Javierem neustále shazuje a přivlastňuje si ji. Javier v očích Anteho představuje ctitele, na kterého žálí, přestože není Juliiným vrstevníkem. Javier představuje dvojitě nebezpečí – jiný vzor otcovské figury a Juliin potenciální romantický zájem. Tato absurdní skutečnost poukazuje na patologii vztahu mezi Julii a Antem.

Jejich vztah je dále definován přehnaně dominantní pozicí Anteho vůči Julii, neustálým shazováním Julie a Juliinou snahou vymanit se z jeho vlivu. Nuance jejich vztahu dále rozvíjí dvě performativní vystoupení. Tím prvním je recitace básně při oslavě, která doprovází příjezd Javiera. Ante slavnostně oznamuje, že Julia bude recitovat. Julia předtím celou dobu stojí bokem, ani nesedí s ostatními u stolu. Je tedy cíleně vyčleněná a o tom, že má recitovat, očividně nevěděla. Julia zprvu nechce, nakonec však vyhoví otci a recituje tuto báseň.

Sedím na břehu a hledím na tebe.

Hledím do dále, kde s nebem splýváš

Jak spočítat cesty a vlny,

které s větrem vytváříš?

Hledím do tvých modrých hlubin.

Jaká tajemství v nich skrýváš?

Barvami námořníky lákáš,

když v bezvětří odpočíváš?

Ale vidím i tvé rozmary

A nevěřím ti.

Já nevím, moře, jak ti rozumět.

Před tebou, moře, oněmím.

Ante báseň uvádí slovy, že ji napsal pro Julii. Báseň pojednává o nedůvěře, neporozumění a tajemstvích, která před autorem moře ukrývá. Jestliže je báseň psaná pro Julii a autorem je Ante, nabízí se interpretace, že zájmeno „ty“ se vztahuje k Julii. Aniž by Ante kdykoliv během filmu mluvil o tom, co k Julii cítí nebo jak vnímá jejich vztah, v této básni je jeho vnímání poodhaleno. Stejně tak je poodhalen způsob, jakým ho vnímá Julia: vynecháním poslední sloky o otci. Tu Ante na konci recituje, aby nebyla vynechána:

*Až spočineš ve svém klidu,
žádám jen jediné
Nemáš právo vzít si mého otce
Vždy mi ho musíš přinést zpět.*

To lze interpretovat tak, že Ante v básni přeneseně verbalizuje přání, aby byl jako otec vždy přítomný. Jejich vztah je charakterizován kontrastem. Na jedné straně je to neustálá snaha Anteho ukryvat Julii před ostatními a zamezovat jí v pohybu. Na druhé straně je to potřeba mít Julii stále u sebe. Ante si nedovede představit, že by zmizela z jeho života. Jak sám říká Javierovi, i pokud by šla studovat na Harvard, „vrátí se zpátky a bude řídit jejich resort.“ Sám Ante Julii a Nelou prezentuje jako své úlovky a sebe jako dobrého rybáře-lovce. Na konci filmu se Julie sice verbálně zřiká, není však ochoten svého tvrzení dostát a další den s ní jde opět lovit murény. Spolu s dominancí je převládajícím rysem i jeho patologická potřeba Julii vlastnit. A když mluví před posledním lovem murén o tom, že on je ten jediný, kdo ji doopravdy miluje, cítíme, že si to doopravdy myslí a slepě tomu věří.

Druhým performativním momentem je tanec Anteho a Julie, který se odehrává také první večer po příjezdu Javiera. Julia zprvu sleduje Javiera, jak tancuje s Nelou a poté sleduje tanec Anteho a Nely. Oba muži se k Nele chovají jako k dospělé ženě. Následně si Ante jde pro Julii, aby tancoval s ní. Je to jediný moment, při kterém se Ante s Julií společně smějí. I tento moment štěstí je však vystřídán dominancí Anteho, kdy Julii zvedne, plácne ji po zadku a začne tak opět omezovat způsob, jakým se Julia může pohybovat. Julia se mu vysmekne a odchází pryč.

Julia se s Antem většinou nedostává do fyzické interakce. Kromě ticha a verbálních urážek jsou občasné momenty dotyku dvou živoucích těl důležité pro ilustrování jejich vztahu, protože k takovému dotyku příliš nedochází. Ante bere Juliino živoucí tělo do náručí a zachází s ním ponižujícím způsobem; vede ji za rameno proti její vůli, aby recitovalo báseň; urputně ho táhne do sklepa poté, co se pohádají a zakřičí na ni, že „nikdy nikam nepůjde“. Veškerý fyzický dotek slouží k tomu, aby Ante upevnil svou dominantní pozici nad Julií.

Pro Juliino živoucí tělo je důležité nejen co vidí, slyší a dělá, když je Ante v její blízkosti, ale také, co její tělo cítí hapticky a jakou emoci při tom prožívá. Jedná se o fyzickou bolest a pocit tísně. Jejich vztah není tedy tolik definován tím, co mezi nimi je, jako spíše tím, co mezi nimi není: smích, příjemné fyzické doteky, podpora a vyjádření náklonnosti mimo zraky ostatních. Zůstává tak absolutní dominance otce-lovce, který loví murény, ale pro kterého je i vlastní žena především *dobrým úlovkem*.

Ve vztahu Julie i Anteho byly důležité způsoby dotyku, kterými Ante až násilně upevňoval svou pozici. Co znamená dotyk pro Sophie a Caluma? Jak je tomu u Sophie a Caluma?

4.1.2 Aftersun: Tělo a ztráta

Při zkoumání vztahu živoucího těla Sophie ke Calumovi je důležité brát v potaz, jaké je živoucí tělo Caluma. Co ho ovlivňuje, limituje, jak se chová ve svém prostoru. To je především vnitřní prázdnota a ztráta kontroly, snaha ovládnout své tělo prostřednictvím tai chi a meditace. Zkrotit ho, dát mu formu a řád. Zjištění z podkapitoly 3.2.2 *Aftersun: Tělo, které se vzdaluje* nám v souvislosti se vztahem Sophie a Caluma naznačuje na jedné straně lásku a blízkost, na druhé určité odcizení a propast, což je zapříčiněno postupujícími psychickými problémy Caluma.

Jejich vztah není definován kontinuálním odloučením. Film se tento vztah snaží komplexně vykreslit, přičemž převažuje láska Sophie ke Calumovi, která přetrvává do současnosti. Pokud by tomu tak nebylo, nejspíš by převládaly negativní vzpomínky a Sophie by se potřebovala vyrovnat spíše s tím, co negativního v ní chování Caluma zanechalo, a ne s jeho ztrátou. Doposud jsme se v analýze věnovali spíše situacím, kdy jsou živoucí těla Sophie a Caluma v kontaktu s okolním světem. Jak ale vypadá svět, který je *pouze jejich*?

Pro živoucí tělo Sophie a Caluma je typická blízkost, která je fyzicky připoutává. Subjektivní vnímání Calumova živoucího těla nám Charlotte Wells zprostředkovává přes hlediskové záběry Sophie, když pozoruje jeho spící tělo první ráno dovolené, nebo když telefonuje s matkou a vidíme jeho rozzářený obličej v blízkém detailu. Do vzájemné blízkosti se Sophie a Calum (a divák s nimi) dostávají i v dalších momentech. Přičemž důležitá je nejen blízkost, ale i fyzický dotyk. Oproti dotyku v *Muréně* má však zcela jiné kvality a je jím zprostředkována nikoliv dominance, ale právě vzájemná blízkost. V kontextu živoucího těla je důležité, jak se Sophie dotýká Caluma a jak se Calum dotýká jí. Na začátku filmu opatrně sundává Calum Sophie boty, když usne po dlouhé cestě. První ráno na dovolené jí maže záda opalovacím krémem. Z jeho pohybů cítíme určitou obezřetnost vůči tělu Sophie. Jeho živoucí tělo v kontaktu s jejím je nejisté a opatrné. Prostřednictvím dalších dotyků si však k sobě těla nachází cestu a i nácvik sebeobrany, tedy dotyk, který by mohl být proveden bolestivým způsobem, je zdrojem péče a starosti o toho druhého. Péči představuje i mazání se léčivým bahnem v lázních – ať už péči o sebe, nebo o toho druhého. Křehkost takového dotyku je pak ztělesněna motivem krému po opalování, po kterém je zároveň snímek pojmenován. A je to právě tato aktivita, která charakterizuje jejich vztah nejlépe – prostřednictvím jemné starosti o druhého. Na povrchu ochrana před potenciálním nebezpečím – sluncem, pod povrchem však ztělesnění jemnosti při starání se o toho druhého a napojení se na něj.

I v momentě, kdy nedochází k přímému fyzickému kontaktu, je přítomné napojení na toho druhého. Calum a Sophie jsou totiž, jak Sophie podotýká, „pod stejnou oblohou“. Když vidí slunce ona, vidí ho i Calum. Jsou tedy vždycky. Během její promluvy vidíme jejich živoucí těla v lázních. A tak i když „nejsou na stejném místě a nejsou spolu, vlastně tak trochu jsou.“ V této scéně nejdřív vidíme pouze jejich živoucí těla, aby se nám na konci odhalil celek i s ostatními lidmi v jednom prostoru. Pro Sophie a Caluma však přítomnost dalších lidí není

důležitá. Když se dívají na nebe, pozorují paragliding nebo když Sophie napodobuje Caluma při cvičení tai chi, jejich svět existuje sám pro sebe. Při cvičení tai chi je kamera díky pomalé panoramě⁶ nechává oba existovat ve společném prostoru vyhrazeném pouze pro ně. Rámování záběrů jim vyčleňuje prostor i jinde ve filmu a vytváří pocit, že jsou na celém světě sami dva. Právě schopnost vytvořit prostor pro oba a nechat je v něm existovat – především prostřednictvím rámování a kompozice – zprostředkovává subjektivní vnímání Sophiina živoucího těla, pro kterou v dané situaci na světě neexistuje nic jiného než Calum. Zároveň konstituuje vzájemnou blízkost a nutnost existovat v jednom prostoru, která je občas samozřejmá a útulná, místy však až klaustrofobická. V momentech náznaku konfliktu, například při ztrátě brýlí nebo při nepříjemné dialogové výměně poté, co Calum odmítne zpívat se Sophie karaoke, pozorujeme postavy v tísnivém dvojdetailu, který jim kamera nedovoluje opustit. Můžeme se soustředit na každou nuanci v jejich výrazu. A jsou to právě drobné změny výrazů obličeje, které nesou významové těžiště emocí pro obě postavy, jež si nejsou schopny říci to, co doopravdy cítí. Divák tak může prožívat podobné emoce jako Sophie. Emoce, které by Sophie nejspíš nebyla schopna pojmenovat.

Je očividné, že mezi Sophie a Calumem existuje i jistá propast, která je charakterizována tím, že Calum Sophie neumí říct, co se v něm doopravdy děje. To vytváří neviditelný limit pro obě živoucí těla, který si Sophie vůbec neuvědomuje. Tato propast je demonstrována ve scéně, při které si Calum rozstřihává sádku a omylem se stříhne do kůže a následně začne krváčet do připraveného kyblíku. Ruka, umožňující jemný a fyzický dotyk, je zranitelná a náchylná k bolesti. Zatímco on je v koupelně, Sophie je v ložnici a čte si. Sophie o jeho bolesti neví a ze své pozice ji nevnímá. Přičemž nejde tolik o to, že by Sophie nechtěla slyšet, co se v Calumovi děje; spíše si to neumí sama domyslet, neptá se ho na to a Calum se jí se svými problémy nesvěřuje. Přesný důvod neznáme, může jich však být víc – jeho vlastní nejistota nebo neschopnost své problémy artikulovat; pocit, že je Sophie ještě malá na to, aby to pochopila; snaha předstírat, že se nic neděje. Limitované jsou ve své podstatě i dotyky, které charakterizují jejich vztah: Sophie se s Calumem nemazlí a neobjímá, až na jednu výjimku.

Ta zároveň představuje to poslední, co Sophie s Calumem na dovolené zažívá. Společný tanec. Ten je stříhán v paralelní montáži s prostorem, ve kterém se Sophie snaží Caluma zastavit při extatickém tanci. Zatímco karaoke, které nedopadne dobře, iniciuje Sophie – v návaznosti na rodinnou tradici, *poslední tanec* je iniciován Calumem. Jedná se o poslední možnost blízkého kontaktu na dovolené, zároveň také, jak naznačuje text písně, na kterou tancují, o *poslední tanec*, který spolu zažívají. Calum je při něm zdánlivě nejšťastnější za celý týden dovolené. Jedná se tak o šťastné „rozloučení“. O to větší propast vzniká mezi tím, jak si dospělá Sophie události dovolené interpretuje a vnímá je ona oproti tomu, jak je prožívá

⁶ pohyb kamery, při němž se kamera otáčí zprava doleva; výsledkem v obraze je horizontální snímání prostoru

Calum. Pro něj je to moment štěstí a uvolnění živoucího těla, pro které v danou chvíli neexistují žádné limity; pro Sophie je to poslední moment opravdové blízkosti a fyzického dotyku mezi nimi dvěma.

Syntézou toho kontrastu je závěrečná scéna filmu. Sophiino živoucí tělo se snaží tělo Caluma zastavit ve zběsilém tanci. V jejích gestech je však i vztek, protože na Caluma křičí, i když my ve vakuu nočního klubu neslyšíme co. Po krátkém objetí Sophie musí jeho živoucí tělo odstrčit. Z legrace tak činí i jedenáctiletá Sophie při společném tanci s Calumem. V subjektivizovaném prostoru nočního klubu však odstrčení znamená nenávratný pád těla Caluma do propasti. Těla, které se už nikdy nedotkne těla Sophie.

Láska a vztek; útulnost a klaustrofobie; blízkost, a přitom nekonečná dálka tak koexistují ve vnitřním prostoru a v živoucím těle Sophie, pro které je největší limit ztráta Caluma.

4.1.3 Závěr

V obou filmech se o vztahu otce a dcery hodně dozvídáme prostřednictvím performativních vystoupení ve veřejném prostoru. Pro obě hrdinky je v souvislosti s blízkostí k otci důležitá scéna tance, prostřednictvím kterého se uplatňují pozice rovnosti a souznění, nebo dominance a submisivity. Právě neverbální prostředky tak leckdy charakterizují vztah lépe, než dialog: lépe zprostředkovávají subjektivitu hrdinek. Zatímco pro Sophie je vztah s otcem převážně harmonický v jeho přítomnosti a definovaný postupným odloučením v jeho absenci, pro Julii je to naopak. Přítomnost otce představuje tu největší hrozbu ve snaze Julie o emancipaci.

V obou případech vztah dobře charakterizuje to, co není řečeno. U filmu *Aftersun* jde o to, co je naznačeno, případně jemnost, se kterou se jednotlivé charakteristiky vztahu naznačují; divák vztah může zažívat s jeho haptickými kvalitami, spíše než ho vnímat skrz dialog. V *Muréně* je vztah charakterizován tím, co chybí. Vzájemné interakce tvoří i v reálném životě důležitou součást vztahu dvou lidí: toho, co je k sobě přibližuje, nebo naopak oddaluje. Je proto důležité momenty a kvality dotyku a jiných neverbálních interakcí zprostředkovávat i filmovým médiem, abychom mohli pocítit subjektivitu hrdinky co nejkomplexněji. Jejím zprostředkování výrazně napomáhá fyzično a to, co živoucí tělo *cítí* ve smyslu hmatových vjemů a interakcí s okolím.

Muréna a *Aftersun* se zásadně liší ve vztahu k otcovské figuře, a i přesto je to pro oba filmy jedno z hlavních témat. V obou případech se jedná o určitou formu ztráty – pro Sophie je to ztráta Caluma, pro Julii je to ztráta důvěry a jakéhokoliv respektu vůči Antemu. Pro obě je vztah s otcem to, co zásadně ovlivňuje jejich představy i podobu budoucnosti. Pro živoucí tělo Julie znamená ztráta jeho vlivu ideální možnost, kterou by se přiblížila ke svobodě, jejímu cíli. Pro živoucí tělo Sophie je ztráta nevyhnutelnou realitou, která ji paralyzuje do současnosti a

charakterizuje jeden z jejich cílů: se ztrátou se vyrovnat a přenést se přes ni. Nebo ji alespoň přijmout, a tím v sobě uzavřít.

4.2 Tělo a (starší) dospívající

Věnovali jsme se vztahu s otcovskou figurou, který je zásadní pro živoucí tělo obou hrdinek. V obou případech se však jedná o figuru, od které by se měly alespoň částečně snažit osamostatnit. Pro charakterizaci *živoucího těla, které se emancipuje*, nám zbývá analyzovat způsoby hledání vlastní identity. Proto se nyní zaměříme na skupinu, která jim může s tímto hledáním pomoci – na další dospívající.

Dle Vágnerové a Lisé (2021, s. 425) je „přechod mezi dětstvím a dospíváním obdobím sociální reorientace, kdy dochází k nárůstu zaměření na vrstevníky.“ Zájem o socializaci je tedy přirozený a měl by probíhat. Vrstevníci uspokojují potřeby dospívajících: stimulaci, potřebu nové zkušenosti, potřebu jistoty a bezpečí a potřebu být akceptován. Zároveň mohou dospívající skrz vrstevníky upevňovat svou pozici, která má značnou subjektivní hodnotu, protože nezávisí na rozhodnutí dospělých. (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 425-426) Pro dospívající je typická socializace ve vrstevnické skupině, která má své hodnoty a určuje si generační idoly, kterými mohou být sportovci, zpěváci, ale také o něco starší imponující vrstevníci. (Vágnerová a Lisá, 2021, s. 427) Naše protagonistky se však dostávají do kontaktu především se staršími vrstevníky. Proč se jedná převážně o starší dospívající? Jakým způsobem se k nim jejich živoucí tělo vztahuje? Jak je jejich tělo vnímáno ostatními a jak v návaznosti na to vnímají hrdinky samy sebe?

4.2.1 Muréna: Tělo a ti, kteří si svlékají plavky

Julino dospívání jsme si již definovali jako poměrně nestandardní vzhledem k jejímu věku. Ani v sedmnácti letech nemá žádnou autonomii, nemůže se volně pohybovat ve svém prostoru, vztah s otcem je charakterizován jeho přehnaně dominantní pozicí. Ani z hlediska kontaktu s vrstevníky se jejímu živoucímu tělu nedostává mnoho příležitostí. Časový rámeček filmu tvoří zhruba týden, během kterého Julia nechodí do školy. Nejspíš se tedy jedná o prázdniny. Nevíme, jestli nějaké kamarády má. Pokud je však má, není s nimi během prázdnin v kontaktu.

Skupina, která je jí věkově nejbližší, jsou mladí dospělí, kteří kotví svou jachtu na soukromém mole u domu Julie. Julia je poprvé vidí na začátku filmu, kdy se s Antem vrací z lovu murén. David, jeden z mladých mužů, sedí na přídi a Julii po celou dobu kotvení lodi upřeně pozoruje. Lano z jejich jachty znesnadňuje přístup člunu k molu; jachta a postavy v ní představují překážku pro přirozený běh událostí. Ante lidem na jachtě nadává, ale nepouští se s nimi do větší konfrontace. Julia jachtu následně opakovaně pozoruje. Pozoruje těla, která mohou volně skákat z lodi a dokonce si ve vodě sundávají plavky, jako například David. Jejich

pohyb v prostoru je v přímém kontrastu k tomu, co je dovoleno Julii. Julia je pozoruje, zprvu však nenachází způsob, jak s nimi interagovat. Když umývá židle, snaží se tancovat. Snaží se, aby se její živoucí tělo alespoň trochu pohybovalo v prostoru tak, jako těla těch, kteří si svlékají plavky. Ante ji však ihned okřikne a zastaví. Zatímco těla dívek v plavkách se mohou pohybovat sebevědomě, její živoucí tělo v plavkách je vnímáno jako „tělo coury“, jak ho označuje soused, který zrovna přišel k nim domů.

Těla na jachtě spolu interagují víc. David na tělo jedné z dívek, která se opaluje, rozmáčkne citron a pak jí rozváže vrchní díl plavek, aby se s ní následně začal líbat. Julia projevuje o jejich interakce soustředěný zájem, pozoruje je dalekohledem. Když ji Ante podruhé shodí z lodi a ona doplave na břeh, kde loď kotví, živoucí těla ostatních dívek jsou polonahá, tancují a užívají si. Julia se následně chová podobným způsobem. Snaží se vnímat své živoucí tělo jako tělo těchto dívek. Při konverzaci s Davidem nemluví o svém živoucím těle, ale o tom, jaké by chtěla, aby bylo. Verbalizuje tak svou ideální budoucnost a zároveň předstírá, že je dcera Javiera; že spolu cestují po světě, než půjde na Harvard; že do tohoto domu jedou pouze proto, že Javier je zamilovaný do ženy rybáře, kterému dům patří. Prezentuje sebe jako výsledek své ideální identity, přičemž nám odkrývá, jaké jsou skutečné cíle jejího živoucího těla, ke kterým nemá dostatek příležitostí. Po líbání s Davidem mu říká, že utíká, a David jí následně nabízí, aby šla s nimi. V tu chvíli však přichází Javier a přesvědčuje ji, aby se vrátila zpátky. Julia to odmítá se slovy, že si může dělat, co chce. Javier s tím sice navenek souhlasí, následně však vyhlásí soutěž o to, kdo Julii donese na břeh. Její autonomii tím narušuje. A i přesto, že ji David opakovaně vybízí, aby šla s nimi, Julia se nakonec vrací za Javierem. Vrací se k možnostem svého živoucího těla a nechává za sebou příležitost, aby se její živoucí tělo stalo tím, které si svléká na jachtě plavky. Což se v kontrastu se situací Julie zdá být docela lákavou nabídkou. Její cesta však, jak již víme, nakonec vede jiným směrem.

4.2.2 Aftersun: Tělo a ti, kteří mohou všechno

Živoucí tělo Sophie vnímáme ve vztahu k vrstevníkům ve dvou podobách – na jednu stranu jedenáctiletou Sophie, na straně druhé dospělou Sophie, která se již k dospívajícím nijak nevztahuje. První kontakt s vrstevníkem přichází v situaci, kdy Calum maže Sophie záda opalovacím krémem, první dopoledne na dovolené. Na protější straně bazénu si o něco mladší holčička nasazuje rukávky. Calum si ze Sophie utahuje, jestli se jim nechce jít představit. Sophie se vůči tomu vymezuje, prý „jsou to děti.“ Jasně tedy vidíme, že Sophie se s holčičkami, které jsou o něco mladší nebo podobně staré, bavit nechce. Oproti tomu projevuje zájem o kontakt s Michaelem, se kterým se poprvé potká náhodou, když mají závodit na hracím simulátoru motorek. Závod vyhrává, kontakt s ním jí tedy dodává sebehodnotu a upevňuje její pozici.

Michael je jediný vrstevník, se kterým se Sophie dostává do kontaktu. Podobně jako Julia ale pozoruje skupinky starších dospívajících. Poprvé na dámských záchodech, kde se spolu dvě holky baví o chlapci, kterému jedna z nich předchozí noc „vyhonila v křoví za bazénem“. Důraz je kladen na ruku dívky a gesto, které tento akt symbolizuje, nic jiného pohledem ve škvíře dveří ani nevidíme. Spíše než o to, jak tato dívka vypadá, jde o to, jak Sophie vnímá její živoucí tělo: je už starší a dostává se mu více příležitostí. Dívky se sebe také vzájemně dotýkají, je zde tedy opět kladen důraz na tělesnost. Poté, co Sophie vyjde ze záchodu, dívky rychle zmlknou. Odhadují její věk na devět, a jejich slovy „není tedy třeba se bát, že by chápala to, o čem se bavily“. Sophie se pak pozoruje v zrcadle. Sleduje odraz svého živoucího těla, kterému už není devět a rozumí tomu, o čem si holky povídají, ale zároveň si o tom nemůže povídat s nimi. V tuto chvíli je pro ni její věk limitem, nikoliv příležitostí. V následném závodu s Michaelem je cítit, že se před ním nestydí, ale naopak mu chce dokázat určitou sebejistotu. Při této scéně opakovaně interaguje se svými vlasy, podobně jako předtím obě dívky. A po výhře odchází za Calumem takřka lhostejně, jako by ji kontakt s Michaelem vlastně tolik nezajímal. Při druhé interakci s ním ji on sám označuje jako „drsnou“. Jejich lokty se při hře téměř dotknou. Což představuje naznačený, ale nedokončený pokus o intimitu.

Sophie také pozoruje pár mladých dospělých – kluk maže dívce záda opalovacím krémem. Její živoucí tělo však přichází do kontaktu pouze s tělem Caluma. Definovali jsme si, že pro jejich vztah jsou typické symboly spojené s dotykem a křehkostí. Pro živoucí tělo Sophie jsou tyto dotyky ve vztahu k okolí zároveň limitem, protože zatímco starší živoucí těla se dotýkají sebe navzájem, Sophie to není umožněno. Blízkost Caluma je pro Sophie důležitá, ale v rámci jejího dospívání může představovat něco, co bude mít Sophie přirozenou potřebu omezit, aby mohla trávit čas s vrstevníky nebo staršími dospívajícími.

Sophie projevuje zájem o kontakt se starší skupinou dospívajících, která tráví čas v prostorách druhého hotelu. Poprvé se do kontaktu s nimi dostane náhodou, když dva mladíci vyzvou Sophie a Caluma, aby s nimi hráli kulečnick. Kluci Sophie uznávají, protože umí dobře hrát, což jí očividně zvyšuje její sebehodnotu. Když je potkávají podruhé, Sophie se sama zeptá, jestli jdou hrát. I přesto, že si z ní Calum opět dělá legraci a posílá ji za mladšími holčičkami k bazénu, Sophie hraje se staršími. Jedna z dívek sice zpochybňuje, jestli není příliš malá, podobně jako předtím jiná dívka na záchodech, Sophieina kompetentnost ve hře však upevňuje její pozici ve skupině starších. Dochází tak k prvnímu bližšímu kontaktu, při kterém Sophie poprvé vidí náramek all-inclusive na zápěstí jedné z dívek – náramek, „díky kterému si můžeš dát, co chceš.“ Živoucí těla dospívajících se mohou dotýkat, líbat, tedy dělat, co chtějí – všechno to, co živoucí tělo Sophie dělat nemůže. A co zároveň údajně není pro její oči, jak jí naznačuje jeden starší chlapec.

Způsob, jakým se živoucí tělo Sophie může zapojit do interakcí starších dospívajících, je určitá hravost – například tím, že spolu s jedním z chlapců strčí líbající se pár do vody. Sophie se tak dostává podruhé pod vodu, a může pozorovat ostatní živoucí těla a jejich

příležitosti. Tato situace jí potvrzuje, že její živoucí tělo zatím nemá kvůli svému věku a tomu, jak vypadá, stejné příležitosti, jako těla starších. A proto plave pryč a vrací se do hotelu, aniž by se s nimi rozloučila.

Popsali jsme, že emancipace Sophie vede k odcizení u Caluma. V případě kontaktu s vrstevníky toto odcizení nabývá dalších rozměrů. Zatímco Sophie je venku s ostatními, Calum zůstává sám. Zatímco Sophie zažívá nové zkušenosti (spíše je jich svědkem, než že by je přímo zažívala) ve skupině dospívajících, Calum jako by stále stál na jednom místě. Je tomu tak i poté, co dojde ke konfliktu kvůli karaoke. Vzdálení se od Caluma otevírá možnosti pro nový zážitek se skupinou, ve které je nyní přítomen i alkohol. Zážitek, který Sophie opět nemůže zcela prožít. Jedna z dívek jí však dává svůj all-inclusive náramek, protože další den odjíždí a už ho nebude potřebovat. Kromě emancipace, kterou jsme popsali v podkapitole 3.2.2 *Aftersun: Tělo, které se vzdaluje*, však získání náramku přeneseně vede i k první puse s Michaellem. Sophie může dělat věci, které dělají starší dospívající. Tato scéna se odehrává v blízkosti vody, tedy prostoru, který jsme si v podkapitole 3.1.2 *Aftersun: Tělo pod stroboskopem* popsali jako místo příležitostí a sblížení. Pusa s Michaellem však v kontextu nových příležitostí není jedinou situací, při které Sophie prozkoumává svou sexualitu. Ve stejnou noc, jen o pár chvil později, vidí dva líbající se homosexuály. Živoucí těla interagující stejným způsobem i přesto, že by pro ně tato interakce zdánlivě měla představovat jakýsi limit.

Dospělá Sophie se v den svých narozenin probouzí vedle své partnerky těsně předtím, než se probudí jejich dítě. Wells tak propojuje pozorující jedenáctiletou Sophie s tím, co se stane s Dospělou Sophie. Naznačuje, že jedenáctiletá Sophie tento večer objevuje svou queer identitu a že v ní dospělá Sophie nalezne bezpečné místo. A že se také stane tou, která *může všechno*.

Závěr

V této práci jsme zkoumali dospívající protagonistky ve filmech *Aftersun* a *Muréna* prostřednictvím konceptu živoucího těla podle Iris Marion Young. S pomocí vývojové psychologie jsme si vytyčili čtyři kategorie společné pro oba filmy a následně jsme analyzovali způsoby, jakými je v rámci těchto kategorií referováno o živoucím těle hrdinek. Výhoda tohoto konceptu spočívá v tom, že tělům přiznává subjektivitu, ale zároveň pojmenovává příležitosti i limity, kterými každé živoucí tělo disponuje v kontaktu se svým okolím. Živoucí tělo hrdinek jsme zprvu charakterizovali skrz to, jak existuje samo za sebe a poté, jak existuje v kontaktu s druhými.

V rámci první kategorie jsme analyzovali *tělo a (jeho) prostor*. V obou filmech představoval prostor na souši a pod vodou jiné možnosti nejen pohybu, ale i uskutečňování cílů a potřeb živoucího těla. Pro Julii bylo nejdůležitější podmanit si podvodní prostor, který pro ni představoval prostor svobody, ale také nebezpečí, a přeneseně příležitost stát se murénou. Pro živoucí tělo Sophie je důležitý prostor nočního klubu, prostřednictvím kterého se divák dostává do jejího nitra a může se přiblížit její subjektivitě v souvislosti s vyrovnáváním se se ztrátou Caluma, což je čistě vnitřní prožitek, který pro zfilmování představuje určitou výzvu. Díky precizní práci s možností subjektivizovaného prostoru a jeho specifických charakteristik se to dle mého názoru Charlotte Wells úspěšně podařilo. Subjektivitu v obou filmech zprostředkovala místa se sníženou schopností pohybu a orientace, navíc taková, v nichž se divák běžně nepohybuje.

V druhé kategorii jsme analyzovali *tělo samo za sebe* a zkoumali jsme způsoby a možnosti emancipace pro živoucí těla hrdinek. Emancipace se ukázala být vhodným prostředkem pro aktivní jednání protagonistky, což je z hlediska psaní scénáře výhodné, protože aktivita generuje množství situací a možností, jak rozumět filmové postavě. Juliino živoucí tělo se emancipace zprvu snažilo dosáhnout způsoby, jež byly navázány na její okolí a jiné mužské figury, které však zcela nenaplňovaly její potřeby. K pravé emancipaci tak došlo ve vodě na dvou různých rovinách, obě byly spojené s pohybem a otcovskou figurou. Pro Sophie představovala emancipace spíše vedlejší téma a byla realizována skrz samostatné jednání ve vztahu k otci.

Ve třetí kategorii jsme analyzovali *tělo a otcovskou figuru*. V obou filmech jsme se o jejich vztahu dozvěděli mnohé skrz dvě performativní vystoupení ve veřejném prostoru. V prvním případě byl pro oba filmy důležitý společný tanec, v případě druhém se vystoupení lišilo: Sophie zpívala karaoke, Julia recitovala báseň. Pro obě protagonistky představoval tento vztah určitý kontrast. Ve vztahu Julie a Anteho šlo o příkazy, neustálou kritiku a omezování prostoru jejího živoucího těla na jedné straně, na druhé straně však Ante projevoval až patologickou potřebu Julii vlastnit. Hlavním úkolem živoucího těla Julie tedy bylo se od něj odpoutat, zatímco pro Sophie bylo odpoutání se od Caluma, způsobené jeho smrtí, právě tím,

s čím se dospělá Sophie musí během filmu vyrovnávat. Pro jedenáctiletou Sophie byl vztah s Calumem charakterizován kontrastem lásky a vzteku; blízkosti a přitom nekonečné dálky.

Čtvrtou kategorií bylo *tělo a (starší) dospívající*, kteří pro obě protagonistky představovali způsob vztahování se k budoucnosti. K tomu, čím by chtěly být, ale jejich živoucí tělo jim to zatím nedovoluje. Díky pozorování a interakcím (v obou filmech i líbáním) však mohou pro diváka i pro sebe formulovat a hledat svou vlastní identitu. Pro živoucí tělo Sophie šlo sice o romantickou zkušenost se stejně starým Michaelem, ale ta byla záhy konfrontována s živoucími těly queer osob, což tvoří v budoucnosti identitu dospělé Sophie. Při pozorování starších dospívajících se filmová řeč soustředila na tělesnost a doteky, což zprostředkovalo subjektivní vnímání Sophie. Kontakt se staršími dospívajícími však znamenal vzdalování se od otce. Pro Julii sloužilo pozorování starších dospívajících a líbání se s Davidem k vymezení se vůči otci a zároveň jako artikulace ideální představy budoucnosti prostřednictvím lhaní o její pravé identitě. Hlavní funkcí postav starších dospívajících bylo ilustrování ideální představy o budoucnosti, což oba filmy umně zprostředkovaly, aniž by protagonistky musely tuto představu verbalizovat.

Práce s konceptem živoucího těla nás při vymýšlení filmových postav vybízí k zaměření se na subjektivní vnímání. Zohlednit při jejich charakterizaci mnoho aspektů, ať už jsou to materiální fakty jejich těla, vztahy s okolím, vztah sám k sobě nebo pohyb po prostoru. Už při tvorbě scénáře jsme vybízeni k tomu, jak tyto specifické vlastnosti živoucího těla ukázat, což vede k soustředění se na vyprávění obrazem a zároveň ke hledání způsobů, jak divákovi poskytnout aspekty této subjektivity. Mohou tak vznikat postavy, které neslouží našemu příběhu jako figurky na šachovnici – mají lidské kvality, jsou plné kontrastů, rozporů a jejich prostředí i situace, do kterých se dostávají, je neustále ovlivňují.

Tato metoda nám umožňuje zprostředkovat i to, co by nám o sobě filmové postavy samy neřekly. To, co se snaží skrývat nebo zkrátka to, co v sobě samy nemají artikulované. Jedenáctiletá Sophie, jednatřicetiletý Calum ani sedmnáctiletá Julia nemají své emoce vždy pod kontrolou. Nejednají vždy s jasným záměrem a sami sobě perfektně nerozumí. Filmové postavy, stejně jako lidé, se tak stávají ambivalentními – a namísto toho, abychom je museli soudit, jsme motivováni se na ně napojit.

Koncept živoucího těla sám o sobě nabízí mnoho možností pro uchopení a práci s ním. Proces psaní této bakalářské práce tak zahrnoval mnoho průběžného materiálu a revizi výzkumných otázek tak, abych práci s konceptem uchopila celistvě a dobře ji přizpůsobila filmovému médiu. Při psaní práce jsem si verbalizovala některé postupy, které sama používám při scénářistické tvorbě, například při práci se subjektivizovaným prostorem nebo při vykreslování vztahu mezi postavami spíše prostřednictvím situací a náznaků, než prostřednictvím dialogu. Metoda živoucího těla se mi zdá vhodná nejen pro analýzu již existujících snímků, ale i pro autorskou reflexi scénářistické či režijní práce.

Důvodem zvolení těchto filmů byl můj osobní vztah k nim. Pro rozsah práce jsem analyzovala pouze dva snímky, které navíc pojí množství styčných bodů. Umím si představit rozšíření práce o větší počet filmů s širším spektrem kategorií, které by mi umožnilo obsáhlejší analýzu možnosti práce s dospívajícími hrdinkami v současné kinematografii.

Další práce s konceptem živoucího těla by se také mohla samostatně věnovat aspektu *tělesnosti*. V této bakalářské práci jsem mnohokrát narazila na různé formy dotyku a jejich významy v různých kontextech.

V této práci jsem popisovala dospívající protagonistky jako subjekty ve filmech, kterým se dle mého názoru daří s touto subjektivitou dobře pracovat. Tato díla jsou však již ve své konečné podobě. V teoretické rovině se autoři scénářů i režiséři mohou nechat vést metodou analýzy postav prostřednictvím konceptu živoucího těla, nebo čerpat z této bakalářské práce. Z podstaty filmového umění však nikdy není zaručeno, že se jim při následování těchto postupů podaří vytvořit takový film, který subjektivitu bude dobře zprostředkovávat. Je zřejmé, že mezi scénářem, natáčením, střihem a hotovým filmem je mnoho nepojmenovatelných neznámých. Sama Charlotte Wells v jednom rozhovoru popisuje, že během střihu je se střihačem občas přepadaly pocity neúspěchu. Vždy ale cítili pravdivost ve vztahu k tomu, co se Wells snažila vyjádřit.⁷ (Abraham, 2022) Zdá se, že autor filmového vyprávění musí být upřímný nejen ke svým postavám, ale především k sobě. Se subjektivitou filmových postav tak souvisí i subjektivita autorské osobnosti. Koncept živoucího těla snad může i k této subjektivitě autorovi pomoci.

⁷ v původním znění: „*There were moments in the edit when it felt like we were failing, but at least it felt true to what I was trying to express.*”

Seznam použitých zdrojů

ABRAHAM, Raphael. *Director Charlotte Wells on her debut Aftersun — the most lauded British film of the year*. In: *Financial Times*. [online] 11.11.2022 [cit. 2023-8-12]. Dostupné z: <https://www.ft.com/content/d98934f8-4f4c-4f63-a5c4-5117fa783cd8>

BOLTON, Lucy. *A Phenomenology of Girlhood: Being Mia in Fish Tank (Andrea Arnold, 2009)* in HANDYSIDE, Fiona a TAYLOR-JONES, Kate, ed. *International Cinema and The Girl: Local Issues, Transnational Contexts*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. s. 75-84. ISBN 978-11-373-8892-6.

BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema* [online]. 2. vydání. Berlín, New York: De Gruyter Mouton, 1984. [cit. 2023-08-06] dostupné z: <https://doi.org/10.1515/9783110817591>

BROWN, Tom. *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema*. [online]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. [cit. 2023-08-05] dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt3fggrq>

DRISCOLL, Catherine. *The Difficult Job of Being a Girl: Key Themes and Narratives in Contemporary Western European Art Cinema by Women* [online] *Quarterly Review of Film and Video*, 35:1, s. 16-30, dostupné z: <https://doi.org/10.1080/10509208.2017.1347866> [citováno 2023-08-12]

HAVEL, Ivan M. a Monika MITÁŠOVÁ. *Prostor prožívaný jako prostor k jednání* in AJVAZ, Michal, Ivan M. HAVEL a Monika MITÁŠOVÁ, ed. *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004. s. 153-220. ISBN 80-85977-60-5.

VÁGNEROVÁ, Marie a Lidka LISÁ. *Vývojová psychologie: dětství a dospívání*. Vydání třetí, přepracované a doplněné. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2021. ISBN 978-80-246-4961-0.

YOUNG, Iris Marion. *Živoucí tělo versus gender: Zamyšlení nad sociální strukturou a subjektivitou (2002)* in *Proti útlaku a nadvládě: transnacionální výzvy politické a feministické teorii*. Praha: Filosofia, 2010. s. 129-152. ISBN 978-80-7007-341-4.

Filmografie

Aftersun [film]. Režie Charlotte Wells. Skotsko: PASTEL/Unified Theory Productions, 2022.

Fish Tank [film]. Režie Andrea Arnold. Velká Británie/Nizozemsko: The Kasander Film Company, Ruby Films, BBC Films, 2009.

Muréna [film]. Režie Antoneta Alamat Kusijanović. Chorvatsko/Brazílie/USA/Slovinsko: Antitalent, RT Features, 2022