

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Dětství a narativ ve vybraných filmech  
Wese Andersona**

Vojtěch Záhora

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia (bakalářské prezenční studium)

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Děťství a narativ ve vybraných filmech Wese Andersona vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou poděkoval Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady, pomoc a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Také bych chtěl poděkovat své rodině a blízkým za podporu při celé době mého bakalářského studia.

# Obsah

I.	ÚVOD	5
II.	VYHODNOCENÍ PRAMENŮ A LITERATURY	7
III.	METODOLOGICKÁ A TEORETICKÁ VÝCHODISKA	10
1.	Základní postupy a pojmy neoformalistické analýzy	10
2.	Dítě a film, dítě ve filmu	13
IV.	KULTURNĚ-HISTORICKÝ KONTEXT	16
1.	Američtí, excentričtí, anarchističtí	16
2.	Wes Anderson – Osamělý sběratel	16
V.	NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA	19
1.	<b>Analýza narativu</b>	19
	Jak jsem balil učitelku (Rushmore)	20
	Taková zvláštní rodinka (The Royal Tenenbaums)	22
	Až vyjde měsíc (Moonrise kingdom)	24
2.	<b>Analýza obrazu dětství</b>	29
a.	Dospívání dětských postav	29
b.	Napodobování dospělých	34
c.	Vytváření fantazijních světů	39
d.	Selhávání reprezentace dětství	40
VI.	ZÁVĚR	45
VII.	POUŽITÁ LITERATURA	47
VIII.	SEZNAM PRAMENŮ	48

# I. Úvod

Má bakalářská práce je studií tří vybraných filmů amerického tvůrce Wese Andersona, přesněji půjde o filmy *Jak jsem balil učitelku* (Rushmore, 1998), *Taková zvláštní rodinka* (The Royal Tenenbaums, 2001) a *Až vyjde měsíc* (Moonrise Kingdom, 2012). Cílem této práce je zjistit, co pro Wese Andersona znamená pojem „dětství“, jak s tímto pojmem pracuje a jakými způsoby zobrazuje dětské postavy ve svých příbězích. Chci tak dokázat, že při práci s dětskými postavami musel režisér pracovat jinak, než kdyby tvořil film výhradně o dospělých lidech. Tato tři díla budou mými hlavními prameny a budu je zkoumat neoformalistickým přístupem, jak ho Kristin Thompsonová definovala v textu „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod“, který vyšel v českém časopisu *Illuminace* roku 1998.

Přestože Wes Anderson je poměrně mladý režisér, který začal svou kariéru v druhé polovině devadesátých let, v jeho filmografii nalezneme už devět celovečerních filmů, stejně jako několik krátkometrážních. Já jsem si pro svou studii vybral pouze tři, a to právě ty, ve kterých jsou výrazné dětské postavy nejen svou častou přítomností „na plátně“. Dětství se totiž promítá do většiny tvůrcových filmů pokaždé v malé obměně. Jde buď o nostalgickou touhu vrátit se do dětských let a touhu po dětském dobrodružství ve filmech *Život pod vodou* (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004) a Andersonově prvním animovaném snímku *Fantastický pan Lišák* (Fantastic Mr. Fox, 2009), odmítání dospělých postav dospět jako *Grázlové* (Bottle Rocket, 1996) a *Grandhotel Budapešť* (The Grand Budapest Hotel, 2014), nebo nutkání dospělých vrátit se do svého dětského domova a nemožnost/neschopnost tam zůstat ve filmech *Taková zvláštní rodinka* a *Darjeeling s ručením omezeným* (The Darjeeling Limited, 2007).

Dětství a dětskost najdeme tedy oním či jiným způsobem zpracované v každém Andersonově filmu. Snímky *Jak jsem balil učitelku* a *Až vyjde měsíc* jsou ale od korpusu režisérových filmů docela odlišné, protože hlavními postavami jsou tentokrát děti a ne dospělí, kteří dětství a dětskost do nějakého omezeného rozsahu představují. Hlavními postavami filmu *Taková zvláštní rodinka* jsou potom sice dospělé postavy, ale také zde vidíme tři dětské postavy, které jsou pro děj filmu velice důležité a tím také odlišují tento film od ostatních, které jsem již jmenoval. Bude mě tedy zajímat, jaké prostředky a postupy typické pro filmy zobrazující dětské postavy Wes Anderson ve své práci používá, nebo jak se od těchto odzkoušených forem liší. Zmíněné typické postupy a prostředky čerpám z literatury pojednávající o obrazu dětství v kinematografii.

Neoformalistickou analýzou vyprávění a ozvláštňujících prvků těchto filmů vytvořím seznam postupů, které ve vybraných dílech nacházím a vysvětlím jejich motivaci k použití pro

působení na diváka. Krátce také popíšu a zařadím uměleckou tvorbu Wese Andersona do historicko-společenského kontextu, abych tvůrcově práci lépe porozuměl a nezkoumal díla vytržená z dobového a uměleckého kontextu jejich vzniku.

## II. Vyhodnocení pramenů a literatury

Hlavními prameny pro mou práci jsou tři vybrané snímky amerického režiséra, scénáristy a producenta Wese Andersona. Blíže se jedná o filmy *Jak jsem balil učitelku* (autorův druhý snímek uvedený do produkce v roce 1998), *Taková zvláštní rodinka* (2001, v seznamu Andersonovy filmografie v pořadí třetí, ve kterém tvůrce manifestoval svůj charakteristický styl, pro který je dnes známý a výjimečný) a *Až vyjde měsíc* (2012, tvůrčův sedmý film). Všechny filmy byly v České republice se zpožděním od premiéry uvedeny do distribuce na DVD a s výjimkou prvního snímku i do kinodistribuce.<sup>1</sup> Žánrově můžeme filmy zařadit jako komediální dramata – dramatický příběh je doplněn o komediální prvky, které však neposkytují příběh sám o sobě, místo toho jsou zprostředkované Andersonovým charakteristickým filmovým stylem. Toto žánrové zařazení je však velmi úzké, je možné pozorovat využití jiných žánrových prvků (například snímek *Až vyjde měsíc* využívá prvky válečného filmu).

Jako metodologický základ práce mi slouží část publikace Kristin Thompsonové *Breaking the Glass Armor*, jejíž překlad Zdeňkem Böhmem vyšel v prvním vydání desátého ročníku českého časopisu *Illuminace* pod názvem „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod“ [1998: s. 5-36]. Autorka ve svém textu stanovuje a definuje pojmy důležité pro neoformalistický přístup ke zkoumání uměleckých děl. Podle ní je hlavní povahou uměleckého díla rozšíření divákovy vnímání, kterého lze dosáhnout komplikováním divákovy percepce různými prvky. Zasazuje také umění do kontextu historie, z čehož vyplývá, že na umělecká díla budou diváci pohlížet jinak v rozdílných historických dobách. Význam umění a jednoho uměleckého díla tak není jednoznačný, je možné ho interpretovat vícero způsoby a záleží tak, na základě jakého historického kontextu budeme dílo vykládat. Je tedy jasné, že role diváka je v procesu percepce díla aktivní na několika úrovních, je-li si jich divák sám vědomý, či není. Neoformalismus také předpokládá, že divák není nevinný a nevidí umělecké dílo poprvé. Je tedy sám znalý prvků, postupů a konvencí, kterých umělci využívají. Což nás přivádí k poslední a nejdůležitější myšlence tohoto postupu, a tím tedy je, že filmy jsou umělé konstrukty, které nemají žádné přirozené vlastnosti. To znamená tvůrčovo vědomé a záměrné použití prvků pro vytvoření díla. Prostředky, které jsou pro filmy známé a zažitě se budou lišit snímek od snímku a jejich motiv k využití vzniká autorovou inspirací.

---

<sup>1</sup> *Jak jsem balil učitelku* (DVD, 2000); *Taková zvláštní rodinka* (kino, 2002; DVD 2003) *Až vyjde měsíc* (kino, 2012; DVD a Blu-Ray, 2012). [ČSFD, online].

Pro analýzu narativu vybraných snímků využívám další neoformalistické publikace Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* [2010] a také Bordwellovu teorii filmového vyprávění popsanou v jeho knize *Narration in the Fiction Film* [1985: s. 27-73]. První knížka zevrubně popisuje neoformalistický pohled na zkoumání všech aspektů filmu od mizanscény přes zvuk po střih. Já pro svou analýzu narativu čerpám z kapitoly třetí „Vyprávění jako formální systém“. Druhá kniha nabízí souhrn nejzákladnější principů, jak filmové umění prezentuje vyprávění příběhů.

K pochopení pojmu *dětství* a *dětskost* budu čerpat z textů od Karen Luriové *The Child in film: Tears, Fears and Fairy Tales* [2010] a Vicky Lebeauové *Childhood in Cinema*, [2008] které reflektují vývoj dětských postav v historii filmu a díky tomu stanovují seznam znaků, významů a postupů, které jsou v kinematografii pojednávající o dětských postavách tradiční a zažité. Z knihy Luriové [2010] čerpám ze tří kapitol („Špinavé malé bílé holčičky“, „Bahno a pohádky: děti ve filmech o válce“, „Nevhodné hraní: děti (a zvířata) jako první“), které sledují projevy dětské sexuality ve filmu a její využívání filmaři. Také píše o trápení dětských postav, jak je zobrazováno a k čemu slouží. Nakonec uvažuje, zda herecký výkon dítěte je výkonem plnohodnotným, srovnatelným s dospělými herci a jaký druh projevu je od dítěte ve filmu vyžadovaný či preferovaný. Publikace Vicky Lebeauové [2008] se zabývá podobnými tématy, také je zde kapitola zabývající se sexualitou dětských postav (dokonce autorka analyzuje stejné filmy jako Karen Luriová), při zkoumání významu dětských postav však zachází hlouběji do historie kinematografie a pro svůj výzkum začíná od vynálezu fotografie, často se odkazující na dobu viktoriánské Anglie. Chronologicky postupuje s časem do období němého filmu atd. Obě knihy mi slouží především ke stanovení pojmů důležitých pro zkoumání dětství v kinematografii, nenabízí však metodický přístup pro zkoumání daného tématu.

Pro zařazení Andersonovy činnosti do kontextu doby (tzv. popového postmodernismu), ve které tvoří a která ho spojuje s jinými umělci, čerpám z knihy Jesseho F. Maysharka *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film* [2007]. Mayshark zde píše nejen o Wesu Andersonovi, ale i o Richardu Linklaterovi, P. T. Andersonovi, Sofii Coppolové, Alexanderu Payneovi i Davidu O. Russellovi, Toddu Haynesovi a hledá podobnosti v jejich tvorbě či vysvětluje, co jejich práci spojuje. Protože tato skupina tvůrců je velmi heterogenní, nelze je definovat podle jejich pohlaví, sexuality, vzdělání, společenské příslušnosti, časového období tvorby. Mayshark nachází témata, která tvůrci zpracovávají, a hledá pojmenování, jak by onu skupinku označil. Jednotlivé tvůrce a jejich snímky následně rozebírá individuálně a podrobně, nachází v jejich práci opakující se postupy a popisuje jejich vývoj v čase. V případě kapitoly o Wesu Andersonovi Mayshark označuje dva největší motivy opakující se v umělcově



tvorbě – zkoumání rodinné struktury a sběratelství. Tyto dva motivy poté aplikuje na tvůrčovu filmografii a dokazuje jejich přítomnost v jednotlivých snímcích.

Publikace, které o tvůrčově filmografii dosud vyšly, se nejčastěji zabývají analýzou Andersonova charakteristického filmového stylu (využití hudby, snímání mizanscény atd.) a motivů, která ve svých dílech zpracovává (především se poté jedná o motiv *sběratelství*, o kterém píšu níže). Samozřejmě se tyto texty nevyhýbají rozboru dětských postav a dětství, ale věnují se mu jen velmi okrajově a není to jejich primární záměr. Příkladem takové literatury je kniha Donny Kornhaberové nazvaná jednoduše *Wes Anderson* [2017], která téma své publikace zpracovala formálně stejně jako Jesse F. Mayshark – rozbor jednotlivých Andersonových děl a charakteristika významu autorovy tvorby jako celku. V Andersonově tvorbě zkoumá motiv sběratelství a definuje, jak je pro režisérovu tvorbu tento motiv zásadní jak ve vizuální, tak ve významové podobě díla. Následně rozbírá jednotlivé filmy, dokazuje v nich přítomnost motivu sběratelství a definuje různé způsoby, jak se motiv projevuje. Motivů dětství se věnuje pouze okrajově. Ani literatura, která se věnuje tématu dětských postav ve filmovém umění, nerozebírá Andersonovy snímky jako díla zásadní a příkladná pro danou problematiku. Téma mé práce je tedy akademiky zatím neprobádané a málo popsané. Dětským postavám (a jiným tématům s nimi spojených – dětství, dospívání) se primárně věnují pouze krátké akademické články. Rachael McLennanová ve svém textu „That’s Not Enough: Aging in Wes Anderson’s *Moonrise Kingdom* and *Rushmore*“ [2018: s. 1-20] rozebírá dva režisérové snímky a hodnotí tvůrcův obraz dospívání dětských i dospělých postav. Dospívání dětí podle autorky často způsobuje krizi v dospívání dětských postav, která je vážnější a komplikovanější. Také pracuji s textem autorky Deanny Kreiselové „What Maxie Knew: The Gift and Oedipus in *What Maisie Knew* and *Rushmore*“ [2005: s. 1-17], ve kterém porovnává rozdíl mezi „gift-giving“ (darováním) a násilím v dílech o Oidipově komplexu a shrnuje, jak tyto dva prostředky ovlivňují narativní strukturu děl. Tyto zdroje jsou pro mě důležité při analýze obrazu dětství, poskytují mi jednotlivé teze (které v práci cituji) o Andersonově práci s dětstvím a dětskými postavami, které dále ověřuji a rozvíjím.<sup>2</sup>

Kromě již zmíněných pramenů a literatury budu čerpat z jiných internetových zahraničních a domácích zdrojů recenzního charakteru pojednávajících o Andersonově tvorbě a jeho dílech. Zdroje, které jsem však zmínil výše, jsou pro mou práci klíčové.

---

<sup>2</sup> Je důležité zmínit, že použitá literatura byla (s několika výjimkami) publikována pouze v anglickém jazyce, tudíž použité překlady jsou mé vlastní.

### III. Metodologická a teoretická východiska

#### 1. Základní postupy a pojmy neoformalistické analýzy

Neoformalistická analýza je přístup ke zkoumání uměleckých děl, se kterým poprvé přišli Kristin Thompsonová a David Bordwell a bude mi sloužit jako východisko pro mu práci. Přístup je inspirovaný prací ruských formalistů a jeho ústřední myšlenkou je, že hlavní a nejdůležitější složkou ve skladbě uměleckého díla je jeho forma. Thompsonová neoformalistický přístup představila v knize *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis* [1988]. Je to přístup „živý“, který má schopnost měnit se a vyvíjet podle/pomocí uměleckého díla, které zrovna zkoumá, nebo jak píše Thompsonová: „Když nás některé filmy oslovují, je to jistá známka toho, že si zaslouhují analýzu a že tato analýza může pomoci rozšířit, nebo modifikovat přístup“ [Thompsonová; 1998, s. 6]. Neoformalismus nepovažuje význam uměleckého díla za nejpodstatnější prvek, ale za rovnocenný prvek mnoha dalším, který se podílí na vytváření komplexnosti díla, vedle formy, stylu, motivů atd.

Abychom mohli úspěšně vysvětlit neoformalismus, musíme nejdřív pochopit pojmy *metoda* a *přístup* a vysvětlit rozdíl mezi nimi. Dostupných metod má totiž autor neoformalistické kritiky neomezené množství, pokud jen dodrží princip závislosti na tématu, materiálu a způsobu, jakým jsou kladeny otázky. Nejvhodnější metodou z mnoha se potom stává ta, která nás úspěšně dovede k cíli. Mnohem důležitější je ale volba přístupu, která posléze ovlivňuje výběr metody. Každá správně provedená kritika musí mít svůj jasný, jednotně definovaný přístup, pomocí něhož je kritik schopen rozhodnout, kterými otázkami (z nekonečného množství) se bude ve své práci zabývat. Metoda je tedy potom pouze nástrojem k zodpovězení otázek o uměleckém díle.

Smyslem nalezení těchto odpovědí není analytická snaha pomocí vysvětlení díla vysvětlit celý svět jako celek a dané, neměnné místo, které v něm umění zaujímá. Neoformalistický pohled na umění je o dost skromnější a chce pouze popsat tuto sféru a její vztah ke světu. Pomocí tzv. *ozvláštňení* působí umění na naše vnímání, myšlení i citění a tím se odlišuje od běžné, všední percepce, která naši percepci otupuje a automatizuje. Lépe ale vysvětluje pojem ozvláštňení Viktor Šklovskij ve svém textu *Voskreshenie slova* (Teorie prózy):

„Když začneme zkoumat obecné zákony vnímání, vidím, že tím, jak si na percepci zvykáme, se stává percepce automatickou. [...] Předmět vnímaný všední percepcí bledne a nezanechává ani první dojem; nakonec zapomínáme i na to, co to vůbec bylo. [...] Zvyk pohlcuje práci, oblečení, nábytek, vlastní ženu i strach z války. [...] A umění existuje proto, aby člověk mohl obnovit svůj pocit života; aby člověk pocítil věci, aby se kámen stal *kamenným*. Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v ‚ozvláštňení‘ věcí, v komplikování forem, komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován“ [Šklovskij; 1925, s. 25].

Neoformalismus tedy považuje ozvláštňení za základní účel umění a uměleckého díla. Tvrdí, že aby předmět mohl pro člověka fungovat jako umění, musí v něm být v jakékoliv podobě ozvláštňení přítomno. Thompsonová tak píše, že pro neoformalisty jsou všechny prostředky média a formální organizace ve svém potenciálu ozvláštňení a k použití výstavby filmového systému rovnocenné [Thompsonová; 1998, s. 10].

Byla by ale chyba předpokládat, že každý prvek může sloužit jako ozvláštňení pouze jedním způsobem. Právě naopak. Použití jednoho stejného prvku ve dvou rozdílných filmech nám může ukázat jeho mnohotvárnou funkci, která závisí nejen na kontextu díla, ale i na kontextu doby, ve které bylo dílo vytvořeno. Neoformalismus si potom klade za úkol odhalit funkce prvku a vysvětlit je podle správného kontextu. Dalším důležitým pojmem v této části je také *motivace*, kterou Thompsonová definuje jako hlavní pohnutku pro použití prvku s funkcí v kontextu. V této práci pracuji především s motivací *kompoziční*, která zdůvodňuje použití prvku jakožto nezbytného pro kauzalitu díla. Kompoziční motivace odhaluje, z jakého důvodu byl prvek použit v daný moment díla a jak toto využití ovlivňuje další odvíjení příběhu. Motivace je rozlišena ještě na *transtextuální*, která zahrnuje odkazy na jakékoliv konvence jiného uměleckého díla; *realistickou*, jejíž cílem je obracet se k podnětům reálného světa a ospravedlnit tak jejich využití v kontextu daného díla, a *uměleckou*, jež upozorňuje na estetické kvality díla samotného.

Neoformalistický kritik nezkoumá prvky jako soubor statických formálních struktur, ale dává prvky do interakce s divákem, kterého považuje za aktivního recipienta. Ten se sám společně s dílem podílí na vytváření významů a funkcí daných prvků v závislosti na prostředí, ve kterém se v danou dobu obě strany nachází. Pomocí *vědomých procesů* divák interpretuje významy a je schopný si vysvětlit, za jakým účelem se jednotlivé prvky v díle objevují. Tyto procesy jsou pro neoformalistu a mou analýzu nejzajímavější, protože skrz ně dílo nejčastěji napadá naše navyklé vnímání a myšlení.

Při analýze estetického filmu využívá neoformalismus dvou komplementárních předpokladů o tom, jak jsou filmy konstruovány. Za prvé je to myšlení, že výběr prostředků použitých v díle je podmíněn dobou, ve které je dílo vytvářeno a tyto prostředky, snažící se imitovat realitu co nejautentičtěji, se tak budou lišit od jedné éry k druhé, od jednoho filmu k druhému. Filmy se tak častěji zakládají na kulturních principech než těch přírodních, což autor musí při své analýze brát v ohled. Druhým předpokladem je myšlenka, že filmy se snaží divákovi percepci zkomplikovat a prodloužit, aby se tak odlišily od všední percepce. Pomocí *komplikované formy* a *odkládání* nám díla ztěžují vnímání i chápání a oddalují tak konec příběhu. Souhrnu odkladů potom říkáme *stupňovitá konstrukce* a podle Thompsonové vyjadřuje „úseky děje, ve kterých odbočení a zdržení odklánějí děj od jeho přímého směru“ [Thompsonová; 1998, s. 30]. Zahrnuje to *motivy závazné* (které jsou pro vyprávění nezbytné a vedou nás ke konci) a *volné* (které působí stejně důležitě a divák si odbočení nevšimne). Konstrukcí filmů se zabývám, protože dětské postavy, které budu zkoumat, jsou jak motivy závaznými, tak volnými.

Důležité rozlišení při zkoumání narativního filmu je mezi *syžetem*, což je soubor všech událostí, jak jsou divákovi postupně předkládány ve filmu samotném, a *fabulí*, která je divákovým mentálním konstruktem událostí seřazených chronologicky. Hlavními hybateli vyprávění jsou nejčastěji postavy (dalšími jsou třeba společenské a přírodní síly), které neoformalismus nepovažuje za „skutečné“ lidi, nýbrž za soubor významů, charakteristických rysů. Jak autorka v textu dodává: „Jelikož postavy nejsou lidé, nesoudíme je nutně měřítky každodenního chování a běžné psychologie“ [Thompsonová; 1998, s. 33]. Já ve své práci budu tyto charakteristické rysy postav hledat, abych zjistil, zda se dané dětské postavy v těchto rysech podobají, odlišují a jak. *Narace* je potom proces, ve kterém syžet prezentuje a zatajuje fabulační informace, a podle Davida Bordwella můžeme zkoumat její tři vlastnosti: *stupeň informovanosti* (rozsah fabulačních informací, ke kterým má vyprávění přístup), *komunikativnost* (rozdíl mezi informacemi, které dílo prezentuje a kterými disponuje) a *vědomí sebe samotné* (dílo uznává existenci svého diváka). Zkoumáme-li strukturu díla, vždy se budeme zabývat konceptem *dominanty*, což je „hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvlášťující rysy a které budou méně důležité“ [Thompsonová; 1998, s. 35].

## 2. Dítě a film, dítě ve filmu

Pro hlubší prozkoumání dětství a využití dětských postav v kinematografii se obracím k literatuře, která se tímto tématem zabývá. Kniha britské autorky Karen Luriové *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales* [2010] je jedním z mých důležitých zdrojů při hledání prvků a forem spojených výrazně s dětmi ve filmech. S touto pomocí tak odhaluji jejich význam a také motivaci, se kterou byly prvky do díla vsazeny. Podobně využívám i knihu Vicky Lebeauové *Childhood and Cinema* [2008]. Obě publikace zkoumají vývoj dětských postav v kinematografii tak, že se zaměřují na stěžejní snímky a jejich autory, kteří jsou známí svou prací s tímto tématem. Karen Luriová pozoruje filmy, jako jsou *Lolita* (1962) Stanleyho Kubricka, *Ivanovo dětství* (1962) Andreje Tarkovského, či filmy dětské herečky Shirley Templeové, a zkoumá, jaké postupy tvůrci při tvoření díla využili a jak pracovali s dětskými postavami pro vyvolání daného účinku na diváka. Kniha *Childhood and Cinema* [2008] se potom zaměřuje na chronologické zmapování dětských postav ve filmu. Mluví o důvodech, proč jsou děti ve filmech oblíbenou podívanou, a zkoumá tyto postavy z pohledu psychologie na rozdíl od *The Child in Film* [2010], pro kterou je forma filmů důležitější.

Jak Luriová ve své knize píše, „dětí, které se chovají jako dospělí, jsou vtipné dodnes“ [Luriová; 2010, s. 65]. Humorně tak popisuje důležitější myšlenku o dětech ve filmu, a to takovou, že děti a dětství se nacházejí v situaci, která je jim nevlastní/cizí, cizí oproti jinak racionálnímu, civilizovanému, vyspělému lidskému zvířeti, kterým je dospělý. Tyto situace, ve kterých jsou děti hlavními hybateli děje, se tak často neřídí pravidly reálného světa a může zde docházet k prolínání například fantazie, historie, vzpomínek a osobního zážitku, díky kterým pak můžeme vidět a vysvětlit ty „šílené“ obrazy, které se na plátně odehrávají. Toto komplikování narativu nereálnými a nelogickými obrazy je u řešených snímků velice časté, a to právě proto že příběh je vyprávěný z pohledu nespolehlivého dítěte, jehož vnímání může být často jednoduše ovlivněné vlastní představivostí. Například dítě si nemusí své vzpomínky skládat chronologicky za sebou, může si své okolí idealizovat, či naopak ho vnímat v horším světle.

Komplikovanější je také zobrazovat dětské postavy ve vztahu k dospělým postavám. Luriová ve své knize píše, že během dne je spousta aktivit, kdy se dospělí ochránci dotýkají tabuizovaných částí těla svých dětí [Luriová; 2010, s. 55]. Jde například o mytí dětí, čištění jejich obličejů nasliněným kapesníkem, i pouhé držení dítěte za ruku. Tyto doteky rozlišujeme na takzvaný „dobrý“ a „špatný“ dotek, přes které děti samotné, a diváci s nimi, prozkoumávají svou sexualitu a vyjadřují tak náklonnost a zalíbení ke svému okolí, které však nemusí být

limitované pouze na dotek, ale může jít i o pouhou výměnu úsměvů, nebo práci s mimikou dítěte. Touhy dětí jsou tak stejně hodnotné jako touhy dospělých, ale ne nutně vždy musí být erotické. Jelikož ve dvou filmech, kterými se ve své práci zabývám, jsou dětské charaktery zobrazované v romantických vztazích (buď k dospělým, nebo mezi sebou), bude pro mě zajímavé popsat, jakým způsobem Anderson pracuje se sexualitou dětských postav, protože toto téma nemůže být nikdy zpracované „napřímo“ bez vyvolání kontroverze.

Lebeauová si všímá vzniklé tradice ve vztahu kinematografie a dětí. Píše, že dítě je často předmětem divákova zíravého pohledu, jenž je motivovaný touhou po nevinnosti. Jako diváci zkoumáme, jak dítě stojí i jak se hýbe, jak se tváří, jak je oblečené. Dětské postavy jsou zobrazovány jako symboly pro nestabilitu, nepodmíněnost [Lebeauová: 2008, s. 94]. Tím myslí, že dítě je postava naprosto čistá – není zlá, ani dobrá; není muž, či žena; není člověk, ani zvíře.

Zajímavé je také zobrazování dětí ve vztahu ke zvířatům, která jsou vůči nim v submisivní pozici jako děti vůči dospělým. Zvířata slouží lidem k udržování dominance a kontroly pomocí násilí i náklonnosti, v případě dětí jde o nacvičování dospělosti, starání se o jiné, bezmocné stvoření, které je závislé na stvoření vyspělejších. Dětské postavy si tak napodobováním světa dospělých osvojují jejich pravidla a připravují se na vlastní dospělost. Dítě a zvíře jsou také často zobrazovány na stejné úrovni – „slzy a emoce vybuchují, když vidíme nevinné – hloupá zvířata a malé děti – trpět,“ jak Luriová tvrdí a dále rozvíjí: „Jejich nečitelný výraz je často interpretován, aby odpovídal politické a emocionální agendě zaujatých dospělých kritiků. A dítě, jako viditelná a emotivní přítomnost, je příliš často nositelem pro obavy a strachy dospělých a selhává v reprezentování nebo předvádění svých vlastních zájmů a tužeb“ [Luriová; 2010, s. 109].

Neoformalistický přístup ke zkoumání uměleckých děl jsem pro svou práci zvolil proto, že je to přístup flexibilní a dovoluje mi upravovat metodu zkoumání, pokud dodržím závislost na tématu, materiálu a způsobu kladení otázek. Také díky tomuto přístupu nemůžu vnímat umělecké dílo mimo kontext historie. Otázky, které si během analýzy kladu, považuji za otázky nejužitečnější a nejdůležitější pro odhalení projevů obrazu dětství. Zvolenou metodou nalézám odpovědi na tyto otázky, abych dokázal podnětnost svého přístupu. Pro mou metodu čerpám především z literatury, která zpracovává téma obrazu dětství ve filmovém umění a poskytuje mi tak užitečnou terminologii, soubor ozvlášťujících prostředků, které jsou v kinematografii pro dětství typické, a také klíč k tomu, jak je interpretovat. V jednotlivých kapitolách analýzy obrazu dětství ji upravuji a rozšiřuji o poznatky z literatury věnující se

výhradně Andersonově tvorbě. Jelikož neoformalistický přístup považuje všechny prostředky díla za rovnocenné, mohu podrobně dokázat, jak se obraz dětství v dílech projevuje, jaké prostředky jsou pro jeho zkonstruování použity, jak působí na divákovo aktivní vnímání a jak se podle něj vztahují k zobrazování světa.

V analytické části se věnuji nejprve rozboru narativní struktury vybraných děl. Hodnotím tak, o jaký způsob narace se jedná, posuzuji tři důležité vlastnosti narace podle Davida Bordwella a určuji hybatele děje. Zajímá mě, jak snímky pracují s rozlišením syžetu a fabule, jak divákovi tyto rozdíly komunikují, aby je jednoduše mohl rozpoznat a nejlépe pochopit vyprávěný děj, a jaké jsou motivace pro hybatele děje i zda jsou tyto motivace na konci narace vyřešeny. Nakonec tyto tři analýzy narativu porovnávám, abych zjistil, které postupy se v autorově práci opakují, zda je motivace jejich využití stejná, nebo se liší dílo od díla.

V druhé části analytické kapitoly už hledám prostředky, jejichž využití bylo motivované přítomností dětských postav v naraci. Budu tedy pátrat po takových prvcích, jejichž motivace je kompoziční, a vysvětlím, co jejich přítomnost ve vyprávění pro divákovo vnímání příběhu znamená a jak působí na jeho vědomé procesy. Prvky, které se ve snímcích opakují, analyzuji dohromady, abych zjistil, jestli jsou jejich významy rozličné napříč tvůrcovou tvorbou, nebo se naopak shodují, a ty které se neopakují, vyložím podle kontextu daného díla.

## IV. Kulturně-historický kontext

### 1. Američtí, excentričtí, anarchističtí

Anderson se narodil 1. května 1969 a začal tvořit v 90. letech společně s tvůrci jako Richard Linklater, Sofia Coppolová, Spike Jonze, Todd Solondz, Noah Baumbach, Charlie Kaufman, Alexander Payne i Paul Thomas Anderson, Todd Haynes. Nejsilnější pokus o pojmenování této skupiny přišel od filmového kritika z amerického týdeníku *New York Press* Armonda Whita, jenž vymyslel název „američtí excentrici“ a charakterizoval excentriky jako tvůrce, kteří se „neztotožňují s životem mimo jejich svět, ale vnímají ho jako absurdní a odlišný“ [Mayshark; 2007, s. 6]. Svůj pokus měl také Rex Reed pro jiný americký týdeník *New York Observer*, který označil W. Andersona, P. T. Andersona, Kaufmana, Jonze a „děsivého“ Solondze za členy „nové anarchistické skupiny.“ Reedova snaha je podle autora *publikace Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film* Jesseho F. Maysharka přesnější než ta Armonda Whita, ale i tak se mýlí, jelikož na tvorbě těchto tvůrců není nic bouřlivého nebo revolučního [Mayshark; 2007, s. 6]. Naopak se tito autoři, jejich filmy a postavy v nich snaží najít smysl sebe samotných a světa kolem nich na základě svých vlastních podmínek a pravidel, ne však změnit svět v jeho podstatě. Generace excentriků si tím vytváří vlastní, uzavřené světy, které na diváky působí až dusivým pocitem, za cílem zobrazit odlišnost a osamělost, což se stává největším pojítkem jejich filmů. Nejlepším příkladem může být snímek *Ztraceno v překlada* Sofie Coppolové, která posílá své postavy hledat jakýkoliv druh hlubšího vztahu v prostředí a kultuře Japonska, které jsou natolik odlišné od těch (našich) západních, jak jen je to možné. Naopak Todd Haynes ve svém filmu *Daleko do nebe* ukazuje, jak se společnost a lidé v ní sami odcizují a nesmyslnými pravidly si brání od šťastných propojení. Režisér Jonze a scénárista Kaufman zase zpracovali touhu stát se někým jiným, vystoupit ze svého života a alespoň na chvíli prožívat svět pohledem a pocitem jiné osoby ve snímku *V kůži Johna Malkoviche*.

### 2. Wes Anderson – Osamělý sběratel

Uzavřený, vymyšlený svět, který Wes Anderson svými filmy vytváří, však odlišuje od filmových světů ostatních režisérů koherence, jež zasazuje všechny jeho snímky do jakési



jednotné alternativní reality, která sousedí s tou naší, a díky Andersonovým filmům do ní můžeme občas nahlédnout. Příčinou na první pohled můžeme označit tvůrcův charakteristický vizuální styl – barevné ladění (hlavně záliba v barvě žluté a červené), dlouhé záběry s akcí odehrávající se v popředí i v pozadí zároveň, nebo zpomalené záběry doprovázené rock ‘n’ rollovou hudbou. Méně nápadnou příčinou, ale o to více vlivnou, je Andersonova touha po sbírání čehokoliv, co může patřit k sobě, začínaje předměty a postavami až po nehmotné koncepty jako myšlenky a ideály. Tuto kapitolu jsem nazval „Osamělý sběratel“, protože nejlépe popisuje Andersonovu touhu pulzující skrz celou jeho kinematografii a vůbec největší podnět pro sbírání samotné – touhu nebýt sám.

Dům rodiny Tenenbaumových je doslova zahlcený knihami, nábytkem, obrazy a trofejemi. Max Fisher vyrábí a sbírá papírová letadélka, stejně jako své mimoškolní záliby a úspěchy. Knihovna lodi Belafonte vědce a dobrodruha Steva Zissou zase obsahuje kompletní první vydání série knih „Život pod vodou“. Bratři Whitmanové cestují přes půlku Indie se sadou robustních zavazadel jejich otce, aby ji nakonec nechali pohozenou v prachu na zapadlém nádraží. To je jen začátek výčtu všech sbírek, které režisér do svých filmů umísťuje. Některé jsou viditelné okamžitě, jiné jsou méně nápadné a divák si je musí dohromady poskládat sám. Sběratel ale nemusí skládat svou sbírku jen z artefaktů, které k sobě patří podle prvotního významu, protože už zasazení do určité kolekce, než ve které se předměty obvykle vyskytují, jim dává význam jiný, nový. Různé předměty si k sobě nakonec najdou vlastní vztahy a nevyhnutelně začnou ukazovat zpátky na osobu sběratele samotného, který se tak sám stává součástí sbírky, ne pouze jejím kurátorem.

To stejné můžeme pronést i o postavách Andersonových filmů. Jsou to zatoulané, osamělé osoby, které hledají svou sbírku, kolekci jiných lidí, do které by zapadli, která by jim dala nový význam a kde by mohli vytvořit ty nejsilnější vazby. U tématu postav tomu však nechci říkat kolekce či sbírka, daleko přesnější je označení rodina. Téma rodiny, rodinné dynamiky a rivality v ní je pro zmíněného filmaře velmi charakteristickým. Rodinný domov je pro jeho postavy počátečním místem, které opustili, a také ultimátním koncem, kam míří s dobrodružnou plavbou uprostřed jakoby opsanou z románů Marka Twaina, plnou štěstí a trápení, zábavy i bolesti, společnosti i samoty. Vytvořit domov, dospět, zakotvit je pro Andersonovy charaktery jakéhokoliv věku největším úspěchem.

Stejně jako jeho postavy i režisér se snaží obklopit svou rodinou. Nemám teď na mysli jeho skutečnou rodinu, ale tu profesionální, filmovou, která se skládá z jeho opakovaných spoluprací například s kameramanem Robertem D. Yeomanem, střihačem Davidem Moritzem, hudebním skladatelem Markem Mothersbaughem, i hercem Billem Murraym. Nejvýznamnější

ze všech je ale jeho kolaborace s bratry Wilsonovými (Owenem a Lukem), které poznal při studiu na univerzitě a kteří stojí za Andersonovým úspěchem stejně, jako on stojí za jejich.

## V. Neoformalistická analýza

### 1. Analýza narativu

Při zkoumání vyprávění příběhu je prvním a nejdůležitějším krokem rozlišit, o jaký typ vyprávění se jedná. Podle Davida Bordwella rozlišujeme čtyři druhy narace – *klasickou*, *uměleckou*, *parametrickou* a *historicko-materialistickou* [Bordwell: 1985, s. 36]. Narace klasického typu je potom jakýmsi základem pro ostatní tři druhy a ty od ní odlišujeme dalšími rozdílnostmi. Nejdůležitější vlastností klasického typu narace, se kterým pracuje většina hollywoodských filmů, je pochopitelnost příběhu pro diváka. Tento typ je neviditelný pro oko (divák si nemá uvědomovat, že je mu příběh vyprávěn), zaměřuje se na jednoduše srozumitelné prezentování informací a jejich plynulé odvíjení v procesu narace. Vyprávění bývá často časově a prostorově ohraničené a vymezené (příběh má expozici, kolizi, vrcholení konfliktu – krizi, a konečnou katarzi) a tento fabulační proces může být narušován prvky, jako jsou flashbacks, flashforwardy, snové sekvence atd. Důležité je, aby příběh došel od započnutí do ukončení. Časté je zde používání i *deadlinu*, který samotné vyprávění dramatizuje a ohraničuje.

Vyprávění klasického typu jde potom ruku v ruce s *klasickým stylem*, kdy styl a syžet spolu podle Bordwella koexistují [Bordwell: 1985, s. 159]. Klasický styl napomáhá nerušenému, hladkému vyprávění příběhu a vztahuje se k technické stránce uměleckého díla, zatímco syžet ke stránce dramatické. Styl považujeme za nositele děje, a proto je úkolem tohoto stylu nekomplikovat divákovu percepci, ale naopak podpořit jeho vnímání. Je však i možné, že se klasický styl stává pro diváka viditelný, tedy komplikuje jeho proces vnímání.

Andersonovy rozebírané filmy jsou přesně tímto případem. Jedná se o klasickou naraci (i přesto že je na vyprávění příběhu často upozorňováno) a ta je následně komplikována stylem, který rozrušuje různými prvky její plynulost. Všechny tři snímky jsou časově i prostorově ohraničené, odvíjejí se chronologicky a žádné informace divákovi neodpírají, nakonec dojdou i jasnému uzavření, kde jsou zodpovězeny všechny důležité otázky, postavy dovrší svůj vývoj a nenechávají nás hádat, co se dělo dál.

Předtím, než se pustím do analýzy vyprávění filmů jednotlivě, je ještě důležité zmínit tři vlastnosti vyprávění, které budu hodnotit. Těmi jsou *informovanost* (rozsah a hloubka informací, které narace divákovi podává), *vědomí vyprávění sebe sama* (zda si vyprávění samo uvědomuje, že je vyprávěným příběhem) a *komunikativnost* (míra, jak nám vyprávění poskytuje, nebo naopak zatajuje informace).

## Jak jsem balil učitelku (Rushmore)

Jako teprve druhý celovečerní Andersonův snímek není film *Jak jsem balil učitelku* formálně tolik podobný autorově pozdější tvorbě, jejichž forma se pro filmaře stala charakteristickou a která jednoznačně odlišuje díla Wese Andersona od děl jiných umělců. Každopádně už zde je možné pozorovat prostředky, jenž se pro tvůrce stávají v následujících dílech příznačná.

Příběh popisuje krátké období v životě tří postav – patnáctiletého studenta soukromé školy Maxe Fischera (středobod vyprávění, od kterého se celý příběh odvíjí), ženatého podnikatele Hermana Blumeho ve středním věku a mladé učitelky Rosemary Crossové. Přátelství a milostné vztahy, které mezi sebou postavy navazují či se navázat snaží, je nutí ke konfrontaci s jejich minulostí, na které se snaží zapomenout a utéct před jejich řešeními. Tyto hlavní postavy se stávají neaktivnějšími hybateli děje, ale i ostatní vedlejší postavy se na vývoji příběhu podílejí, nikdo není vyloučen. Pro Maxe je to smrt jeho matky, jež ho vede k útěku z reálného světa do své fantazie, myšlenek a absurdních nápadů, které mu poskytují zaměstnání a zábavu, ne však jasný směr, kterým by se rád vydal. „Mohl by dělat cokoli, kdyby jen nedělal všechno,“ charakterizuje Maxe Roger Ebert.<sup>3</sup> Proto má Max desítky školních a mimoškolních aktivit, které je schopný realizovat díky prostředkům školy. Herman trpí znučením a nechutí ke svému životu a všemu, čeho v životě dosáhl. Nemá rád své syny, je znechucený vlastní manželkou a opovrhuje penězi, které získal díky úspěchu své stavební firmy. Když se v jeho životě objeví Max Fischer, Herman se ptá: „Tak jaké je to tajemství, Maxi? Vypadáš, že jsi na to docela přišel.“ Naráží tak na Maxův nekonečný zájem o svět a dění kolem něj, které Hermana přitahuje. Učitelka Rosemary Crossová přišla učit na Rushmore prvním rokem, protože na stejnou školu chodil její zesnulý manžel. Bydlí v jeho dětském domě, o kterém tvrdí, že ho nevlastní, pouze hlídá, opatruje, spí v jeho dětské posteli. Vzpomínky na svého zesnulého muže nemůže ponechat v minulosti, přenést se přes jeho předčasný odchod, a tak se k nim každý den vrací a mluví o něm, jako by byl stále naživu. A právě tato neschopnost postav vyřešit a uzavřít svou minulost jim brání v utváření efektivních vztahů.

Příběh začíná scénou, kdy Max vyřeší během pár minut nejtěžší matematickou rovnici. Jako divák si tedy hned vytváříme očekávání, že budeme sledovat příběh podobný filmu *Dobrý Will Hunting*.<sup>4</sup> Brzy je toto očekávání však vyvráceno a my se dozvídáme, že šlo o Maxův sen

---

<sup>3</sup> Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/rushmore-1999> [cit. 28.3.2021].

<sup>4</sup> Film *Dobrý Will Hunting* měl premiéru pouze o rok dříve, v roce 1997.

– jak by si sám přál, aby byl vnímán – který se Maxovi zdál na Hermanově přednášce ve školní kapli. V prvních dvou scénách jsou tedy představeny dvě ze tří hlavních postav, dva chlapci, kteří budou později usilovat o stejnou dívku. Následuje sekvence, která prezentuje všechny Maxovy mimoškolní aktivity (včelaření, šerm, sbírání známek atd.), po níž se v kanceláři ředitele školy divák dozvídá, že Max propadá z většiny školních předmětů a hrozí mu vyloučení. Zde je tedy kompletně vyvrácena naše první domněnka o genialitě patnáctiletého Maxe.

Ohraničení příběhu je pro Andersonovu práci typický prostředek a lépe bude ukázán a rozebrán v následujících dvou analýzách. Avšak už zde začíná režisér tento prvek používat, spíše ale v práci s motivem než formou díla. Myslím tím, že příběh nezačíná a nekončí na jednom stejném místě, či využitím postavy vypravěče. První scéna filmu je Maxův sen o jeho úspěchu a slávě, on je centrem pozornosti a vše se točí kolem něj. Poslední scéna filmu se odehrává na oslavě Maxovy úspěšné divadelní premiéry. Znovu je Max centrem pozornosti, chválený za svůj talent. Syžet je tedy ohraničený motivem Maxova úspěchu, v prvním případě vysněným, v druhém reálným. Hranice samotného vyprávění, fabule, je však odlišná. Ta začíná hned po nediegetickém roztažení opony. Na oponě je také napsán měsíc, ve kterém narace začíná, v tomto případě září, začátek školního roku. Opona se také několikrát objevuje během děje, vždy uvádí příchod nového měsíce (až do ledna) a tím rozděluje vyprávěný příběh do pěti kapitol. Před konečnými titulky se opona zatahuje a děj zde ukončuje.

Narace probíhá chronologicky, nevyužívá žádných skoků do minulosti či budoucnosti. Často se ale mění rychlost narace, snímek nevěnuje každé kapitole a každé scéně stejnou pozornost – důležitým rozhovorům mezi postavami bývá věnována větší plocha syžetu,<sup>5</sup> zatímco jiné scény jsou zrychlené.<sup>6</sup> Snímek si tak pohrává s divákovým vnímáním filmového času a spoléhá na jeho předchozí zkušenosti a intuici k jeho rozluštění.

Nutné a zásadní informace pro pochopení příběhu jsou vyprávěním poskytovány ochotně. Divákovi je řečeno vše, co potřebuje pro sledování a pochopení děje, nic není vynecháno. Narace vždy odhalí odpovědi na otázky kdy, kde, kdo, co a jak (např. Max Fischer

---

<sup>5</sup> Například scéna, kdy Rosemary Crossová ošetřuje Maxovo falešné zranění v své posteli trvá v čase projekce, syžetu i fabule necelých šest minut. V této chvíli jsou všechny tři druhy trvání narace shodné.

<sup>6</sup> Naopak sekvence scén zobrazující zákeřnou válku mezi Maxem a Hermanem (Max vypustí včely do Hermanova hotelového pokoje, Herman několikrát přejede autem Maxův bicykl, Max přestřihne brzdy Hermanova auta) zabírá v čase trvání syžetu zhruba tři minuty, v čase trvání fabule jde pak o neurčený počet několika dní. O tomto zrychlení vyprávění se divák dozví tak, že během sekvence se několikrát změní denní období, ve kterém se scény odehrávají.

vypustil včely ze svého včelařského klubu do hotelového pokoje Hermana Bluma, protože mu přebíral dívku a tajil to před ním). Rozsah narace je tedy veliký, na rozdíl od její hloubky. U následujících Andersonových filmů jsme jako diváci zvyklí, že hloubka informovanosti je rozsáhlá, motivace postav jsou řečeny otevřeně a jasně, stejně tak jako jejich minulost. To se však nestává v tomto případě, charaktery se s diváky málokdy dělí o své myšlenky, jejich motivace zůstává utajena hluboko v nich stejně jako jejich vývoj během děje. Dialogy jsou stažené na nejnútnejší konstatování faktů (Max všem tvrdí, že jeho otec je neurochirurg. Proč právě neurochirurg a proč to dělá, si divák musí domyslet sám).

Že je nám příběh vyprávěn je nám jasné díky odkazování se díla k divadelnímu umění, kterému se Max věnuje. Jedná se o naraci uvnitř jiné narace, obě jsou uvedené a zakončené oponou a počítají s přítomností diváka. Poslední scéna syžetu připomíná i nastoupení všech herců představení na jevišti. V té chvíli už byly všechny motivy vyřešeny. Postavy přijaly svou minulost a díky tomu dokázaly úspěšně navázat nové vztahy bez toho, aby je využívaly ve vlastní prospěch. Herman Blume ukončil své nešťastné manželství a své dva syny poslal do armádní školy. Rosemary Crossová přijala smrt svého muže a nechala ji v minulosti, ve škole podala výpověď, rozhodla se odpustit Hermanovi i Maxovi jejich chyby, a i přes ně se stala jejich přítelkyní a nadále je podporovat. A Max přijmul svůj nový život na státní škole, přestal vnímat působení na Rushmoru jako smysl své existence a udělal další krok v dospívání. Vyrovnaní se s traumaty minulosti symbolizuje i Maxovo věnování jeho poslední a neúspěšnější inscenace „Nebe a peklo“ dvěma zesnulým postavám, jeho matce a manželce učitelky Rosemary. Herman před představením pronáší: „Doufejme, že to má šťastný konec,“ čímž oznamuje divákovi poslední dějství našeho příběhu a také vlastní přání postav dosáhnout toho kýženého šťastného konce. A jak recenzuje snímek Paul Hamilos: „Končí to perfektně, zatímco se všichni herci sejdou na pódiu a The Faces zpívají „Přeji si, abych věděl, co vím teď, když jsem byl mladší“.“<sup>7</sup>

### Taková zvláštní rodinka (The Royal Tenenbaums)

Ze tří vybraných filmů, kterými se v této práci zabývám, je *Taková zvláštní rodinka* odlišná právě tím, že ani jedním hybatelem děje není dětská postava. Přestože film se věnuje několika generacím široké rodiny Tenenbaumových (široké proto, že za členy považují i postavy, které s rodinou nejsou pokrevně spojeny, ale i přesto v rodinné dynamice zaujímají

---

<sup>7</sup> Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/nov/15/my-favourite-film-rushmore> [cit. 28.3.2021].

důležitou roli), poslední a nejmenší generaci je v příběhu věnováno málo prostoru, jsou to postavy okrajové, které na vývoj děje mají pramalý vliv. V tomto případě mluvím především o sourozencích Uzim a Arim a také Dudleym, který trpí dosud nepopsaným postižením.

Snímek věnuje pozornost především dospělým postavám, která každá z nich sleduje svůj vlastní motiv. Celkově můžeme všechny tyto různé motivy shrnout pod jeden všeobecný – vytvořit rodinu, navázat nová pouta a spravit ta stará. Slovy recenzenta Petera Bradshawa: „Tato skupinka, už tak horoucí spoustou nepřiznané, nevyřešené záště, je strhnuta do ještě větší vřavy, když Royal Tenenbaum, neschopný platit své účty v hotelu, předstírá rakovinu žaludku v sázce být znovu přijat zpět do rodinného domu, kde se najednou objevily všechny postavy.“<sup>8</sup> Tyto dvě události, Royalův odchod z hotelu a smyšlená nemoc, zahajují příběh, jenž bude divákovi vyprávěn.

Jak je tomu u Andersonovy tvorby typické, divák je ještě před zahájením příběhu informován o pozadí děje.<sup>9</sup> V kapitole nazvané Prolog jsou představeny všechny nejdůležitější postavy, které se během vyprávění musí změnit, vyvinout a jejich motivace budou pro příběh nejdůležitější. Tato kapitola sleduje události, které se odehrály před několika lety, kdy nastal rozpad rodiny. Divák se zde obeznámuje s postavami samotnými, jsou mu předloženy základní informace pro vytvoření domněnek o vývoji příběhu. Následuje nediegetická sekvence (úvodní titulky), kde jsou představeni všichni důležití herci, jména jejich postav a zároveň je odhaleno, jak postavy představené v kapitole Prolog vypadají v současné době. Po úvodní scéně pokračujeme hned do První kapitoly, kde jsou nastoleny všechny motivy, které musí být do konce vyřešeny. V dalších kapitolách se už vyprávění uvádí nechronologicky (z první kapitoly je divák přesunut do kapitoly třetí), což vyprávění narušuje a lze ho tak vnímat jako nespolehlivé – co se stalo s druhou kapitolou? Nebyla důležitá? Je nám něco zatajeno? Informace, které narace nesděluje, jsou syžetem v Prologu a poslední kapitole Osmé doplněny hlasem vypravěče.

Další rozdíly od rozebíraných dvou snímků pozoruji u ohraničení děje. Zatímco vyprávění filmů *Jak jsem balil učitelku* a *Až vyjde měsíc* začíná a končí na stejném místě, *Taková zvláštní rodinka* je ohraničena pouze jedinou událostí, a to vymyšlenou chorobou Royala Tenenbauma. Jako diváci od začátku víme, že postava netrpí žádnou nemocí a zbývá jí více než šest týdnů života. Trvání fabule bude tedy delší. Avšak jak příběh slíbil na začátku, tak

---

<sup>8</sup> Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2002/mar/15/1> [cit. 28.3.2021].

<sup>9</sup> Úvodní sekvence několika scénami uvádí diváka do pozadí děje, představuje zásadní postavy a ukazuje důvody rozpadu rodiny Tenenbaumových, které budou v nadcházejícím vyprávění řešeny.

na závěr plní a poslední scéna filmu je z pohřbu této postavy pro diváka nečekaná a velmi dramatická událost, i přestože snímek nám neustále připomíná, že jde o vyprávění, ne reálný příběh. K tomu využívá narušování plynulosti děje záběry na knižní vydání příběhu pokaždé, kdy je nám představena nová kapitola, a také použitím vypravěče, kterého v tomto případě (na rozdíl od filmu *Až vyjde měsíc*) nikdy neuvidíme, pouze uslyšíme. Vyprávění tak nabývá dojmu čtené knihy či hrané rozhlasové hry. Divák je tímto vyjmutý ze svého reálného světa a přenesen do Andersonova s vědomím, že teď prožívá příběh, se kterým se ve své realitě nepotká.

Syžet poskytuje divákovi opravdu velké množství informací. Podobně jako je filmový svět zkonstruovaný pro tento příběh plný deskových her, knih, obrazů atd., je divákovi servírováno ohromné množství informací o přítomnosti, ale především minulosti postav. I o Margo Tenenbaumové, jejíž nejvýraznější vlastností je tajnůstkářství a je bezpochyby tím nejzáhadnějším charakterem, vyprávění nakonec odhalí i nejmenší podrobnosti, jako třeba její homosexuální vztah se ženou v Paříži – informaci, která není důležitá pro vývoj příběhu. Tyto informace zjistí divák až ve stejné chvíli jako ostatní postavy – ani ony, ani my, diváci, nejsme nikdy „o krok napřed.“

Komunikativnost narace jde v tomto případě ruku v ruce s informativností. Syžet nezadržuje žádné informace, sděluje je vždy ve chvíli, kdy se informace stává důležitou pro vývoj děje. Všechny otázky, které si jako diváci vytvoříme, jsou nám ochotně zodpovězeny.

Jak nám film slíbil na začátku, příběh končí smrtí hlavní postavy. Poslední scéna se odehrává na hřbitově, kde se všechny postavy schází, aby vzpomněly na člověka, který celé vyprávění započal. Postavy vyprávění i diváci se loučí s excentrickým Royalem Tenenbaumem a nakonec opouští hrob ve zpomaleném záběru tak, aby si je divák mohl naposledy prohlédnout. Tato scéna připomíná i děkování herců v divadle, kteří se tak loučí se svou postavou, s inscenací a s divákem samotným, potvrzující divákovu přítomnost během celého děje. Problémy snímku byly vyřešeny, všechny postavy, potácející se na začátku životem, neukotvené, našly své místo v rodině. Staré sváry byly vyřešeny, křivdy odpuštěny a rodina se spolu znovu naučila komunikovat. Pro Andersonovy postavy je toto nejlepší zakončení, protože mikrosvěty, které ve svých dílech vytváří, nejsou rozsáhlé, často zahrnují úzce vyměřené místo a několik postav. Proto najít své místo ve vlastním okolí, ve své rodině, je pro charaktery největší úspěch namísto toho, aby hledaly svůj smysl a pozici v celé společnosti.

### Až vyjde měsíc (Moonrise kingdom)



V příběhu sledujeme dvě děti, Sama a Suzy, kteří přebírají v tomto snímku role hybatele děje a díky jejich činům příběh započne a zdárně se dostane až do konce. S velkou jistotou můžeme říct, že žádné jiné postavy nemají na odehrávání děje takový vliv jako tyto dvě děti. Zajímavé však je, že jejich činy, útěk z domu, přežívání v divočině, druhý útěk z domu, svatba, nejsou pro vývoj jejich postav důležité (kde jsme Sama a Suzy na začátku našli, skoro ve stejném stavu je na konci opouštíme), naopak právě jejich jednání ovlivňuje proměnu ostatních postav – manželů Bishopových, policejního kapitána Sharpa, skautského vedoucího Warda – která poskytuje divákovi uspokojivou katarzi na závěr příběhu. Děti jakožto hlavní postavy a hybatele děje si tedy žádným vývojem neprocházejí, pouze posouvají příběh dopředu, který díky tomu nabízí nové události, se kterými se „zlomené“ dospělé postavy musí utkat a vyřešit je. Snímek se také odlišuje od ostatních dvou tím, že jako jediný využívá přírodní svět jako hybatele. Celý příběh se odehrává během tří dnů před nečekaným příchodem veliké bouře, která navždy změní ostrov Nové Penzance a život na něm. Očekávaný příchod bouře za tři dny (kterou Anderson ztotožňuje s potopou světa z První knihy Mojžíšovy), jenž je oznámený hned na začátku díla, funguje nejen jako dramatické pozadí pro vyvrcholení zápletky, ale také jako deadline, do kdy se naše postavy musí zachránit, změnit, jinak nemůžou žít v novém, lepším světě.

Vyprávěný příběh je několikrát ohraničený, a to na různých místech syžetu. První ohraničení vidíme v první scéně snímku, kdy sledujeme běžný život v domácnosti rodiny Bishopových doplněný poslechem skladby Benjamin Brittena. Suzy si sedá na parapet a otevírá knížku. Tímto jsme jako diváci upozorněni, že nám bude vyprávěn neuvěřitelný příběh, o kterých se píše jen v dětských fantazijních knížkách. Stejným způsobem i dílo končí v poslední scéně, kdy vidíme Suzy sedět na stejném místě s knížkou v ruce. Tehdy je knížka dočtena a odložena stranou, možná k dalšímu přečtení znovu v budoucnosti. Toto ohraničení pro diváka otevírá a uzavírá naraci. Pokud se ale zaměříme na ohraničení celé fabule, zjistíme, že příběh bouří nejen končí, ale i začíná. Sam poprvé uvidí Suzy ve školní inscenaci Potopy světa, která je předváděna v kostele svatého Jacka. Je to v této chvíli, kdy vzniká pouto mezi těmito dvěma dětmi, které dává do běhu všechny následující události. A znovu je to právě za veliké potopy a v kostele svatého Jacka, kde se všechny postavy sejdou pro dokončení vyprávění.

Po bouři už není, co by nás jako diváky mohlo zajímat. Všechny otázky byly zodpovězeny, všechny postavy, které to potřebovaly, prošly vývojem k napravení. Skautský vedoucí Ward prokázal své vůdčí schopnosti a změnil se tak z učně na učitele, už to není dítě v těle dospělého, pro kterého je skauting dobrodružství a zábava, ale je to jeho opravdové

zaměstnání. Manželé Bishopovi se začali vyrovnávat s bolestí, kterou si sami sobě a navzájem za předchozí roky způsobili a uvědomili si, že vyhrát každý spor nehledě na prostředky nepřináší do života štěstí. I kapitán Sharp, který rezignoval nad svým životem, je vytržen ze svého staromládenectví a letargie tím, že se ujímá malého Sama, který by jinak byl poslán do pěstounského ústavu a léčen elektrošoky. Samozřejmě nás zajímá, jestli spolu Sam a Suzy vydrželi do dospělosti, či ne, ale to už je jen přirozená lidská zvědavost a ne příběh, který nám dílo chce vyprávět. Vše důležité se odehrálo.

Jako u ostatních dvou snímků není podávání informací skoupé, právě naopak. Divákovi není nic zatajováno, dokonce i telefonát kapitána Sharpa se Samovými pěstouny či Sociální službou je zprostředkovaný z obou stran linky. Před příchodem bouře je divák varován hned na začátku. Této vlastnosti narativu také pomáhá přítomnost vypravěče, jehož jméno nebo povolání není upřesněné (možná je to meteorolog, možná kartograf nebo kronikář), jenž doplňuje všechny důležité informace, které by divákovi mohly chybět při skládání fabule dohromady. Neposledně vyplnit důležité mezery pomáhá přítomnost flashbacků. Když se Suzy a Sam setkávají na palouku u domu Bishopů, nejdříve je vidíme na stejném místě, ale zabírány odděleně jako dva úplně cizí lidi. Oba stojí a nemluví. Poté následuje flashback k jejich prvnímu seznámení v holčičí šatně divadla. Když nás příběh znovu vrací na louku do stejného momentu, jenž jsme opustili, máme jasnější představu o jejich vztahu. A teprve tehdy na sebe postavy promluví v reálném čase příběhu. Tyto odchylky od hlavní dějové linie nejsou pro vyprávění příběhu klíčové, každopádně rozšiřují divákovo vnímání postav, které nejsou hluboce psychologicky prokreslené, spíš je každá postava sbírkou pár archetypálních vlastností a minulých událostí. Tímto návratem do minulosti prohlubuje tvůrce divákův vztah k postavám, dodává jim komplexnost, jež by jim chyběla, byly by pouze plochým výčtem tří vlastností.

Vědomí příběhu sebe sama jsem lehce zmínil už při rozboru ohraničení příběhu. Je to právě tehdy, když Suzy otevře svou fantasy knížku, kdy vyprávění příběhu začíná. Tímto nám Anderson oznamuje, že jsme opustili náš reálný svět a vcházíme do jeho smyšleného světa překresleného ze stránek dětských dobrodružných románů. Odkazů na vyprávění příběhu podle tohoto žánru literatury je uvnitř díla několik. Pokaždé, když Suzy vytáhne jednu ze svých knih, které ukradla ze školní knihovny, a začne je předčítat nahlas, je divák konfrontován s myšlenkou, jak se liší příběhy těchto knih od příběhu, který je mu zrovna vyprávěn. Tuto vlastnost narace hodnotí kritik pro časopis Cinepur Tomáš Stejskal následovně: „Vyprávění se totiž přimyká k přímočarému dětskému žánru dobrodružného filmu, užití hlasu vypravěče

i způsobu práce s dobovými reáliemi šedesátých let vyvolávají dojem, že jde o postmoderní přepravění nějaké dětské knižní klasiky.<sup>10</sup>

Dalším, již zmíněným prvkem, díky kterému je vyprávění vědomé svého odehrávání, je přítomnost vypravěče. K divákovi promlouvá přímo (jako jediná postava se dívá přímo do kamery) a zasazuje události, které se odehrávají hrstce lidí, do prostředí celého ostrova. Je součástí filmového světa, i když do děje zasahuje pouze jednou.

Nakonec mi zbývá věnovat se komunikativnosti příběhu. Ta je, jako v předchozích případech, velmi vysoká. Divák si nemusí žádné informace domýšlet nebo po nich pátrat, dešifrovat je z narace. Informace, která jsou zapotřebí k pochopení a poskládání fabule, jsou ochotně předány. Nezbývá žádný prostor pro divákovy pochybnosti.

Až na dvě flashbackové scény je příběh vyprávěn chronologicky. Expozice nejprve začíná pomyslným prvním otevřením knihy. Nato nás vypravěč hned uvádí do časoprostoru vyprávění ještě předtím, než vůbec poznáme hlavní postavy. Poznáváme ostrov Nové Penzance a končíme u skautského tábora Ivanhoe. Odtud bez jakýchkoliv odkladů začíná vyprávění příběhu zjištěním, že z tábora dezertoval dvanáctiletý khaki skaut Sam Shakusky. Rozbíhá se rozsáhlá pátrací akce z počátku pouze po Samovi, později i po dvanáctileté Suzy Bishopové. Společně s pátráním jsou nám představovány i další postavy a jejich motivace. Dozvídáme se o bývalém vztahu paní Bishopové a kapitána Sharpa, o pocitu rodičovského selhání, kterým trpí pan Bishop, o jednoduchosti a nevyzrálosti vedoucího Warda. Všechny tyto motivace musí být vyřešeny do konce příběhu třetího dne, jinak postavy „nepřežijí“ pohromu. Naopak od začátku je jasné, že dětské postavy pohromu přežijí. Jsou schopné se o sebe postarat lépe než jejich dospělí opatrovníci. Večera třetího dne přichází bouře, která shromáždí všechny v kostele svatého Jacka. Bishopovi si předtím konečně otevřeně promluvili o chybách v jejich manželství a dochází jim, jak moc sebe navzájem a své děti zanedbávali kvůli vlastní kariéře. Skautský vedoucí Ward prokáže své vůdčí schopnosti, když zachrání svého zkušenějšího nadřízeného z hořícího stanu a dovede jeho oddíl do bezpečí kostela. Poslední na řadě je kapitán Sharp, jehož vývoj je ukončený tak, že je odhodlaný obětovat svůj život za záchranu Sama před dětskou polepšovnou a péčí sociální služby. Tato chvíle ho probudí z jeho rezignovanosti a samoty.

Snímek končí slovy vypravěče, sčítáním škod způsobených na ostrově ale také pozitivní vyhlídkou, že úroda nadcházející podzim daleko překoná všechny předešlé zaznamenané. A kvalita plodiny byla neobyčejná. Loučíme se tady se skautským vedoucím, který obnovil svůj

---

<sup>10</sup> <http://cinepur.cz/article.php?article=2345> [cit. 1.4.2021].

tábor Ivanhoe, na stole mu stojí fotografie jeho nové přítelkyně. Příběh znovu končí v domě Bishopových, kde začal, za zvuku stejné nahrávky, ale tentokrát je zde i Sam. Bishopovi volají děti společně k večeři, Suzy odkládá knížku, Sam utíká oknem a oblečený v policejní uniformě nasedá s kapitánem Sharpem do auta.

Vyhodnocením těchto tří analýz docházím ke zjištění, že vyprávění příběhu, odvíjení a gradování událostí je pro Andersonovy filmy důležitější než pečlivě vykreslená hloubka jeho charakterů. Narativ funguje na principu *příčiny a jejího následku*, které jsou spouštěny činy postav, ne však jejich povahou, a v jednom případě i přírodní silou. Počet hybatelů vyprávění se mezi filmy liší, dalo by se říct, že Anderson má tendenci jejich počet snižovat.

Vyprávění jsou často ohraničená, buď časově, prostorově, nebo obojím. Zajímavé je i použití motivu pro ohraničení syžetu (motiv úspěchu a pýchy, motiv otevření knihy). Deadline, typický pro klasickou naraci, je použit pouze jednou. Všechny příběhy poskytují divákovi dostatek informací, nenechávají příliš prostoru pro divákovu domýšlení fabule, která se tak málo liší od syžetu – většinu událostí vidíme na vlastní oči, málo co je nám zprostředkováno pouze slovně. Předložené informace proto nejsou interpretovatelné více způsoby, vyprávění jejich význam jednoznačně objasňuje. Ve všech případech je informační rozsah vysoký, divák je velmi informovaný o minulosti a přítomnosti postav. Celé trvání fabule zahrnuje delší časový úsek, než je trvání syžetu, často až několik let před jeho začátkem. Naopak hloubka zprostředkovaných informací je nízká. Syžet se diváka nesnaží uvést do psychologických procesů charakterů, omezuje ho na to, co postavy říkají a dělají.

Všechny tři příběhy jsou si vědomy, že jsou vyprávěny pro diváka. Často je toho dosaženo tím, že používají roli vypravěče, čtenáře literární podoby příběhu (i když žádný z filmů není natočený podle předlohy, vždy se jedná o originální scénář), nebo je snímek uvedený jako divadelní hra, divadlo ve filmu. Role vypravěče není pro všechny filmy stejná, ve snímku *Jak jsem balil učitelku* je úplně vynechána, naopak se objevuje ve snímku *Taková zvláštní rodinka*. Zde je to postava, která není součástí příběhu, je nediegetická. Nakonec snímek *Až vyjde měsíc* je vyprávěn postavou, která přímo zasahuje do děje a sama žije ve světě filmu. Její využití je tentokrát diegetické. Vidíme tedy, že prostředek vypravěče není něco, co by tvůrce využíval často a stejným způsobem.

Hlavním cílem Andersonových postav a jejich vývoje během děje ve všech třech snímcích je vyřešit svou traumatizující historii. Nejlépe to však popisuje Antonín Tesař v textu „Wes Anderson / Melancholik v hračkářství“:

„...hrdinové zachrání situaci, protože začnou více myslet na druhé, ale i to činí se stejným sebezalíbením, s nímž dosud ostatní využívali, a stejnou touhou ohromit publikum nějakou grandiózní akcí vycházející z jejich osoby. V závěrech Andersonových filmů sice postavy docházejí smíření, ale to má podobu pouhého projasnění vztahů mezi postavami, nikoli jejich pročištění. Postavy mohou doufat maximálně v to, že je okolí přijme takové, jaké jsou.“<sup>11</sup>

## 2. Analýza obrazu dětství

V předchozí kapitole jsem rozebral vlastnosti narativu zkoumaných děl, určil jsem hybatele děje a hlavní motivace, které děj vytvářejí. Nyní se těmito motivacím a postavám, kterým motivace patří, věnuji podrobněji. Činím tak za předpokladu, že dětství, ať už v různých podobách, je důležitým prvkem pro vznik těchto motivací a následně pro odvíjení celého vyprávění, protože (jak už bylo stanoveno dříve) hlavním cílem postav je vyřešit svou traumatizující historii, která v dětství buď vznikla, nebo je pomocí něj řešena. Je to prostředek, který je využíván jako motivace kompoziční, slouží k vzniku motivací vyprávění.

Strukturu této části práce oproti předchozí měním a obraz dětství budu zkoumat v tematických okruzích, ne rozdělené do kapitol podle filmů. Činím tak, protože se domnívám, že zatímco bylo vhodné pro analýzu narativu zkoumat snímky jednotlivě, aby byly analýzy srozumitelné a dobře pochopitelné pro čtenáře, pro analýzu obrazu dětství bude lepší vykládat tematické okruhy dohromady, aby bylo možné je lépe porovnat mezi sebou a dokázat jejich stejné, či odlišné využití. Cílem mé práce totiž není zkoumat podobnosti v konstrukci narace ve vybraných snímcích, ale zjistit projevy obrazu dětství v Andersonově tvorbě a v tomto kontextu vyložit jejich významy.

### a. Dospívání dětských postav

Opakovaně píšu, že vyrovnání se se svou historií, je nejdůležitější motivací Andersonových postav. Ty se nejčastěji musí vyrovnat se ztrátou své rodiny, která se buď rozpadla (jak se tomu stalo po odcizení Royaala a Etheline Tenenbaumových), či byla postižena smrtí jednoho z jejích členů (Maxova matka umřela, když byl Max malý, stejně jako matka Ariho a Uziho), nebo byla Andersonem kompletně vyhlazena (Sam přišel o celou svou biologickou rodinu). Ve všech případech jde o trauma, které se postavě odehrálo v jejím dětství, o to bolestivější jeho následky jsou. Z pohledu filmového diváka můžeme tedy říct, že tvůrce

---

<sup>11</sup> Dostupné z: <http://cinapur.cz/article.php?article=2170> [cit. 1.4.2021].

se svými charaktery zachází velmi brutálně, s dětmi tedy ještě víc než s dospělými. Tím, že Anderson všechny špatné události zasazuje do dětství postav, je jejich dospívání, proměna z dítěte na dospělého, potom nevyhnutelně spojeno s řešením těchto traumat. Funguje to však i opačně a vyřešení traumatické historie/dětství je podmínkou pro úspěšné dosažení dospělosti. Esejista Peter C. Kunze o dospívání uvádí, že „ve světech Wese Andersona nikdo nikdy nedospěje – ne protože by to bylo těžké, ale protože to vytváří umělý pocit pokroku, jako kdyby dětství a dospělost byla úplně rozdílná období lidské existence“ [Kunze: 2014, s. 102], a dále navazuje tím, že „Anderson rozkládá jakýkoliv návrh společenského rozlišení mezi dětstvím a dospělostí, odmítá vnímat jedno jako výhodnější, lepší, aby ukázal, že takové rozdělení je neodmyslitelně povrchní a nepraktické“ [Kunze: 2014, s. 103].

Zatímco Kunze považuje dovršení dospívání v Andersonových filmech za nemožné, Donna Kornhaberová píše o nemožnosti se dospívání vyhnout zapříčiněné touhou mladých postav utéct z bolestivého dětství do světa pseudo-dospělých zodpovědností a vztahů [Kornhaberová: 2017, s. 11]. Tato interpretace dospívání umísťuje dětské postavy na rozhraní dvou věkových období tak, že není možné je pevně zařadit ani do jednoho. Děti se samy snaží všemožnými způsoby opustit dětství, ale dospělosti dosáhnout nemohou.

V Maxově případě je to právě smrt jeho matky, před kterou se snaží utéct do dospělosti. Pro Maxe se stala jeho rodina neobyvatelnou a rozhodl se si najít, vytvořit náhradní rodinu. Tato nová rodina je však znovu velice chybná a natolik absurdní (nejenom jejím složením), protože Max stále má žijícího otce, který se o svého syna pečlivě stará a podporuje ho. Ani to ale není pro Maxe dostatečně dobrý důvod ve své biologické rodině setrvat. Po premiéře Maxovy gangsterské divadelní hry svého otce nikomu nepředstaví, místo toho si vymýšlí, že byl jeho otec nutně povolán do nemocnice, kde pracuje jako neurochirurg, i když ve skutečnosti je to obyčejný holič. Tyto Maxovy výmysly nejsou způsobeny tím, že by se za svého otce styděl, protože je „obyčejný“ holič, ale protože se snaží vše ze své traumatizující minulosti opustit.

Složení Maxovy náhradní rodiny nazývám absurdní, protože je poskládána z patnáctiletého chlapce, který je propadající student soukromé školy, mladé učitelky prvního stupně Rosemary, který přišla na Rushmore pracovat, protože její zesnulý manžel školu navštěvoval, a bohatého továrníka ve středních letech Hermana Bluma, jehož dva rozmazlení synové školu také navštěvují. Hned z prvního pohledu jsou tito dva dospělí skvělí kandidáti pro Maxovu novou rodinu, protože všichni jsou propojeni stejnou věcí – Rushmorem. „Myslím, že prostě musíte najít to, co milujete, a pak to dělat do konce života. Pro mě je to Rushmore,“ povídá Max Hermanovi. Z těchto dvou vět se dozvídáme hned dvě informace. Za prvé už zde zjišťujeme, že dospět pro Maxe není možnost, určitě ne pokud zůstane na Rushmore. Za druhé

obdržíme informaci, co ve skutečnosti škola pro Maxe znamená. Již předtím jsme se totiž dozvěděli, že stipendium, díky kterému se chlapec do soukromé školy dostal, zařídila jeho matka těsně před svou smrtí, když poslala Maxův originální scénář divadelní hry řediteli instituce. Rushmore se tedy stal pro Maxe spojením se svou matkou a možností, jak se po její předčasné smrti realizovat. Když do děje vstupují Herman a Rosemary, jsou ideálními kandidáty pro novou rodinu, protože oba mají jakési pomyslné schválení od Rushmoru.

Maxova náhradní rodina slouží k tomu, aby on mohl přepsat svou minulost. I když tedy Max utíká ze svého dětství do dospělosti, na druhou stranu touží své dětství znovu prožít. To divákovi ukazuje scéna, kdy se nová rodina vydá společně na večeři po úspěšné premiéře gangsterky. Zde se Max chová jako úplný opak úspěšného, dospělého režiséra, kterým se vždy snaží být, a vzteká se, protože Rosemary přivedla na představení svého kamaráda, jenž ohrožuje integritu náhradní rodiny. Je zajímavé, že i když se poté Max musí Rosemary omlouvat, takové chování bylo ve skutečnosti přesně tím záměrem, za kterým byla rodina vytvořena [Kornhaberová: 2017, s. 84].

Krise v chlapcově dospívání přichází, když přijde jak o svou náhradní rodinu, tak o své stipendium na Rushmoru. Max tehdy začne docházet na státní školu, kde se snaží pokračovat jako předtím – zakládá klub šermu, režuruje divadelní hry. Benjamin Waltr označuje touhu předvádět se a hrát divadlo blízké touze sbírat. Vidět podobnosti ve skutečnostech světa je dar, který je jen příznak sběratelství, a Max tyto podobnosti ochotně napodobuje, aby zapadl [Benjamin: 1999, s. 720]. Jeho záliba v psaní a režirování divadelních her je však odlišná od všech ostatních koníčků, klubů, kterým se Max věnuje, pouze aby si je mohl pomyslně vystavit na poličku. I přesto, že Max nemůže dospělosti dosáhnout, je jeho záliba v divadle ukazována jako prostředek pro jeho úspěšné dospívání. To je záliba, kterou v chlapci podporovala jeho matka. Maxovy inscenace se snaží imitovat svět dospělých co nejrealističtěji a podle všeho je to jediná činnost, která chlapci jde a nepropadá kvůli ní. Překvapivě je to také jediný prvek z Maxova dětství, který se rozhodl neopustit (stejně jako opustil například i svého otce).

Snímek *Jak jsem balil učitelku* nekončí proměnou dítěte v dospělého, ale zobrazuje dospívání jako neukončitelný proces, pokud nebude prováděn správně. V Maxově případě tak nastává při premiéře jeho nejnovější divadelní hry „Nebe a peklo“,<sup>12</sup> kdy dochází k prolomení „začarovaného kruhu“ dospívání, jak jsem již zmínil v analýze narace filmu. Je nutné říct, že

---

<sup>12</sup> Hra z prostředí války ve Vietnamu, do které Max zapojuje výbušniny, napodobeniny helikoptér, plamenomety. Vytváří tak dětskou, ale velmi věrnou kopii filmu režiséra Francise Forda Coppoly *Apokalypsa* (1979), který je strýcem Jasona Schwartzmana, herce obsazeného do role Maxe Fischera.

v Andersonových filmech dosahují dětské postavy dospělosti (do takové úrovně, kam je autor pustí) při sehrání představení hraného dětmi a sledovaného dospělými postavami [McLennanová: 2018, s. 13]. Stejně je to i v případě snímku *Až vyjde měsíc*, kdy k nápravě procesu dospívání dochází, když se dva dětské hrdinové chystají skočit z kostelní věže (s plným vědomím faktu, že jejich akce může skončit jejich sebevraždou). Jejich připravovaný čin je sledován všemi dospělými postavami.

Jako Max Fischer, Sam Shakusky a Suzy Bishopová museli opustit své dětství předčasně a upnout se k zodpovědnostem dospělosti. Samova rodina zemřela a on zůstal úplně sám, přesouván z jedné pěstounské rodiny do jiné, v žádné však nenašel své místo. Rozhodnutí vytvořit si rodinu vlastní, podle svých představ, dělá až po seznámení se Suzy, jejíž dysfunkční rodina je sice stále naživu a kompletní, ale ona ji nemůže opustit ani kritizovat [Kornhaberová: 2017, s. 117]. Přítomnost postav v nefunkčních sbírkách je donutí spolu utéct pryč a dohromady založit sbírku svou, což doposud ani pro jednoho nebylo o samotě možné.

V zobrazování dospívání se obě díla ale liší. Zatímco ve snímku *Jak jsem balil učitelku* dospělé postavy dětem v jejich dospívání asistují, ve snímku *Až vyjde měsíc* jim naopak brání. Kapitán Sharp, Bishopovi, vedoucí Ward, Sociální služba – všichni jsou odhodlaní uprchlé děti dopadnout, rozdělit a vrátit je na jejich původní místa, a tak se dospívání oněch dvou dětí stává bojem o holý životy. Svě místo už nehledají ve společnosti s ostatními, přeskládané podle jejich zálibení, ale úplně mimo ni. Trauma, před kterým totiž utíkají, nemohou vyřešit sami, ale musí být řešeno dospělými, kteří jsou za něj zodpovědní. Řečeno přesněji, Suzy nemůže setrvat ve své rodině, dokud rodina nezačne správně fungovat a rodiče se nebudou věnovat svým dětem.<sup>13</sup> Samovo trauma sice zahájila smrt jeho nejbližších, je to však neschopnost dospělých vytvořit pro chlapce rodinu, která ho nutí k útěku. Sam se nesnaží na zemřelé zapomenout (jako to dělal Max), ale rád si je připomíná pomocí dámské brože, která mu zůstala po jeho matce a kterou nosí nevhodně mezi odznaky na své uniformě khaki skauta. Dětské postavy příběhu *Až vyjde měsíc* musely tedy své dětství opustit, protože kvůli chování společnosti již nebylo možné v něm setrvat, kdežto Max Fischer opustil své dětství dobrovolně.

Vydaní na milost dospělým, Sam a Suzy bojují o své osvobození. Matt Grant ve své recenzi popisuje souboj mezi dětstvím a dospělostí ve filmu následovně: „Jestli Sam a Suzy chtějí dospět dříve, než jsou připravení, dospělí v jejich životech si přejí se vrátit do

---

<sup>13</sup> Suzy samozřejmě není jedináček a má tři mladší bratry, kteří trpí ve stejných okolnostech jako ona. Tyto tři chlapce však vidíme vždy pohromadě, což znamená, že mají alespoň sebe navzájem, kdežto Suzy je v rodině úplně sama.



jednodušších časů, kdy nebyli zatíženi zodpovědnostmi dospělosti. V jistých chvílích je těžké přijít na to, kdo je doopravdy dospělejší – dva dospívající uprchlíci, kteří jsou si tak jistí, co od života chtějí, nebo autoritativní postavy, které se zoufale snaží si udržet nějaké zdání normálnosti ve světě, jenž se zdá být mimo jejich pochopení,<sup>14</sup> tím znovu dokazuje Kunzovo tvrzení o nepraktickém rozdělení dětství a dospělosti.

Je to až po druhém útěku dětí z kontroly dospělých kdy dochází k vyřešení krize postav. Dospělé postavy jsou postaveny před rozhodnutí, zda budou ve své roli opatrovníků nadále selhávat, kvůli čemuž ztratí děti nadobro (ty se nejdříve chystaly utéct na rybářskou loď daleko na moře, nyní jsou připraveny skočit z kostelní věže), nebo se pokusí prostředí kolem sebe napravit, aby děti mohly opustit své předčasné dospívání a vrátit se „domů“.

Podobně jako Sam a Suzy byli vyhnáni ze svého dětského domova svými rodiči, či opatrovníky, stejně na tom jsou chlapci Ari a Uzi Tenenbaumovi, kteří jsou od smrti své matky vytrženi z dětství do dospívání. Příběh filmu *Taková zvláštní rodinka* se krizi v jejich dětství nevěnuje podrobně, ale i zde můžeme najít podobnosti s ostatními Andersonovými díly. Dospívání chlapců však nebylo způsobeno tragickou havárií letadla, ve které zahynula jejich matka, zatímco oni štěstím přežili, ale následnými činy jejich otce, Chase (stejně jako pro Sama, smrt pro děti není traumatizující, ale následná reakce dospělých ano). Ten od svých dvou synů očekává chování, které určitě neodpovídá jejich věku. Ari a Uzi tak trénují nouzovou evakuaci ze svého domu uprostřed noci, pracují se svým otcem v jeho finanční firmě, nebo musí posilovat šestnáctkrát týdně. Na starosti mají také svého psa Buckleyho, který jim byl jejich otcem přidělen. Mimo to nemohou synové opustit dům Tenenbaumových, o to více jsou nadšení z výletů do města, na které je bere jejich dědeček – kradou v samoobsluze, jezdí na popelářském autě, chodí na psí zápasy – a divák poprvé v Andersonově filmu vidí děti si své dětství opravdu užívat.

A znovu stejně jako děti příběhu *Až vyjde měsíc*, Ari a Uzi mohou své dospívání zastavit jen podle vůle dospělých, ačkoliv odlišně od Sama a Suzy, kteří své dospívání zahájili sami, Ari a Uzi nikoliv, jejich role v procesu přeměny na dospělé je velmi pasivní. Na rozdíl od Maxe, jehož šťastný konec spočívá v pokračování dospívání, pro Ariho i Uziho je nejlepší, když budou tohoto procesu úplně ušetřeni a vrátí se do dětství. „*Dej těm chlapcům trochu volnosti, Chassie. Nechci, aby se tohle stalo i tobě,*“ říká Royal svému synovi, když opouští rodinný dům. Myslí tím, že oba chlapci by mohli svému otci v budoucnosti zazlívát špatné vzpomínky na dětství (tak jako Chas Royalovi). Trauma z jejich dětství se tak stává jediným dětským traumatem,

---

<sup>14</sup> Dostupné z: <https://www.popmatters.com/moonrise-kingdom-wes-anderson-2495841320.html> [cit. 22. 4. 2021].

keré ve skutečnosti nikdy nevzniklo. Na konci vyprávění je oběma chlapcům dovoleno zůstat dětmi.

## **b. Napodobování dospělých**

Dalším prostředkem, který jsou pro zobrazování dětství ve filmu typický, je napodobování dospělých dětmi. Tato aktivita je pro děti klíčová, protože pomocí ní si způsobem hry osvojují zodpovědnosti a chování dospělých, vytvářejí si obraz, jak dospělost vypadá a napodobováním se samy snaží dospělosti nabýt [Hopewell: 1987, s. 139]. Ve filmografii Wese Andersona takováto hra na napodobování spočívá nejen v kopírování chování dospělých, což se dále projevuje ve vztahu dětských postav ke svým zvířecím mazlíčkům a v jejich milostných vztazích, které děti vytvářejí spolu a s dospělými, ale také v uskutečňování rituálů. Ty pomáhají nakládat s tím, co lidi přesahuje, čeho se nelze dotknout, přestože to hraje v životě důležitou roli. Lidé se k rituálům často obracejí už od dětství, aby díky nim to podstatné v životě mohli uchopit a stavět na tom.<sup>15</sup> Domnívám se, že napodobování je prostředek, který tvůrce používá velmi často, aby zobrazil dospívání dětských postav, které považují za hlavní motivaci všech vyprávění.

Cesta dvou uprchlíků filmu *Až vyjde měsíc* je napodobováním dospělých a oslavami rituálů plná. Jejich útěk symbolizuje začátek nového života, znovuzrození pro obě postavy. Je tedy velice příhodné, že Sam pro jejich cestu vybral stezku migrace indiánského kmene Chickchawů během sklizně. Doba sklizně často značí lepší, bohatší časy (oproti zimě, která je symbolem pro nedostatek a smrt) a má poskytnout dětem dostatek zdrojů pro vytvoření nového světa. Na této cestě je divák s postavami dvanáctiletého chlapce a dívky také blíže seznámen. Suzy je vykreslena jako ideál ženství – představena jako symbol krásy (na cestu se vydala v nedělních šatech, nalíčená a navoněná), často spoléhající na svou intuici a city (prokázáno jejím zájmem ve fantasy literatuře a její schopností vcítit se do kůže zvířat).<sup>16</sup> Naopak Sam zobrazuje vlastnosti typicky spojované s mužstvím – je dobrý ve čtení map a navigaci, má vůdčí schopnosti (radí Suzy, aby žízeň zahнала cucáním oblázků a když to nevyjde, podá jí láhev vody), také je členem skautského oddílu, který se snaží napodobovat disciplínu armády, či se

---

<sup>15</sup> Popis rituálů dostupný z: <https://www.cestadomu.cz/vzorova-hodina/o-ritualech> [cit. 23. 4. 2021].

<sup>16</sup> Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=o\\_0hiG8w3WE&ab\\_channel=Storytellers](https://www.youtube.com/watch?v=o_0hiG8w3WE&ab_channel=Storytellers) [cit. 23. 4. 2021].

věnuje malbě. Všechny tyto vlastnosti podporují interpretaci, že Sam se snaží přeměnit chaos okolního světa v pořádek.<sup>17</sup>

Bratranec Ben: „Jsem oprávněný evidovat narození, úmrtí a manželství.“ [...] „Nemohu nabídnout právně závazné svazky. Neobstojí to v žádném státě, okrese, nebo upřímně řečeno u kteréhokoliv soudu na světě pro váš nízký věk, chybějící povolení a nemožnost získání souhlasu rodičů. Nicméně obřad obsahuje velmi důležitou morální stránku pro vás samotné.“

Pro Sama a Suzy význam těchto rituálů není o nic menší, i přestože jejich provedení není legálně uznané. Jejich sňatek k závěru vyprávění může nejprve vypadat komicky, ale pro dětské postavy tento druh akce napomáhá k legitimizaci jejich dospívání, přeměně v dospělé jedince. Bratranec Ben vyjmenovává další dva rituály, které v narativu díla také najdeme – úmrtí a narození. Smrt v díle značí konec starých časů (nejen smrt Samových rodičů a rozpad Suziny rodiny) a příchod bouře, která je přichází odnést a společně s nimi obyvatele Nové Penzance, kteří nejsou hodni nového světa. Narození nebo spíše znovuzrození je slaveno v ději dvakrát. Poprvé po příchodu dětí do přílivové zátoky, kterou poději pojmenují „Moonrise Kingdom“, kdy děti společně nazí skočí do vody v obřadu napodobující křest. Sam, který se původně bál přiblížit k vodě bez záchranné vesty, se nyní proměňuje v muže a takovým strachem netrpí.<sup>18</sup> Podruhé po bouři, kdy se divák dozvídá, že úroda byla nadcházející podzim lepší než kdykoli předtím, což odkazuje zpět k migraci Chickchawů během doby sklizně.

Chlapci Ari a Uzi ze snímku *Taková zvláštní rodinka* naopak nenapodobují chování typické pro dospělé, nýbrž chování výhradně jedné dospělé postavy, svého otce Chase. Tohoto faktu si všimneme téměř okamžitě, protože oba chlapci se oblékají podle svého otce (nosí červené teplákové soupravy značky Adidas). V kopírování<sup>19</sup> Chasova chování je důraznější postava mladšího Ariho. Ten jejich půlnoční evakuační cvičení vnímá spíše jako hru a ochotně na ni přistupuje. Uzi se těchto her také účastní, ale dělá tak s viditelnou nevolí. Později když celá rodina stojí na ulici uprostřed noci, kam utekli před vymyšleným požárem, Uzi říká: „Zapomněli jsme Buckleyho,“ načež otec odpovídá: „Na tom nezáleží.“ Chas si sedne na

---

<sup>17</sup> Tamtéž. [cit. 23. 4. 2021].

<sup>18</sup> Tamtéž. [cit. 23. 4. 2021].

<sup>19</sup> Domnívám se, že slovo „kopírování“ lépe popisuje chování obou chlapců. Místo toho, aby jednání otce napodobovali (upravovali si ho podle svých podmínek), spíše doslova zrcadlí vše, co vidí.

obrubník chodníku a za chvíli oba synové jeho akci zopakují. Stejně kopírování vidíme i ve scéně, kdy Ari i Uzi napodobuje svého otce při usínání (stejně jako Chas si lehají na záda a dávají ruce za hlavu).

Synové také mají povinnou péči o jejich psa Buckleyho. Zobrazuje-li tvůrce zvířata ve vztahu k dětským postavám, upozorňuje tak na dominanci a hierarchickou strukturu společnosti, či symbolizují domov [Luriová: 2010, s. 166]. Stejně jako Chas musí zachránit své syny před imaginárním ohněm, oni mají na starosti záchranu Buckleyho. O psa se nikdo jiný nestará, vidíme ho pouze v náručích či na vodítku dvou chlapců. I po Buckleyho smrti o něj Ari a Uzi nadále pečují, dokud jim Royal nepořídí psa nového. Takto se chlapci učí, jaké je to mít zodpovědnost za někoho jiného a jak o něj pečovat.

Jestliže tedy Sam a Suzy napodobují chování dospělých tak, že využívají rituálů a upravují si je podle svých podmínek, Ari a Uzi nad významem těchto rituálů nepřemýšlejí a bezhlavě kopírují svět, který vidí kolem sebe bez jakékoliv aktivní snahy ho přetvořit.

Touha Maxe Fischera napodobovat, a tím pádem zapadnout do společnosti, pochází z jeho potřeby těšit ostatní.<sup>20</sup> Však už jen jeho hyper-realistických divadelních inscenací o válce ve Vietnamu nebo o mafii jsou předváděny pro potěšení diváků, i narace celého příběhu je ohraničena motivem Maxova úspěchu, kdy je oslavován společností. Názory ostatních jsou pro dospívajícího chlapce natolik důležité, že i celý jeho milostný vztah s Rosemary Crossovou začíná potom, co se mu ostatní spolužáci posmívají [Kornhaberová: 2017, s. 82]. „Možná trávím moc času v klubech, zkoušením her. Měl bych se pravděpodobně víc snažit sbalit některou holku. To je ta jediná věc, o kterou se všichni starají,“ říká Max svému otci ve scéně na cestě domů z holičství, okamžitě následované scénou, kdy se Max seznamuje s Rosemary a svým dětským způsobem s ní flirtuje.

Pro Deannu Kreiselovou je Maxovo milostné vzplanutí projevem Oidipovského komplexu, který považuje za projev „sociálního a kolektivního násilí, který opakovaně konzumujeme skrz příběhy o ztrátě dětské nevinnosti, zatímco se uklidňujeme ambivalentním slibem, že nikdo nepřišel k úhoně [Kreiselová: 2005, s. 4]“. S touto myšlenkou je Rosemary pro Maxe ideální partnerkou – nejen že byla schválenou největší Maxovou autoritou, školou, je také zobrazena jako prototyp mateřské postavy. Max ji poprvé zahlédne přes sklo ve dveřích její učebny, kde Rosemary zrovna předčítá skupině sedmiletých prvňáčků, což je

---

<sup>20</sup> Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=rMHytXzMkHg&t=255s&ab\\_channel=TheTake](https://www.youtube.com/watch?v=rMHytXzMkHg&t=255s&ab_channel=TheTake) [cit. 25. 4. 2021].

pravděpodobně věk, ve kterém byl Max, když jeho matka zemřela, a její zájem o literaturu a umění je také podobný Maxově matce, která v synovi tyto záliby pěstovala.

Vztah Rosemary a Maxe funguje na rituálu darování a násilí. Jakožto dítě Max nemůže projevat své city k učitelce jako jiní dospělí, a tak o ni přehnaně pečuje (dolévá ji skleničku s džusem v knihovně, nabízí ji ořezané tužky) nebo podniká bezhlavé činy, aby ji oslnil (dává dohromady petici za záchranu výuky latiny na škole, i když se ji dříve snažil sám zrušit, nebo chce postavit akvárium na pozemku školního hřiště). Kreiselová často spojuje rituál darování a násilí s obrazem ruky a doteku, darování je dotekem dobrým, naopak násilí špatným [Kreiselová: 2005]. Tuto změnu z dobrého dotyku na špatný vidím ve scéně, kdy Max navštíví Rosemary ve třídě potom, co se ji snažil nechat ze školy vyhodit. Chlapec nejdříve učitelku zkusí políbit, ta ho však odstrčí a Max skončí v kupě rozsypaných krabic. V tuto chvíli Rosemary uplatní svou pozici autority a její přístup k chlapci se změní ze starostlivého na zastrašující.

Rosemary: „Co si myslíš, že se mezi námi opravdu stane? Myslíš, že spolu budeme mít sex?“

Max: „To je trochu laciný způsob, jak to podat...“

Rosemary: „Ne, pokud už jsi někdy šukal.“

Max: „Ach můj bože.“

Rosemary: „Jak bys to popsal svým kamarádům? Řekl bys jim, že jsi mě vyprstil? Nebo možná bych ti to mohla udělat rukou. Byl by to pak už konec tohohle všeho?“

Zmínka o masturbaci se ve filmu *Jak jsem balil učitelku* objevuje několikrát, vždycky ve významu potěšení, které může postava dát jiné v rituální formě daru. Důležité je i zmínit, že anglický výraz pro tento druh sexuálního aktu je „hand job“,<sup>21</sup> což podporuje úvahu nad tímto druhem doteku jako dobrý/špatný a v díle je toho rozdílů několikrát využito. „Masturbace je sexuální výměna bez reprodukčního záměru,“ píše Deanna Kreiselová a pokračuje: „To je vše, co si dítě dokáže představit o dospělé sexualitě, nebo přesněji vše, co si dítě dokáže představit, že mu dospělý dá. Ruka (dotek), vysněný kontakt s dětskými (nebo teenagerovskými) genitáliemi, je způsob propojení skrz generační a epistemologické rozdělení [Kreiselová: 2005, s. 10].“ Pro Maxe je tato přímá zmínka sexuální interakce s dospělou Rosemary zastrašující

---

<sup>21</sup> Anglické hand je v českém překladu ruka.

a dokazuje jeho vlastní nedospělost, kterou se snaží napodobovat. Napravení chlapcova dospívání znamená opuštění Oidipovského komplexu, které zpočátku není možné.<sup>22</sup> Ukončení vztahu s Rosemary na konci vyprávění dovoluje chlapci vstoupit do zdravého, věkově vhodného vztahu s Margaret. Max následně v rozhovoru s Rosemary ponižuje svůj prožitek jejich vztahu se slovy „Zas tolik mě to neranilo,“ i když toto tvrzení je vlastně absurdně nesprávné vzhledem k tomu, co bylo divákovi prezentováno v příběhu.

Jestliže romantický vztah patnáctiletého Maxe k Rosemary vnímáme jako nepřístojný, jak se pak můžeme dívat na vztah dvanáctiletých Sama a Suzy? Je vzhledem k jejich věku tato milostná zápletka o to víc kontroverzní? Pro dětský pár snímku *Až vyjde měsíc* je pohled na tuto problematiku odlišný. Největším důvodem je stejný věk obou postav a jejich společné dospívání. Při táboření v přílivové zátocce dojde k několika okamžikům, kdy dětské postavy společně prozkoumávají svou sexualitu, kdy nevinnost a neurčitost těchto charakterů podporuje čtení scén jako dalšího kroku v jejich dospívání. Při spontánní taneční scéně Sam a Suzy zkoušejí francouzské polibky, jako by je napodobovali krok za krokem podle příručky. Nejprve se políbí, poté při polibku zapojí i jazyk, následně oba ukloní hlavu na stranu a následně se dotýkají na intimních místech. Postupné dospívání dětí a zobrazování jejich vlastností jako typicky mužských a ženských je nyní ještě více podporováno upozorňováním na jejich sexualitu, která dosud nebyla oslovována. V předchozí scéně také vidíme, jak Sam propíchne Suzy ušní lalůčky rybářskými háčky, což je rituál, který je pro dívku bolestivý, krvavý a znovu zdůrazňuje její proměnu z dítěte na ženu. Jak píše o dětství Lebeauová, dětství je neurčité a nestabilní [Lebeauová: 2008, s. 94] a ve vyprávění nyní postupně nabývá určitosti, Sam se mění v muže a Suzy v ženu.

Když je Suzy přivedena po dopadení domů a její matka ji umývá ve vaně, nevidíme už dceru jako dítě, které potřebuje opatrovnictví dospělých, ale vnímáme matčiny pečující doteky jejího nahého těla jako nepatřičné. Ani pro Suzy tato role dítěte už není příjemná, což dokazuje její schoulená pozice. Laura se naopak snaží ze ženy udělat znovu dítě, odmítá se s ní bavit o svém milostném poměru s kapitánem Sharpem a plánuje vyndat rybářské háčky, symbol její mentální a sexuální dospělosti, z jejich uší. Zde je vidět veliký rozdíl mezi zpracováním dětské sexuality ve filmech *Jak jsem balil učitelku* a *Až vyjde měsíc*, kdy Maxova sexualita je stále nejednoznačná a slepě mířená na vlastní zájem dítěte, zatímco Sam a Suzy prozkoumáváním své sexuality dospívají.

---

<sup>22</sup> Při zkoušení divadelní hry má Max políbit svou spolužačku Margaret, ale raději ukončí scénu, než aby ji políbil, i když Margaret by pro něj byla ideální partnerkou.

### c. Vytváření fantazijních světů

Dětské postavy však nejsou významné pouze pro svou nestabilitu a neurčitelnost. Další důležitou vlastností dětství v umění, je také jeho nespolehlivost ve vyprávění příběhu. Vnímání dětí může být často ovlivněno jejich fantazií, vzpomínkami, osobním zážitkem [Luriová; 2010, s. 9], a tento vliv je později přenášeno na diváka. Jednoduše řečeno – co vnímá dítě, vnímá i divák. Vyprávění se tak divákovi může zdát nelogické, nereálné a jeho percepce je takto komplikována, což následně ovlivňuje proces zkonstruování fabule. Tento prostředek vyvolává v divákovi otázky jako – je to skutečnost, či sen? Stala se událost opravdu tak, jak jsem ji viděl? Je tato událost v přítomnosti, nebo nás příběh vrací do minulosti? Naštěstí pro diváka jsou fikční světy v Andersonově tvorbě podle kritika Ondřeje Pavlíka „propracované a značkově rozpoznatelné“<sup>23</sup> a já s tímto tvrzením souhlasím.

Užití tohoto prostředku je nejdominantnější v díle *Až vyjde měsíc*. Jak jsem dříve zmínil, dětské postavy na svém útěku vytvářejí složitý fantazijní svět, který se (což je i ironické) zakládá na skutečnostech a podmínkách světa reálného, ze kterého děti prchají. Je to však nelogičnost tohoto smyšleného světa, která ho odlišuje od reality. Kolizi těchto dvou světů můžeme vidět při druhém útěku Sama a Suzy, kdy jim tentokrát pomáhá celá skautská družina. Skupina uprchlíků, nyní úplně ponořena ve svém smyšleném světě, se ukrývá za plotem tábora Fort Lebanon (divák může vidět pouze jejich hlavy). I přesto je družina spatřena jiným skautem v indiánské čelence, který prochází poblíž utečenců a nechápajíc kroučí hlavou. Tak nás Anderson upozorňuje na fiktivní svět, který dvě malé děti stvořily, a který je, nejen pro sledujícího filmu, ale i pro sledující postavy vně příběhu, nepochopitelný.

Jak se ale tento svět odlišuje od reálného, kromě jeho přístupnosti jen pár postavám (pouze dětským) a co ho dělá nelogickým? Již jsem napsal, že tvůrce se pro naraci příběhu inspiroval knižními dobrodružnými romány, které postava Suzy ráda čte. Pro vytvoření tohoto světa nejsou důležité jen jeho základy ve světě reálném, kterých děti dosahují napodobováním, ale i jeho fantazijní část, kterou Anderson v díle nazývá „superschopnosti postav“. V případě dívky to je její dalekohled, který s sebou všude nosí a pro který je Sam ochotný obětovat život, když se pro něj vrátí do svatební kaple. Chlapec své výjimečné schopnosti využívá, když musí utéct před nepřátelským oddílem khaki skautů, vybíhá na vyvýšené místo a je zasažen bleskem, což zastaví pronásledovatele a Samovi se nic nestane. Pro diváka je tato scéna nepochopitelná.

---

<sup>23</sup> Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=4454> [cit. 3. 5. 2021].

Řídil-li by se dětský svět pravidly reálného světa, pronásledovatele by zásah bleskem nezastavil a chlapce by museli odvézt do nemocnice. Zde se znovu dokazuje, že kompoziční motivace pro uplatnění prostředků je v Andersonově tvorbě silnější než motivace realistická či dva zbylé druhy.

V analýze narativu tohoto snímku jsem stanovil, že režisér ohraničuje vyprávění otevřením a zavřením dobrodružné knihy, kterou čte Suzy v okně svého domu. I tímto ohraničením děje je divák upozorněn, že svět, do kterého je nyní přenesen, neodpovídá běžným pravidlům divákovy reality, jedná se o svět vymyšlený a fantaskní.

Stejně smyšlenou scénou začíná i narace snímku *Jak jsem balil učitelku*. Tehdy se jedná o sen, jehož nereálnost je divákovy vzápětí prozrazena. Postava Maxe Fischera v příběhu vytváří takovýchto fantazijních světů několik. Pro odvíjení vyprávění je nejdůležitější stvoření jeho náhradní rodiny (tento motiv jsem podrobně popsal již dříve). Za Maxovy vytvořené světy považuji i jeho divadelní hry, které slouží k legitimizaci jeho předčasného dospívání. Také jsou založeny na podmínkách Maxova reálného světa, každopádně upravené pomocí dětské fantazie, obývány pouze dětmi a znovu sledovány ostatními postavami děje. Tyto smyšlené reality, divadelní hry, mohou být pro svého diváka, zbylé postavy, tak nebezpečné, že je potřeba sledovat je s ochrannými brýlemi, připevněnými ke spodní straně sedadel.

A znovu existence Maxových světů, jako tomu je ve filmu *Až vyjde měsíc*, ovlivnila ohraničení a rozdělení celé narace, kdy je děj rozčleněn do pěti dějství a vždy uvedený svěšenou divadelní oponou. V případě obou snímků Anderson spoléhá na divákovu filmovou zkušenost, aby pochopil význam těchto ozvláštňení a úspěšně složil fabuli příběhu.

Naopak (a v této práci už poněkud tradičně) nenalezneme užití této vlastnosti dětství ve snímku *Taková zvláštní rodinka*. Pro postavy Ariho a Uziho Tenenbaumových nevytvořil režisér žádné fantazijní světy. Děti obývají pouze reálný svět s dospělými a jejich nespolehlivost a představitivost neovlivňuje proces narace. Pro využití takového prvku se nabízí postava Dudleyho, který trpí neznámým psychickým onemocněním, jehož syndromy jsou amnézie, dyslexie a barvoslepost. Každopádně ani v případě této postavy není analyzované vlastnosti dětství využito, proto dětská nespolehlivost a vytváření fantazijních světů neovlivňuje narativní proces tohoto díla.

#### **d. Selhávání reprezentace dětství**

Problém dětství v umění je reprezentace sebe sama. Již jsem citoval Karen Luriovou, která říká, že dětství se příliš často stává nositelem obav i strachů dospělých a selhává



v komunikaci svých vlastních záměrů a tužeb [Luriová: 2010, s. 109]. Na tento problém naráží i Anderson ve svých filmech, kdy dětství často reprezentuje nostalgický pohled dospělých postav do minulosti, jež musí být napravena nebo alespoň oslovena, a dětské postavy svou nevinností způsobují krizi vývoje postav dospělých či fungují jako nástroj pro řešení této krize. Autorka článku „That’s not enough: Aging in Wes Anderson’s *Moonrise Kingdom* and *Rushmore*“ Rachael McLennanová píše o krizích způsobených dětstvím následovně: „Tyto filmy navrhuji, že vidět mladé muže dospívat často způsobuje krizi dospělých mužů, která vyzývá otázku, jestli a jak budou (dospělí muži) asistovat dospívání mladých mužů či zda za něj budou dokonce zodpovědní“ [McLennanová: 2018, s. 4].

Dále v textu rozebírá, že tento problém se objevuje pouze u mužských postav napříč Andersonovou tvorbou a že ženské postavy (dospělé i dětské) si žádnou krizí neprocházejí. Na rozdíl od postav mužských ženské postavy jsou zobrazovány jako kompletní, jejich dospívání již bylo dovršeno.

Selhávají-li tedy dětské postavy ve vlastní reprezentaci a jejich dospívání funguje pouze jako spouštěč pro dospívání dospělých postav, musíme na dětství nahlížet jako na počátek veškerých problémů.

Toto je velmi zřejmé ve snímku *Až vyjde měsíc*, kdy děj celého vyprávění je odstartovaný útekem dvou hlavních dětských postav, po kterém následuje krize ve vývoji postav dospělých. Skautský vedoucí Ward (zobrazovaný ne jako vedoucí oddílu, ale spíš jako jeho člen, který se stal vedoucím skupiny jen díky své fyzické dospělosti) je tak postavený před test svých vůdčích schopností. Jak to, že mu mohl uprchnout skaut? Jak to, že už nechce být khaki skaut? Jak to, že nevěděl, že je Sam sirotek? Všechny tyto chyby, kterých se dopustil, ho dělají nekompetentním a nedostatečně připraveným zastávat pozici vedoucího oddílu. Vidět to můžeme i ve scéně, kdy se zbylí khaki skauti scházejí v domě postaveném v koruně stromu (do kterého Ward nemůže kvůli svému vzrůstu), aby společně demokraticky rozhodli, jestli stojí za Samem, či proti němu, zatímco vedoucí Ward sedí sám ve svém stanu a zoufale nahrává na pásku „deník skautského vedoucího“. Děti se rozhodly obejít autoritu vedoucího, protože nevěří v jeho schopnosti.

Stejnému problému čelí i manželé Bishopovi, jejichž rozpadající se manželství způsobilo, že si Suzy začala hledat cestu, jak utéct z prostředí své rodiny a vytvořit si prostředí nové, vlastní. Otec Walt Bishop je tak postaven před selhání své rodiny, a především svých otcovských dovedností. Tento fakt nejlépe předvádí scéna, kdy Walt a Laura (matka) leží každý ve své posteli odděleně. Nejprve oba hledí do stropu, nedívají se na sebe.

Laura: „Je mi to líto, Walte.“

Walt: „Není to tvoje chyba. Za co se přesně omlouváš?“

Laura: „Za co přesně? Za cokoliv, co stále bolí.“

Walt: „Polovinu toho jsem si stejně způsobil sám. Doufám, že střecha odletí a já budu nasátý do vesmíru. Beze mě ti bude líp.“

Laura: „Přestaň se litovat.“

Walt: „Proč?“

Laura: „Jsme všechno, co mají.“

Walt: (Laura a Walt se na sebe podívají) „To není dost.“

Waltovo „To není dost“ nám dokazuje, že jeho krize není způsobená kariérou či nefunkčním manželstvím, ve kterém je, ale právě jeho selháním v otcovství. Zda v tomto případě mluví Bishopovi pouze o Suzy, o všech jejích dětech dohromady nebo i o Samovi, který bude nyní poslán do sirotčince, nám není známo. Je ale jasné, že Walt se vidí jako „ne dost“ pro všechny tyto možnosti. Naopak Laura, která si je také vědoma všech těchto problémů, se jako „ne dost“ nevnímá. Její věty „*přestaň se litovat*“ a „*jsme všechno, co mají*“ naznačují, že naopak ona dělá vše, co je v jejích silách, aby pokračovala dál. Tímto se potvrzuje tvrzení Rachael McLennanové, že ženské postavy si žádnou krizí neprocházejí.

Zůstanu nyní u postav, které ztvárnil herec Bill Murray (Walt). Ve filmu *Jak jsem balil učitelku* si zahrál roli Hermana Blumeho. Herman i Walt jsou podobné postavy – oba jsou uvězněni v nešťastné rodině a procházejí si krizí středního věku. Jak Waltova, tak Hermanova manželka udržuje milostný poměr mimo manželství,<sup>24</sup> který není utajovaný ani před divákem, ani před jejich manželi samotnými. Ženy spoléhají na nezáměr svých manželů, aby milostné vztahy zůstaly utajené. Nezáměr o cokoliv je další vlastnost, kterou obě mužské postavy sdílí. Ani o jedné postavě nemůžeme předpokládat, že krize, kterou si prochází, vznikla přímým zapříčiněním dětské postavy. Muži si krizemi procházeli ještě před začátkem narace. Přítomnost dětství ve vyprávění vývoj těchto krizí však významně ovlivňuje. Stejně jako zmíněné „*To není dost*“, kterým Walt hledá své místo v rodině a společnosti, Hermana charakterizuje jeho otázka „*Tak jaké je to tajemství, Maxi? Vypadáš, že jsi na to docela přišel*.“ Právě tento dojem, který Max vyvolává, je důvodem vzniku jejich přátelství a Herman, který sám opovrhuje svou rodinou a místem ve společnosti, („*Vykašlete se na bohaté chlapce. Vezměte si je na mušku a sundejte je*“, pobízí tak studenty, jako je Max, proti svým vlastním dvěma synům) je tímto dojmem silně přitahován. Setkání s Maxem nevyhnutelně vede

---

<sup>24</sup> V případě Hermanovy manželky není divákovi explicitně řečeno, zda opravdu milostný poměr udržuje. Tento předpoklad si divák vytváří ve scéně oslav narozenin jejich dětí, kdy H. manželka velmi otevřeně flirtuje s jiným mužem.

Hermana k tomu, aby vystoupil ze své letargické pozice a později i navázal vlastní milostný poměr s Rosemary Crossovou. Následně, a to znovu Maxovým přičiněním, se Herman stěhuje do hotelu a rozvádí se se svou manželkou a zbytečně utratí osm miliónů dolarů ze svého desetimiliónového jmění. „*Až vyjde měsíc a Jak jsem balil učitelku* ukazují zájem v udržování sociálního rozdělení dětství a dospělosti a zobrazují dospělost jako silnější, významnější. Toto má také vliv na hodnocení toho, jestli a jak postavy dospějí“ [McLennanová, 2018, s. 5].

Dospívání, kterým si postavy prochází, však není v žádném příběhu dovršeno. Obě role herce Billa Murrayho úplně neukončí svou krizi s koncem vyprávění, ale spíš se jen vydají na novou, správnou cestu tohoto procesu. Z Walta se nestane perfektní otec, ve skutečnosti divákovi ani není sděleno, jestli nakonec podpoří vztah Sama a Suzy. Jedinou stopu, kterou nám příběh předkládá, je scéna, která ukončuje děj díla, kdy Walt a Laura společně volají své děti k večeři. Můžeme tedy usuzovat, že manželé své problémy začali řešit a z domu Bishopových se stává příjemné místo pro život dětí. Stejně nedovršeným dospíváním končí i vyprávění o Hermanově krizi. Jeho rozvod se ženou ukončil nešťastné manželství a své dva nemilované syny poslal do armádní školy – tyto problémy byly tedy spíše odstraněny, smazány, než efektivně vyřešeny. Herman se také usmíří se Maxem a Rosemary, což pomohlo uzavřít emocionální rány postav způsobené v minulosti (stejně jako výše citovaná konverzace Walta a Laury). Dospělé postavy tedy nemohou v Andersonových filmech své dospívání ukončit, jediné najít svůj správný směr a započít danou cestu. To je proti dospívání dětských postav složitější úkol, jelikož působí jako náročnější a neukončitelný.

Stanovil jsem, že na dospívání dětí se musíme dívat jako na počátek krize (jak dětí, tak dospělých). Tento proces tedy narušuje daný status quo, ve kterém se dospělé postavy už nacházely. Přítomnost dětství a dětských postav tedy funguje jako spouštěcí síla pro započnutí příběhu a jejich využití je motivováno kompozičně, ať už se jedná o motivy závazné, nebo volné. Pro odvíjení obou zmiňovaných vyprávění jsou nezbytné. Tímto však oba příběhy využívají dětství pro prezentaci zájmů a potřeb dospělých. Věta „*To není dost,*“ zobrazuje Waltův strach z vlastní neschopnosti a jeho touhu se změnit.

Jiným případem je snímek *Taková zvláštní rodinka*, kde je dětství pro naraci také nezbytným prvkem. V analýze narativu snímku jsem doložil, že krize, kterými si postavy procházejí, vznikly v dětském věku. Chas, Margot, Richie i Eli Cash byli dětmi, když se rozpadlo manželství Royala a Etheline, což zapříčinilo vznik krizí postav, ve kterých je po několika letech nachází divák. Rozdílem proti zbylým dvěma rozebíraným filmům je však fakt, že dětství a dětské postavy nemají aktivní roli v příběhu, neovlivňují vývoj krizí postav během narace. Postavy (nyní už dospělé) se tak k dětství obracejí, touží se do něj vrátit, ale v tomto

případě se jedná pouze o nostalgické ohlížení do minulosti. Dětské postavy – Ari, Uzi i Dudley – Wes Anderson nevyužívá stejným způsobem jako postavy Maxe nebo Sama, nedává jim roli hybatele děje a slouží jako volný motiv. V tomto případě naopak dětství tedy lépe reprezentuje vlastní zájmy, není využíváno pro agendu dospělých, jak tomu je v ostatních zpracovávaných snímcích.

## VI. Závěr

Cílem této práce bylo odhalit, jak americký filmový režisér Wes Anderson pracuje s obrazem dětství ve snímcích *Jak jsem balil učitelku* (1998), *Taková zvláštní rodinka* (2001) a *Až vyjde měsíc* (2012) a jak obraz dětství ovlivňuje proces narace filmů. Toto téma jsem si vybral nejen kvůli své osobní oblibě celé autorovy filmografie, ale především proto, že jsem chtěl podrobně popsat motiv dětství, který pokládám za velmi důležitý pro Andersonovu tvorbu. Mým záměrem bylo vytvořit takovou práci, která se věnuje čistě dětským postavám, a přispět tak k dostupné literatuře, která si nebere dětství v tvůrčově práci jako své hlavní téma a zabývá se jím velice okrajově. Výběr tří analyzovaných filmů byl také ovlivněn rolí dětských postav ve vyprávění. Předpokládal jsem, že práce s obrazem dětství bude odlišná ve všech dílech, kdy ve snímku *Jak jsem balil učitelku* a *Až vyjde měsíc* bude obraz viditelnější a komplikovanější, zatímco ve snímku *Taková zvláštní rodinka* tomu bude naopak a obraz dětství zde nebude tolik přítomný. Nyní mohu konstatovat, že má domněnka se potvrdila. Tento závěr je pro mou práci podstatný, protože mi poskytl velmi odlišnou podobu obrazu dětství, než nabízí ostatní dva snímky.

Narativní analýzy snímků určují základní body pro navazující analýzu obrazu dětství. Dosáhl jsem toho pomocí teorie Davida Bordwella o vyprávění ve fikčních filmech. Zjistil jsem tak, kdo jsou ve vyprávění hlavní hybatelé děje a jaké motivace postav jsou pro odvíjení příběhu důležité. Hybateli jsou vždy postavy, které se nachází v rodinném, či blízkém vztahu, který ale není funkční, a jejich motivacemi tedy jsou tyto vztahy napravit. Toto bylo nutné prvotně rozlišit, abych dokázal, jak se jednotlivé filmy liší mezi sebou navzájem i jaké formální prostředky Anderson využívá pro vytvoření příběhu (např. deadline, ohraničení fabule a syžetu, informovanost narace atd.). Už zde se také potvrdila moje domněnka o volnosti motivu dětství ve snímku *Taková zvláštní rodinka*.

Na rozbor vyprávění navazuji v první kapitole mé analytické části věnované obrazu dětství. Zde jsem pro svou metodu čerpal z literatury o zobrazování dětství v kinematografii a pro různé kapitoly jsem ji rozšiřoval a upravoval podle poznatků z literatury o Andersonově tvorbě. V kapitole nazvané „Dospívání dětských postav“ jsem dokázal, že dětství často slouží jako ústřední motiv pro vývoj narace. Dospívání těchto postav žene vyprávění děje, ale nikdy není úspěšně dokončeno. Kapitola „Napodobování dospělých“ rozvíjí či doplňuje předchozí kapitolu. Popisuji zde, pomocí jakých ozvláštňujících prvků Anderson zobrazuje, co pro něj znamená být (a také nebýt) dítětem. Souhrnem těchto dvou kapitol souhlasím s dříve citovaným tvrzením, že režisér odmítá vnímat odlišná období v lidském životě jako výhodnější [Kunze:

2014, s. 103]. Díla jsou polemikou na téma, zda je dobré v dětství setrvat, protože je toto období bezstarostnější a naivnější, naopak jestli je vhodné ho opustit, protože je to také období plné tragických událostí. Žádná z dětských postav nemá veselé a šťastné dětství a musí tuto část života opustit, aby našla prostředky, jak se se svými traumaty vyrovnat, a následně se do dětství mohla vrátit.

Kapitola „Vytváření fantazijních světů“ rozebírá, jak dětmi vymyšlené světy (fikční světy uvnitř fikčních filmových světů) ovlivňují ohraničení a rozložení narace snímků. Tyto smyšlené světy totiž často pronikají do filmového světa a dětské postavy tak dostávají kontrolu nad vyprávěním celého příběhu. Max Fischer inscenuje svůj příběh o dospívání jako jednu ze svých divadelních her, vysněný biblický svět Sama a Suzy zase přesahuje do reálného filmového světa. Zkoumáním postav bratrů Ariho a Uziho jsem zjistil, jak Anderson pracuje s konstrukcí obrazu dětství a oproti zbylým dvěma příběhům nedává chlapcům kontrolu nad narativním procesem – ta je vyhrazena pouze pro hybatele děje.

Nakonec jsem musel zmínit, jak obraz dětství Wes Anderson využívá pro potřeby dospělých postav. Žádný z analyzovaných filmů totiž nelze označit za dílo zabývající se pouze dětmi. Kapitola „Selhávání reprezentace dětství“ tak ujasnila, jak režisér pracuje se zkoumaným tématem vzhledem k obrazu dospělosti, jak na něj nazírá z pohledu jiného období lidské existence a k čemu jsou si tyto dvě éry existence vzájemně dobré. Je tedy zřejmé, že podle autora není možné zobrazovat jedno bez druhého, navzájem jsou si pro sebe impulzem ke změně, vývoji.

## VII. Použitá literatura

BENJAMIN, Walter: *The Arcades Project*. MA: Harvard University Press, 1999. Přel. Rolf Tiedemann, Cambridge.

BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

BORDWELL, David. THOMPSONOVÁ, Kristin (2010): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*: Nakladatelství Akademie muzických umění v Praze (2011). Přel. Petra Dominková

KORNHABER, Donna (2017): *Wes Anderson (Contemporary Film Directors)*: University of Illinois Press

KREISEL, Deanna K. (2005): *What Maxie Knew: The Gigt and Oedipus in What Maisie Knew and Rushmore*: University of Manitoba.

KUNZE, Peter (2014): *The films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon*. Palgrave Macmillan US.

LURY, Karen (2010): *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales (Rutgers Series in Childhood Studies)*: I.B.Tauris & Co Ltd.

LEBEAU, Vicky (2008): *Childhood and Cinema (Locations)*: Reaktion Books Ltd.

MAYSHARK, Jesse Fox (2007): *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film*. Portland: Praeger Publisher.

MCLENNAN, Rachael (2018): *That's Not Enough: Aging in Wes Anderson's Moonrise Kingdom and Rushmore*. Texas Studies in Literature and Language, 60, č. 2, s. 193-211

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič (1918): *Teorie prózy*. 3. vyd., V nakl. Akropolis 1. Praha: Akropolis, 2003. 287 s. ISBN 8073040263.

THOMPSONOVÁ, Kristin (1998): *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*: Iuminace, 10, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988).

## VIII. Seznam pramenů

### Analyzované filmy:

**Až vyjde měsíc** (Moonrise Kingdom; USA, 2012)

**Režie:** Wes Anderson

**Scénář:** Wes Anderson, Roman Coppola

**Kamera:** Robert D. Yeoman

**Střih:** Andrew Weisdlum

**Hudba:** Alexandre Desplat

**Hrají:** Bruce Willis, Edward Norton, Bill Murray, Kara Hayward, Jared Gilman, Jason Schwartzman, Tilda Swinton, Frances McDormand, Harvey Keitel, Bob Balaban, Neal Huff, Larry Pine, Chris O'Brien, Lucas Hedges, Seamus Davey-Fitzpatrick, Wyatt Ralff, Tommy Nelson, Gabriel Rush, Charlie Kilgore, Eric Chase Anderson, Jake Ryan, James Wilcox, Carolyn Pickman, Tanner Flood, Ada-Nicole Sanger, Charles L. Campbell

**Použitá verze:** Až vyjde měsíc. Režie Wes Anderson. USA, 2012, 94 min., Magic Box. DVD vyd. 28. 11. 2012

**Jak jsem balil učitelku** (Rushmore; USA, 1998)

**Režie:** Wes Anderson

**Scénář:** Wes Anderson, Owen Wilson

**Kamera:** Robert D. Yeoman

**Střih:** David Moritz

**Hudba:** Mark Mothersbaugh



**Hrají:** Jason Schwartzman, Bill Murray, Olivia Williams, Seymour Cassel, Brian Cox, Mason Gamble, Sara Tanaka, Stephen McCole, Connie Nielsen, Luke Wilson, Wallace Wolodarsky, Owen Wilson, Wes Anderson, Andrew Wilson, Kumar Pallana, Brandon Trost, Jason Trost, Ed Geldart, Marietta Marich, David Moritz, Paul Schiff, Sarah Trost, Eric Chase Anderson, Alexis Bledel

**Použitá verze:** Jak jsem balil učitelku. Režie Wes Anderson. USA, 1998, 93 min., Warner Bros. CZ. DVD vyd. 20. 3. 2000

### **Taková zvláštní rodinka** (The Royal Tenenbaums; USA, 2001)

**Režie:** Wes Anderson

**Scénář:** Wes Anderson, Owen Wilson

**Kamera:** Robert D. Yeoman

**Střih:** Dylan Tichenor

**Hudba:** Mark Mothersbaugh

**Hrají:** Gene Hackman, Anjelica Huston, Gwyneth Paltrow, Ben Stiller, Luke Wilson, Owen Wilson, Bill Murray, Danny Glover, Andrew Wilson, Alec Baldwin, Jonah Meyerson, Seymour Cassel, Larry Pine, Grant Rosenmeyer, Donal Lardner Ward, Kalani Queypo, Frank Wood, Ebon Moss-Bachrach, Kumar Pallana, Wes Anderson, Blaze Kelly Coyle, Irina Gorovaia, Saidah Arrika Ekulona, Mary Wigmore, Tom Lacy, Sam Hoffman, Eric Chase Anderson, Stephen Lea Sheppard, Rex Robbins, Al Thompson, Rony Clanton, Alem Brhan Sapp, Pawel Wdowczak, Kaipō Schwab

**Použitá verze:** Taková zvláštní rodinka. Režie Wes Anderson. USA, 2001, 110 min., Warner Bros. CZ. DVD vyd. 12. 9. 2003

## **Citované filmy:**

Apocalypse Now [česka Apokalypsa] [film]. Režie Francis Ford Coppola. USA, 1979

Being John Malkovich [česky V kůži Johna Malkoviche] [film]. Režie Spike Jonze. USA, 1999.

Bottle Rocket [česky Grázlové] [film]. Režie Wes Andersone. USA, 1996

Fatnastic Mr. Fox [česky Fantastický pan Lišák] [film]. Režie Wes Andersone. USA, 2009

Good Will Hunting [česky Dobrý Will Hunting] [film]. Režie Gus Van Sant. USA, 1997.

Ivanovo detstvo [česky Ivanovo dětství] [film]. Režie Andrej Tarkovskij. Sovětský svaz, 1962

Lolita [česky Lolita] [film]. Režie Stanley Kubrick. USA, 1962

Lost in Translation [česky Ztraceno v překladu] [film]. Režie Sofia Coppola. USA, 2003.

The Darjeeling Limited [česky Darjeeling s ručením omezeným] [film]. Režie Wes Andersone. USA, 2007

The Grand Budapest Hotel [česky Grandhotel Budapešť] [film]. Režie Wes Andersone. USA, 2014

The Life Aquatic with Steve Zissou [česky Život pod vodou] [film]. Režie Wes Andersone. USA, 2004

## Abstrakt

**Název:** Dětství a narativ ve vybraných filmech Wese Andersona

**Autor:** Vojtěch Záhora

**Katedra:** Katedra divadelních a filmových studií

**Vedoucí práce:** Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**Abstrakt:** Velmi výrazným prvkem v tvorbě režiséra Wese Andersona je užití dětských postav. Diplomant se ve své práci zabývá analýzou dětských postav ve třech Andersonových filmech, *Jak sbalit učitelku* (Rushmore, 1998), *Taková zvláštní rodinka* (The Royal Tenenbaums, 2001) a *Až vyjde měsíc* (Moonrise Kingdom, 2012). Zjišťuje, jestli a jakým způsobem ovlivňuje přítomnost dětí vyprávění filmu. Téma bude zkoumat pomocí neoformalistické analýzy. Rozborem narativu vybraných děl a obrazu dětství diplomant dochází k závěru, že Wes Anderson využívá obraz dětství primárně pro zobrazení procesu dospívání pomocí prostředků typických pro využívání dětských postav v kinematografii, jak je popisuje příslušná literatura. Tyto prostředky se ve zkoumaných filmech opakují, ačkoliv se pokaždé liší záměrem svého využití. Tyto motivace jsou v práci popsány a interpretovány.

**Klíčová slova:** Wes Anderson, *Jak jsem balil učitelku*, *Taková zvláštní rodinka*, *Až vyjde měsíc*, dětství, narativ, dospívání, napodobování, neoformalismus, Kristin Thompsonová, Karen Luriová, američtí excentrici

## Summary

**Title:** Childhood and narrative in selected films by Wes Anderson

**Author:** Vojtěch Záhora

**Department:** The Department of Theatre and Film Studies

**Supervisor:** Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**Abstract:** The use of children's characters is a very significant element in the work of director Wes Anderson. The graduate analyzes children's characters in three of Anderson's films, *Rushmore* (1998), *The Royal Tenenbaums* (2001) and *Moonrise Kingdom* (2012). The graduate finds out if and how the presence of children influences the narration of the film. The topic will be explored through neoformalist approach. By analyzing the narrative of selected movies and the image of childhood, the graduate concludes that Wes Anderson uses the image of childhood primarily to depict the process of growing up using means typical for the use of children's characters in cinema, as described in the relevant literature. The use of these means is repeated within the examined films, although the purpose of their use always differs. These motivations are described and interpreted in the graduate's work.

**Keywords:** Wes Anderson, *Rushmore*, *The Royal Tenenbaums*, *Moonrise Kingdom*, childhood, narrative, coming of age, imitation, neoformalism, Kristin Thompson, Karen Lury, American eccentric