

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Magisterská diplomová práce

Fenomén divokých dětí ve filmu

Bc. Aneta Kohoutová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce:

Mgr. Veronika KLUSÁKOVÁ, Ph.D.

Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma Fenomén divokých dětí ve filmu vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Olomouc 9.4 2015

Aneta Kohoutová

Ráda bych touto cestou poděkovala Mgr. Veronice Klusákové, Ph.D. za její připomínky a trpělivost při vedení mé diplomové práce. Rovněž bych chtěla poděkovat svým rodičům a prarodičům za projevenou podporu po celou dobu mého studia.

Aneta Kohoutová

Obsah

Úvod	6
1. Zhodnocení literatury	11
1.1. Vicky Lebeau, Chris Jenks	11
1.2. Adriana Silvia Benzaquén.....	14
1.3. Michael Newton	18
1.4. Debbie Olson a Andrew Scahill.....	22
1.5. Česky psaná literatura	24
1.6. Časopisecké a novinové zdroje.....	27
2. Metodologie a cíle práce	28
3. Postava divokého dítěte.....	29
3.1. Reálná postava, Kašpar Hauser.....	29
3.2. Reálná postava, Viktor.....	30
3.3. Věk hlavních postav.....	31
3.4. Vzhled hlavních postav	33
3.4.1. Viktor.....	34
3.4.2. Kašpar Hauser.....	35
3.4.3. Jeliza-Rose.....	35
3.4.4. Hushpuppy.....	36
3.4.5. Souhrn.....	36
3.5. Charakter hlavních postav.....	37
3.5.1. Viktor.....	38
3.5.2. Kašpar Hauser.....	40
3.5.3. Výstavba narativu podle Benzaquén	43
3.5.4. Jeliza-Rose.....	44
3.5.5. Hushpuppy.....	47
3.5.6. Souhrn.....	48
3.7. Nevinnost, divokost a vývoj hlavní postavy	49
3.7.1. Viktor.....	50
3.7.2. Kašpar Hauser.....	52
3.7.3. Jeliza-Rose.....	54
3.7.4. Hushpuppy.....	56
3.7.5. Souhrn.....	58
4. Funkce přírody.....	59
4.1. Viktor	59
4.2. Kašpar Hauser	61
4.3. Jeliza-Rose	63
4.4. Hushpuppy	64
4.5. Souhrn	66
5. Společnost a divoké děti.....	67
5.1. Hlavní postava a blízká osoba.....	67
5.1.1. Viktor.....	70

5.1.2. Kašpar Hauser.....	72
5.1.3. Jeliza-Rose.....	74
5.1.4. Hushpuppy.....	76
5.2. Mateřská láska.....	77
5.3. Hlavní postavy a společnost.....	81
5.3.1. Viktor.....	83
5.3.2. Kašpar Hauser.....	84
5.3.3. Jeliza-Rose.....	85
5.3.4. Hushpuppy.....	87
5.4. Souhrn.....	88
Závěr.....	93
Soupis pramenů a literatury.....	96
Anotace.....	105
Summary.....	106

Úvod

Ve své diplomové práci se zaměřím na fenomén divokých dětí a jeho reprezentaci ve filmu. Budu pracovat s literaturou zabývající se fenoménem divokých dětí všeobecně a rovněž s literaturou, která se zabývá zobrazením dětské postavy ve filmu. Z této literatury pak vytvořím jednotnou metodologii, kterou budu aplikovat při analýze hlavních postav čtyř vybraných snímků, které nyní v krátkosti představím.

François Truffaut, *Divoké dítě (L' Enfant sauvage)*, 1970

První z mnou sledovaných snímků je založen na skutečném příběhu divokého chlapce z Aveyronu, Viktora. Snímek začíná jeho lapením v lesích a pokračuje násilnou socializací. Chlapce se ujme doktor Itard, kterého ztvárnil samotný režisér snímku, François Truffaut. Skutečný doktor Itard vypracoval pro chlapce rozsáhlý vzdělávací a výchovný program, který byl posléze publikován, a právě to dalo vzniknout Truffautově snímku.¹ Ve filmu je kladen důraz na rozpor mezi civilizací a přírodou, na odmítavý postoj společnosti k divokému chlapci Viktorovi, ale také k Itardovi a jeho novým metodám.

Werner Herzog, *Každý pro sebe a bůh proti všem (Jeder für sich und Gott gegen alle)*, 1974

Další vybraný snímek je rovněž natočen podle skutečné události. Předlohou se mu stal v Německu velmi známý případ Kašpara Hausera. Hauser byl dlouhá léta vězněn, izolován od lidí a posléze svým věznitelem zanechán uprostřed Norimberku. V té době mu bylo okolo šestnácti let. Neuměl pořádně mluvit, chodit a k jídlu neznal nic jiného než chleba a vodu. Snímek nám nabízí pohled na proces jeho socializace, který začíná v rodině vězeňského dozorce a končí poručnictvím profesora Daumera. Čím blíže se však Hauser do kontaktu s lidmi dostává, tím více

¹ TOUSLEY, Nancy. Truffaut's daughter gets inside Wild Child. *Calgary Herald*. 2009, April.

se od nich vzdaluje. Jeho postava zůstává nepochopena, stejně tak jako on nechápe podstatu lidského bytí. Jeho život je předčasně ukončen dosud nevyjasněnou vraždou. Tak, jak se tajemný Kašpar Hauser objevil, tak zase zmizí. Postavu Kašpara ztvárnil herec Bruno S., kterému bylo v době natáčení přes čtyřicet let.

Terry Gilliam, *Krajina přílivu (Tideland)*, 2005

Snímek *Krajina přílivu* sleduje fiktivní příběh Jelizy-Rose zasazený do Texasu, začínající smrtí její matky na drogové předávkování. Tato událost nechává malou Jelizu chladnou. Se svým taktéž drogově závislým otcem odjíždí do starého domu uprostřed opuštěných polí. Zde její otec také umírá na předávkování, což si hlavní hrdinka nepřipouští. Podle ní je pouze na prázdninách, a dál tedy žije v domě s jeho mrtvolou. V průběhu filmu si nachází nové kamarády - mentálně zaostalého Dickense a jeho sestru Dell, jež má zálibu ve vycpávání těl. Kromě toho jí dělají společnost hlavičky panenek a především její bezbřehá fantazie. Fantazie se pro Jelizu-Rose stává realitou. Snímek přináší obraz jejího neobyčejného dětství, bez dozoru jakýchkoliv autorit.

Benh Zeitlin, *Divoká stvoření jižních krajín (Beasts of the Southern Wild)*, 2012

Poslední snímek zavádí diváka do komunity obyvatel Lavoru, místa v New Orleans, odříznutého od světa velkou protipovodňovou hrází. Zde žije hlavní protagonistka snímku, šestiletá Hushpuppy. Její maminka zemřela, a tak žije pouze se svým otcem Winkem, který má svérázné výchovné metody. Wink se snaží z Hushpuppy vychovat silnou a svobodnou dívku, která je schopná obstát i v těch nejtěžších podmínkách. Zlomovým okamžikem se stává záplava celé vesnice. S touto živelnou katastrofou ožívají i praturi, divoká stvoření, která provází Hushpuppy po zbytek snímku. S příchodem velké vody se také zhoršuje otcova nemoc. Po záplavě přichází násilná evakuace obyvatel Lavoru a pokus o jejich socializaci, která vyvrcholí úprkem z provizorní nemocnice, kde je komunita držena. Po návratu zpět do Lavoru otec Hushpuppy umírá, voda ustupuje a Hushpuppy se postaví tváří v tvář nejen své budoucnosti, ale i již zmíněným praturům.

Všechny snímky byly uvedeny v české distribuci, a proto budu ve své práci používat jejich české názvy. Pojítkem snímků je jejich hlavní protagonista/protagonistka, kterou je postava, jež prožila své dětství v izolaci od společnosti. Příčiny této izolace jsou v každém snímku různé. Jak jsem již zmínila, první dva snímky jsou natočeny podle skutečných událostí. Obě reálné postavy (Viktor a Kašpar Hauser) jsou odbornou literaturou řazeny do kategorie divokých dětí. U Hushpuppy a Jelizy-Rose není však nikde explicitně vyjádřeno, že se jedná o postavy divokých dětí. „*Termín divoké děti zahrnuje velké množství rozličných příběhů. Převážně bývají popisovány jako děti, které byly vychovávány zvířaty. V průběhu několika uplynulých století se však tento termín začal aplikovat i na děti, které vyrůstaly samy, v přírodě, divočině, v lesích. Rovněž se tento termín používá pro děti, které své dětství prožily v izolaci od společnosti.*“² Citace z knihy Michaela Newtona poukazuje na to, že do kategorie divokých dětí spadá velké množství příběhů. Právě z tohoto důvodu jsem pro svou práci zvolila snímky, které přistupují k tomuto fenoménu rozličně. Dva z nich, *Divoké dítě* a *Každý pro sebe a bůh proti všem*, zobrazují postavy divokých dětí, které vycházejí z reálných předobrazů. Naproti tomu snímky *Divoká stvoření jižních krajin* a *Krajina přílivu* pracují s postavami ryze fiktivními. Budu se snažit dokázat to, že i o Jelize-Rose a Hushpuppy je možno uvažovat jako o divokých dětech a rozšířit tak podoby reprezentace divokých dětí ve filmu.

Dalším hlediskem, které propojuje fenomén divokých dětí a mnou sledované snímky je postoj společnosti, který jako společný jmenovatel fenoménu divokých dětí uvádí Adriana Benzaquén. Společnost je divokými dětmi šokována, považuje je za „vydědělce“, označuje je jako „ty jiné.“³ Tento jev můžeme sledovat i v mnou zvolených snímcích. Všechny hlavní postavy jsou okolím těžko přijímány pro svou jinakost. Žijí tak na okraji společnosti, izolovány či v uzavřených komunitách.

V česky psané odborné literatuře se v souvislosti s tímto fenoménem objevují slovní spojení „zanedbané dítě“, „sociální izolace“ či „krajní případy

² NEWTON, Michael. *Savage Girls and Wild Boys*. Faber and Faber. 2003. s. 14.

³ BENZAQUÉN, Adriana, S. *Encounters With Wild Children: Temptation And Disappointment in the Study of Human Nature*. McGill Queens Univ Pr. 2006. s. 4. ISBN: 978-0773529724.

zanedbanosti.“⁴ Těmito termíny označuje Zdeněk Matějček v knize *Týrané, zneužívané a zanedbávané dítě* (1995) postavy Viktora, Kašpara Hausera a jiné případy, které byly označovány jako divoké děti.⁵ „*Zanedbané dítě vyrůstá obvykle v jednoduchém, primitivním prostředí, s nedostatečnou hygienou, bez vhodných vzorů vyspělého chování. Nechodí řádně do školy a nemá ve svém prostředí příležitost rozvinout svůj psychický potenciál.*“⁶ Tento psychiatrický pohled pak doplňuje kulturní hledisko, které nabízí anglicky psaná literatura. Pro mou práci bude podnětné sledovat, jak se tyto dva odlišné přístupy odráží v analyzovaných filmech.

Mnou sledované snímky tedy vykazují několik společných rysů - izolace od společnosti během dětství (dětství bez dozoru), zvýšený zájem společnosti o hlavní postavy, ale zároveň negativní postoj k nim jako k „odlišným.“ V neposlední řadě je spojují také pokusy o začlenění divokých dětí zpět do společnosti s rozličnými výsledky.

Ve své práci tedy budu pracovat s fenoménem divokých dětí a hledat jeho znaky v jednání a charakteristice hlavních protagonistů výše zmíněných filmů. Mým cílem bude zjistit, jak jsou tyto děti reprezentovány filmovým médiem, najít jejich společné znaky, či naopak zohlednit, co je rozděluje, a vysledovat důvody. Za tímto účelem jsem sestavila okruhy, podle kterých jsem rozdělila obsah své diplomové práce. Okruhy vychází z literatury, která se zabývá fenoménem divokých dětí, z literatury týkající se reprezentace dětství ve filmu, dále z recenzí, odborných studií a kritik na vybrané snímky a v neposlední řadě také z témat, které nastolují snímky samotné. Okruhy, které představím v závěru této kapitoly, jsem seřadila tak, aby nejprve důkladně představily hlavní postavy snímků, které budou pro moji práci stěžejní, a následně rozvíjely témata, která jsou nejčastěji

⁴ MATĚJČEK, Zdeněk. Zanedbanost a zanedbávání. In: DUNOVSKÝ, J., Z.DYTRYCH, Z.MATĚJČEK, a kol. *Týrané, Zneužívané a Zanedbávané Dítě*. Praha:Grada Publishing, 1995. s. 62. ISBN 80-7169-192-5.

⁵ Matějček dále zmiňuje Amalu a Kamalu, Genie či dvojčata Kolouchové. MATĚJČEK, Zdeněk. Zanedbanost a zanedbávání. In DUNOVSKÝ, J., Z.DYTRYCH, Z. MATĚJČEK, a kol. *Týrané, Zneužívané a Zanedbávané Dítě*. Praha:Grada Publishing, 1995 s. 62. ISBN 80-7169-192-5.

⁶ MATĚJČEK, Zdeněk. Zanedbanost a zanedbávání. In DUNOVSKÝ, J., Z.DYTRYCH, Z.MATĚJČEK, a kol. *Týrané, Zneužívané a Zanedbávané Dítě*. Praha:Grada Publishing, 1995. s.61. ISBN 80-7169-192-5.

zohledňována v odborných pracích týkajících se fenoménu divokých dětí, tedy již zmíněná izolace, nevinnost, divokost, jinakost, funkce přírody, postoj společnosti, následná socializace či převýchova dítěte a vztah dospělý versus dítě.

1. Zhodnocení literatury

1.1. Vicky Lebeau, Chris Jenks

Vzhledem k tomu, že se jedná o práci týkající se zobrazení dětství ve filmu, budu pracovat s knihou Vicky Lebeau *Childhood and Cinema*, která jako jediná uceleně reflektuje filmovou reprezentaci dětství.⁷ V první kapitole pojednává Lebeau o historii přenesení dětství na filmové plátno. Lebeau ve své knize klade důraz na jinakost dětství, která je dána kontrastem mezi zobrazením dítěte a dospělého. Sám Terry Gilliam v jednom z rozhovorů říká: *“Celý film je o tom umět se podívat jinak na dětství. Je to o možnostech dítěte. V Americe si děti chováme jako v bavlnce, nepouštíme je do světa, přehnaně je ochraňujeme, ale děti jsou silné, jsou uzpůsobeny k tomu přežít.”*⁸

Zobrazení dětství dále nabízí podle Lebeau možnost dočasné identifikace a návratu do dětství. Pomocí kamery může dospělý zaujmout hledisko dítěte.⁹ Lebeau se tedy ptá: *„Co z dětského světa může být zobrazeno dospělým stejně jako jiným dětem?”*¹⁰ Tato otázka se stává důležitým argumentem této knihy. Neznamená však pouze to, jak jsou děti a dětství zobrazeny na filmovém plátně, ale rovněž to, jakým způsobem může film zachytit život dítěte.¹¹ Lebeau tedy poukazuje na privilegovanou roli vidění ve filmu obecně. Vášně pro pozorování a sledování se podle ní stává podstatou dětství. Odtud podle Lebeau pramení propojení dětství a filmu, jako média, které rovněž pracuje s vášní pro pozorování.¹²

⁷ LEBEAU, Vicky. *Childhood and Cinema*. 1. vyd. London: Reaktion Books Ltd, 2008, ISBN – 13: 978-1861893529.

⁸ RODDICK, Nick. Brittle house on the prairie. *Sight & Sound*. 2006, roč. 16, č. 8, s. 5.

⁹ LEBEAU, s. 40.

¹⁰ LEBEAU, s. 44.

¹¹ LEBEAU s. 44.

¹² LEBEAU, s. 44.

Lebeau zmiňuje ve své knize koncept, dítěte jako něčeho čistého a nevinného, což je zcela nepřijatelné vnímat jako objekt sexuální touhy. V tomto kontextu zmiňuje Lebeau i „viktoriánský kult dítěte, který i po více než sto letech utváří naše pocity vůči dětem a který představuje dítě jako symbol dobra, přirozenosti a nevinnosti.“¹³ Zmiňuje také, že na děti je nahlíženo jako na bezpohlavní. Dětská nahota je podle ní prezentována jako něco přirozeného, bez sexuálního podtextu. Koncept nevinného a čistého vztahuje Vicky Lebeau na dětství všeobecně. Stává se tedy společným jak pro zobrazení normálního dětství, tak i pro zobrazení fenoménu divokých dětí. Důležité je tedy vymezit v čem se tyto dva termíny odlišují, neboť Lebeau mezi nimi nedělá ve své knize rozdíl. Jak děti, tak divoké děti definuje jako jiné, v kontrastu se zobrazením dospělých. Vicky Lebeau ve třetí kapitole své knihy uvádí, že rozdíl mezi vnímáním dětí a dospělých se stává velmi zásadní pro moderní dobu.¹⁴ Dále pak píše, že její práce se zabývá jinakostí dětství a její vazbě ke konstrukci moderního dětství.¹⁵ K vymezení rozdílu mezi dětmi a divokými dětmi použiju knihu Chrise Jenkse *Childhood (Key ideas.)*¹⁶

Jenks ve své knize spojuje termín dětství s vazbou na společnost a především pak s rodičovstvím. Dále zdůrazňuje, že ani po staletích zkušeností a zkoumání nemáme jednotný závěr k tomu, co to vlastně dětství je. Jenks uvádí, že k dítěti můžeme přistupovat různě. Podle něj ho můžeme považovat za čisté, zkažené, nevinné nebo jako své vlastní já. Dětské hry, jazyk a zvyky můžeme vnímat jako alternativu ke světu dospělých i jako jejich vlastní svět.¹⁷ Dítě má v současné evropské kultuře společenský statut, spojený s dohledem dospělého se vzděláváním s péčí a následným ohodnocením.¹⁸ Jenks dále uvádí, že dětství má svoje hranice, které jsou udržovány především rodinou a institucionálními zařízeními jako jsou školky, školy a ostatní specializovaná pracoviště, která jsou zřízena za účelem pracovat s dětmi jako s jednotným celkem. Dále uvádí, že dětství

¹³ LEBEAU, s. 98.

¹⁴ LEBEAU, s. 108.

¹⁵ LEBEAU, s. 18.

¹⁶ JENKS, Chris. *Childhood (Key Ideas)*. Routledge. 1996. ISBN 0-203-12924-5.

¹⁷ JENKS, s. 2.

¹⁸ JENKS, s. 5.

můžeme vnímat jako koncept, který je relativně stabilní a předvídatelný a se kterým má dospělí jedinec zkušenost.¹⁹ Divoké děti tak přesahují dětství, jak jej popsal Chris Jenks tím, že žijí mimo nebo na okraji společnosti, překračují hranice dětství a vnímání dětí jako jednotný celek a stávají se svébytnou individualitou. Zároveň tím, že divoké děti nemají onen společenský statut a jsou tak do jisté míry společensky bezprizorní a nezařaditelné, což by mohlo vysvětlovat, proč je společnost vyděluje na okraj jako cizí a jiné.

Z knihy Vicky Lebeau je pro moji práci důležitý koncept dětství jako něčeho čistého a nevinného. Podnětné je také zobrazení dětství a jeho zachycení ve filmu. Při samotných analýzách budu rovněž pracovat s druhou kapitolou její knihy, kde se věnuje podrobně hlavním postavám snímků *Divoké dítě* a *Každý pro sebe a bůh proti všem*.

Ve druhé kapitole, která nese název „Cinema, infans“, se Lebeau zabývá právě mnou sledovanými filmy Wenera Herzoga a Françoise Truffauta. Tuto kapitolu budu především využívat při samotných filmových analýzách. Lebeau zde srovnává postavu Kašpara Hausera s Viktorem. Kašpar Hauser je pro ni „uvězněné dítě“, kdežto Viktor „prototyp moderního divokého dítěte.“²⁰ Lebeau dále podotýká, že součástí Truffautova filmu je i poznání, jak vzdělávat, jak chápat či jak dokumentovat dítě.²¹ V souvislosti s Itardovými výchovnými metodami vznáší Lebeau otázku, zda je můžeme vnímat jako „pedagogické“, či naopak jako „sadistické.“²²

Oba dva snímky představují podle Lebeau konfrontaci společnosti a dětství. Každý k tomuto tématu však přistoupil jinak. Truffaut ukazuje podle Lebeau Viktorovo zařazení do společnosti jako prospěšné. Vše, co mu Itard nabízel, představovalo pro Viktora pokrok.²³ V Herzogově snímku však můžeme nalézt opačný postoj. Čím blíže se Kašpar dostával do společnosti a blízkosti ostatních lidí, čím více se snažil pochopit její pravidla, tím více se od ní vzdaloval. Jako

¹⁹ JENKS, s. 6.

²⁰ LEBEAU, s. 70.

²¹ LEBEAU, s. 77.

²² LEBEAU, s. 77.

²³ LEBEAU, s. 79.

příklad můžeme použít větu z Herzogova snímku, kterou cituje Vicky Lebeau ve své knize. „*Matko, jsem od všeho tak vzdálený.*“²⁴

1.2. Adriana Silvia Benzaquén

Moje práce je průsečíkem tématu zobrazení dítěte ve filmu a fenoménu divokých dětí. Tomuto fenoménu se velmi podrobně věnuje již zmíněná Adriana Silvia Benzaquén ve své disertační práci *Encounters with Wild Children: Childhood, Knowledge, and Otherness*,²⁵ která v roce 2006 vyšla knižně pod názvem *Encounters with Wild Children: Temptation and Disappointment in the Study of Human Nature*.²⁶ Kniha, se kterou budu pracovat, přináší historii divokých dětí, detailní popis reálných případů, ale také postoje společnosti. Rovněž nabízí možnost dělení fenoménu divokých dětí. Benzaquén hned v úvodu své knihy sděluje, že fenomén divokých dětí se těší velkému zájmu široké veřejnosti a dále uvádí, že právě divoké děti se staly zdrojem poznání v různých vědeckých disciplínách: „*Poznatky o nich byly využity při různých disciplínách, jako je antropologie, psychiatrie, sociologie, psychologie, pedagogika a jazykověda.*“²⁷ Benzaquén považuje divoké děti za provokativní postavy, proto o nich podle ní existuje na rozdíl od dětí „normálních“ množství záznamů.²⁸

Ve své knize si dále klade otázku, co se můžeme od divokých dětí dozvědět. Svou odpověď rozdělila do tří okruhů. V prvním okruhu podotýká, že příběhy divokých dětí mohou vést k rozklíčování vztahu dospělý versus dítě na pozadí historických událostí. Dozvídáme se tedy o postoji dospělých k dětem v konkrétním historickém období. Jako příklad můžeme zmínit postoj společnosti k Viktorovi, který byl pro společnost ve své době atrakcí a porovnat ho například s postojem

²⁴ LEBEAU, s. 61.

²⁵ BENZAQUEN, Adriana Silvia. *Encounters with Wild Children: Childhood, Knowledge, and Otherness*. North York. 1999. York University. Graduate Programme in Social and Political Thought.

²⁶ BENZAQUÉN, Adriana, S. *Encounters With Wild Children: Temptation And Disappointment in the Study of Human Nature*. McGill Queens Univ Pr. 2006. ISBN: 978-0773529724.

²⁷ BENZAQUÉN, s. 4.

²⁸ BENZAQUÉN, s. 7.

společnosti ke Genie, která se stala předmětem soucitu.²⁹ Rovněž může postava divokého dítěte prozradit mnohé o společnosti, která se většinou proti divokým dětem vymezuje jako vůči těm, jež do ní nepatří.

V druhém okruhu Benzaquén zmiňuje, že proces socializace divokých dětí může prozradit mnoho o poznání sebe sama a o tom, jak skládáme informace do našich vlastních postojů. Stejně tak jako pomocí postoje k postavě Viktora, můžeme vyčíst charakter doktora Itarda či profesora Pinela. V třetím okruhu nás podle Benzaquén divoké děti nutí k zamyšlení nad vlastní lidskostí, tedy nad tím co nás dělá lidmi.³⁰

Benzaquén dále ve své knize připomíná, že divoké děti se divokými nerodí. Nálepku „divoké dítě“ dostávají až od společnosti. V tomto kontextu upozorňuje na to, že neexistuje jednotná klasifikace pro divoké děti. Každý případ je jiný a velmi individuální.³¹ Poukazuje na to, že Viktor nebyl v době svého nalezení označován jako divoké dítě, tuto nálepku mu dali až novináři a vědci. V této souvislosti zmiňuje například případ Genie, o které byl natočen dokument *Secret of the Wild Child*. Proti názvu dokumentu se hrubě ohradila její matka, která považovala toto označení za urážlivé.³² Jak tedy demonstuje Benzaquén na tomto příkladu, označení divoké dítě je vnímáno společností velmi negativně.

Benzaquén považuje termín divoké děti spíše za literární kategorii či úhel pohledu. Divoké dítě je vždy to „divné“ dítě.³³ Benzaquén dále uvádí, že existují reálné divoké děti, a divoké děti jako mýtus. Reálné případy jsou historicky doložitelné, druhá kategorie existuje jako mýtus, fikce, poezie a vytvořili si ji sami lidé na základě reálných příběhů, které se dál orálně předávaly a upravovaly.³⁴

²⁹ Genie byla po dobu dvanácti let vězněna v dětském pokoji svým otcem. Její matka byla slepá a nesoběstačná. Celou dobu byla Genie přivázána ke stoličce, když si na ni její otec vzpomněl, dal jí na noc do svěrací kazajky a uložil do postele. V roce 1970 sebrala její matka odvahu a vyvedla Genie ven z domu. Do té doby neviděla Genie okolní svět, neuměla mluvit, psát a neznala nikoho jiného než členy své rodiny. NEWTON, s. 208-213.

³⁰ BENZAQUÉN, s. 9.

³¹ BENZAQUÉN, s. 16.

³² BENZAQUÉN, s. 16.

³³ BENZAQUÉN, s. 16.

³⁴ BENZAQUÉN, s. 18.

Benzaquén upozorňuje na to, že dospělí, kteří se setkají s divokým dítětem, stojí před otázkou, jak se k němu zachovat. Ve své knize uvádí dva různé přístupy. Za první považuje vnímat dítě jako subjekt, jehož svoboda by měla být zachována. Druhým přístupem je podle Benzaquén poskytnout dítěti lásku a péči a vzdělání.³⁵ Jednotlivé přístupy uvádím z důvodu, že v mé práci bude zahrnuta i kapitola týkající se vztahu dítěte a jeho nejbližší dospělé osoby.

Adriana Benzaquén rovněž přichází s dělením divokých dětí podle narativu příběhů, které o nich pojednávají. Narativ dělí na šest částí. První částí je objevení dítěte, za druhé následuje chycení, poté se odehrává diagnóza, dále se dítě dostává do společnosti a je vystavováno jako kuriozita, poté přichází léčba, péče a převzetí odpovědnosti za dítě, za páté následují proces učení a poslední přichází fáze zklamání. Osoba za něj zodpovědná zjistí, že dítě je jiné a jen těžko ho přeučí k obrazu svému.³⁶ Benzaquén rovněž uvádí, že divoké děti vyrůstaly v izolaci z rozličných důvodů, nicméně jejich příběhy nebudou nikdy izolované, právě naopak, budou vždy propojené s těmi ostatními.³⁷

Ve své knize pracuje Benzaquén také s historickým dělením případů divokých dětí, které tak rozděluje chronologicky do čtyř kategorií. První skupinu označuje jako „rané evropské případy“³⁸ a řadí sem například Romula a Rema. Druhou kategorii označuje Benzaquén jako „hlavní evropské případy.“³⁹ Osmnácté století odstartovalo vlnu zájmu o případy divokých dětí. Pro vědce se staly objektem zkoumání, pro obyčejné lidi atrakcí a pro spisovatele námětem knih.⁴⁰ Toto tvrzení opět pracuje s fenoménem divokých dětí jako atrakce, jako podívané pro společnost. Stejný pohled můžeme najít i v knize Michaela Newtona. Do druhé kategorie řadí Benzaquén především Viktora a Kašpara Hausera.⁴¹ Třetí kategorii

³⁵ BENZAQUÉN, s. 268.

³⁶ BENZAQUÉN, s. 66.

³⁷ BENZAQUÉN, s. 42.

³⁸ BENZAQUÉN, s. 21.

³⁹ BENZAQUÉN, s. 21.

⁴⁰ BENZAQUÉN, s. 35-36.

⁴¹ BENZAQUÉN, s. 21.

nazývá Benzaquén „exotické neevropské děti vychovávané zvířaty.“⁴² Škála zvířat, kterými byly děti vychovávány, je velmi pestrá. Můžeme zde najít chlapce, kterého vychoval leopard, dívku vychovanou šakaly či pštrosy, medvědicí, gazelami či opicí. Jedním z veřejnosti nejvíce známých případů jsou sestry Amala a Kamala z Midnapore, uvádí Benzaquén.⁴³ Poslední, čtvrtou kategorii označuje Benzaquén jako „nejnovější případy.“⁴⁴ Za jeden z těchto případů považuje Genie, dívku, která žila více než deset let zamčená v ložnici a připoutaná k židli. Benzaquén zdůrazňuje, že Genie byla izolována přímo uprostřed společnosti.⁴⁵ „*Na první pohled na ní nebylo nic divokého.*“⁴⁶ Benzaquén uvádí, že pro obyčejnou veřejnost byla Genie symbol nešťastného života, pro vědce se však stala symbolem poznání. Bylo to poprvé, co mohli studovat a podrobit léčbě divoké dítě, proto se stal případ Genie velmi známým. Genie byla srovnávána například s postavou Kašpara Hausera, který podobně jako ona trpěl sociální izolací.⁴⁷

Knihy Adriany Benzaquén je pro moji práci podnětná, protože nezkoumá fenomén divokých dětí samostatně, ale poukazuje na jeho provázanost s okolním světem – civilizovanými jednotlivci a společnostmi jako celkem. Podle ní dokonce postavy divokých dětí vyvolávají otázku po podstatě lidskosti vůbec. Benzaquén ve své práci rovněž zohledňuje historii tohoto fenoménu, která podle ní sahá až do starověku. V její práci se tak mísí dvě linie možného přístupu k divokým dětem. První, kdy můžeme vnímat divoké děti jako romantizující mýtus ušlechtilého divocha, tedy přístup, který pojímá divoké dítě jako fikci. Benzaquén, ale i Newton, sem řadí především postavy Mauglího a Tarzana, rovněž také mýtus o zakladatelích Říma Romulovi a Removi.

Dalším možným přístupem je konstruovanost pojmu divoké dítě, kdy Benzaquén pracuje s tezí, že divoké děti se divokými nerodí, ale jsou tak označovány až společnostmi. To opět poukazuje na provázání tohoto fenoménu

⁴² BENZAQUÉN, s. 21.

⁴³ BENZAQUÉN, s. 230.

⁴⁴ BENZAQUÉN, s. 21.

⁴⁵ BENZAQUÉN, s. 244-246.

⁴⁶ BENZAQUÉN, s. 245.

⁴⁷ BENZAQUÉN, s. 251.

s okolním světem. Tato myšlenka se objevuje také v práci Michaela Newtona, a bude tedy důležitá pro mé analýzy.

1.3. Michael Newton

Další z knih týkajících se fenoménu divokých dětí je kniha Michaela Newtona *Savage Girls and Wild Boys* (2003).⁴⁸ Newton v jednotlivých kapitolách své knihy uvádí různé příběhy skutečných divokých dětí. V úvodní kapitole objasňuje, proč si vybral pro svou knihu tento fenomén. Newton představuje čtenáři své dětství, které označuje jako „slabošské“, „plaché“ a „beznadějně zasněné.“⁴⁹ Právě příběhy divokých dětí nabízely Newtonovi únik z reality. Přál si být Mauglím, snil u příběhu o Tarzanovi. „Každé dítě se bojí opuštění,“⁵⁰ tvrdí Newton. Zasaduje fenomén divokých dětí do kontextu dobového a společenského a zamýšlí se nad tímto fenoménem z psychologického i filozofického hlediska.

Podle Michaela Newtona zahrnuje termín divoké děti mnoho příběhů. Většinou bývají divoké děti klasifikovány jako ty, které vyrůstaly samy v divočině. Stejný termín je však využíván i pro děti, které žily v izolaci, po dlouhý čas odříznuté od společnosti. Příběhy divokých dětí ovlivnily generace učenců, spisovatelů a filozofů, kteří hledali podstatu lidskosti. Podle Newtona v nich divoké děti vyvolávaly otázky ohledně lidské podstaty, zda vůbec něco takového existuje. Rovněž se ptali, jak jsme vlastně odlišní od zvířat, odkud pochází naše identita, jakou roli v jejím utváření hraje jazyk.⁵¹ Newton upozorňuje na to, že každá generace si příběhy divokých dětí přizpůsobuje a projektuje do nich svoje vlastní zkušenosti.⁵² Tvrdí, že každá generace či kultura objeví vlastní zdroj zájmu v postavě divokého dítěte. Newton zakládá tuto svoji myšlenku na tvrzení, že příběhy divokých dětí nejsou reálně podloženy postavou samotného dítěte. Míni

⁴⁸ NEWTON, Michael. *Savage Girls and Wild Boys*. Faber and Faber. 2003. ISBN 978-0571214600.

⁴⁹ NEWTON, s. 8.

⁵⁰ NEWTON, s. 8.

⁵¹ NEWTON, s. 13.

⁵² NEWTON, s. 235.

tím, že dítě žilo celou dobu osamoceně, tudíž neexistuje žádná osoba, která by mohla podat svědectví o jeho izolaci. Navíc dítě samotné po svém nalezení neumí mluvit, takže rovněž nemůže popsat období své izolace.

V tomto případě se pak nabízí možnost velkého množství výkladů daného příběhu. Jako příklady Newton uvádí postavy Viktora a Kašpara Hausera. Tvrdí, že se tyto děti ocitly v době svého objevení na výsluní, byly středem pozornosti. Jako protiklad uvádí postavy Petera a Memmie, které se v době svého objevení těšily pouze krátkodobému zájmu veřejnosti a poté se jejich příběhy ztratily z hledáčku veřejnosti.⁵³ Na těchto dvou příkladech Newton demonstruje, jak důležitou úlohu hraje společnost a její postoj při vytváření fenoménu divokých dětí, kdy se obdobným případům dostává odlišné pozornosti v závislosti na době a společnosti.

Dále uvádí přístup společnosti k mýtu o Romulovi a Removi, který se v průběhu let rovněž proměnil, od romantického mýtu až po vnímání těchto dvojčat jako zanedbávaných a divokých dětí.⁵⁴ V této linii uvažování navazuje Newton na Adrianu Benzaquén a její tezi, že divoké děti se divokými nerodí, ale stávají tím, že jsou tak označeny společností.

Každý nachází v těchto příbězích jiný bod svého zájmu, a to je podle Newtona důvod, proč jsou tyto příběhy tak oblíbené. Divoké děti existují někde na hranici mezi touhou a znechucením společnosti. Ztělesňují naši touhu po útěku, svobodě a poznání, ale zároveň vyvolávají odpor společnosti. Newton uvádí, že společnost je znechucena tím, že divoké děti neznají a neumějí dávat lásku a nemají žádné výčitky svědomí. Společnost je tedy považuje pouze za prázdné tělesné schránky.⁵⁵ Newton nazývá divoké děti „osamělými božími dětmi.“⁵⁶ Samotu pak označuje za krutý trest od společnosti, nicméně dodává, že divoké děti si osamělé

⁵³ NEWTON, s. 236. Memmie je rovněž známá jako divoká dívka ze Songi a byla objevena kolem desátého roku svého života ve Francii v roce 1731. Jedla pouze syrové maso, bála se lidských doteků a neuměla mluvit. Po jejím nalezení se jí ujala rodina pastevce, poté se dostala pod ochranu francouzské královny. Memmie zemřela ve věku šedesáti tří let. Do té doby se naučila číst, psát i mluvit. NEWTON, s. 53-82. Petr divoký chlapec z Hanoveru byl nalezen v roce 1724 v severním Německu. Po dobu své izolace byl pravděpodobně kojěn medvědicí. Posléze žil v Londýně zájem o něj projevil král Jiří I., Jonathan Swift či Daniel Defoe. Oba případ Petera sledovali a psali o něm pamflety, které se týkaly především otázek lidskosti a toho co nás dělá lidmi. NEWTON, s. 33-52.

⁵⁴ NEWTON, s. 236.

⁵⁵ NEWTON, s. 237.

⁵⁶ NEWTON, s. 237.

nepřipadají.⁵⁷ V tomto bodě naráží Newton na zajímavý rozpor mezi tím, jak vnímá divoké dítě samo sebe a jak ho vnímá společnost. Dále zmiňuje, že tyto děti jsou produktem izolace, ale ony to tak nevnímají. V tomto kontextu uvádí Newton snímek *Divoké dítě*, kdy poukazuje na to, že Viktor nám je zpočátku ukázán jako hrdina, který dokázal přežít. Pocit totální osamocení přichází až s výchovou doktora Itarda.⁵⁸

Newton zakončuje poslední kapitolu své knihy tvrzením, že příběhy divokých dětí odkrývají jeden z nejhorších aspektů lidskosti, kterým je krutost.⁵⁹ Newton se tedy kloní k názoru, že příběhy divokých dětí slouží spíše pro vykreslení společnosti a jejich postojů. Navazuje tak na Benzaquén a její tezi o tom, že divoké děti se divokými nerodí a ve své práci reflektuje myšlenku, že pojem divoké děti je konstruován na určitém pozadí a ve vztahu k něčemu (společnost, doba).

V knize se nachází i kapitola věnovaná Viktorovi a Kašparu Hauserovi. O Viktorovi píše Newton jako o někom, kdo přišel ze „samoty v divočině“, z čistého světa.⁶⁰ Uvádí, že aby se Viktor naučil vše, co po něm doktor Itard vyžadoval, nebyla tolik za potřebí jeho důslednost (Itardova), ale spíše zázemí a láska, kterou mohl Viktorovi jeho nový domov nabídnout, a která mu pomáhala v jeho rozvoji.⁶¹ Podle Newtona se snažil Itard rozvinout svůj vztah s Viktorem a navázat mezi nimi nějaký kontakt. U toho však sám pro sebe dochází k poznání, že chlapci vlastně závidí jeho sepětí s přírodou.⁶² Newton dále uvádí, že Viktor zničil Itardovu představu o tom, že ke spokojenému životu je zapotřebí lidské společnosti. Newton komentuje vztah divokého dítěte a jeho mentora jako vztah zraněného, bezmocného a opuštěného dítěte a jeho zachránce, tedy toho, kdo ho živí, kontroluje a převádí jejich vztah do lidské řeči.⁶³ Newton se zde drží romantického mýtu ušlechtilého divocha, který převádí do světa divokých dětí.

⁵⁷ NEWTON, s. 238.

⁵⁸ NEWTON, s. 238.

⁵⁹ NEWTON, s. 240.

⁶⁰ NEWTON, s.105.

⁶¹ NEWTON, s.113.

⁶² NEWTON, s.117.

⁶³ NEWTON, s.117.

Hausera považuje Newton za symbol nevinnosti, za dítě Evropy.⁶⁴ Zastavuje se u popisu jeho obličeje: „*Jeho tvář, v níž se mísí jemné rysy dětství s tvrdšími rysy dospělého muže a dojemná přátelskost s přemýšlivou vážností s jemným nádechem melancholie; jeho naivita, jeho skrytá otevřenost.*“⁶⁵ Newton nabízí dva způsoby, jak na postavu Kašpara Hausera nahlížet. Můžeme ho považovat za lháře nebo na straně druhé ho můžeme vnímat jako ztraceného prince z podivuhodné pohádky.⁶⁶

Newton se však nevěnuje pouze historickým případům divokých dětí. Reflektuje rovněž postavy, které nejsou historicky doložitelné či postavy fiktivní. Zmiňuje například postavu Mauglího z *Knihy džunglí*. Tvrdí, že Mauglí byl Kiplingem vnímán jako ztělesnění „evolučního původu a ztraceného života dětství.“⁶⁷ Dále uvádí, že divoké děti symbolizují ztracenou osobní autenticitu a představu sama sebe bez kulturního a sociálního zázemí.⁶⁸

V závěrečných kapitolách své knihy rozvíjí myšlenku o „moderních“ divokých dětech. Za takové považuje ty, jež byly vězněny svými rodiči a izolovány od společnosti, což demonstruje i na několika soudobých příkladech.⁶⁹ Newton se zabývá návyky divokých dětí, jejich chováním, ale rozebírá i jejich socializaci a její důsledky či postoje společnosti. Společnost se neustále něčeho obává, ale divoké děti žijí mimo všechny obavy. Díky příběhům divokých dětí máme možnost vidět ty nejhorší aspekty lidské společnosti jako krutost a násilí, uvádí Newton. Tyto aspekty spojuje Newton s postojem společnosti k divokým dětem.⁷⁰ Newton ve své knize zohledňuje především postoje společnosti k fenoménu divokých dětí, respektive nastavuje divoké děti jako zrcadlo společnosti.

⁶⁴ NEWTON, s. 141.

⁶⁵ NEWTON, s. 141.

⁶⁶ NEWTON, s. 163.

⁶⁷ NEWTON, s. 199.

⁶⁸ NEWTON, s. 200.

⁶⁹ NEWTON, s. 209-230.

⁷⁰ NEWTON, s. 239-240. Newton zohledňuje to, že dítě bylo vždy někým zanedbáno, týráno či izolováno.

1.4. Debbie Olson a Andrew Scahill

Postavami „ztracených“ a „jiných“ dětí ve filmu se zabývá kolektivní monografie *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema*.⁷¹ V úvodní kapitole píše editoři knihy Debbie Olson a Andrew Scahill, že západní kinematografie je plná zobrazení „ne-normálních“ dětských postav, jako příklad uvádějí mladou Amy z *Kletby kočičích lidí* (*Curse of the Cat People*, 1944, režie: Robert Wise) či divoké mladíky ze snímku *Pán much* (*Lord of the Flies*, 1963, režie: Peter Brook) Příběhy o těchto „ztracených“ dětech jsou velmi oblíbené a mají hluboké kořeny v mýtech a pověstech, které byly předávány orálně. Příběhy byly poté přetvořeny do pohádek, které měly varovat děti, aby zůstaly na té správně straně, aby nevěřily cizincům ani členům rodiny. „Jiné“ děti si pohrávají s konceptem dětství jako nevinného, zranitelného a závislého.⁷² Ve své knize pracují editoři s termínem „jinakost“ (*otherness*), který podle nich neznamená pouze izolovanost a nepochopení, ale staví na rozdílech mezi známým a neznámým, blízkým a vzdáleným, příbuzným a cizím. Tyto dichotomie jsou podle autorů přítomny ve vztahu dospělý - dítě.⁷³

Ve většině příběhů je demonizováno buď dítě nebo kultura/společnost. Ve snímcích, které jsou reflektovány v této knize, je to právě postava dítěte.⁷⁴ Editoři dodávají, že ve snímcích, které nabízejí pohled na „klasické“ dětství, můžeme nejlépe sledovat pozici subjektu a objektu, tedy dospělého a dítěte. Snímky, kde se hlavní postavou stávají „jiné“ děti naopak tuto představu rozbíjejí a líčí spíše dětství jako místo „vědění, zoufalství, sexuality, smrti a dokonce i šílenství.“⁷⁵ Vztah dítě-dospělý tedy podle autorů knihy funguje v případě „jiných dětí“ odlišně, než

⁷¹ OLSON, Debbie a Andrew SCAHILL. *Lost and othered children in contemporary cinema*. Lexington Books. 2012. ISBN: 978-0739170250.

⁷² OLSON, Debbie a Andrew SCAHILL. Introduction (nestr.). In: OLSON, Debbie, SCAHILL, Andrew. *Lost and othered children in contemporary cinema*. Lexington Books. 2012. ISBN: 978-0739170250

⁷³ OLSON, Debbie a Andrew SCAHILL, Introduction (nestr.)

⁷⁴ OLSON, Debbie a Andrew SCAHILL, Introduction (nestr.)

⁷⁵ OLSON, Debbie a Andrew SCAHILL, Introduction (nestr.)

u zobrazení klasického dětství na filmovém plátně. Dětské postavy zmíněné v této knížce jsou podle autorů velmi komplikované osobnosti, které nerevoltují pouze proti společnosti, ale také překračují hranice dětství.⁷⁶ Olson a Scahill tedy ve své knize označují tyto děti jako „jiné“ a navazují tak vnímání dětství jako jinakosti, rovněž uvažují v rovině vztahů dítě versus společnost, stejně jako Benzaquén a Newton.

Pro mou diplomovou práci je podnětnou druhá kapitola s názvem „I Can't Go On, I Must Go On,⁷⁷“ která se podrobně věnuje filmu *Krajina přílivu* a především pak hlavní protagonistce snímku Jelize-Rose. Autorkou této kapitoly je Jayne Steel, která na snímku nejvíce akcentuje téma smrti, dětské představivosti, šílenství, sexuálních tabu, fantazie versus reality či disfunkční rodiny. Film spojuje s Jungovými archetypy či s Lacanovou teorií zrcadla. Autorka neřeší v této kapitole přímo fenomén divokých dětí, věnuje se však zobrazení dětství. Dětství Jelizy-Rose je podle ní velmi ovlivněno „zanedbáváním a zneužíváním“⁷⁸ ze strany jejich rodičů. Gilliam podle Steel ukazuje dětství jako „temné, surrealistické a divné místo.“⁷⁹ Snímek bourá představy o dětství jako o něčem nevinném a čistém, a to například scénami, kdy Jeliza-Rose píchá otcí heroin, či když si dává polibky s Dickensem. Nicméně postava samotné Jelizy-Rose je zobrazením nevinnosti a prostoty, v tom tkví celý paradox snímku, uvádí Steel.⁸⁰ Jeliza-Rose je ve svém světě, který Steel nazývá rájem, šťastná a bezstarostná.⁸¹

⁷⁶ OLSON, Debbie a Andrew SCAHILL, Introduction (nestr.)

⁷⁷ STEEL, Jayne. I Can't Go On, I Must Go On. In: OLSON, Debbie a Andrew SCAHILL. *Lost and othered children in contemporary cinema*. Lexington Books. 2012. ISBN: 978-0739170250

⁷⁸ STEEL, s. 20.

⁷⁹ STEEL, s.20.

⁸⁰ STEEL, s.21.

⁸¹ STEEL, s.22.

1.5. Česky psaná literatura

Česky psané literatury zabývající se fenoménem divokých dětí není mnoho. Ve své knize *Psychická deprivace v dětství*⁸² jej zmiňují doc. PhDr. Josef Langmeier, CSc. a PhDr. Zdeněk Matějček, CSc. Hlavním tématem knihy je deprivace, frustrace, izolace a separace, které jsou zkoumány z psychologického hlediska. Kniha se zabývá mimo zanedbaných dětí žijících v nevhodném rodinném prostředí i „dětmi vychovávanými v různých zařízeních kolektivní výchovy.“⁸³ O fenoménu divokých dětí se autoři zmiňují v kapitole „Izolace a separace.“⁸⁴ Dítě se podle nich stává izolovaným, pokud mu je bráněno styku s „přirozeným věcným a společenským prostředím.“⁸⁵ Autoři rozdělují izolaci na částečnou a krajní, do které podle nich spadají případy divokých dětí.⁸⁶

V kapitole „Případy krajní sociální izolace“ autoři knihy rovněž pracují s termínem „vlčí děti.“⁸⁷ Poukazují na to, že děti jsou odkázány v naplnění svých potřeb na cizí pomoc. Pokud se jim této pomoci nedostává, stávají se opuštěnými, zdivočelými nebo vlčími dětmi.⁸⁸ Na závěr kapitoly shrnují autoři rysy těchto dětí. Mezi výše zmíněné rysy řadí Langmeier a Matějček například opožděný vývoj způsobený izolací. Dále upozorňují na to, že si dítě vyrůstající izolovaně nevytvoří dostatečné sociální návyky. Jejich pozdější vztahy se jeví jako nestálé. Děti vyžadují neustálou pozornost a lásku, jejich citové projevy jsou však velmi chudé. Často se vyznačují nekontrolovatelnými projevy a prudkými afekty.⁸⁹

⁸² LANGMEIER, Josef a Zdeněk, MATĚJČEK. *Psychická deprivace v dětství*. Avicenum. 2. vydání Praha. 1974. ISBN 08-049-74.

⁸³ LANGMEIER, Josef a Zdeněk, MATĚJČEK. *Psychická deprivace v dětství*. Avicenum. 2. vydání Praha. 1974. s. 9. ISBN 08-049-74.

⁸⁴ Izolace a separace. In: LANGMEIER, Josef a Zdeněk, MATĚJČEK. *Psychická deprivace v dětství*. Avicenum. 2. vydání Praha. 1974. s. 35-45. ISBN 08-049-74.

⁸⁵ LANGMEIER, Josef a Zdeněk, MATĚJČEK, s. 35

⁸⁶ LANGMEIER, Josef a Zdeněk, MATĚJČEK, s. 35.

⁸⁷ LANGMEIER, Josef a Zdeněk, MATĚJČEK s. 36. Autoři česky psané literatury, používají termín „vlčí děti“ (J. LANGMEIER, Z. MATĚJČEK, J. DUNOVSKÝ)

⁸⁸ LANGMEIER, Josef a Zdeněk, MATĚJČEK, s. 36.

⁸⁹ LANGMEIER, Josef a Zdeněk, MATĚJČEK, s. 45.

Další českou publikací, která pracuje s výše zmíněnými termíny, je kniha *Týrané, zneužívané a zanedbávané dítě*⁹⁰ od autorů Zdeňka Matějčka, Jiřího Dunovského a Zdeňka Dytrycha z roku 1995. Důležitou kapitolou z této knihy je „Zanedbanost a zanedbávání“ Zdeňka Matějčka, v níž pracuje s termínem zanedbávání jako s formou strádání. „Zanedbávaným dítětem se míní dítě, jež se ocitá v situaci, kdy je akutně a vážně ohroženo nedostatkem podnětů důležitých ke svému zdravému fyzickému i psychickému rozvoji.“⁹¹ Dále představuje Matějček zanedbávané dítě následovně: „Zanedbané dítě vyrůstá obvykle v jednoduchém, primitivním prostředí, s nedostatečnou hygienou, bez vhodných vzorů vyspělého chování. Nechodí řádně do školy a nemá ve svém prostředí příležitost rozvinout svůj psychický potenciál.“⁹² Matějček v této kapitole zmiňuje případy vlčích dětí a nazývá je „krajními případy sociální zanedbanosti.“⁹³ Za tyto případy považuje situace, kdy je dítě izolováno od lidské společnosti a přežije v přírodě díky vlastním schopnostem nebo s pomocí zvířat. Jako příklady uvádí indické děti Amalu a Kamalu, či Viktora. Dále zmiňuje případy sociální izolace uvnitř společnosti, kam řadí postavu Kašpara Hausera.⁹⁴

Matějček se také dále zabývá zanedbáváním v rodině. Jelikož se i já budu ve své práci věnovat divokým dětem a vztahům s jejich nejbližšími osobami, kterými jsou v případě Jelizy-Rose a Hushpuppy členové rodiny, považuji za důležité nastínit zanedbávání v rodině, tak jak ho prezentuje Matějček v kapitole „Zanedbanost a zanedbávání“. Matějček rozděluje činitele přispívající k zanedbávání v rodině na vnitřní a vnější. K vnějším faktorům řadí složení rodiny, ekonomickou a kulturní úroveň a celkové postavení ve společnosti.⁹⁵ „Ztráta matky a osiření dítěte je tradičně pokládáno za zvláště tíživou situaci. Na matce totiž záviselo a dosud z velké míry závisí uspokojování většiny základních duševních

⁹⁰ MATĚJČEK, Z., J. DUNOVSKÝ, Z. DYTRYCH. *Týrané, zneužívané a zanedbávané dítě*. Grada Publishing. Praha. 1995.

⁹¹ MATĚJČEK, Z. Zanedbanost a zanedbávání. In: MATĚJČEK, Z., J. DUNOVSKÝ, Z. DYTRYCH. *Týrané, zneužívané a zanedbávané dítě*. Grada Publishing. Praha. 1995. s. 62.

⁹² MATĚJČEK, Z. Zanedbanost a zanedbávání. s. 61.

⁹³ MATĚJČEK, Z. Zanedbanost a zanedbávání. s. 62.

⁹⁴ MATĚJČEK, Z. Zanedbanost a zanedbávání. s. 62.

⁹⁵ MATĚJČEK, Z. Zanedbanost a zanedbávání. s. 63.

potřeb dítěte v časném věku - od její ztráty se pak může odvíjet celá řada dalších nepříznivých okolností, jako třeba střídání různých osob v jeho blízkosti, umístění v ústavu, střídání prostředí apod.“⁹⁶ Matějček dále poukazuje na to, že i nepřítomnost otce může být závažným deprivacním činitelem. Nepovažuje však výchovu jedním rodičem za samu o sobě ohrožující pro vývoj dítěte. Nicméně dodává že, nebezpečí zanedbávání dítěte se zvyšuje s každou další odchylkou rodiče. Může se jednat o povahové zvláštnosti, duševní onemocnění či mentální retardaci.⁹⁷ Za jeden z dalších faktorů považuje nízkou socioekonomickou úroveň rodiny.⁹⁸

Do okruhu vnitřních podmínek zanedbávání zahrnuje Matějček citovou nezralost rodičů, alkoholismus, drogovou závislost či nestálost prostředí. Dále pak Matějček uvádí, že za zanedbáváním dítěte mohou stát zvláštní životní praktiky a postoje, které jsou aplikovány především v menších a uzavřených komunitách. Tyto komunity pak žijí ve společenské izolaci. Za hlavní problém při výchově v uzavřené komunitě považuje Matějček to, že dítě je omezováno na účasti v přirozené dětské skupině a nemá tedy šanci osvojit si vlastnosti a zkušenosti, které by mu později pomohly k začlenění se do společnosti.⁹⁹ Tato kniha opět potvrzuje, že termín divoké děti v česky psané literatuře ještě zcela nezdomácněl a na tento fenomén je pohlíženo jako na projev izolace, zanedbávání či týrání. S termínem zanedbáváním pracuje v českém kontextu i Hana Provazníková.¹⁰⁰

Česky psaná literatura nepracuje s termínem divoké děti, ale tento fenomén pojmenovává jako vlčí děti a propojuje je ho s izolací a separací od společnosti. Anglicky psaná literatura pohlíží na tento fenomén přes kulturní studia, které

⁹⁶ MATĚJČEK, Zanedbanost a zanedbávání. s. 63.

⁹⁷ MATĚJČEK, Zanedbanost a zanedbávání. s. 63.

⁹⁸ MATĚJČEK, Zanedbanost a zanedbávání. s. 64.

⁹⁹ MATĚJČEK, Zanedbanost a zanedbávání. s. 65.

¹⁰⁰ PROVAZNÍKOVÁ, Hana. Syndrom zneužívaného a zanedbávaného dítěte. In: VANÍČKOVÁ, E., Z.HADJ-MOUSSOVÁ, H. PROVAZNÍKOVÁ. *Násilí v rodině. Syndrom zneužívaného a zanedbávaného dítěte*. 1.vyd. Praha: Karolinum. 1995. ISBN 80-7184-008-4. Podle Provazníkové se u zanedbaného dítěte vyskytuje značné opoždění fyzického i psychického vývoje. Dále pak Provazníková zmiňuje citové zanedbávání dítěte, kdy dítěti chybí pocit, že někam patří, či náklonnost blízké osoby. Je u něj zpožděn také vývoj řeči a sociálních dovedností. Projevovat se to může agresivitou vůči okolí, ale i vůči sobě, či naopak uzavření se před společností. Zanedbané dítě se nenaučí běžné hygienické návyky či kulturní znalosti ve shodě se sociálními normami. Tyto děti mají problém uvědomit si, co je špatné a co je správné.

budou mým primárním úhlem pohledu ve filmových analýzách, zatímco česky psaná literatura nabízí pohled skrze dětskou psychologii. Zmíněné knihy jsou pro moji práci přínosné, protože zkoumají postavu divokého dítěte i bez kontextu společnosti a zohledňují vztah dospělý-dítě, se kterými budu rovněž pracovat ve svých analýzách. Česky psaná literatura svým přístupem také implicitně navazuje na Benzaquén a Newton a jejich myšlenku, že divoké děti se divokými nerodí. České zdroje tedy pojmy jako separace a zanedbávání nepřímo odkazují k této myšlence (děti se zanedbávaly samy).

1.6. Časopisecké a novinové zdroje

Ve své diplomové práci budu rovněž pracovat s odbornými články, studiemi, současnými i dobovými recenzemi a rozhovory se samotnými režiséry snímků. Jednotícím prvkem zmíněné sekundární literatury se stávají přívlastky divokost a nevinnost/čistota, jimiž jsou hlavní postavy označovány. Většina autorů také klade důraz na střet hlavní postavy se společností či na vztah s nejbližší osobou. Dále jsou pak hlavní postavy stavěny do vzájemné symbiózy s přírodou, což ještě více podtrhuje jejich čistotu a nevinnost. Články tak podporují teze vyplývající z primární literatury, o divokých dětech jako čistých bytostech, které žijí v souznění s přírodou, jsou negativně nahlíženy společností a označovány jako ty jiné. Jednotlivé články budu využívat při analýze zvolených snímků.

2. Metodologie a cíle práce

Nyní ve stručnosti představím rozdělení své diplomové práce. V návaznosti na výše zmíněnou literaturu, jsem sestavila okruhy, jež se pojí s fenoménem divokých dětí, kterému se budu ve své práci věnovat. Mým výchozím konceptem je zobrazení divokého dítěte jako nevinného a čistého, zároveň však pro společnost provokativního a odlišného. Budu pracovat s tezemi Adriany Benzaquén a Michaela Newtona, které se týkají především vztahů divoké dítě - společnost a divoké dítě a jeho mentor (nejbližší osoba). Zohledním také termíny zanedbanost a izolace používané v česky psané literatuře. Zároveň prověřím hypotézu, že divoké děti se divokými nerodí, ale tuto nálepku dostávají od společnosti. Ve svých analýzách se tedy zaměřím na to, kdo tyto děti takto označuje a čím je jejich divokost a jinakost vyjádřena.

Prvním okruhem, kterým se budu zabývat, je samotná postava dítěte a její zobrazení ve vybraných snímcích. Budu analyzovat vzhled hlavních postav, jejich charakter, a to, jak je vyjádřena jejich nevinnost a divokost. V další kapitole se zaměřím na to, jakou roli hraje v analyzovaných snímcích příroda. Poté zohledním především vztah hlavní postavy a jejího nejbližšího okolí a postoj společnosti k hlavní postavě. Mým cílem je zjistit, jak se ve snímcích pracuje s postavou divokého dítěte. Výchozí hypotézou je, že mnou zvolené snímky přicházejí se zobrazením divokého dítěte jako postavy zcela odlišné, vymykající se ze společnosti svou čistotou a prostotou. Hlavní postava snímku se tak stává společností nepochopenou osobou a vzbuzuje její nadměrný zájem. Zobrazení divokých dětí jako nevinných a čistých stvoření koresponduje podle Lebeau se zobrazení dětství všeobecně. Čím se však divoké děti odlišují od zobrazení normálního dětství, je jejich život v izolaci od společnosti nebo na jejím okraji a posléze neschopností se do společnosti začlenit. Toto tvrzení podporuje i tezi o tom, že pojem divoké děti je konstruován společností.

3. Postava divokého dítěte

Tato kapitola bude věnována již samotnému rozboru konkrétních postav v mnou zvolených filmech. Pro upřesnění ještě na začátku této kapitoly znovu představím hlavní protagonisty sledovaných snímků. Jedná se o chlapce Viktora, hlavní postavu snímku *Divoké dítě* Françoise Truffauta z roku 1970, dále pak o Kašpara Hausera a snímek Wenera Herzoga *Každý pro sebe a bůh proti všem* (1974). Další postavou, kterou se budu zabývat je Jeliza-Rose ze snímku Terryho Gilliama *Krajina přílivu* (2005) a poslední postavou je Hushpuppy z filmu *Divoká stvoření jižních krajin* Benha Zeitlina (2012). Jedná se tedy o dvě postavy mužské a dvě postavy ženské. Jak jsem již uváděla v první kapitole své práce, postavy Viktora a Kašpara mají svůj předobraz v historicky doložitelných postavách, které nyní stručně představím.

3.1. Reálná postava, Kašpar Hauser

Kašpar byl po dobu třinácti let vězněn v podzemí. Zde seděl na zemi, den po dni, úplně osamocen. Neměl možnost vidět, zda je den nebo noc, neměl možnost slyšet žádné zvuky. Společnost mu dělala pouze hračka dřevěného koníka.¹⁰¹ Jedné noci byl svým vězňem vyveden z cely ven. Chůze mu způsobovala bolest, neuměl chodit a už vůbec nebyl zvyklý nosit boty, které mu jeho vězňem na cestu obul. Za cestu mu vězňem slíbil nového dřevěného koníka a to, že jednou bude jezdec jako jeho otec.¹⁰² Jeho vězňem ho zanechal na náměstí v Norimberku v roce 1828. Neuměl stát vzpřímeně ani odpovídat na otázky. V ruce měl dopis, který byl adresován „Zasloužilému kapitánu jízdního pluku regimentu Shwolishay, Norimberk.“¹⁰³ V dopise byl popsán jeho původ. Sám chlapec mluvit pořádně neuměl. Znal pouze pár frází. Jednou z nich byla například věta: „*Chci být jezdec,*

¹⁰¹ NEWTON, s. 135.

¹⁰² NEWTON, s. 137.

¹⁰³ NEWTON, s. 130.

*jako můj otec.*¹⁰⁴ Lidé z města ho považovali za „idiota“, „šílence“ nebo „divocha.“¹⁰⁵ Další věc, kterou Kašpar neustále opakoval, bylo slovo „kůň.“¹⁰⁶ Rovněž se uměl podepsat. Po svém příjezdu byl umístěn do cely pro tuláky.¹⁰⁷ Neúplné informace o jeho původu vyvolávaly řadu spekulací. Někteří dokonce tvrdili, že se jedná o tajného syna Napoleona Bonaparte.¹⁰⁸

Kašpar posléze bydlel u gymnaziálního profesora Georga Friedricha Daumera (1800 - 1875). V roce 1833 přišel do domu s bodnou ranou na boku. Údajně byl bodnut neznámým mužem v parku v Ansbachu, který mu měl prozradit tajemství jeho narození.¹⁰⁹ Pozdější vyšetřování však nic neodhalilo. Po třech dnech Kašpar na následky bodného zranění umírá. Někteří lidé spekulovali o tom, že si zranění přivodil sám ve snaze upoutat na sebe pozornost, která od jeho objevení upadala. Na jeho hrobě v německém Ansbachu můžeme najít epitaf vystihující jeho život. „*Zde leží Kašpar Hauser, hádanka své doby. Původ neznámý, smrt tajuplná.*“¹¹⁰

3.2. Reálná postava, Viktor

Viktor byl poprvé spatřen lidmi z vesnice Lacaune okolo roku 1797. Byl odchycen, ale podařilo se mu utéct. Poté byl chycen znovu lovci v roce 1798, ale opět unikl. Kolem roku 1800 našli lidé v provincii Aveyron v lese různé nory a úkryty, které si chlapec postavil z přírodních materiálů. Zde byl chlapcův pobyt

¹⁰⁴ NEWTON, s. 130.

¹⁰⁵ NEWTON, s. 131.

¹⁰⁶ NEWTON, s. 131.

¹⁰⁷ NEWTON, s. 131.

¹⁰⁸ *Ecce homo - nalezenec Kašpar Hauser.* [online] Český rozhlas Brno. 17. prosince 2013.[cit. 2015-01-20]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/brno/upozornujeme/_zprava/ecce-homo-nalezenec-kaspar-hauser--1293727

¹⁰⁹ NEWTON, s. 162.

¹¹⁰ *Ecce homo - nalezenec Kašpar Hauser.* [online] Český rozhlas Brno. 17. prosince 2013.[cit. 2015-01-20]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/brno/upozornujeme/_zprava/ecce-homo-nalezenec-kaspar-hauser--1293727

v lese nadobro ukončen.¹¹¹ Po odchycení byl v Paříži umístěn do Ústavu pro hluchoněmé. Na vyšetření byl poslán do ordinace Phillipa Pinela (1745-1826) význačného psychiatra své doby, který v něm viděl idiota a ne divoké dítě. Posléze se chlapce ujal doktor Jean Marc Gaspard Itard (1774-1838), který se pokoušel chlapce vzdělávat.¹¹²

Viktor žil v domě doktora Itarda společně s ním a jeho služebnou Madam Guérin. Viktor si Madam Guérin velmi oblíbil. Její přístup nebyl vědecký jako přístup Itarda, ale spíše mateřský.¹¹³ Itard se snažil chlapce naučit mluvit, či rozeznávat chutě a zvuky. Doktor Itard a Madam Guérin zjistili, že chlapec reaguje na zvuk písmene O. Zkoušeli ho tak oslovit několika jmény obsahující toto písmeno. Na jméno Viktor chlapec zareagoval a díky tomu dostal své jméno.¹¹⁴ Viktor i Itard se stali veřejně známými osobnostmi i za hranicemi Francie. Zájem veřejnosti však začal upadat a Itardova práce s Viktorem nedosahovala nových úspěchů. Viktor se nedokázal naučit víc než říct slova „lait“ a „oh dieu.“¹¹⁵ V roce 1810 odchází Viktor i s Madam Guérin, jako jeho ošetřovatelkou do ústavu, kde žije až do své smrti v roce 1828. V době jeho smrti mu bylo kolem čtyřiceti let.¹¹⁶

3.3. Věk hlavních postav

U mnou zkoumaných filmových postav můžeme sledovat velký věkový rozptyl. Fenomén divokých dětí již ve svém názvu specifikuje věkovou kategorii. Nicméně tento termín označuje především období, kdy byla postava zanedbávána, izolována a tím je tedy již zmíněné dětství. Nejmladší postavou mnou sledovaných snímků je šestiletá Hushpuppy. Její filmová představitelka Quvenzhané Wallis byla v době natáčení snímku pouze o necelé tři roky starší než filmová postava, kterou

¹¹¹ NEWTON, s. 98-99.

¹¹² NEWTON, s. 101.

¹¹³ NEWTON, s. 118.

¹¹⁴ NEWTON, s. 120.

¹¹⁵ NEWTON, s. 125.

¹¹⁶ NEWTON, s. 127.

ztvárnila.¹¹⁷ Postava Jelizy-Rose, kterou hraje Jodelle Ferland je pro diváky tajemná nejen svým vzezřením, ale také svým filmovým věkem. Je nám představena pouze jako mladá dívka, která žije ve své vlastní fantazii. Její představitelce bylo v době natáčení okolo deseti let.¹¹⁸

U obou mužských postav je určení věku filmových postav složitější, jelikož jsou oba nalezcí a nikdo přesně neví, jak dlouhý byl jejich život mimo civilizaci. U Viktora je předpokládáno, že byl nalezen kolem jedenáctého roku svého života.¹¹⁹ U Kašpara Hausera nastává tento okamžik o pár let déle. Tvrdí se, že byl vězněn až do svých šestnácti let.¹²⁰ Nicméně, zde nacházíme jediný případ, který se věkově vymyká rovnítku mezi věkem herce a filmové postavy. Jean-Pierre Cargol, romský chlapec, který ztvárnil postavu Viktora, byl v době natáčení taktéž ve srovnatelném věku s postavou Viktora (bylo mu okolo třinácti let).¹²¹ To ovšem neplatí pro Bruna S., který ztvárnil postavu šestnáctiletého Kašpara Hausera. Tomu bylo v době natáčení snímku přes čtyřicet let.¹²² Herzog měl však vlastní důvody, pro obsazení staršího herce. Jeho životní role totiž korespondovala s tou filmovou.¹²³

Bruno S., celým jménem Bruno Schleinstein, byl herec a muzikant. Narodil se v roce 1932 v Berlíně, nikdy nepoznal svého otce a jeho matka byla prostitutka. Ve svých třech letech byl poslán do ústavu. Následujících dvacet tři let strávil v podobných institucích a ve vězení. V průběhu tohoto období se však také naučil

¹¹⁷ ČSFD. [online]. *Divoká stvoření jižních krajin*. [cit. 2014-09-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/311425-divoka-stvoreni-jiznich-krajin/>

¹¹⁸ ČSFD. [online]. *Jodelle Ferland*. [cit. 2014-09-01]. Dostupné z <http://www.csfd.cz/tvurce/29562-jodelle-ferland/>. Stránka IMDB označuje Jelizu Rose, jako dvanáctiletou. IMDB. [online] *Jeliza-Rose*. [cit. 2014-11-02]. Dostupné z : <http://www.imdb.com/character/ch0022064/bio>. Věk Jelizy - Rose z knižní předlohy od Mitche Cullina je jedenáct let. AMAZON. [online]. *Tideland, Editorial reviews*. [cit. 2014-11-02]. Dostupné z : <http://www.amazon.com/Tideland-Mitch-Cullin/dp/080231340X>

¹¹⁹ SEDLÁČEK, Jaroslav. Znamý neznámý Truffaut. *Cinema*. 2008, roč. 18, s. 106.

¹²⁰ BUZEK, Stanislav. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 116. MILNE, Tom. JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE. *Monthly Film Bulletin*. (London)1975, Dec.

¹²¹ Imdb. [online]. *Jean-Pierre Cargol Biography*. [cit. 2014-09-02]. Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0137105/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

¹²² ČSFD. [online]. *Bruno S.* [cit. 2014-09-01]. Dostupné z <http://www.csfd.cz/tvurce/21504-bruno-s/>

¹²³ BUZEK, Stanislav Buzek. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 118.

hrát na mnoho hudebních nástrojů, například na piáno či na akordeon. O víkendech se tak živil hraním na ulici.¹²⁴ Herzog objevil Bruna S. náhodou. V roce 1970 zhlédl dokumentární snímek, který vyprávěl příběh Bruna S. za období vlády německého nacismu. Herzog si vybral Bruna S. právě kvůli jeho přirozenosti v trhavých pohybech, sekané řeči a jeho dovednosti upřeně zírat.¹²⁵ V nekrologu Bruna S. jej Ronald Bergan označuje jako „sociálního zmetka,“¹²⁶ kterého si Herzog vybral záměrně pro ztvárnění postavy Kašpara Hausera a dále pak pro snímek *Stroszek* (1977), který napsal Herzog přímo pro něj.¹²⁷

3.4. Vzhled hlavních postav

Adriana Benzaquén v historickém výčtu divokých dětí, který je součástí její knihy, uvádí i postoje vědců, kteří se tímto fenoménem zabývali. Benzaquén zmiňuje například Carla Linného (1707-1778), který v desátém vydání knihy *Systema Naturae* (1758) představuje slovní spojené „Homo ferus,“¹²⁸ jež aplikuje na fenomén divokých dětí. Popisuje je jako němé, čtyřnohé a porostlé dlouhými vlasy.¹²⁹ Jako dalšího, který ve své práci reflektuje vzhled divokých dětí, uvádí Benzaquén Roberta Mowryho Zingga, spoluautora knihy *Wolf-Children and Feral Man*, vydané v roce 1966. Ten za další znaky divokých dětí považuje apatii, nechť nosit oblečení a obuv, rovněž u nich nenachází žádné pocity studu.¹³⁰ Mou základní úvahou se tak stává, jakou roli hraje kostým postavy při utváření jejich divokosti, jak reflektuje proměnu postavy a zda můžeme na základě tvrzení Roberta Mowryho Zingga o pocitech studu a o nahotě považovat šaty/oděv postavy za známku

¹²⁴ BERGAN, Ronald. *Bruno Schleinstein obituary*. In: The Guardian [online]. [cit. 2014-09-05]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/film/2010/aug/22/bruno-schleinstein-obituary>

¹²⁵ BERGAN, Ronald. *Bruno Schleinstein obituary*. In: The Guardian [online]. [cit. 2014-09-05]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/film/2010/aug/22/bruno-schleinstein-obituary>

¹²⁶ BERGAN, Ronald. *Bruno Schleinstein obituary*. In: The Guardian [online]. [cit. 2014-09-05]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/film/2010/aug/22/bruno-schleinstein-obituary>

¹²⁷ BERGAN, Ronald. *Bruno Schleinstein obituary*. In: The Guardian [online]. [cit. 2014-09-05]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/film/2010/aug/22/bruno-schleinstein-obituary>

¹²⁸ BENZAQUÉN, s. 42.

¹²⁹ BENZAQUÉN, s. 58.

¹³⁰ ZINGG, Robert. In : BENZAQUÉN. s. 58.

civilizovanosti, za něco, co není divokým dětem vlastní, protože neznají pocit studu.

3.4.1. Viktor

Poprvé máme možnost setkat se s Viktorem v lese, kde vyruší ženu při sběru. Vidíme ho jako nahé špinavé a zarostlé dítě. Poté, co je Viktor odchycen lidmi, je ihned oblečen. Nahota tedy není společností akceptována. Viktor je přivázan ve stáji, na sobě má dlouhou plátěnou košili. Jeho oděv podtrhuje ještě víc jeho ubohý vzhled a při scéně, kdy je terčem výsměchu místních obyvatel, především pak dětí, vypadá díky tomuto dlouhému hábitu jako blázen. Když se Viktor ocitne mezi lidmi, vidíme mu také poprvé do tváře. Jsou mu odhrnuty dlouhé vlasy, aby mu následně mohli omýt jeho zašpiněný obličej. Následně je profesorem Pinelem a doktorem Itardem provedena deskripce Viktora: „*tmavá kůže, oválná tvář, černé oči, dlouhé řasy, hnědé vlasy, zaoblená brada, pusa střední, jazyk normální, zuby normální.*“¹³¹ Díky tomuto detailnímu zkoumání nám přináší snímek obraz Viktora spíše jako nově nalezeného druhu, než jako člověka. Další popis Viktora se zaměřuje na jeho tělo, kdy profesor Pinel s Itardem zkoumají jeho rány a jizvy z bojů se zvířaty.

Viktor prochází v průběhu celého snímku velkou proměnou. Kdy se stává z nahého špinavého zarostlého chlapce pomocí doktora Itarda člověk. Jsou mu ostříhány nehty na ruce a na nohu, ostříhány dlouhé černé zacuchané vlasy. Společně ho učí chodit v botách a nosit oblečení. Od chvíle, kdy si doktor Itard vezme Viktora k sobě domů, se jeho vzhled promění radikálně. Ze zarostlé a špinavé kreatury se Viktor proměnil v normálního chlapce, je umytý, ostříhaný, nosí čisté a neroztrhané oblečení. V této podobě zůstává Viktor až do svého útěku zpět do lesů. Poté, co se z lesa vrací zpět do domu doktora Itarda, je znovu špinavý a jeho oblečení je potrhané. Tímto záběrem snímek končí. Viktorův kostým tak demonstruje, že proces socializace byl úspěšný pouze částečně, když se ke konci snímku opět přibližuje svému počátečnímu stavu.

¹³¹ *L'enfant sauvage* [film]. Réžie: François Truffaut . Francie: Les Artistes Associés, 1970.

3.4.2. Kašpar Hauser

Kašpara nám snímek představuje v prostém oděvu uvnitř jeho cely. Stejně jako Viktor, je Kašpar připoután a tak je jeho malý prostor k žití ještě více omezen, čímž je demonstrována jeho absolutní nesvoboda. Rovněž u Kašpara, stejně jako ve snímku *Divoké dítě*, dochází k určitému procesu socializace pomocí oděvu. V tomto případě se jedná o boty, které dostane Kašpar od svého vězňatele na cestu do Norimberku. Na jejich absenci upozorňuje Herzog detailním záběrem Kašparových bosých nohou. Dále je Kašpar ve stáji podroben podobnému zkoumání jako Viktor. Místní občané ho prohlížejí jako by se jednalo spíše o objekt než o lidské tělo.

V průběhu snímku se Kašparův vzhled až na scénu z plesu neproměňuje. Vidíme ho pořád ve stejném prostém oblečení, ve kterém jsme ho viděli v jeho cele. Když je pozván na ples Lordem Stanhopem, dostává Kašpar společenský oblek, který je pro něj nepřirozený a ještě více podtrhuje fakt, že Kašpar mezi danou společnost nepatří a nedokáže se mezi ni začlenit. Což dokazuje sám Kašpar, který posléze s plesu utíká a zavírá se do jednoho z pokojů. Když ho Stanhope a Daumer nacházejí, sedí Kašpar v pokoji již bez obleku a plete. Kostýmem Kašpara odkazuje Herzog v tomto snímku k faktu, že jeho socializace byla neúspěšná.

3.4.3. Jeliza-Rose

Proměnu postavy Jelizy-Rose můžeme sledovat i díky proměně jejího vzhledu. Její styl oblékání se sice nezmění, ale pomocí líčidel a šatů se stává na první pohled dospělejší, přičemž na začátku snímku připomíná spíše obraz svých rodičů, pomocí blondřaté paruky pak především své matky, aby se ke konci snímku podobala v bílém rozevlátém županu spíše postavě Dell a zapadla tak do svého nového světa. Svým vzhledem výrazně podtrhuje ženskou stránku své postavy a místy působí až provokativně, především pak ve scénách, kdy se ve svatebních šatech chystá na svatbu s Dickensem. V tomto případě působí provokativně především samotná svatba. Tato skutečnost je umocněna velmi výrazným a vyzývavým líčením Jelizy-Rose. Ostatní postavy snímku, chodí oblékané také excentricky jako Jeliza-Rose. Dell můžeme vidět nejčastěji v černém hávu s vysokým kloboukem a sítkou přes obličej a Dickense v neoprenové kombinéze s potápěčskými brýlemi.

Do střetu se společností se dostává Jeliza až na samotném závěru snímku, kdy se prodírá mezi cestujícími vykolejeného vlaku. Zde působí díky svému kostýmu, který tvoří dlouhý bílý průsvitný župan, jako z jiného světa a podtrhuje tak svoji odlišnost.

3.4.4. Hushpuppy

Pro postavu Hushpuppy je typické spíše klučičí oblečení, bílé velké holinky, bílý nátělník a rifle. Prostý oděv je pak typický i pro ostatní děti z Lavoru. Hushpuppy pak vzhledem nápadně připomíná oblečení svého otce a většiny obyvatel vesnice. Působí na venek drsně, stejně tak jako prostředí, ve kterém žijí. Proměna jejího vzhledu přichází, když jsou ze svého domova odvedeni do nemocnice. Lidé zde jsou v nemocničním sterilním oděvu, který tvoří výrazný kontrast s kostýmy postav z Lavoru. V této souvislosti můžeme sledovat proměnu Hushpuppy, tak, aby zapadla do společnosti. Personál nemocnice učeše její vlnité vlasy do zapletených copů a vymění pro ni přirozené oblečení za dívčí šaty. Její chování se však tímto nemění a do společnosti nezapadá. Naopak společně s ostatními lidmi z Lavoru utíká zpátky do Lavoru, pouze v nemocniční bílé košilce, ve které ji pak vidíme až do konce snímku.

3.4.5. Souhrn

S kostýmy a vzhledem hlavních postavy je ve sledovaných snímcích nakládáno tak, aby podtrhovaly jejich jinakost a zároveň tak, aby byly svým vzhledem snadno rozpoznatelné od společnosti. V případě Viktora se tak jedná o jeho nahotu, která je společností považována za pobuřující a Viktor je hned po svém odchycení zahalen. Rovněž jeho postava nejvíce odpovídá výše zmíněným tvrzením o vzhledu divokých dětí jako o zarostlých a špinavých kreaturách. Ve snímku *Každý pro sebe a bůh proti všem* se stávají kromě Kašparova prostého vzhledu, důvodem jeho jinakosti boty, které chlapec běžně nenosí, ale jeho věznitel považuje za nutné mu je před cestou do Norimberku obstarat. U Jelizy-Rose probíhá výrazná změna pomocí líčidel a šatů po babičce, které nachází ve svém novém domě uprostřed polí. Jeliza podtrhuje líčidly svoji ženskost, ale zároveň díky svému nízkému věku působí velmi provokativně. U Jelizy nemůžeme stejně dobře

jako u ostatních snímků sledovat její proměnu skrze společnost, neboť do kontaktu se společností přichází až v samotném závěru snímku. Jeliza tedy neprochází výraznou změnou pro zapadnutí společnosti, nicméně její vzhled je postaven do kontrastu se společností v závěrečné scéně snímku, kdy ve zbytku svého svatebního oděvu prochází mezi cestujícími vykolejeného vlaku. Postava Hushpuppy je charakteristická svým jednoduchým klučičím kostýmem. Po protržení hráze a následné nucené evakuaci obyvatel Lavoru je polidštěna novým účesem a dívčími šaty. Tento její oděv je však dočasný a poté, co s ostatními obyvateli Lavoru utíká zpět do místa svého bydliště, můžeme sledovat znovu její běžný vzhled. Z výše zmíněných příkladů vyplývá, že jinakost divokých dětí můžeme sledovat i v jejich vzhledu, který je buď vystaven do kontrastu se společností jako ve snímku *Krajina přílivu*, či je dokonce společností změněn jako u zbývajících třech filmů. Kostýmy zde tedy fungují jak metafora a korespondují s chováním postav a s vlivem společnosti na ně.

3.5. Charakter hlavních postav

V této podkapitole se zaměřím na chování hlavních protagonistů snímků, tedy na vnější znaky, které postavy vykazují. Zohledním především hlavní charakterové rysy postav. Nebudu zde pojednávat o hereckém výkonu protagonistů, nýbrž o tom, jak se postavy vykazují navenek a co je pro ně charakteristické. Zaměřím se především na rysy, které mají postavy společně, a díky kterým je můžeme řadit do kategorie divokých dětí.

Newton uvádí, že společnost považuje za charakteristické pro divoké děti to, že neznají a neumějí dávat lásku a nemají žádné výčitky svědomí, jsou tedy považovány pouze za prázdné tělesné schránky.¹³² Langmeier a Matějček uvádějí jako hlavní charakterové rysy divokých dětí opožděný vývoj způsobeným izolací a s tím spojené nedostatečné sociální návyky. Děti vyžadují neustálou pozornost a lásku, jejich citové projevy jsou však velmi chudé. Často se vyznačují nekontrolovatelnými projevy a prudkými afekty.¹³³ „Zanedbané dítě vyrůstá obvykle v jednoduchém, primitivním prostředí, s nedostatečnou hygienou, bez vhodných

¹³² NEWTON, s. 237.

¹³³ LANGMEIER, Josef a Zdeněk, MATĚJČEK, s. 45.

vzorů vyspělého chování. Nechodí řádně do školy a nemá ve svém prostředí příležitost rozvinout svůj psychický potenciál.“¹³⁴ Jejich charakter je tedy utvářen i pomocí prostředím, ve kterém žijí. Hana Provažníková přichází pak s tezí, že divoké děti mají problém uvědomit si, co je špatné a co je správné.¹³⁵

V této podkapitole se budu snažit najít společné charakterové rysy hlavních postav, které korespondují s fenoménem divokých dětí. Z výše zmíněné literatury vyplývá, že divoké děti jsou emočně velmi chudé a neumí projevovat svoje city a neumějí si uvědomit co je správné a co je špatné. Jejich projev je nekontrolovaný s prudkým afektivním jednáním. Na utváření charakteru dítěte se podílí také prostředí, ve kterém dítě žije a které je často primitivní, bez dospělého dozoru a není dostatečně uzpůsobeno k tomu, aby v něm dítě mohl rozvinout svůj psychický potenciál.

3.5.1. Viktor

Prostředí, ve kterém vyrůstal Viktor, koresponduje s tvrzením Zdeňka Matějčka. Snímek *Divoké dítě*, ale nenabízí divákům pohled na Viktorovo dětství, které strávil v aveyronských lesích, nicméně z úvodní scény můžeme poznat, že se jednalo o prostředí primitivní, kde neměl dostatek podnětů ke svému vývoji či odpovídající hygienické podmínky. Především se pak jednalo o prostředí bez dospělého vzoru. Lebeau ve své knize komentuje scénu, kdy je Viktor nalezen, jako vyobrazení přírodního člověka, který je nezkažený civilizací a který má čistou/prázdnou mysl.¹³⁶ Ze začátku tedy sledujeme Viktora jako velmi emočně prostého chlapce, který neumí projevovat svoje city. Sám doktor Itard tento jeho stav komentuje: „*Jeho emoce se zatím neprojevují. I navzdory špatnému chování,*

¹³⁴ MATĚJČEK, Zdeněk. Zanedbanost a zanedbávání. In : DUNOVSKÝ J., Z. DYTRYCH, Z. MATĚJČEK, Z. a kol. *Týrané, zneužívané a zanedbávané dítě*. Praha:Grada Publishing, 1995. s. 61. ISBN 80-7169-192-5.

¹³⁵ PROVAŽNÍKOVÁ, Hana. Syndrom zneužívaného a zanedbávaného dítěte. In: VANÍČKOVÁ, E., Z. HADJ-MOUSSOVÁ, H. PROVAŽNÍKOVÁ. *Násilí v rodině. Syndrom zneužívaného a zanedbávaného dítěte*. 1.vyd. Praha: Karolinum. 1995. ISBN 80-7184-008-4.

¹³⁶ LEBEAU, s. 79.

kterému se mu dostalo v ústavu pro hluchoněmé, ho nikdy nikdo neviděl plakat. “¹³⁷
V průběhu pobytu u doktora Itarda se však jeho charakter proměňuje.

Viktorovi city se začínou rozvíjet především díky zásluze služebné doktora Itarda Madam Guérin, která se k Viktorovi nechová jako k vědeckému objektu, ale jako k dítěti. Neustále ho hladí po vlasech a vždy, když doktor Itard potřebuje chlapce uklidnit, zavolá jí, aby mu s chlapcem pomohla. Viktor postupně dává najevo, co se mu líbí, jako koupel ve vaně, či co mu naopak není příjemné, například chůze v botách. Viktor vyjadřuje svoji libost a nelibost především pohyby. Při koupeli ve vaně se rytmicky pokyvuje a kroutí hlavou, stejně tak jako když vybíhá ven na déšť. Naopak při chůzi v botách se svalí na zem a začne kopat kolem sebe. Jeho chování se začíná vyznačovat prudkými afekty, jako v již zmíněné scéně s nazutím bot, kdy se Viktor po pár krocích nečekaně svalí na zem a začne se na ní svíjet, aby tak projevily svou nelibost. Radost Viktor projevuje pak především při pobytu v přírodě, kterou je neustále přitahován, jako v již zmíněné scéně, kdy prší a Viktor vybíhá ven na déšť, kde se v kleče a se zdviženou hlavou kýve ze strany na stranu.

Doktor Itard se snaží chlapce naučit rozlišit mezi tím, co je dobré a co je špatné. Tento znak divokých dětí, neschopnost rozlišení mezi špatným a dobrým, uvádí i Hana Provazníková. Itard se ve Viktorovi snaží vyvolat smysl pro spravedlnost tím, že ho neoprávněně zamkne v klozetu, za úkol, který splnil dobře. Itard komentuje svůj pokus slovy: „*Měl jsem důkaz o tom, že Viktor pochopil rozdíl mezi spravedlností a nespravedlností.*“¹³⁸ Dále můžeme u Viktora sledovat i další znak zmíněný Langmeierem a Matějčkem, a to, že divoké děti vyžadují neustálou pozornost. U postavy Viktora můžeme tyto projevy sledovat při návštěvě u známých doktora Itarda, kde nutí Viktor malého chlapce a posléze i jeho otce, aby ho neustále vozili v kolečku.

Snímek *Divoké dítě* nabízí pohled na edukační proces Viktora, tak, jak jej popsal doktor Itard ve svých denících, které jsou ve filmu zastoupeny voice-overem doktora Itarda. Díky tomu můžeme sledovat proměnu hlavní postavy Viktora jako divokého dítěte odchyceného v lesích, které neumělo dávat najevo svoje emoce,

¹³⁷ *L'enfant sauvage* . [film]. Réžie: François Truffaut. Francie: Les Artistes Associés, 1970.

¹³⁸ *L'enfant sauvage* . [film]. Réžie: François Truffaut. Francie : Les Artistes Associés, 1970.

vyrůstalo v primitivním prostředí a neumělo rozlišit co je dobré a co je špatné, až po dítě co umí dávat lásku, dostalo domov a rodinu. Svoje city projevuje Viktor pomocí doteků. Z počátku naváže vztah především se služebnou. Ke konci snímku však vidíme i rozvíjející se vztah s doktorem Itardem, kterému bude věnována samostatná kapitola mé práce. Viktor tedy v těchto ohledech zcela naplňuje charakteristiky divokého dítě, tak jak byly zmíněny výše.

3.5.2. Kašpar Hauser

Podobně jako u postavy Viktora se snímek *Každý pro sebe a bůh proti všem* nezabývá životem hlavní postavy v izolaci od lidí. Díky úvodním scénám máme však možnost vidět prostředí, ve kterém Kašpar Hauser vyrůstal a které determinovalo jeho charakterové vlastnosti. Kašpar žil v izolaci od lidí, v malé místnosti se slámou a dřevěným koníkem. U postavy Kašpara tedy opět sledujeme jednoduché prostředí s nedostatečnou hygienou. V porovnání s Viktorem dostával Kašpar daleko méně podnětů od okolního světa, protože díky své izolaci ani neměl možnost s ním přijít do kontaktu. Lebeau popisuje jeho dětství následovně: „*Do té doby, do které mu sahá paměť, vždycky seděl v téhle díře, kde neměl možnost slyšet zvuky, vidět nebe nebo denní světlo. Jeho jediná zábava bylo hrát si s dřevěným koníkem, tak dlouho dokud opět neusnul. A tak ubíhal jeden den za druhým.*“¹³⁹

Lebeau považuje jeho příjezd do Norimberku za okamžik, kdy přišel na svět, z ticha a tmy do lidského života.¹⁴⁰ Dále představuje Lebeau Kašpara jako osobu, která je schopná slyšet bez toho, aby chápala slova, která je schopná vidět bez toho, aby vnímala, co vidí, a která je schopná chodit, bez toho aniž by věděla, jak používat nohy.¹⁴¹

Kašpara můžeme rovněž označit za emočně chladného. Lásku či jiný cit od bližní osoby nikdy nepoznal, neumí ji tedy přijímat ani dávat. Tento jev může však pozorovat u většiny postav snímku *Každý pro sebe a bůh proti všem*, výjimku tvoří rodina žalárnika či služebná Kathy, která podobně jako Madam Guérin u Viktora,

¹³⁹ LEBEAU, s. 57.

¹⁴⁰ LEBEAU, s. 57.

¹⁴¹ LEBEAU, s. 58.

přistupuje ke Kašparovi spíše jako dítěti, o které je třeba pečovat. Z počátku snímku můžeme Kašpara tedy vnímat jako prázdnou tělesnou schránku, což demonstrují i scény, kdy jeho tělo přehodí věznitel přes sebe a odnáší pryč. Když ho jeho věznitel učí chodit, připomíná Kašpar spíše oživlou loutku. Jako prázdná tělesná schránka působí i při svém příjezdu do Norimberku, kde stojí bez pohnutí na náměstí nebo při výslechu ve stájích. Jeho staticnost je podpořena minimem emocí. Dokonce, když před ní šermuje jeden z mužů mečem, Kašpar zůstává sedět bez hnutí. Poprvé u něj můžeme sledovat změnu, když mu chlapečci z Norimberku přinesou do cely slepici. Kašpar se bojí a snaží se uprchnout malým oknem ven. Stejně tak jak nám ho snímek představuje, tak se s ním divák v závěru i loučí. Na pitevním stole vidíme ležet jeho tělo. Nabízí se nám tedy záběr, kdy můžeme postavu Kašpara opět vnímat pouze jako prázdnou tělesnou schránku.

Kašpar není schopen navázat s nikým vztah. Můžeme však sledovat projevy jeho citů k malému dítěti, se kterým si hraje v kolébce, když ho posléze drží v náručí, začíná plakat a říká: „*Matko, jsem od všeho tak vzdálený.*“¹⁴² Lebeau ve své knize cituje Feuerbacha, který tvrdí, že ten, kterému nebylo umožněno být dítětem, nyní sám musí pozorovat dítě, kterým mohl být on sám.¹⁴³ Díky své izolaci nedostával Kašpar v průběhu svého dětství žádné podněty pro svůj rozvoj. V tomto ohledu se vymyká všem ostatním sledovaným hlavním postavám. Lebeau konstatuje, že jeho příchod na svět se odehrál až na náměstí v Norimberku.¹⁴⁴ Kašpar tedy neměl žádné zkušenosti s okolním světem.

Na rozdíl od Viktora nenacházíme u postavy Kašpara Hausera žádné prudké emoční afekty. Naopak, jeho postava si vyznačuje spíše přemýšlivostí a klidem. Jeho přemýšlivost reflektuje Herzog především v dialozích s ostatními postavami. Například, když se Kašpar snaží vysvětlit Daumerovi, že místnost je větší než věž. Kašpar tvrdí, že když se v místnosti otočí na kteroukoliv stranu, místnost tam neustále bude. Ale když se podívá na věž a pak se otočí na druhou stranu, věž bude pryč. Z toho Kašpar usuzuje, že místnost je větší než věž. Jeho přemýšlivost však nekoresponduje s jeho vnímáním jako prázdné schránky. V tomto bodě právě

¹⁴² *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

¹⁴³ LEBEAU, s. 60.

¹⁴⁴ LEBEAU, s. 57.

nastává rozpor, který Herzog svým snímkem reflektuje a to potírání individualit společností, kdy Kašpar představuje pro společnost pouze jednotlivce, kterému se snaží vštípit svoje názory, ale úplně ignoruje jeho vlastní.

Díky jeho nemotorným pohybům ho můžeme považovat za postavu dítěte uvězněnou v těle dospělého. Čemuž nahrává reálná předloha pro tento snímek i životní osud samotného herce Bruna S. Zároveň tento fakt přidává postavě Kašpara Hausera na jeho tajemnosti. Divák nezná jeho původ, nedokáže tak přesně určit, zda se jedná o dítě nebo o dospělého muže. Podle vzhledu bychom zařadili postavu Kašpara mezi dospělé, nicméně ve své mysli zůstává díky izolaci a opožděnému vývoji stále dítětem. Lebeau ve své knize přináší výčet dalších pomyslných hranic, na kterých postava Kašpara Hausera balancuje. Lebeau uvádí, že žije na hraně mezi „životem a smrtí“ a „lidskostí a nelidskostí.“¹⁴⁵ Tvrdí, že léta, která strávil uvězněn, mu byla ukradena a tento čas strávený zamčený ve své cele přirovnává ke smrti.

Kašpar stejně jako Viktor prošel obdobím izolace od společnosti. Jejich charakteristiky jsou ale rozdílné. U postavy Kašpara můžeme sledovat utlumené emoce po celou dobu snímku. Neprojevují se u něj ani prudké afekty. Stejně jako Viktor touží po lásce, po lidském doteku. To Herzog ukazuje ve scéně, kdy je Kašpar skloněn nad kolébkou dítěte a hraje si s ním. Kašpar toto porozumění však nenachází u lidí, protože neustále naráží na pravidla společnosti, která nemůže pochopit, což Herzog převádí do snímku pomocí dialogů s profesorem Daumerem. Sám v jednom z dialogů Kašpar říká: „*Lidé jsou tu na mě jako vlci.*“¹⁴⁶

Helena Bendová uvádí, že proto se Hauser obrací k přírodě, stává se její součástí a demonstruje tak svoji čistotu a harmonii bytí. Herzog to v lyrických polohách převádí na filmové plátno – při práci na zahradě nebo ve vztahu Kašpara ke zvířatům, k nimž se chová naprosto přirozeně.¹⁴⁷ Proto se Kašpar cítí svobodný venku na zahradě, nemusí zde dodržovat žádná pravidla nastavená společností.

¹⁴⁵ LEBEAU, s. 60.

¹⁴⁶ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

¹⁴⁷ BENDOVÁ, Helena. Provokující tajuplnost Kašpara Hausera. *A2 Kulturní týdeník*. 2008, č. 4, s. 11.

Když v závěru snímku krmí Kašpar černého ptáka na jeho tváři můžeme vidět úsměv a číst z ní radost a bezstarostnost.

Již zmíněné dva snímky se od dalších dvou liší nejenom v tom, že jsou založeny na historických událostech, ale také v časovém úseku, který zobrazují ze života hlavní postavy. Snímky *Divoké dítě* a *Každý pro sebe a bůh proti všem*, zobrazují okamžik, kdy je hlavní postava nalezena, kdy končí období její izolace. A dále ukazují proces socializace hlavních postav. Naproti tomu snímky *Divoká stvoření jižních krajin* a *Krajina přílivu* zobrazují období odloučení od většinové společnosti pro Jelizu-Rose a život v uzavřené komunitě pro Hushpuppy, tedy období, které nám není u Viktora ani u Kašpara ukázáno.

3.5.3. Výstavba narativu podle Benzaquén

Jak jsem již zmiňovala v první kapitole, Adriana Benzaquén ve své knize pracuje s dělením divokých dětí podle výstavby narativu příběhů, který dělí na šest částí. První je objevení dítěte, za druhé následuje chycení, poté se odehrává diagnóza, dítě se dostává do společnosti a je vystavováno jako kuriozita, poté přichází léčba, péče a převzetí odpovědnosti za dítě, za páté následuje proces učení a poslední přichází zklamání. Osoba za něj zodpovědná zjistí, že dítě je jiné a jen těžko ho přeučí k obrazu svému.¹⁴⁸ Ve snímku *Divoké dítě*, je Viktor objeven v lesích a posléze odchycen místními obyvateli. Diagnózu provádí doktor Itard a profesor Pinel, Viktor se dostává do střetu se společností a je vystavován pro novináře zaměstnancem ústavu pro hluchoněmé. Poté následuje edukační proces doktora Itarda. Poslední bod, kterým je podle Benzaquén zklamání, však nepřichází. Konec snímku vyznívá optimisticky a to především díky větě doktora Itarda, který Viktorovi říká: „*Zítřka budeme pokračovat v našich lekcích.*“¹⁴⁹ Itard dává Viktorovi ještě šanci k dalšímu progresu. Závěrečný Viktorův pohled do kamery však již tak optimistický není. Ukazuje Viktorovu němou výtku doktorovi Itardovi a společnosti směřující k otázce správnosti Itardových postupů.

Kašpar je ve snímku objeven na náměstí v Norimberku, není tedy potřeba ho odchytn jako u postavy Viktora. Poté se dostává do společnosti a rovněž je

¹⁴⁸ BENZAQUÉN, s. 66.

¹⁴⁹ *L'enfant sauvage* [film]. Réžie: François Truffaut. Francie : Les Artistes Associés, 1970.

vystavován jako kuriozita v cirkusovém prostředí. U Kašpara nelze proces učení či léčbu porovnávat s postavou Viktora, se kterým doktor Itard pracuje. Ve snímku *Každý pro sebe a bůh proti všem* je Kašparovi pouze předkládáno, jak společnost funguje, bez bližšího vysvětlení a on je nucen se tomu přizpůsobit. Diagnóza v jeho případě přichází až po jeho smrti, kdy je provedena pitva. Lékaři přicházejí s tvrzením, že Kašpar měl deformaci na mozku, zmenšenou levou hemisféru.¹⁵⁰

Ve snímku *Krajina přílivu* se těchto šest fází nenachází. Snímek nám ukazuje život Jelizy-Rose, které umírá matka a na základě toho odjíždí se svým drogově závislým otcem do domu po babičce, kde umírá na drogové předávkování i její otec. Jeliza-Rose je poté odkázána sama na sebe. V místě nového bydliště se setkává se sourozenci Dell a Dickensem, kteří žijí rovněž sami odloučení od většinové společnosti. U Jelizy dochází k fázi objevení dítěte až v poslední scéně filmu, kdy ji bere k sobě cestující z vykolejeného vlaku. Tímto okamžikem však snímek končí, neprobíhá zde žádný proces socializace či léčba. Ve snímku *Divoká stvoření jižních krajin* přichází fáze objevení dítěte až po velké vodě, která zaplaví Lavor. Hushpuppy je se svým otcem a ostatními obyvateli Lavoru násilně odchycena a převezena do nemocnice za hrází. Díky svému útěku z nemocnice zpět do Lavoru nejsou ostatní fáze procesu ve snímku zobrazeny. Jelikož Benzaquén při svém dělení vychází z reálných případů divokých dětí, jsou postavy Jelizy-Rose a Hushpuppy těžko zařaditelné do jednotlivých fází, protože se jedná o postavy fiktivní.

3.5.4. Jeliza-Rose

Prostředí, ve kterém Jeliza-Rose v průběhu snímku vyrůstá, se proměňuje. Můžeme však konstatovat, že oba její domovy, vykazují znaky shodné s popisem Matějčka o primitivním prostředí, bez dospělého dozoru. Jako první domov Jelizy vidíme drogové doupě, kde se stará o svoje drogově závislé rodiče, druhým domovem se jí pak stává rozpadlý dům uprostřed lánů polí, kde žije již úplně sama a začne si zde vytvářet svůj nový svět.

¹⁵⁰ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

Sean Davidson označuje Jelizu jako nevinnou, přirozeně inteligentní a traumatizovanou dívku potulující se krajinou vlastní představivosti.¹⁵¹ Po smrti matky zůstává Jeliza velmi chladná, naopak smrt otce si odmítá připustit a nadále udržuje vztah s jeho mrtvolou, který podle Barry Paris hraničí s nekrofilii.¹⁵² Otcovu mrtvolu si navíc upraví pomocí líčidel a paruky do ženské podoby.¹⁵³ Jelizin vztah s matkou byl velmi chladný a proto v průběhu snímku neustále hledá mateřskou lásku, nejen však u postavy otce, ale i u Dell a ženy z vykolejeného vlaku, jak bude zmíněno v další kapitole. Podle Romana Sikory si *Krajina přílivu* pohrává s dětskou nevinností. Jeliza-Rose je popisována jako dětská, ale zároveň i svůdná dívka, která se upíná ke svému vnitřnímu světu. Hlavičky panenek promění ve své kamarádky a pole kolem jejich domu v oceán. Postavy ve filmu (Jeliza, Dell, Dickens) jsou vytrženy z reality a vyvrženy ze společnosti, tento stav podtrhuje také kamera, která prostory zvolna rozhoupává.¹⁵⁴

Především ve vztahu ke své matce můžeme vidět Jelizu-Rose jako velmi emočně chladnou. Když ji matka objímá, Jeliza se od ní snaží odvrátit. Po smrti matky je Jeliza ráda, že může sníst všechny její čokolády. Žádnou lítost nad smrtí své ženy neprojevuje ani její otec. Jeliza bere smrt své matky jako hru, kterou z ní však udělá otec, pomocí vyprávění příběhu o princezně Gunhildě. To, že se Jeliza ani nepozastaví nad smrtí své matky, nahrává faktu, že neumí rozlišovat mezitím co je dobré a co je špatné. Pro Jelizu-Rose se tento rozdíl stírá, protože na místo v realitě žije ve své fantazii, která se projevuje již v jejím původním domě a to především díky fiktivním postavám bažináků. Tento její stav se v průběhu celého snímku prohlubuje. Jayne Steel uvádí, že charakter postavy Jelizy-Rose ovlivňuje to, zda se nachází v exteriéru nebo v interiéru. Poukazuje na to, že když je Jeliza Rose uvnitř, jsou její pocity často stísněné až klaustrofobické. Doma se bojí bažináků, v domě uprostřed polí zase žije s hniјící mrtvolou svého otce. Steel staví

¹⁵¹ DAVIDSON, Sean. Gilliam talks up Tideland at TIFF. *Canada's Broadcast and Production Journal*. 2004, September, s. 15. ISSN: 08362114.

¹⁵² PARIS, Barry. TRIP THROUGH GILLIAM LAND TIDELAND IS DEEP, DARK AND DISTURBING. *Pittsburgh Post-Gazette*. 2006, 07 Dec. ISSN: 1068624X.

¹⁵³ MONK, Katherine. Nothing rings true in Gilliam's Tideland. *Edmonton Journal*. 2007, č. 26.

¹⁵⁴ SIKORA, Roman. V melancholických krajinách přílivu. *Literární noviny*. 2006, č. 33, s. 12.

toto do kontrastu s pocity, které zažívá Jeliza při pobytu venku, kdy se směje a běhá polem.¹⁵⁵

Jeliza-Rose v podstatě žije svůj život více ve fantazii, než v reálném světě. Představuje si, že je herečkou, že je Alenkou, že je nevěstou, že je její otec na prázdninách, že hlavičky jejích panenek umějí mluvit, že pole je moře a vlak je velký žralok. Její fantazie je také naplněná obavami a to z tvorů, které si sama vymyslela a nazývá je bažinači. S otcem odjede do velkého opuštěného domu, uprostřed polí, který jí nabízí spoustu prostoru pro uplatnění její fantazie, především pak díky líčidlům, šatům a paruce po babičce, jež v domě nachází.

Obzvláště po té, co její otec zemře, se Jeliza cítí osamělá a chodí si povídat s jeho mrtvolou. Ke zkrácení dlouhé chvíle využívá her. Ze smrti se snaží také udělat hru, což můžeme sledovat při scéně u zrcadla, kdy Jeliza-Rose říká: „*Umírám, už nemůžu dál.*“¹⁵⁶ Poté si hlubokým hlasem, imitací doktora odpovídá: „*Přežijte.*“¹⁵⁷ Pak je již zase Jelizou-Rose a děkuje doktorovi, za to, že jí dal naději. Podobná situace nastává, když přijde Jeliza-Rose do domu a vidí, že její otec je stále na prázdninách. Vezme si na hlavu paruku a namaluje si ústa červenou rtěnkou před zrcadlem. Když přetáhne, považuje červenou barvu za krev a spustí svůj herecký výstup. Tvrdí, že teď opravdu umírá, že už není na prázdninách. Hlava panenky jí však odpovídá: „*Ale ty už jsi dávnou mrtvá, jsi duch.*“¹⁵⁸ Za ducha považuje Jeliza-Rose například i postavu Dell.¹⁵⁹ Když Jeliza poprvé mluví s Dell, říká jí: „*Já se vás bojím. Vy přece jste mrtvá.*“¹⁶⁰ Dell poté vypráví Jelize svůj životní příběh. Jeliza v ní nachází novou kamarádku a běží tuto novinu říct svému

¹⁵⁵ STEEL, s. 22.

¹⁵⁶ STEEL, s. 23.

¹⁵⁷ STEEL, s. 23.

¹⁵⁸ STEEL, s. 23.

¹⁵⁹ STEEL, s. 24.

¹⁶⁰ *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

otci: „Tati spletla jsem v ní. Není to žádný duch, mohla by to být moje kamarádka. Pozvala mě na piknik.“¹⁶¹

Za emočně chudý můžeme považovat vztah Jelizy-Rose ke své matce. Ke svému otci má vztah naopak velmi vřelý, který udržuje i po jeho smrti s jeho mrtvolou. Chodí si s ním povídat a vyprávět mu svoje zážitky. Snímek nahrazuje v případě Jelizy-Rose rozlišení mezi dobrem a zlem tím, že neumí rozlišit mezi realitou a fantazií. Znak afektovaného jednání můžeme pozorovat u Jelizy především při jejich hereckých výstupech před zrcadlem, což ukazuje na jistou podobnost s labilními výstupy její matky a odkazuje na determinovanost Jelizy prostředím, ve kterém vyrostla. Matka ji před svou smrtí v jednu chvíli objímá a říká jí zlatíčko a za okamžik na ni křičí, že je to malá mrcha, aby ji chvíli poté opět ujišťovala, jak moc ji miluje, a že jednou pro ni udělá něco vážně krásného. Když se Jeliza maluje v blondáté paruce před zrcadlem, najednou se zastaví, zadívá se na sebe a říká: „Dělej, ty mrcho.“¹⁶² V čemž explicitně odkazuje na svoji matku a na to, jak ji formovalo prostředí, ve kterém vyrostla.

3.5.5. Hushpuppy

Rovněž postava Hushpuppy vyrůstá prostředí, které můžeme označit za primitivní a nedostačující. Jediným dospělým vzorem je pro ni její otec, kterého Darina Křivánková označuje jak divokého.¹⁶³ Lucius Shepard popisuje Hushpuppy jako „čistou“, „divokou“, „vyděšenou“, „citlivou“ a „rebelskou.“¹⁶⁴ Projev Hushpuppy je na rozdíl od postav Kašpara a Viktora velmi emoční a vyznačuje se prudkými afekty. Například, když při hádce udeří pěstí svého otce a říká mu: „Doufám, že umřeš. Potom si na tvém hrobě sním narozeninový dort úplně

¹⁶¹ *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

¹⁶² *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

¹⁶³ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Gilliam úžasně zešílel. *Lidové noviny*. 2006, č. 161, s. 17.

¹⁶⁴ SHEPARD, Lucius. Martian processed cheese. *FANTASY & SCIENCE FICTION*. 2012, July-August, s. 176.

sama.¹⁶⁵ Postava Hushpuppy prožívá širokou škálu emocí. Její otec se ale svou výchovou snaží, aby v sobě svoje city, především pak ty, které považuje za slabošské, jako strach či láska, potlačila. Proto, když se cítí v úzkých nebo je jí smutno, obrací se na svoji mrtvou matku, která zemřela, když byla Hushpuppy ještě malá. Jako například, když přichází velká bouře a ona je s otcem v jejich chatrči a při zahřmění vykřikne: „*Mami!*“¹⁶⁶

Hushpuppy si v průběhu snímku začíná uvědomovat hranici mezi tím, co je dobré a co je špatné. Když udeří svého otce, říká: „*Mami nejspíš jsem něco pokazila*.“¹⁶⁷ O správnosti svého rozhodnutí však uvažuje až poté, co daný čin vykoná. Zeitlin to divákům ukazuje ve scéně, kdy skupina mužů z Lavoru nastraží bombu k hrázi, kterou chtějí vyhodit do povětří. Ovladač od výbušniny po potyčce skončí v ruce Hushpuppy, která se musí rozhodnout. Na naléhání svého otce zatáhne a hráz tak exploduje. V následující scéně říká: „*Občas něco pokazíte tak hodně, že to nemůžete napravit*.“¹⁶⁸

Hushpuppy nemůžeme považovat za emočně chladnou, nicméně své city musí díky drsné výchově umět potlačit. Jejich potlačení se pak projevuje afektovaným jednáním, jak bylo již výše zmíněno. Hushpuppy se během snímku učí schopnosti rozlišit mezi tím, co je správné a co je špatné. Snímek sleduje její velkou proměnu, způsobenou především ztrátou domova a otce.

3.5.6. Souhrn

Co se tady stává pro všechny filmy pracující s fenoménem divokých dětí jednotné, je prostředí ve kterém žijí. Většinou se jedná o prostředí primitivní s nedostatkem podnětů pro rozvoj dítěte. U Viktora se tímto prostředím stává les, kde vyrostl, u Kašpara cela, ve které žil, u Jelizy je to pak dům, kde bydlí a u Hushpuppy její příbytek, postavený ze starého přívěsu. Stejně tak se u většiny postav projevuje afektované jednání, které je u Viktora vyvoláváno nelibostí

¹⁶⁵ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

¹⁶⁶ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

¹⁶⁷ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

¹⁶⁸ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

z úkolů od doktora Itarda, u Jelizy-Rose se jedná spíše o herecké etudy, pomocí nichž ventiluje svoji fantazii a Hushpuppy jde o přetlak emocí. Kašpar se tímto způsobem neprojevuje. U něj a u postavy Viktora můžeme sledovat neschopnost projevit svoje city. Jeliza-Rose je chladná ve vztahu ke své matce, naopak Hushpuppy díky svému živočišnému projevu působí velmi emotivně, ale její city jsou potlačovány ze strany otce.

Všechny postavy se učí rozlišovat mezi dobrým a špatným. Ať se jedná o simulované pokusy u Viktora či zásadní rozhodnutí v případě Hushpuppy. Kašpar uvažuje nad tímto problémem ve svých filozofických otázkách a nutí tak spíše diváka k zamyšlení. U Jelizy-Rose je tento konflikt přenesen do roviny fantazie versus realita. Z uvedených informací vyplývá, že postavy Kašpara a Viktora, které jsou založeny na reálné předloze, korespondují více s tezemi uvedenými v úvodu této podkapitoly. Nicméně Hushpuppy a Jeliza-Rose se těmito tezím nijak nevymykají. Právě naopak je rozšiřují, stejně tak jako možnosti reprezentace divokých dětí ve filmu, a to především kontrastem mezi fantazií a realitou a vztahovými vazbami se svými nejbližšími osobami, jelikož v případě Viktora a Kašpara žádní rodinní příslušníci nejsou.

3.7. Nevinnost, divokost a vývoj hlavní postavy

Většina autorů zabývajících se jak fenoménem divokých dětí, tak také autorů odborných studií a recenzí, k mnou sledovaným snímkům dále uvádí jako společný jmenovatel divokých dětí jejich čistotu, nevinnost a divokost. Pro moji práci je tedy podstatné zjistit, jak jsou tyto vlastnosti převedeny do samotných filmů. V této části nezohledním otázku, kdo konstruuje jejich divokost, na kterou se zaměřím až v kapitole týkající se společnosti, ale zaměřím se na to, jak se u nich tyto rysy projevují. Rovněž také bude mým cílem zjistit, jak nám snímek postavu předkládá na začátku a jak na konci, tedy prochází-li hlavní postava v průběhu snímku vývojem.

3.7.1. Viktor

Dříve než má divák postavu Viktora spatřit, má možnost ji slyšet. Když Viktor vyděsí ženu s košíkem v lese, tak jeho postavu nejdříve nevidíme, pouze tušíme, že v houštině se něco nachází. Truffaut ponechává zprvu na divácích a jejich fantazii, aby si sami domysleli, co je v křoví skryto. Na první pohled si divák myslí, že se jedná o divoké zvíře, kterého se žena tak polekala, čímž Truffaut uvozuje právě Viktorovu divokost. Stejným způsobem uvažuje i Richard Robyn. Tvrdí, že lidé co ho chytli, si nebyli jistí, zda je Viktor vůbec člověkem.¹⁶⁹ Georgiana Colvile uvádí, že snímek začíná hned jádrem věci, čímž myslí představením Viktora jako divokého dítěte a jeho polapením. Viktor je sledován jako zvíře, je vzat z přírody. Posléze je týrán, považován za idiota, vystavován jako zřůda pro turisty.¹⁷⁰ Zpočátku nám snímek ukazuje Viktora v jeho přirozeném prostředí. Vidíme, jak běhá po lese, jak pije vodu z pramene. Posléze nám kamera nabídne záběr na Viktora sedícího na stromě. Kamera se poté začíná vzdalovat, až je velmi těžké postavu Viktora rozpoznat. Je ztracen v koruně stromu v celkovém pohledu na les. Truffaut, tak demonstruje Viktorovu osamělost a soužití s přírodou a zároveň malost člověka oproti přírodě. Tato scéna se postupně kruhově zatmívá, až schová postavu Viktora úplně.

Lebeau spatřuje Viktorovu nevinnost a štěstí v přírodě.¹⁷¹ Po celou dobu snímku Viktor tíhne po návratu k přírodě a tedy i k jeho přirozenosti. Rád se dívá z okna do krajiny, rád chodí na procházky s doktorem Itardem, což Itard sám v průběhu snímku komentuje: „*V jeho očích vždy vidím radost, když se může dívat z okna na kopce a lesy.*“¹⁷² Ke konci snímku se dokonce do svého původního domova na jednu noc vrací. Zjistí však, že už v přírodě neumí přežít. Jeho nevinnost demonstruje Truffaut ve snímku tím, že staví Viktora do role oběti. Viktor sám si nepřál být odchycen a socializován. Stal se obětí nejprve lidského násilí a poté předmětem výzkumu a edukačního pokusu.

¹⁶⁹ ROBYN, Richard. *The Wild Boy of Aveyron*. *Tesol Quarterly*. 1980, roč. 14, č. 1, s. 101.

¹⁷⁰ COLVILE, Georgiana. *Children Being Filmed by Truffaut*. *The French Review*. 1990, roč. 63, č. 3, s. 448.

¹⁷¹ LEBEAU, s. 79.

¹⁷² *L'enfant sauvage* [film]. Režie: François Truffaut. Francie : Les Artistes Associés, 1970.

U postavy Viktora můžeme v průběhu snímku sledovat velkou proměnu jak psychickou tak fyzickou. Z počátku staví snímek diváky spíše do role pozorovatelů. Role kamery spočívá ve vědeckém pozorování Viktora. Truffaut z něj činí objekt vědeckého výzkumu, pro diváka je tedy těžší se s hlavní postavou identifikovat. Když je Viktor přiveden k doktoru Itardovi a profesoru Pinelovi na vyšetření, nezacházejí s ním jako s dítětem, ale spíše jako s předmětem poznání. Zcela mechanicky popisují jeho tělo, jakoby ani nebylo živé, ale jednalo se pouze o objekt. Když Viktor leží na stole Itard s Pinelem ho zkoumají: „*Čtyři jizvy na levé ruce. Jizvy na rameni, dvě jizvy na pravé paži. Tři jizvy na pravé noze, dvě jizvy na levé.*“¹⁷³ Postupem času se však postava, ale i vnímání Viktora proměňuje. Viktor se stává polidštěn hlavně, když dostává jméno. Už to není ten divoký chlapec, ale Viktor konkrétní osoba. Stává se jednotlivcem, není už nadále pouhou součástí přírody, ale samostatnou identitou. Lebeau popisuje závěrečný záběr snímku, kde vidíme Viktorův pohled do kamery. Dodává, že dětská tvář je to poslední, co z filmu vidíme. Lebeau dále poukazuje na to, že právě Viktorův pohled by měl v divákovi zůstat. „*Ačkoliv je Viktor němý, má v tomhle snímku poslední slovo.*“¹⁷⁴

U postavy Viktora tedy můžeme sledovat velmi výrazný vývoj, kdy se ze zvířete, které nám snímek představuje v úvodu, stává chlapcem, který dostává jméno Viktor. Závěrečné vyznění snímku můžeme tak vnímat jakou němou obžalobu společnosti, která vytrhla chlapce z jeho přirozenosti, kterou byl život v přírodě. Zde opět vyvstává na mysl otázka, která se prolíná pracemi autorů zkoumajících fenomén divokých dětí, a to otázka ohledně podstaty lidskosti a toho, co to znamená být člověkem. Truffautův poslední záběr snímku *Divoké dítě*, tak evokuje němou výčitku, která je vztažena ke správnosti postupů doktora Itarda, vyvolává v divákovi otázku o správnosti Itardových postupů a postojů společnosti k Viktorovi.

¹⁷³ *L'enfant sauvage* [film]. Režie: François Truffaut. Francie : Les Artistes Associés, 1970.

¹⁷⁴ LEBEAU, s. 75. Lebeau rovněž zdůrazňuje, že stejným záběrem končí i Truffautův film *Nikdo mě nemá rád* (1959), kdy kamera snímá tvář hlavní postavy snímku Antoina Doinela, ve které je bolest a vzdor. LEBEAU, s. 75.

3.7.2. Kašpar Hauser

Snímek *Každý pro sebe a bůh proti všem* nám zpočátku ukazuje Kašpara jako dětsky čistého, zvědavého a radostného. Poté, co se naučí mluvit, se však propast mezi ním a společností prohlubuje a stává se čím dál víc osamělejším, uvádí Helena Bendová.¹⁷⁵ Jeffrey Manson vnímá Hausera jako pozoruhodně nevinného a jedinečně inteligentního.¹⁷⁶ Jay Scott spatřuje jeho nevinnost v jeho čisté mysli, označuje ji dokonce jako tabula-rasa.¹⁷⁷ René Gerulaitis uvádí, že Herzog chtěl udělat více než jen životopis Kašpara. Vytvořil příběh čistého člověka, který byl změněn společností.¹⁷⁸ U Kašpara je pojem nevinnost spojován především s čistou myslí či dětskou čistotou a prostotou. Snímek nám ukazuje, že Kašpar v podstatě promarnil šestnáct let svého života, bez jakýchkoliv podnětů, které by ho dál rozvíjely a formovaly. Jak jsem již zmiňovala výše, Kašpar však toto nepovažuje za nic špatného, nedokáže nikoho obvinít nebo se na někoho zlobit za to, že prožil tolik let v izolaci. To ho rovněž jako Viktora staví do pozice oběti. Oba dva můžeme vnímat jako oběti lidské společnosti, protože jsou vzati ze svého přirozeného prostředí a jsou nuceni se přizpůsobit společnosti. To vše probíhá z vůle společnosti nikoliv z jejich vlastní.

Snímek nám představuje Kašpara jako malé dítě. Sedí a hraje si se svým dřevěným koníkem. Zpočátku se může zdát znepokojivá velikost Kašpara, dalším znakem, že nejde o normální dítě je detailní záběr na provaz, kterým je Kašpar připoután. Až jako poslední nám kamera nabízí přímý pohled do jeho tváře, kdy se divák definitivně utvrdí v tom, že se nejedná o žádné dítě a začne se ptát, co za postavu nám snímek ukazuje. Postavu, která si hraje jako dítě, avšak podle tváře již dítětem není, postavu, která je připoutaná, avšak v její tváři nenacházíme stopy hněvu. Kašpar tedy vyvolává ambivalentní pocity, a je proto těžší se jeho postavou

¹⁷⁵ BENDO VÁ, Helena. Provokující tajuplnost Kašpara Hausera. *A2 Kulturní týdeník*. 2008, č. 4, s. 11.

¹⁷⁶ ANDERSON, John. FILM FILE / Recapturing the Wild Story of `Kaspar. *Newsday*. 1996, 27 Mar.

¹⁷⁷ JAY, Scott. Kaspar Hauser succeeds in most difficult of tasks. *The Globe and Mail*. 1979, 16 Feb. ISSN: 03190714.

¹⁷⁸ GERULAITIS, Renate. Recurring Cultural Patterns: Werner Herzog's Film "Every Man for Himself and God Against All, The Enigma of Caspar Hauser. *Journal of Popular Culture*. 1989, č. 22, roč.4, s. 61.

identifikovat stejně jako s postavou Viktora, protože divák přesně netuší, jakou postavu sleduje. Ovšem pohled na Kašpara není objektivizující a vědecký jako u Truffauta. Herzogovo vnímání Kašpara můžeme označit za velmi subjektivní, protože Kašpar v daném snímku představuje metaforu pro negativní postoj společnosti, která se vymezuje vůči individualitám.

Lebeau spatřuje divokost Kašpara v životním údělu herce Bruna S., a to především v jeho nezlomnosti a nepřizpůsobivosti společnosti, dále dodává, že Bruno S. není pouhým hercem, ale sám se stává postavou Kašpara. Lebeau mluví o Kašparovi jako o vydědenci, který se vzepře společnosti a jejím kulturním nárokům.¹⁷⁹ Kašparův vzdor proti společnosti pak tkví v tom, že se jí odmítá přizpůsobit a přistoupit na všeobecně platná pravidla, která však díky své nevinnosti a prostotě nedokáže pochopit. Když mu dva představitelé církve vyprávějí o víře a ptají se ho, zda přemýšlel o bohu v období své izolace, Kašpar odpovídá: „*Nerozumím otázce. V mém vězení jsem nepřemýšlel o ničem a neumím si představit, že bůh vytvořil celý svět z ničeho, jak vy tvrdíte.*“¹⁸⁰ Duchovní tuto situaci komentují mezi sebou: „*Jestliže nerozumí bohu, tak prostě musí věřit.*“¹⁸¹ Jeden z mužů se obrací na Kašpara a říká mu: „*Ty musíš věřit!*“¹⁸²

Jeho proměna je tedy zcela jiná než proměna postavy Viktora. Kašparovi se nedostává žádný výchovný a vzdělávací proces. Je vždy postaven před hotovou věc, jako v již zmíněném příkladu s duchovními a musí se tomu přizpůsobit. To však Kašpar ve své prostotě nedokáže a proto se od společnosti spíše vzdaluje, než aby se jí přibližoval. Kašpar si svoji nevinnost a divokost uchovává, jeho proces socializace je neúspěšný a končí jeho záhadnou smrtí.

¹⁷⁹ LEBEAU, s. 65.

¹⁸⁰ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

¹⁸¹ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

¹⁸² *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

3.7.3. Jeliza-Rose

Gilliam si podle Romana Sikory pohrává s dětskou neviností. Sikora popisuje Jelizu-Rose jako dětskou, ale zároveň svůdnou.¹⁸³ Podle Jayne Steel ukazuje Gilliam ve svém snímku to, že nevinost nutně neznamená postavit dítě do role oběti.¹⁸⁴ Zde tedy nastává rozpor mezi vnímáním nevinosti u Kašpara a Viktora, kteří byli primárně stavěni do role oběti, která podpořila vnímání jejich nevinosti. Steel tvrdí, že romantické představě nevinného dětství například odporuje to, že Jeliza-Rose podává svému otci drogy, dává si polibky s Dickensem či pomáhá Dell při taxidermii těla jejího mrtvého otce. Tento anti-romantický výklad snímku je vystavěn do kontrastu s prostředím, kde se snímek odehrává, které považuje Steel za velmi romantizující. V zápětí však dodává, že snímek je šokující proto, že je nahlížen neviným pohledem dítěte.¹⁸⁵

Tyto svoje úvahy shrnuje Steel následovně: „*Ačkoliv je film šokující v anti-romantické vizi dětství, zároveň působí nevinně v pro-romantické vizi dětství.*“¹⁸⁶ Tato pro-romantická vize se dostává do snímku tím, že Gilliam apeluje na dospělé, aby zkusili znovu objevit jaké je to být dítětem se smyslem pro dobrodružství a nevinost, přičemž se podle něj nevinost nerovná slabost.¹⁸⁷ Gilliam toho dosahuje tím, že snímek je nahlížen očima Jelizy-Rose.

Snímek začíná přímou citací z knihy Lewise Carrola *Alenka v Říši divů* (1865). Obě dvě postavy (Alenka a Jeliza) představují podle Steel předčasně vyspělé, svěhlavé děti, které vyrůstají bez dozoru rodičů.¹⁸⁸ Steel poukazuje na asociaci mezi postavou Jelizy-Rose a veverkou, kterou vypustí z klece. Steel tvrdí, že veverky jsou malé, mazané a chytré, stejně tak jako děti. Když tedy Jeliza-Rose osvobodí veverku, kterou má Dell zavřenou v kleci, vypouští tak i své rebelské a divoké já.¹⁸⁹ Steel tedy spojuje divokost Jelizy-Rose s její samostatností,

¹⁸³ SIKORA, Roman. V melancholických krajinách přílivu. *Literární noviny*. 2006, č. 33, s. 12

¹⁸⁴ STEEL, s. 20.

¹⁸⁵ STEEL, s. 21.

¹⁸⁶ STEEL, s. 21.

¹⁸⁷ STEEL, s. 22.

¹⁸⁸ STEEL, s. 29.

¹⁸⁹ STEEL, s. 41.

rebelskou povahou a svéhlavostí, které korespondují s tím, že prožila dětství bez dozoru dospělých. Dále vidí Steel Jelizinu divokost v její fantazii.¹⁹⁰

Na začátku snímku vidíme Jelizu-Rose, která si šťastně běhá v lánech polí. V tomto momentě ji divák považuje za normální dítě. Jediné, co se může zdát zvláštní, jsou hlavičky panenek na jejich prstech, dodává Steel. V následující scéně vidíme Jelizu sedět pod vrakem starého autobusu a mluvit k hlavičkám svých panenek. Stejně tak jako většina dětí se oddávám hrám. V této chvíli, už ale podle Steel přichází moment, kdy divák odhaluje, že na Jelize je něco speciálního, něco divokého a nebojácného. Později vychází najevo, že to „něco“ je představivost Jelizy-Rose, která často svádí bitvu s realitou.¹⁹¹ Samotná postava Jelizy prochází ve snímku proměnou na základě toho, že jí umírá matka a posléze i otec, musí se odstěhovat ze svého domu a nachází si nové přátele Dell a Dickense. Nicméně postava Jelizy-Rose jako taková zůstává pořád stejná, protože všechny události okolo jsou pro ni pouze hrou. Na konci snímku nachází podle Steel Jeliza znovu mateřskou lásku. Poukazuje na to, že žena, která jí nabízí sladkost, supluje v tuto chvíli její matku, protože v západní kultuře je sladkost spojena s blažeností, kterou můžeme postavit na úroveň návratu k mateřské lásce.¹⁹²

U postavy Jelizy-Rose tedy vidíme rozpor s postavami Kašpara a Viktora, kdy její nevinnost tkví v nevinosti dětství, ale není považována za oběť, jako předchozí dvě zmíněné postavy. V případě Jelizy-Rose nenastává ve snímku žádný tlak společnosti, proto film nevytváří nevinnost jako oběť, ale právě díky tomu, že její pohled na svět není nijak společností zdeformovaný, ho můžeme považovat za neviný. Jak vyplývá z tvrzení režiséra snímku Terryho Gilliana, které cituji výše, snažil se o to, aby si diváci zkusili, jaké je to být znovu dítětem se smyslem pro dobrodružství a nevinnost.

Jelizina divokost se transformuje do její fantazie, samostatnosti svéhlavosti a rebelské povahy. Charakter její postavy se v průběhu snímku výrazně nepromění. Jeliza mění svůj zevnějšek pomocí kostýmu a líčidel, změní i místo, svého bydliště a přichází o oba dva rodiče. Nicméně Jeliza to takto nevnímá, je pořád tou šťastnou

¹⁹⁰ STEEL, s. 22.

¹⁹¹ STEEL, s. 22.

¹⁹² STEEL, s. 41.

malou holčkou žijící ve své fantazii, což koresponduje s tvrzením Marka Sinkera, že příběh je nahlížen očima Jelizy-Rose, která vypráví to, co vidí ona sama, což mnohdy nekoresponduje s tím, co vidí diváci.¹⁹³ Jako další příklad, který podpoří tezi Marka Sinkera, můžeme uvést to, že Jeliza vidí svého otce neustále na prázdninách, přičemž divák ví, že její otec zemřel na drogové předávkování. Film je tedy nahlížen dětskýma očima hlavní postavy. Ve světě Jelizy-Rose platí jiná pravidla, a proto se divák s jejím pohledem velmi těžko ztotožňuje. To koresponduje s tvrzením Chrise Jenkse, který považuje klasické dětství za stabilní a předvídatelné, za něco, s čím má dospělí jedinec zkušenost.¹⁹⁴ Díky tomu, že si Jeliza-Rose však svůj svět sama vytváří, stává se pro diváka těžko čitelná a její chování nepředvídatelné, proto Jeliza vidí oceán a ponorku a divák lány polí a skrýš postavenou uprostřed nich.

3.7.4. Hushpuppy

Jana Podskalská označuje Hushpuppy jako „divokou bytost.“¹⁹⁵ Podle Rhienny Renée Guedry je Hushpuppy divoké dítě naplněné velkou zvědavostí a moudrostí neúměrnou jejímu věku.¹⁹⁶ Podle Luciusa Sheparda se stává Hushpuppy divokou díky otcově výchově.¹⁹⁷ Jelikož Hushpuppy žije jen se svým otcem, stává se tak on jejím hlavním mentorem. Divokost Hushpuppy plyne tedy hlavně z otcovy výchovy a z prostředí, ve kterém vyrůstá. Projevuje se pak především v její samostatnosti, schopnosti postarat se sama o sebe. Když je Lavor zatopen, vyloví Hushpuppy otec koš krabů a nutí svoji dceru před zbytkem obyvatel kraba rozlomit vlastníma rukama. Za hlasité podpory svého otce a ostatních obyvatel Lavoru to Hushpuppy dokáže, vyskočí na stůl, zatne svaly a začne křičet. Její otec celou

¹⁹³ SINKER, Mark. Tideland. *Sight & Sound*. 2006, č. 9, s. 80.

¹⁹⁴ JENKS, s. 6.

¹⁹⁵ PODSKALSKÁ, Jana. Divoká touha být součástí vesmíru. *Deník*. 2012, 11 Srp, s. 17

¹⁹⁶ GUEDRY, Rhienna Renée. Beasts of the Southern Wild. *Bitch Magazine*. 2012, č. 55, s.71.

¹⁹⁷ SHEPARD, Lucius. Martian processed cheese. *FANTASY & SCIENCE FICTION*. 2012, July-August, s. 175.

situaci hlasitě komentuje: „*Jo jseš zvíře!*“¹⁹⁸ V komunitě obyvatel Lavoru a především pro otce Hushpuppy se tedy stává samostatnost velmi ceněnou vlastností.

U Hushpuppy probíhá v průběhu snímku proměna, která je reflektována i pomocí divokých zvířat, praturů. Pratuři prostupují s Hushpuppy celým úsekem jejího života, který nám film předkládá. Vidíme je přicházet do vesnice s bouří, kdy podtrhují její sílu jako velkého a ničivého živlu. Stejnou optikou je nahlíženo i na postavu Hushpuppy, když na naléhání svého otce odjistí spínač, který vyhodí hráz do vzduchu a tak voda odteče ze zaplavené oblasti Lavoru. „*Celý vesmír záleží na tom, jestli do sebe všechno správně zapadá.*“¹⁹⁹ Říká Hushpuppy předtím, než pomůže skupině mužů z Lavoru s explozí hráze. Po jejím zákroku voda z Lavoru opadá.

V jedné z dalších scén kdy pratuři pojídají mrtvé svého druhu, učí Hushpuppy, jak se vyrovnat se smrtí. Hushpuppy tuto situaci komentuje slovy: „*Silná zvířata nemají slitování.*“²⁰⁰ Hushpuppy se tedy s pratury identifikuje, což potvrzuje i název snímku *Divoká stvoření jižních krajín*, kam patří nejen pratuři, ale i Hushpuppy. Tváří v tvář se pratuři a Hushpuppy setkávají až ke konci snímku. Prošli si tou samou cestou. Pratuři ze zamrzlého jižního pólu, stejně jako Hushpuppy, když žila ještě s oběma rodiči a nemusela se o nic starat, byla malým dítětem, co nechápe souvislosti vesmíru. Poté byla však vhozena do nově vzniklé situace, bez matky a s umírajícím otcem, stejně jako pratuři, kteří čekali zamrzlí v ledu, aby se poté dostali znovu na svět, ale na úplně jiný, než znali. V průběhu snímku je můžeme sledovat, jak se prohánějí krajinou a ničí vše okolo, tak jako Hushpuppy zničí hráz či vztah se svým otcem, který se neustále vyhrocuje. Ke konci snímku se ale potkávají, mají za sebou dlouhou cestu, která je hodně naučila, ale i jim hodně vzala. Prošli společně těžkým životním obdobím, ale na konci docházejí společného smíru. Nejen sami mezi sebou, ale i s celým vesmírem. Samotným praturum se budu ještě detailněji věnovat v dalších podkapitolách.

¹⁹⁸ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

¹⁹⁹ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²⁰⁰ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

3.7.5. Souhrn

Stejně jako v případě Jelizy-Rose nemůžeme Hushpuppy označit v souvislosti s nevinností jako oběť. Hushpuppy žije ve své izolaci dobrovolně a vědomě a s tímto stavem je spokojená. Hned v úvodní scéně říká: „*My s tatškou zůstaneme tady. Tahle země je pro nás jako stvořená.*“²⁰¹ Což koresponduje s tím, že všechny mnou sledované hlavní postavy se vyznačují dětským naivním pohledem na svět, který není deformován společností. U fenoménu divokých dětí je tato situace ještě více podtržena tím, že se jedná o postavy, které přicházejí do kontaktu se společností až v pozdějším věku a všechno co se v ní naučí, dělají poprvé. Viktor se učí chodit vzpřímeně, Hushpuppy jíst z plastových talířků příborem, Kašpar mluvit a Jeliza poznat mateřskou lásku, což se rovněž stává spojujícím prvkem všech postav.

Divoké děti naplňují termín dětství podle konceptu Vicky Lebeau o dítěti jako něčem čistém a nevinném.²⁰² Lebeau uvádí, že termín nevinnost je sám o sobě hluboce spjatý s dětstvím již od dob kultu Viktoriánského dítěte, který pomáhá udržet dětství jako symbol dobra.²⁰³ Divoké děti se však vymykají svou samostatností, divokostí a dětstvím bez dozoru tak, jak byly popsány výše. U Jelizy-Rose a Hushpuppy hraje důležitou roli při jejich proměně formování jejich fantazie, která tak rovněž rozšiřuje možnosti reprezentace divokých dětí ve filmu, protože není nikým korigována a je taky tedy stavěna na úroveň reality.

²⁰¹ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²⁰² LEBEAU, s. 98.

²⁰³ LEBEAU, s. 98.

4. Funkce přírody

Tématem, které je velmi často akcentováno v pracích, které se zabývají fenoménem divokých dětí, je jejich sepětí s přírodou. Rovněž v mnou sledovaných snímcích můžeme sledovat sepětí hlavní postavy a přírody. Cílem této podkapitoly bude akcentace propojení přírody a fenoménu divokých dětí a to, jakou funkci příroda ve zvolených snímcích zastává. Lebeau ve své knize uvádí, že divoké děti můžeme vnímat jako hranici mezi přírodou a společností.²⁰⁴ Divoké děti se tedy podle Lebeau nacházejí někde mezi lidskou společností, kam ještě nepatří a přírodou, která se v případě Viktora stává útočištěm, u Kašpara Hausera zase místem, kde není pod kontrolou společnosti a nemusí se řídit jejími pravidly, pro Jelizu-Rose jsou lány pole jejím pokojíčkem a prostorem její svobodné fantazie a pro Hushpuppy se příroda stává ničivým živlem, tak jak to bude popsáno v následující kapitole. Zároveň ale z přírody pocházejí pratuři, kteří zastupují její alter ego. Všechny analyzované hlavní postavy žijí v souladu s přírodou, avšak kontaktem s lidskou společností se od ní vzdalují.

4.1. Viktor

O Viktorovi píše Newton jako o někom, kdo přišel ze „samoty v divočině“, z čistého světa.²⁰⁵ Podle Newtona se snažil Itard rozvinout svůj vztah s Viktorem a navázat mezi nimi nějaký kontakt. U toho však sám pro sebe dochází k poznání, že chlapci vlastně závidí jeho sepětí s přírodou.²⁰⁶ Jak jsem se již zmiňovala v předchozích podkapitolách, příroda je nám zobrazena jako Viktorův domov. Jedná se o místo, kde vyrůstal, o jeho přirozené prostředí. Truffaut snímá les ve velkém celku, takže lidské postavy v něm zanikají. Značí tak malost člověka a jeho pomíjivost ve srovnání s přírodou.

²⁰⁴ LEBEAU, s. 58.

²⁰⁵ NEWTON, s.105.

²⁰⁶ NEWTON, s.117.

V přírodě se Viktor snaží hledat ochranu, i když je umístěn do ústavu hluchoněmých. Truffaut to zobrazuje ve scéně, kdy se Viktor v průběhu svého pobytu schovává před ostatními chlapci v kupě spadaného listí. I poté, co je Viktor odebrán z přírody a žije v domě doktora Itarda, má neustále touhu se do ní vrátit. Svůj čas tráví nejraději koukáním z okna, v noci vybíhá ven na zahradu, kde se vkleče při úplňku kývá rytmicky ze strany na stranu a pozoruje měsíc. V jiném záběru ukazuje Truffaut doktora Itarda, který hledá chlapce, aby mohli pokračovat ve studiu, a nachází ho v koruně stromů. Podle Jana Gregora je Viktor věrný svým přírodním instinktům a ke konci snímku utíká od doktora Itarda zpět do lesa. Zde však již neumí přežít a vrací se zpět do svého nového domova.²⁰⁷

V případě Viktora tak pomáhá příroda formovat jeho charakter, jelikož v ní vyrůstá. Jak vyplývá z výše zmíněného záběru na postavu Viktora sedícího v koruně stromu, jeho postava s přírodou dokonce splývá. Poskytuje mu zázemí, bezpečí a supluje tak funkci jeho domova. Podporuje jeho divokost a samostatnost a pomáhá tak dotvářet jeho profil divokého dítěte, jako dítěte, které v přírodě vyrůstalo, a které jí bylo vychováno. Zároveň Viktor cítí potřebu se do přírody neustále vracet, aby na konci snímku zjistil, že už v ní není schopen přežít.

Viktor utíká z domu, když doktor Itard onemocní a kvůli své nemoci mu nemůže věnovat potřebný čas. Truffaut nám ukazuje Viktora, jak utíká skrz otevřené okno do lesa. Jeho postava se zmenšuje, až splyne s okolním lesem. Poté vidíme Viktora, který se snaží vylézt na strom, aby mohl přespat v jeho koruně, ale padá z něj dolů. Další záběr zachycuje Viktorův neklidný spánek venku v lese s prostřihy na postavu doktora Itarda, která nervózně přechází ve své pracovně a z okna vyhlíží Viktora. Ráno se Viktor snaží obstarat jídlo, poznává, že kořínky, kterými se živil po dobu své izolace v lesích, mu už nechutnají. Rozhodne se proto ukrást husu z blízké vesnice, při čemž je přistižen a vyhnán místními obyvateli. Po té se sám vrací zpět do domu doktora Itarda.

To, že se Viktor vrací z přírody zpět do domu doktora Itarda, můžeme chápat tak, že Viktor již není nadále divokým dítětem, jeho domov je už u doktora Itarda. Ten sám Viktorovi říká: „*Jsem rád, že jsi přišel domů. Tohle je tvůj domov, rozumíš? Už nejsi divokým dítětem, i když nejsi ještě ani mužem.*“²⁰⁸ Poslední scény

²⁰⁷ GREGOR, Jan. Divochova výchova. *Respekt*. 2008, č. 44, s. 44.

²⁰⁸ *L'enfant sauvage*. [film]. Režie: François Truffaut. Francie: Les Artistes Associés, 1970.

snímku *Divoké dítě* tedy ilustrují rozpor mezi tím, jak Viktor vnímal přírodu na začátku a na konci snímku. V úvodních scénách byla příroda jeho domov a on byl její součástí, čím blíže se však dostával do společnosti, tím více se od přírody vzdaloval, aby na konci snímku zjistil, že není již schopný přežít bez lidské pomoci.

4.2. Kašpar Hauser

Ve snímku *Každý pro sebe a bůh proti všem* nám hned v úvodní scéně nabízí Herzog dlouhé záběry na krajinu. Vidíme pramici s veslujícím mužem na rozlehlé vodní ploše. Není nám ukázáno, odkud ani kam pluje. Dále nám kamera nabízí pohled na zámeckou věž, stojící u vodní plochy. Stanislav Buzek považuje tento prolog snímku za Herzogovu fikci. Podle něj se v pramici nachází novorozeně, které záhadný muž odváží od zámku pryč do volné krajiny.²⁰⁹ Čtení úvodní scény, tak jej jen interpretoval Stanislav Buzek, by odkazovalo ke spekulacím o Kašparově původu. Jelikož jeho identita nebyla nikdy potvrzena, vyrojily se kolem reálné postavy Hausera domněnky o jeho urozeném původu.²¹⁰ Podle Buzka je tedy novorozeně, které je odváženo na pramici od zámku pryč sám Kašpar Hauser.

Po záběru na věž, následuje přímý pohled ženy, která pere prádlo v řece, do kamery. Svým pohledem vznáší nevyřešenou otázkou, která visí ve vzduchu po celou dobu snímku, a která se týká správnosti tohoto činu. Odpovědí jí je dlouhý statický záběr na široké lány polí vlnící se ve větru. Příroda se v tomto okamžiku stává němým svědkem počátku Kašparova věznění. Již zmíněný pohled ženy můžeme srovnat s pohledem Viktora, který přichází na konci snímku *Divoké dítě*. Oba dva svým přímým pohledem do kamery vystupují z filmu a obrací se přímo na diváka, aby se sám zamyslel nad správností postupů, které snímky zobrazují. Tento výklad úvodní scény podporuje i tvrzení Adriany Benzaquén, že neexistuje jednotný postoj k divokým dětem.²¹¹ Z toho důvodu nemůžeme označit žádný přístup za dobrý či špatný.

²⁰⁹ BUZEK, Stanislav. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 116.

²¹⁰ V roce 2002 provedl Institut soudního lékařství v Munsteru analýzu Hauserovy DNA získané ze vzorku vlasů a krvavých skvrn na jeho oděvu. V 95% byla zjištěna shoda s DNA Astrid von Medingerové, příbuzné Stephánie de Beauharnaisové. BUZEK, s. 118.

²¹¹ BENZAQUÉN, s. 16.

Herzog v průběhu snímku často prostřihává statickými záběry na krajinu, která se tak stává němým pozorovatelem lidského jednání. Podle Gerulaitis používá Herzog přírodu jako kontrast pro společnost.²¹² Například ve scéně, kdy Kašpar a ostatní, kteří jsou s ním vystavováni v cirkuse, uprchnou, jim poskytne příroda útočiště. Kašpar vypadá šťastně, když může trávit čas o samotě v přírodě. Ve scéně, kdy si hraje s černým ptákem a krmí ho sněhem, či když vysází ze semínek trávy svoje jméno na zahradě. Kašpar sám ve snímku konstatuje, že ho tato práce naplnila štěstím.²¹³ V tyto okamžiky vnímá divák Kašpara jako dítě, bezelstné a spokojené. Naopak, když je v kontaktu se společností působí zcela odlišně.

Bloom vnímá Kašpara jako násilný protest proti vesmíru samotnému, jak je již obsazeno v názvu snímku *Každý pro sebe a bůh proti všem*. Po prvním útoku na Kašpara se kamera zadívá do nebe jako by čekala na odpověď. Bloom považuje zabití Kašpara za práci poloboha, člověka, co mu dal život i smrt. Při obou pokusech kdy je Kašpar vystaven smrtelnému nebezpečí následuje vždy stejný záběr zachycující přírodu. Po prvním pokusu se kamera podívá do nebe. Bloom tuto situaci interpretuje následovně: „*Kamera se dívá do nebe, jako by se chtěla zeptat po důvodu útoku na Kašpara.*“²¹⁴ Po druhé když Daumer čte dopis, který zanechal vrah, stříhá Herzog na záběry jemně se kývajících stromů a zvlněné trávy.²¹⁵ Záběry na vlnící se lány trávy jsou ve snímku *Každý pro sebe a bůh proti všem* velmi častým motivem, který může evokovat jistou nezúčastněnost přírodního světa. Přírodní svět je tedy ukázán jako místo kontrastní společnosti, jako místo, které není se společností propojené, naopak jí je vzdálené, stejně tak jako postava Kašpara Hausera.

Příroda tedy ve snímku *Každý pro sebe a bůh proti všem* symbolizuje Kašparovu nevinnost a prostotu, zároveň je však divákům ukázáno, jak Kašpar

²¹² GERULAITIS, Renate. Recurring Cultural Patterns: Werner Herzog's Film "Every Man for Himself and God Against All, The Enigma of Caspar Hauser. *Journal of Popular Culture*. 1989, č. 22, roč.4, s. 61.

²¹³ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²¹⁴ BLOOM, Michael. Woyzeck and Kaspar: The Congruities in Drama and Film. *Literature/Film Quarterly*. 1980, roč.8, č. 4, s. 228. ISSN: 00904260.

²¹⁵ BLOOM, Michael. Woyzeck and Kaspar: The Congruities in Drama and Film. *Literature/Film Quarterly*. 1980, roč.8, č. 4, s. 228. ISSN: 00904260.

přírodu nechápe. Myslí si, že jablka spadlá ze stromu jsou unavená, či krmí krkavce zmrzlým sněhem, to můžeme považovat za jistý animismus, tedy vnímání přírody jako živé. Rovněž můžeme tento jev spojit s jistým primitivismem a necivilizovaností, což se stává metaforou pro fenomén divokých dětí. Příroda je zde vystavěna do kontrastu se společností, kterou je Kašpar neustále nucen dodržovat pravidla a podřizovat se jí. Ve výše zmíněných scénách Herzog ukazuje, že v přírodě může být Kašpar sám sebou, zde žádná pravidla neplatí a nikdo mu neustále neopakuje, co je dobré a co špatné. Příroda se tak pro něj stává místem, kde jsou si všichni rovni, poskytuje mu pocity štěstí. Příroda je také silně reflektována v jeho snech, kdy Kašpar sní o Kavkazu, o horách a moři či o karavaně v poušti. Pro Kašpara tak příroda neznamena domov jako pro Viktora, protože v ní nevyrostal, jak jsme mohli sledovat u postavy Viktora. Příroda se pro něj však stává místem, kde může být sám sebou, nemusí se řídit podle pravidel společnosti, které jsou mu cizí. V již zmíněné scéně kdy profesor Daumer, Kašpar a duchovní stojí u jabloně, kdy poté, co Daumerovi spadne jablko, Kašpar konstatuje: „*Nechte to jablko ležet, je unavené a chce spát.*“²¹⁶ Daumer mu na to však odpovídá: „*Kašpare, jablka nemohou být unavená. Nemají svůj vlastní život, pouze následují naši vůli.*“²¹⁷ V této větě profesora Daumera zdůrazňuje Herzog to, že stejný přístup jako k jablkům praktikuje společnost i ke Kašparovi, snaží se, aby následoval jejich vůli, proto má Kašpar blíže k přírodě než k lidem.

4.3. Jeliza-Rose

Alena Prokopová tvrdí, že krajina kolem domu Jelizy-Rose se mění v její dětský pokojíček.²¹⁸ To můžeme pozorovat již v úvodní scéně, kdy si Jeliza-Rose hraje s hlavičkami panenek venku, vypadá tak jako bezstarostné dítě. Naproti tomu v další scéně, kdy je nám ukázán Jelizin domov, již nepůsobí šťastně. Místo toho připravuje drogové dávky pro své rodiče. Tento rozpor dvou scén demonstruje

²¹⁶ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²¹⁷ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²¹⁸ PROKOPOVÁ, Alena. Krajina přílivu. *Cinema*. 2006, roč. 16, s. 68.

tvrzení Jayne Steel, které jsem již zmiňovala výše. Steel propojuje exteriér tedy krajinu s pocitem štěstí a svobody u Jelizy-Rose.²¹⁹ Uvnitř domu se Jeliza bojí bažináků a strašidel pod postelí. Celkově je dům v polích velmi tmavý a ponurý, plný temných zákoutí s pavučinami, zaprášeným a rozpadlým nábytkem a oprýskanými zdmi, na rozdíl od venkovních lánů pole prosvětlených sluncem.

Steel popisuje krajinu, kde se příběh odehrává jako velmi romantickou a nádhernou, což je podle ní vystavěno do kontrastu s příběhem, který již tak líbivý není.²²⁰ Pro Jelizu-Rose se příroda stává její hřištěm, pokojíčkem, místem, kde dává průchod svým hrám a fantazii. V jejich fantaziích se pole mění v oceán, ve kterém se topí, či pluje v ponorce se svým kamarádem Dickensem. Záběry na přírodu jsou velmi lyrické, sledují Jelizu-Rose jak běhá v lánech polí, hraje si se zvířaty a ukazuje ji tak ve vší přirozenosti.

4.4. Hushpuppy

Jindřiška Bláhová popisuje Hushpuppy jako soběstačnou, jako postavu, která musí projít dlouhou cestou a nakonec se stát vládkyní nad přírodou.²²¹ Ve snímku *Divoká stvoření jižních krajin* se stává hlavním přírodním živlem voda. Voda přichází ve formě bouře, povodně, tání ledovců či klidného moře. Nejdříve ji můžeme vnímat jako katarzi, očistu, která sblížila přeživší z vesnice, pak se ale promění na ničivý živel, pod kterým uhynula většina zvířat, shnila valná část úrody, a který vzal střechu nad hlavou obyvatelům komunity. Na konci snímku nachází Hushpuppy smíření opět na vodě. A to konkrétně na moři, kde se potká s tajemnou ženou, do které si promítne obraz svoji matky. Zde získá sílu jít zpátky domů a postavit se tváří v tvář smrti svého otce, aby mohla v závěru snímku jeho mrtvé tělo vypravit na poslední cestu, opět po vodě. Scott Foundas tvrdí, že pro oblast New Orleans, je voda jako bůh, která rozhoduje o lidských životech, je to nespoutaný živel.²²²

²¹⁹ STEEL, s. 22.

²²⁰ STEEL, s. 21.

²²¹ BLÁHOVÁ, Jindřiška. *Divoká stvoření*. *Hospodářské noviny*. 2012, č. 155, s. 11.

²²² FOUNDAS, Scott. *Louisiana Story*. *Film Comment*. 2012, May-June, s. 24.

Dalším výrazným motivem, který můžeme zařadit do této podkapitoly a pojí se s přírodou a divokostí Hushpuppy, jsou pratuři. Jedná se o divoká zvířata, která provází postavu Hushpuppy po celou dobu snímku. Pratuři ožívají s táním ledovců, které značí přirozený řád, jenž se začíná rozpadat.

Katastrofa v tomto případě, přichází v podobě hurikánu, který zaplaví oblast Lavoru. Společně s tajícími ledy vidíme ožívat i pratury, kteří byli zamrzlí v ledovcích. Po jejich pádu však jejich ještě zmrzlá těla plují pomalu s proudem řeky. Poprvé nám kamera nabízí pohled na tato zvířata až s příchodem deště. Můžeme je vidět, jak běží už zdevastovanou krajinou. Hushpuppy jejich příchod komentuje slovy: „*Velká zvířata poznají, když je vaše srdce oslabené. Činí je to lačnými a začínají přicházet.*“²²³ Poprvé se s pratury setkává až ke konci snímku. Stojí si tváří v tvář. Hushpuppy se těchto zvířat nebojí. Naopak zvířata před ní pokorně poklekají. Hushpuppy jim na toto gesto odpovídá: „*Seš tak trochu můj kamarád. Ted' se ale musím postarat o sebe*“²²⁴ Celou tuto situaci sleduje ze své postele otec Hushpuppy. Divák netuší, co vidí on, zda vidí také pratury, či zda jsou zvířata pouze v mysli Hushpuppy. Hushpuppy se vyrovnala se ztrátou svého otce i svoji matky, dospěla. Pratuři nereprezentují ve snímku pouze příchod katastrofy, ale také Hushpuppy samotnou její nitro a její proměnu v silnou a nezávislou osobu.

Podle Amy Taubin je snímek *Divoká stvoření jižních krajin* realistickým popisem dětské představivosti, která bojuje s krásami a smrtelnými nebezpečími přírodního světa.²²⁵ Hushpuppy tedy žije v souznění s přírodou a přírodní katastrofy jako povodně, či tání ledovců, korespondují s její těžkou životní situací. Nachází se na bodu zlomu, kdy umírá její otec, přichází o svůj domov. Příroda má ve snímku *Divoká stvoření jižních krajin* funkci divokého a nespoutaného živlu, který tak podtrhuje divokost obyvatel Lavoru a zároveň na pozadí této přírodní katastrofy se odehrává jedna malá lidská tragédie, ztráta otce a domova. Na konci snímku, ale dochází všechny živly, jak voda, Hushpuppy, tak i divocí pratuři smíru nejen mezi

²²³ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²²⁴ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²²⁵ TAUBIN, Amy. Sundance. *Film Comment*. 2012, 23 Feb, s. 60.

sebou, ale i s celým vesmírem. To na úplný závěr snímku komentuje Hushpuppy: „Vím, že jsem malou součástí velkého vesmíru. A tak to má být.“²²⁶

4.5. Souhrn

Příroda pomáhá vytvářet identitu divokých dětí. Viktor zpočátku s přírodou splývá, stává se její součástí, ale díky postupnému začleňování do společnosti ke konci snímku zjišťuje, že v ní již není schopný přežít. Kašpar se v přírodě cítí svobodný a nesvázaný pravidly společnosti. V obou snímcích je příroda vystavěna do kontrastu se společností a působí jako nevázaný živel a podtrhuje hlavní rysy divokých dětí jako je nezávislost a divokost. Příroda ve snímcích rovněž značí necivilizovanost a vzdálenost od společnosti, stejně tak jako fenomén divokých dětí. Stává se pro divoké děti domovem. Pro Jelizu-Rose jsou venkovní lány pole jejím dětským pokojíčkem. V přírodě se cítí svobodně a nezávisle, což je umocněno kontrastními scénami z temného domu v polích, kde žije s mrtvolou svého otce. Hushpuppy rovněž jako Viktor vyrůstala v přírodním prostředí a její příběh je vykreslen na pozadí přírodní katastrofy. A stejně tak, jako se vyvíjí příroda, která je ve snímku zastoupena pratury a velkou vodou, vyvíjí se i život Hushpuppy.

Příroda je tedy v analyzovaných snímcích použita jako metafora pro divoké děti značící jejich necivilizovanost. Díky tomu, že postava Viktora prošla vzdělávacím procesem, je jí však již příroda ke konci snímku cizí, neumí v ní přežít. Pro Hushpuppy představuje příroda i nebezpečí a to v podobě ničivé povodně. Hushpuppy se však přírodě vzepře, když pomůže při explozi hráze a ukončí tak povodeň, která sužuje Lavor. V tomto okamžiku se stává vládkyní nad přírodou, což symbolizují i praturové, kteří před ní poklekají.

²²⁶ *Beasts of the southern wild*. [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

5. Společnost a divoké děti

Dalším tématem vztahujícím se k fenoménu divokých dětí je postoj společnosti k postavě divokého dítěte. Jak jsem zmiňovala v úvodní kapitole, společnost se stává pojitkem mezi autory zabývající se fenoménem divokých dětí. Podle Adriany Benzaquén se těší fenomén divokých dětí velkému zájmu společnosti. Společnost nahlíží na divoké děti jako na ty jiné, jako na postavy, které se nachází na jejím samotném okraji.²²⁷ Benzaquén ve své knize rovněž připomíná, že divoké děti se divokými nerodí, tuto nálepkou jim dává až společnost.²²⁸ Tento přístup se stává propojujícím prvkem knih Adriany Benzaquén a Michaela Newtona.

Budu tedy sledovat jaký postoj má společnost v daném snímku k hlavní postavě, kdo ji zastupuje a jak se vůči postavě divokého dítěte společnost vymezuje. Jak jsem již zmiňovala v druhé kapitole své diplomové práce, snímky ukazují rozdílné období ze života hlavní postavy. *Divoké dítě* a *Každý pro sebe a bůh proti všem* se věnují navrácení hlavní postavy do společnosti, další dva snímky pak sledují to, jak se hlavní postavy od společnosti vzdalují.

5.1. Hlavní postava a blízká osoba

Co můžeme u všech daných snímků sledovat, je vztah hlavní postavy a jejího nejbližšího člověka. Viktor tohoto člověka nachází v postavě doktora Itarda, Kašpar pak u profesora Daumera, naopak Hushpuppy a Jeliza-Rose o něj přichází. U obou dívek se jedná právě o postavu otce. Zatímco profesor Daumer a doktor Itard se snaží v Kašparovi a Viktorovi jejich divokost potlačit, tak otec Hushpuppy i otec Jelizy-Rose svým přístupem divokost ve svých dcerách podporují. Doktor Itard a profesor Daumer potlačují jejich divokost snahou o začlenění do společnosti. V rozhovoru mezi doktorem Itardem a profesorem Pinel Itard přiznává svůj cíl,

²²⁷ BENZAQUÉN, s. 4.

²²⁸ BENZAQUÉN, s. 16.

kterým je socializovat chlapce. Profesor Pinel se ho ptá: „*Myslíte si, že mu můžete pomoci?*“²²⁹ Doktor Itard odpovídá: „*Ano, chci ho zkusit vzdělat.*“²³⁰ Rovněž profesor Daumer se snaží Kašpara vzdělávat. Když se Kašpar rozpláče při poslechu hudby, utěšuje ho profesor Daumer slovy: „*Za ty pouhé dva roky, co jsi tu u mě, si se naučil spoustu nových věcí. Lidé tady, ti chtějí pomoci vynahradit tvůj ztracený čas.*“²³¹

Naopak otec Hushpuppy a otec Jelizy-Rose jejich divokost podporují tím, že je od většinové společnosti izolují. U Jelizy-Rose je to zapříčiněno tím, že ji otec odváží do opuštěného domu uprostřed polí, kde poté umírá a Jeliza-Rose tak zůstává bez dospělého dozoru. Jelizin otec a posléze i Jeliza jsou rovněž izolováni od okolního světa díky tomu, že žijí více ve své fantazii než v realitě. U otce je toto zapříčiněno drogovou závislostí. Když mu Jeliza-Rose podá jeho poslední dávku před smrtí, otec říká: „*Tatka pojede na malý prázdniny, ponoří se hluboko do moře. Tam, kde se rodí sny.*“²³² Jeliza tedy přebírá model chování svého otce a rovněž balancuje mezi realitou a fantazií. Přímou asociací se stává moře, které se ve fantazii Jelizy-Rose změnilo v polích.

Hushpuppy žije díky svému otci izolovaná od většinové společnosti v komunitě obyvatel Lavoru. Oba dva tohle místo považují za nejlepší na zemi, jak tvrdí Hushpuppy už v úvodní scéně snímku a za nic na světě by ho nevyměnila. Jejich izolace v komunitě Lavoru je tedy dobrovolná.

Tuto pluralitu zohledňuje i Adriana Benzaquén, která tvrdí, že existují dvě možnosti přístupu k divokým dětem. Prvním přístupem je vnímat dítě jako jedince, jehož svoboda by měla být zachována a druhým poskytnout dítěti péči a vzdělání.²³³ Ve snímcích *Krajina přílivu* a *Divoká stvoření jižních krajin* je k hlavním postavám přistupováno tak, aby jejich svoboda zůstala zachována, naopak další dva snímky pracují s druhým přístupem, kdy je dítěti poskytnuta péče a vzdělání. Obě dvě

²²⁹ *L'enfant sauvage* . [film]. Režie: François Truffaut. Francie : Les Artistes Associés, 1970.

²³⁰ *L'enfant sauvage* . [film]. Režie: François Truffaut. Francie : Les Artistes Associés, 1970.

²³¹ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²³² *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

²³³ BENZAQUÉN, s. 268.

hlavní postavy, jak Hushpuppy tak Jeliza-Rose prožívají dětství bez dospělého dohledu, nemusí tedy dodržovat žádná pravidla nastavená dospělými. V případě Jelizy-Rose, zde není žádný dospělý dozor, který by korigoval její hry. Nicméně tuto funkci neplnil její otec ani před svou smrtí, naopak ji v tomto ještě utvrzoval. Například, když zemřela její matka, otec jí prohlásil za mrtvou královnu Gunhildu, zabalil do prostěradla a chtěl zapálit na posteli. Z její smrti tak udělal hru.

Hushpuppy komentuje situaci, kdy není její otec doma a ona neví, kdy se vrátí následovně: *„Děti, které nemají mamku, tatku ani nikoho jiného, musí žít v lese, žít se trávou a krást spodní prádlo. Jestli se tatka brzy nevrátí, budu muset začít jíst svoje mazlíčky.“*²³⁴ Zároveň se v tomto případě stává paradoxem, že samotní rodiče, kteří by měli plnit funkci socializačního a civilizačního faktoru se stávají těmi, kdo se podílí na zdivočení svých dětí. U otce Jelizy-Rose je to podmíněno tím, že díky drogové závislosti je i on sám osobou žijící na okraji společnosti a v případě Hushpuppy otce je důležitým faktorem komunitní prostředí Lavoru, které zformovalo jeho charakter a přístup k dětem. Pohled na to, jaký je přístup ostatních rodičů k dětem nám snímek nenabízí. Nicméně ostatní obyvatelé komunity přistupují k Hushpuppy jako k sobě rovnému, tedy jako k dospělé osobě. Hushpuppy společně s nimi popíjí alkohol či chodí chytat ryby.

Nyní se tedy zaměřím na postoj nejbližšího okolí k hlavní postavě a posléze i na postoj společnosti k divokým dětem celkově. Olson a Scahill uvádějí, že ve snímcích, kde je zobrazeno „klasické“ dětství, můžeme nejlépe sledovat pozici subjektu a objektu, tedy dospělého a dítěte. Snímky, kde se hlavní postavou stávají „jiné“ děti naopak tuto představu rozbíjejí.²³⁵ Všechny sledované snímky tedy rozbíjejí klasickou představu dětství ve vztahu dospělý-dítě, protože všechny hlavní postavy prožívají dětství bez dozoru dospělé osoby, což se projevuje právě jejich divokostí a svébytností.

²³⁴ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²³⁵ OLSON, Debbie a Andrew SCAHILL, Introduction (nestr.).

5.1.1. Viktor

Lebeau považuje neobyčejný vztah doktora Itarda a Viktora za jádro celého filmu.²³⁶ Dále tvrdí, že Truffaut přináší tímto snímkem nový pohled na kulturu, používání jazyka a reprezentaci dětství. Podle Lebeau se Truffaut ztotožnil s postavou doktora Itarda.²³⁷ Tvrdil, že Itard je ten, kdo Viktorem manipuluje, a to chtěl dělat on sám. Svůj snímek považuje Truffaut za kritiku postoje francouzské společnosti k dětem a k výchově. On sám se chtěl stát mluvčím týraných dětí, kterých je podle něj ve Francii spousta. Tvrdí, že se o nich dočtete denně v tisku, ale filmové médium jejich portrét obvykle nenabízí. Film tedy v tomto případě slouží jako veřejná informace, které by měla oslovit diváka silněji než jakékoliv jiné médium.²³⁸ Truffaut tedy vnímal Viktora jedno z dětí, které byly zanedbávány a žily nešťastný život. Truffauta znepokojovalo, že takové děti existují, a proto se rozhodl převést případ Viktora do filmu.²³⁹ Pomocí snímku *Divoké dítě* chtěl Truffaut provést osvětu široké veřejnosti. Vnímal Viktora jako týrané dítě a svým přístupem/přístupem doktora Itarda chtěl ukázat cestu, jak je možné k zanedbávaným a týraným dětem přistupovat.

Divák se stává společně s doktorem Itardem postupným objevovatelem Viktorovi identity a svědkem procesu jeho začlenění do společnosti. Vicky Lebeau se ve své knize také zabývá otázkou, zda se dá metoda Viktorovy výchovy nazvat spíše pedagogickou nebo sadistickou. Doktor Itard umí chlapce nejen pochválit, ale také velmi rychle přejít k negativnímu hodnocení a zklamání z postavy Viktora. Jako pedagog a mentor působí doktor Itard především při scénách, kdy nám jeho voice-over přibližuje Viktorovy pokroky. S voice-overem doktora Itarda však pracuje Truffaut už dříve, a to ještě před tím, než se obě dvě postavy setkají. Itard si vystříhuje články o divokém chlapci a pomocí jeho voice-overu nechává Truffaut nahlédnout diváku do Itardovi mysli. „*Kdybych mohl tohoto chlapce nechat převézt do Paříže, mohl bych ho zkoumat a určit tak stupeň jeho inteligence.*“²⁴⁰ Dále je

²³⁶ LEBEAU, s. 71.

²³⁷ LEBEAU, s. 72.

²³⁸ LEBEAU, s. 70-75.

²³⁹ LEBEAU, s. 72.

²⁴⁰ *L'enfant sauvage* [film]. Réžie: François Truffaut. Francie: Les Artistes Associés, 1970.

hlas doktora Itarda používán jako zdroj informací o postavě Viktora. Divák vidí, jak jsou Viktorovi ostříhány nehty a vlasy a jak ho doktor Itard učí chodit. Pomocí hlasu doktora Itarda se zatím dozvídáme informace o tom, kolik peněz dostal na výchovu Viktora, že je fascinován tím, že vše, co v jeho domě Viktor zkusil, dělal poprvé, jako koupání ve vaně či stříhání nehtů a vlasů. Co se dozvídáme od voice-overu doktora Itarda, si Itard rovnou zapisuje. Truffaut tak odkazuje k tomu, že scénář ke snímku je poskládán právě z deníku doktora Itarda.

Zájem doktora Itarda o to, poznat Viktora je zřejmý od samého začátku snímku, kdy si Itard vystřihuje z novin články, týkající se nalezeného chlapce. Z počátku je jeho přístup vědecký, posléze však můžeme vidět, že jeho zájem přerůstá v spíše v otcovský, uvádí Jan Gregor.²⁴¹ Jejich vztah se tedy proměňuje stejně jako postava Viktora, který se z divokého dítěte stává členem společnosti. Newton uvádí, že aby se Viktor naučil vše, co po něm doktor Itard vyžadoval, nebyla tolik za potřebí jeho důslednost (Itardova), ale spíše zázemí a láska, kterou mohl Viktorovi jeho nový domov nabídnout, a která mu pomáhala v jeho rozvoji.²⁴² Newton komentuje vztah divokého dítěte a jeho mentora jako vztah zraněného, bezmocného a opuštěného dítěte a jeho zachránce, tedy toho, kdo ho živí, kontroluje a převádí jejich vztah do lidské řeči.²⁴³ Lebeau dále ve své knize zmiňuje, že Viktorův život v lesích pro něj znamenal bídu, kdežto společnost mu nabídla pokrok.²⁴⁴ Všechny výše citované zdroje se shodují v tom, že proces doktora Itarda znamenal pro Viktora pokrok, stejně tak jako následné zařazení do společnosti. Podle Newtona pomáhala Viktorovi v jeho rozvoji především láska a zázemí. Zázemí našel Viktor u doktora Itarda, nicméně lásku a porozumění pak u služebné Madam Guérin. Ona se stává osobou, která utěšuje Viktora, se kterou se Viktor naučí komunikovat pomocí doteků. Když chlapec dostane záchvat, zavolá doktor Itard Madam Guérin, aby ho uklidnila, a sám odchází. Je to Madam Guérin, kdo dá chlapci jméno Viktor.

²⁴¹ GREGOR, Jan. Divochova výchova. *Respekt*. 2008, č. 44, s. 44.

²⁴² NEWTON, s.113.

²⁴³ NEWTON, s.117.

²⁴⁴ LEBEAU, s.78.

5.1.2. Kašpar Hauser

Kašpar po svém návratu do společnosti žil nejprve v rodině vězeňského dozorce, posléze byl vystavován v cirkuse a poté zůstal u profesora Daumera. Zájem o to ho adoptovat projevil také Lord Stanhope. Vicky Lebeau a Michael Newton nazývají Kašpara Hausera „dítětem Evropy“²⁴⁵ Poukazují tak na fakt, že Kašpar nikam a nikomu nepatřil, prostě se pouze jednoho dne objevil.

V rodině vězeňského dozorce zažívá podle Stanislava Buzka Kašpar období míru a tolerance. Jeho děti se snaží naučit Kašpara mluvit a starají se o něj s láskou a péčí.²⁴⁶ Posléze mu je za poručníka určen profesor Daumer. Podle Buzka představuje Daumer kladnou stránku vědy i lidské tolerance. Jeho přístup však neposkytne Kašparovi potřebné bezpečí a pomoc. Jak vidíme ve snímku, profesor Daumer sice Kašparovi poskytne přístřeší a jídlo, ale nedokáže mu pomoci začlenit se do společnosti. Rovněž nedokáže rozvinout hlubší vztah s Kašparem. Potlačuje jeho individualitu, jeho poznámky bere jako stížnosti, nehledá na ně odpovědi a snaží se je potírat. Ve scéně, kdy Kašpar s Daumerem sledují muzikanta Floriana, jak hraje na klavír, se Kašpar ptá: „*Proč je pro mě všechno tak složité? Proč nemůžu hrát na piáno tak snadno jako dýchat?*“²⁴⁷ Daumer mu říká, že všichni lidé v jeho domě se mu snaží pomoci. Kašpar odpovídá: „*Lidé jsou na mě jako vlci.*“²⁴⁸ Daumer říká: „*Tohle nesmíš říkat. Podívej se na Floriána, on tu také žije. Ztratil svoji rodinu při požáru a je slepý, ale stěžuje si snad? Ne. Hraje celý den na piáno, i když jeho hudba zní trochu zvláštně.*“²⁴⁹ Daumer tedy neposkytuje Kašparovi odpovědi na jeho otázky, ale pouze mu naznačuje, aby se přizpůsobil.

Hauser je podle Buzka k Daumerovi milý, jeho představy o humanistickém ideálu však naplnit nedokáže.²⁵⁰ Kašpar se nedokáže přizpůsobit myšlení

²⁴⁵ LEBEAU, s. 56, NEWTON, s. 128.

²⁴⁶ BUZEK, Stanislav. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 116.

²⁴⁷ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²⁴⁸ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²⁴⁹ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²⁵⁰ BUZEK, Stanislav. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 116.

společnosti. Ačkoliv Daumer si zve na pomoc duchovní či vědce, aby Kašparovi vysvětlili pravidla a normy, podle kterých se společnost řídí. Ti však nejsou v tomto svém úsilí úspěšní. Je to především proto, že ke Kašparovi přistupují jako k objektu, jako k prázdné tělesné schránce. Poté hledá Kašpar porozumění u služebné Kathy.²⁵¹ Můžeme vidět, jak se Kathy Kašpara zastává, když vede rozhovor s pastorem. Kathy říká: „*Doufám, že se ho nechystáte mučit už moc dlouho.*“²⁵² Duchovní jí odpovídá: „*Neříkal, bych tomu mučení.*“²⁵³ Můžeme zde vidět, že služebná Kathy jediná poznává, že Kašparovi není tlak, který na něj vyvíjejí duchovní a společnost všeobecně, příjemný.

Obě analyzované postavy, jak Viktor, tak Kašpar hledají porozumění a azyl u služebných, což naplňuje určité klišé o dítěti, jeho vazbě na matku a potřeby mateřské lásky. Stejně tak i postavám Jelizy-Rose a Hushpuppy chybí matka. Tento jev se stává jednotícím pro všechny sledované snímky, a proto se na něj detailně zaměřím v závěru této podkapitoly. Stanhope podle Buzka vidí v Kašparovi civilizovaného divocha a jeho postavou se chce pouze zviditelnit na večírku. Jeho zájem o Kašpara upadá, když zjistí, že se Kašpar mezi společenskou smetánkou neumí pohybovat.²⁵⁴ Scéna, kdy je Kašpar pozván na ples, který pořádá Lord Stanhope, připomíná scénu z cirkusového prostředí, kdy se Kašpar stává předmětem podívané a atrakce. Když Lord Stanhope přivede Kašpara na ples, všichni účastníci ztichnou a seběhnou se kolem Kašpara a začnou si ho prohlížet. Lord Stanhope představuje Kašpara tedy podobně jako ředitel v cirkuse, kde Kašpar rovněž stojí obklopen lidmi, ale přesto zůstává sám. Dámy na plese komentují Kašpara slovy: „*No není on komický? Úplný vznešený divoch.*“²⁵⁵ Jeho postava tedy vzbuzuje mezi účastníky plesu velký zájem.

²⁵¹ BUZEK, Stanislav. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 118.

²⁵² *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²⁵³ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²⁵⁴ BUZEK, Stanislav. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 117.

²⁵⁵ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

Přístup jednotlivých osob k postavě Kašpara byl tedy velmi rozličný. U rodiny vězeňského dozorce se Kašpar cítil nejlépe, jejich přístup k němu byl nejvíce lidský a přirozený. Přístup profesora Daumera je více chladný a věcný a Lord Stanhope přistupuje ke Kašparovi stejně jako ředitel cirkusu, jako k atrakci. Sám Kašpar v jedné ze scén, kdy se nachází právě na báli u Lorda Stanhopa, odpovídá na otázku jedné z žen, jaké to bylo v jeho temné cele: „*Lepší nežli venku.*“²⁵⁶ Tento výrok Kašpara koresponduje s tvrzením Michaela Newtona, který uvádí, že divoké děti jsou produktem izolace, ale oni sami samotou necítí, pocit totálního osamocení přichází až s jejich začleněním do společnosti.²⁵⁷

5.1.3. Jeliza-Rose

Jeliza-Rose ve snímku *Krajina přílivu* přichází nejprve o matku a posléze i otce. Alena Prokopová však dodává, že obě dvě postavy (matka i otec) jsou od začátku snímku mrtvé.²⁵⁸ Prokopová tímto tvrzením poukazuje na skutečnost, že i když byl otec Jelizy-Rose naživu, neplnil svou funkci otce a Jeliza-Rose tak vyrůstala bez dospělého dozoru. Z úvodních scén a z reakcí na smrt matky vyplývá, že nejbližší osobou se pro Jelizu-Rose stává právě otec. Nic na tom nezmění ani jeho smrt, po které si Jeliza-Rose neustále povídá s jeho mrtvolou. V místě svého nového bydliště nachází i nové kamarády, sourozence Dell a Dickense. Společnost dělají Jelize-Rose i hlavičky panenek.

Jan Dušek označuje vztah Jelizy-Rose za téměř vzorový, co ho však kazí, je fakt, že její otec je mrtvý.²⁵⁹ Stejně tak Roman Sikora tvrdí, že jejich vztah je plný lásky a něhy, a to i když malá Jeliza chystá svému otci dávku heroinu. Po smrti otce má podle Sikory Jeliza nutkavou potřebu lidského kontaktu a lásky, kterou uspokojuje s otcovou mrtvolou.²⁶⁰ Tomáš Baldýnský uvádí, že po smrti otce si

²⁵⁶ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²⁵⁷ NEWTON, s. 238.

²⁵⁸ PROKOPOVÁ, Alena. *Krajina přílivu*. *Cinema*. 2006, roč. 16, s. 68.

²⁵⁹ DUŠEK, Jan. *Krajina přílivu*. *Biják*. 2007, Leden, s. 33.

²⁶⁰ SIKORA, Roman. *V melancholických krajinách přílivu*. *Literární noviny*. 2006, č. 33, s. 12

s ním Jeliza hraje jako s panenkou.²⁶¹ Díky tomu, že Jeliza-Rose balancuje na hranici mezi realitou a fantazií, vypadá její vztah s otcem i s ostatními zmíněnými postavami spíše jako hra. Jeliza si odmítá připustit, že otec je mrtvý a Dell a Dickens nepůsobí díky svému chování a kostýmům ani jako postavy reálné a spadají tak spíš do fantazie Jelizy-Rose, stejně jako mluvící veverky a hlavičky panenek.

Jeliza-Rose tedy po smrti otce nachází nové přátele, kterými jsou již zmíněný sourozenci Dell a Dickens, nicméně se jedná o osoby, které rovněž vybočují ze společnosti a žijí mimo ní. Život na okraji společnosti podporuje i záliba Dell, kterou je taxidermie lidských těl, která vrcholí vypreparováním otce Jelizy-Rose přímo před jejíma očima. Dickens vybočuje především svým chováním, které je způsobeno tím, že mu řezali do mozku. Na otázku, co má Dickens s hlavou, odpovídá: „*Řezali mi v hlavě. Řezali mi do mozku, takže už nemám epileptický záchvaty, jenom občas.*“²⁶² Steel uvádí, že Dickens, ačkoliv je dospělý, můžeme považovat za dítě. Jeho pohled na svět je stejně nevinný a dětský jako ten Jelizin.²⁶³ Dickens rovněž žije ve své vlastním světě. Je to on, kdo tvrdí Jelize-Rose, že pole je moře, a že když v něm nebude plavat, tak se utopí. Jeliza-Rose na jeho hru rychle přistupuje. Lehne si do prostřed pole a začne křičet: „*Já se topím. Vážně. Zachraň mě.*“²⁶⁴ Všechny postavy, které se ve snímku objevují, vybočují nějakým způsobem z většinové společnosti. V případě nepřítomnosti lidské postavy si Jeliza-Rose vytváří fiktivní kamarády v podobě hlaviček panenek či mluvící veverky.

Jelizina fantazie se však občas střetává s realitou, uvádí Steel. Jako příklad zmiňuje Jelizin strach z fiktivních postav bažináků, které posléze v realitě zastupuje vypreparovaná mrtvola jejího otce.²⁶⁵ Poté, co Jeliza ztratí svoji rodinu, vytváří si novou, tvrdí Steel. V její nové rodině figuruje Dell jako matka Jelizy a Jeliza

²⁶¹ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Uličník útočí. *Reflex*. 2006, roč. 29, s. 50.

²⁶² *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

²⁶³ STEEL, s. 36.

²⁶⁴ *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

²⁶⁵ STEEL, s. 30.

a Dickens jako manželé.²⁶⁶ Jeliza se dozvídá, že Dell se s jejím otcem znala a byla do něj zamilovaná. Když je jeho taxidermie u konce, Dell říká Jelize -Rose: „*Děkuji, že jsi mi přivedla Noaha zpátky, tak ho teď budeme mít dohromady.*“²⁶⁷ Tímto se také Dell dostává do pozice matky Jelizy-Rose, i když její funkci neplní. Když ji chce Jeliza-Rose obejmout, Dell se vyděsí a odežene ji se slovy: „*Jdi na verandu a pořádně dýchej.*“²⁶⁸ Dell neposkytuje Jelize-Rose lásku, péči ani ochranu. I když jí později říká: „*Jelizo-Rose sem patříš, patříš do rodiny, rozumíš? Nikdo cizí sem nesmí. Vzali by nám tátu, posloucháš mě?*“²⁶⁹ Její zájem o Jelizu-Rose je tak především spjat se zájmem o postavu jejího otce než o Jelizu-Rose samotnou.

5.1.4. Hushpuppy

Snímek *Divoká stvoření jižních krajin* zobrazuje život postavy Hushpuppy již po smrti její matky. Vidíme tedy Hushpuppy vyrůstat pouze s otcem, který podle Renée Guedry funkci otce neplní, protože nechává Hushpuppy velmi často samotnou.²⁷⁰ To, že Wink nechává často Jelizu-Rose samotnou, ale koresponduje s metodou jeho výchovy, kdy se dceru snaží naučit co největší samostatnosti a připravit ji na to, že se po jeho smrti o sebe bude muset postarat sama. Lucius Shepard uvádí, že Wink (otec Hushpuppy) má daleko k modelu otce, protože je agresivní a hodně pije.²⁷¹

Klára Kolářová označuje jejího otce jako svérázného člověka, který si je vědom toho, že jeho nemoc ho postupně zabíjí a tak připravuje svoji dceru na samostatný život. Kolářová zdůrazňuje, že k proměně vztahu mezi Hushpuppy

²⁶⁶ STEEL, s. 34.

²⁶⁷ *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

²⁶⁸ *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

²⁶⁹ *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

²⁷⁰ GUÉDRY Rhienna Renée. Beasts of the Southern Wild. *Bitch Magazine*. 2012, č. 55, s. 72.

²⁷¹ SHEPARD, Lucius. Martian processed cheese. *FANTASY & SCIENCE FICTION*. 2012, July-August, s.175.

a jejím otcem využívá Zeitlin práci s kamerou. Wink nám je zpočátku snímán z pohledů, jak však jeho nemoc postupuje, pohledy slábnou a on se tak stává v dětských očích zranitelným člověkem.²⁷² Jana Podskalská nazývá otce Hushpuppy divochem s drsnými způsoby, který si však ví rady v každé situaci.²⁷³ Peter Debruge uvádí, že otec je na Hushpuppy přísný, ale dělá to pro její vlastní dobro.²⁷⁴

Její vztah s otcem se tedy v průběhu snímku proměňuje. Čím je Wink slabší, tím je Hushpuppy silnější osobou. Z počátku to byl on, kdo potlačoval Hushpuppyiny emoce, ale když cítí, že se blíží jeho konec, stává se zranitelnějším, a dovolí Hushpuppy usínat společně s ním v objetí, což odporuje jeho postoji na začátku snímku, kdy rozdělil jejich dům pruhem pásky a Hushpuppy měla zakázáno dostat se na jeho polovinu.

5.2. Mateřská láska

Jednotčím prvkem všech sledovaných hlavních postav je nedostatek mateřské lásky. Všem postavám chybí postava matky. Vicky Lebeau ve své knize popisuje vizi novodobého dětství, kde je postava dítěte spjatá především s jeho matkou. Opírá se o výrok Jeana-Jacquese Rousseaua, který ve své knize *Emil* (1762) píše: „*Není-li matky, není ani dítěte.*“²⁷⁵ Tento výrok koresponduje s tím co tvrdí Lebeau o ukradeném dětství u postavy Kašpara. Stejně můžeme pohlížet i na postavu Viktora, který rovněž prožil dětství v úplné izolaci. Obě dvě postavy, Viktor i Kašpar, se tak začínají učit základní dovednosti, jako chodit či mluvit až v pozdním věku. Znamená to, že dětství prožili fyzicky nikoliv však psychicky. Jelikož Jeliza-Rose a Hushpuppy nežijí úplně izolované, supluje v jejich případě tuto úlohu primárně postava otce. O matce Viktora a Kašpara se filmy vůbec nezmiňují. Naopak matku Jelizy-Rose nám zpočátku snímek ukazuje a matka Hushpuppy je divákům představena ve vzpomínkách Winka.

²⁷² KOLÁŘOVÁ, Klára. Nápaditá prvotina o životě v Lavoru se nebojí patosu. *Právo*. 2012, roč. 22, s. 16.

²⁷³ PODSKALSKÁ, Jana. Divoká touha být součástí vesmíru. *Deník*. 2012, 11 Srp, s. 17.

²⁷⁴ DEBRUGE, Peter. Beasts of the Southern Wild. *Variety Reviews*. 2012, roč. 11, č. 425, s. 28.

²⁷⁵ LEBEAU, s. 64.

U Viktora tuto úlohu supluje matky částečně Madam Guérin, která na rozdíl od doktora Itarda vidí ve Viktorovi normální dítě, nikoliv objekt výzkumu. To se projevuje hned po příjezdu chlapce do domu doktora Itarda. Madam Guérin ho běží vítat se slovy: „*Vítej, můj chlapče. U nás budeš šťastný, my se o tebe postaráme.*“²⁷⁶ Při koupeli se Madam Guérin strachuje o Viktora, aby se ve vodě nerozpustil, neustále ho hladí po vlasech a po tváři, učí ho jíst lžící. Madam Guérin tedy poskytuje Viktorovi zázemí, dává mu péči a lásku. Postupuje s ním celý proces vzdělávání a péče, stejně tak jako kdyby byl Viktor malé dítě a ona jeho matka, dokonce mu i vybírá jméno Viktor.

Kašpar poznává, co je to mateřská láska v rodině vězeňského dozorce, což Herzog ukazuje ve scéně, kdy Kašpar chová malé dítě. Začne plakat a říká: „*Matko, jsem od všeho tak vzdálený.*“²⁷⁷ Jeho věta není určena přímo ženě dozorce, ale stává se tak výtkou pro celou společnost. Jeho citát vypovídá o tom, že ten, kterému bylo ukradeno dětství, se nikdy nedozví to, o co byl ochuzen. Protože je ode všech lidí i citů vzdálený. Stejně jako Viktor nachází i Kašpar porozumění u služebné.

Služebná Kathy se Kašpara zastává před duchovními, jak bylo již zmíněno výše. Kašpar nachází u Kathy porozumění především pak proto, že ona mu nevnucuje žádné zásady ani pravidla, jako profesor Daumer či vědec nebo duchovní. U oběda se ptá Kašpar služebné Kathy: „*Proč je ženám dovoleno pouze plést a vařit?*“²⁷⁸ Kathy mu odpovídá: „*To já nevím, musíš se zeptat profesora Daumera.*“²⁷⁹ Kašpar říká: „*Ale já už se ho ptal.*“²⁸⁰ Dává tak Kathy najevo, že i její názor je pro něj důležitý, a že nepřijímá tedy názor společnosti na postavení žen. Ve scéně, kdy Kašpar uteče z plesu a zavře se sám v místnosti, ho vidíme plést, čímž se s Kathy ztotožňuje.

²⁷⁶ *L'enfant sauvage* . [film]. Režie: François Truffaut. Francie : Les Artistes Associés, 1970.

²⁷⁷ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²⁷⁸ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²⁷⁹ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

²⁸⁰ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

Jeliza-Rose o svoji matku přichází hned v úvodu snímku, nicméně její následná reakce ukazuje, že jejich vztah nebyl příliš láskyplný. Po smrti matky Jeliza-Rose netruchlí, naopak. Má radost, že může sníst všechny čokolády, které patřily její matce. Jak bylo již zmíněno, Jayne Steel vnímá ve snímku dvě postavy, které by mohly Jelize-Rose suplovat matku a to postavu Dell a neznámou ženu z vykolejeného vlaku. Postava Dell se dostává do role matky Jelizy-Rose, když si přivlastní mrtvolu jejího otce a vytvoří tak pár. Steel považuje za ustanovení jejich nové rodiny scénu, kdy všichni společně předělávají dům a posléze usedají společně k večeři. V této pozici spatřuje Steel v Dell matku, která je silně matriarchální.²⁸¹ Steel shledává v této scéně klíčový motiv jídla. Dodržovat pravidla stolování je součástí společnosti.²⁸² Jeliza-Rose však toto pravidlo naruší, když sáhne po jídle ještě před dokončením modlitby, kterou pronáší Dell. V čemž můžeme shledávat další znak toho, že Jeliza-Rose není dostatečně socializovaná, protože nezná pravidla pro stolování nastavená společností. Jayne Steel uvádí, že motiv jídla, speciálně pak sladkého jídla je propojen s mateřskou láskou, jak bylo zmíněno v první kapitole.²⁸³ Ve scéně, kdy je Dell přistihne Dickense s Jelizou-Rose v ložnici na Jelizu rozzuřeně křičí: „*Ted' budeš hladovět, slyšíš? Žádné jídlo už nedostaneš! Nic!*“²⁸⁴ V tomto momentě se Dell zbavuje své funkce náhradní matky pro Jelizu-Rose.

Jak jsem již zmiňovala, podle Jayne Steel nachází Jeliza-Rose mateřskou lásku až v závěru snímku, u neznámé ženy z vykolejeného vlaku. Žena Jelize-Rose nabídne pomeranč, tedy opět motiv sladkého jídla. Jeliza její nabídku přijímá a přisedá si k ní. Jak a jestli se jejich vztah dále vyvíjel, divák neví, protože v tomto momentě snímek končí. Závěr snímku tedy vyznívá díky tomuto gestu od neznámé ženy optimisticky. Jeliza-Rose narazila na ženu, který jí nabídla svou lásku a péči.

²⁸¹ STEEL, s. 32.

²⁸² STEEL, s. 33.

²⁸³ STEEL, s. 33.

²⁸⁴ *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

O matce Hushpuppy snímek *Divoká stvoření jižních krajín* nedává divákům moc informací. Víme, že jednoho dne od nich „uplavala.“²⁸⁵ Hushpuppy však se svou matkou vede fiktivní dialogy, třeba při vaření, kdy postavu matky supluje židle s přehozeným tričkem. Rovněž se ke své matce obrací ve chvílích, kdy hledá ochranu či útěchu. Ve fiktivním dialogu, který vede se svou matkou při vaření, říká matka: „*Bud' hodná, tak jak jsem tě to učila.*“²⁸⁶ Na to si Hushpuppy nasazuje svářečskou helmu, aby se nepopálila při zažehnutí sporáku. Na svou matku se rovněž obrací, když udeří svého otce a on leží nehybně na zemi, když začíná bouře a venku se blýská, nebo když při pozorování svého otce zjistí, že opravdu umírá. V jedné ze scén můžeme vidět, že Hushpuppy identifikuje postavu otce s postavou své matky, když pokládá nátělník, kterým symbolizuje její matku na jeho ležící tělo. Podobně si kompenzuje nedostatek mateřské lásky i Jeliza-Rose, když mrtvému otci nasadí paruku, namaluje ho a vytvoří z něj tak ženskou postavu.

Hushpuppy tedy v průběhu snímku hledá mateřskou lásku u postavy otce, který jí ji však nedokáže zprostředkovat a proto se obrací na svou mrtvou matku. Na konci snímku se Hushpuppy rozhodne svoji matku najít. Protože od nich uplavala, skočí se svými kamarádkami do vody a plave, až narazí na maják na vodě. Strážci majáku říká: „*Chystám se za maminkou.*“²⁸⁷ On jí odpovídá: „*To je fajn místo.*“²⁸⁸ Hushpuppy se ho poté ptá, jakým směrem se vydají, a on jí odpovídá: „*Na tom nezáleží. Lod' tě zaveze přesně tam, kde máš být.*“²⁸⁹ Skupinu dívek nakonec vysazuje muž na lodi s nápisem *Girls, Girls, Girls*, která je plná žen v bílých šatech, které dívky obklopí a začnou se s nimi mazlit a povídat si. Hushpuppy se od této skupiny vzdaluje, až potkává ženu, která svým postojem a gesty připomíná obraz její matky, tak jak byl zobrazen ve Winkových vzpomínkách. Žena s sebou vezme Hushpuppy do kuchyně, kde jí připravuje jídlo. Opět zde tedy můžeme sledovat

²⁸⁵ PODSKALSKÁ, Jana. Divoká touha být součástí vesmíru. *Deník*. 2012, 11 Srp, s. 17.

²⁸⁶ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²⁸⁷ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²⁸⁸ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²⁸⁹ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

motiv ženy/matky, která nabízí postavě dítěte jídlo a říká jí: „*Jednoho dne bude všechno na tobě. Tak se usměj, protože nikdo nemá rád sebelítostivou ženskou.*“²⁹⁰

Poté vidíme záběr na Hushpuppy a ostatní dívky jak s ženami z lodi tancují. Hushpuppy jí říká: „*Můžeš se o mě starat. O mě a o tátu.*“²⁹¹ Žena jí odpovídá: „*Nic o tvým tátovi nevím. Dokážu se postarat leda tak sama o sebe.*“²⁹² Žena však Hushpuppy nabízí, že může zůstat s ní na lodi. Hushpuppy odmítá a říká: „*Musím se vrátit domů.*“²⁹³ Hushpuppy se tak i se zbytkem dívek vrací domů, k umírajícímu otci, kterého na smrtelné posteli nakrmí jídlem od ženy z lodi. Hushpuppy se tedy v závěru snímku dostává mateřské lásky od neznámé ženy. Nicméně ona ví, že se musí vrátit zpět za svým otcem, který umírá a nabídku ženy, aby s ní zůstala na lodi tak odmítá.

5.3. Hlavní postavy a společnost

Dalším bodem, který zmiňuje odborná literatura, jež se zabývá fenoménem divokých dětí, je postoj společnosti. Nyní se tedy zaměřím na to, jak vnímá hlavní postavy společnost a jak je společnost zobrazena, popřípadě kým je zastoupena. Kniha Adriany Benzaquén se zabývá především provázaností fenoménu divokých dětí a společnosti. Hned v úvodu své knihy popisuje, co se můžeme od divokých dětí dozvědět. Benzaquén uvádí, že vztah divokých dětí a jejich okolí pomáhá k odkrývání vztahu dospělého a dítěte na pozadí historických událostí.²⁹⁴ Proměnu tohoto jevu můžeme sledovat i v mnou analyzovaných snímcích.

Viktor, jehož reálný příběh je historicky nejstarší představuje pro společnost podívanou, atrakci. Lidé platí za to, aby mohli Viktora spatřit. Všude kam chlapec přijde, se kolem něj vytvoří dav lidí, kteří ho touží vidět. Na postavu Kašpara je rovněž nahlíženo jako na atrakci, to Herzog zdůrazňuje cirkusovým prostředím, ve kterém je Kašpar vystavován nebo například scénou z plesu, kde je Kašpar rovněž

²⁹⁰ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²⁹¹ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²⁹² *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²⁹³ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²⁹⁴ BENZAQUÉN, s. 9.

objektem podívané. Snímky, kde vystupuje Jeliza-Rose a Hushpuppy jsou na rozdíl od předchozí dvou snímků soudobé a nejsou založeny na reálné události. Jeliza-Rose i Hushpuppy splňují podmínky zanedbaného dítěte, tak, jak je definoval Zdeněk Matějček.²⁹⁵ Paradoxně je však snímky zachycují jako šťastné. U těchto postav tak můžeme uvažovat o jejich vnímání jako o symbolu svobody, jak naznačuje Newton ve své knize spíše, než o jejich vnímání jako zanedbávaných dětí. Jedná se o postavy, které nám snímek ukazuje jako osamocené, ale zároveň soběstačné a nesvázané pravidly.

Případy reálných divokých dětí ztratily v průběhu let punc atrakce, exotické podívané a staly se spíše symbolem zanedbávání a soucitu. Historické případy Kašpara a Viktora vnímala společnost ve své době jako atrakci. Dále se Benzaquén zmiňuje o novějších případech, kam řadí například Genie a uvádí, že pro obyčejnou veřejnost byla Genie symbol nešťastného života, pro vědce se však stala symbolem poznání.²⁹⁶ Film tak zobrazuje případy Kašpara Hausera i Viktora totožně, tedy jako atrakci, nicméně zobrazení postav Jelizy-Rose a Hushpuppy se od vnímání fenoménu divokých dětí odlišuje. Jedná se o fiktivní postavy, které představují optimistický protipól k fenoménu divokých dětí, o postavy, které zdivočely a tím vyrostly v reálném i symbolickém slova smyslu. Nestávají se symbolem soucitu a zanedbávání, ale symbolem svobody a samostatnosti.

Hushpuppy a Jeliza-Rose se v průběhu snímku často do kontaktu se společností nedostanou. Jeliza pouze ve scéně, kdy jede autobusem se svým otcem do domu po babičce. A poté až ke konci snímku při vykolejení vlaku, kdy se Jelizy-

²⁹⁵ Matějček uvádí, že činitele vedoucí k zanedbávání v rodině můžeme rozdělit na vnitřní a vnější. K vnějším činitelům řadí složení rodiny, v tomto kontextu upozorňuje na to, že na dítě má negativní vliv ztráta jednoho či obou rodičů. S touto situací se setkáváme u postavy Hushpuppy i Jelizy-Rose, kdy obě v průběhu snímku přijdou o oba dva rodiče. Další okruh, který spadá do vnějších činitelů, je podle Matějčka nízká socioekonomická úroveň rodiny. Jak bylo již zmíněné v předchozí kapitole, s fenoménem divokých dětí se pojí i primitivní prostředí, ve kterém dítě vyrůstá.

To v případě Hushpuppy a Jelizy-Rose koresponduje s nízkou socioekonomickou úrovní rodiny. U Jelizy Rose je tato situace ještě zdůrazněna tím, že její rodiče jsou drogově závislí. S tímto jevem, stejně tak jako s alkoholismem, který můžeme pozorovat u otce Hushpuppy, se podle Matějčka pojí i nízká společenská úroveň, tyto všechny prvky řadí Matějček do vnitřních činitelů. Postavy Hushpuppy a Jelizy-Rose tak naplňují známky zanedbávání, tak jak je definoval Zdeněk Matějček. MATĚJČEK, Zdeněk. Zanedbanost a zanedbávání. In DUNOVSKÝ, J., DYTRYCH, Z., MATĚJČEK, Z., a kol. Týrané, zneužívané a zanedbávané dítě. Praha:Grada Publishing, 1995. s. 63-64. ISBN 80-7169-192-5.

²⁹⁶ BENZAQUÉN, s. 251.

Rose ujímá neznámá žena, která jí říká: „*Holčičko, jsi v pořádku? Neboj se, všechno bude dobré, dovezu tě tam, kam potřebuješ.*“²⁹⁷ Ve snímku *Divoká stvoření jižních krajín* dochází ke střetu s civilizací, když je LAVOR zatopen a obyvatelé pro jejich dobro násilně evakuováni. V tomto snímku se vymezení společnosti stává problematické, protože komunitu v LAVORU můžeme rovněž nazvat společností, která je však dost odlišná od té za hrází. Lidé, co vtrhnou do LAVORU, říkají: „*Pojďte s námi, zajistíme vám přístřeší a jídlo.*“²⁹⁸ Místní lidé, včetně Hushpuppy, jsou tedy okolním světem nahlíženi jako divocí a primitivní. Vyvolávají pocit, že je třeba se o ně postarat. S tímto koresponduje i tvrzení Benzaquén, že postoj společnosti k divokým dětem prozradí mnohé o dané společnosti, která se proti nim vymezuje jako proti někomu, kdo do ní nepatří.²⁹⁹ Právě vyčlenění ze společnosti se stává jedním z nejdůležitějších prvků při vytváření charakteristiky divokých dětí.

5.3.1. Viktor

Jak se společnost vymezila proti postavě Viktora, sledujeme již v úvodních scénách, kdy chlapce přivážou nejprve řetězem za nohu ve stodole a posléze ho umístí do vězení, čím mu společnost naznačuje, že do ní nepatří. Colville uvádí, že společnost považuje Viktora za idiota, týrá ho a vystavuje jako zrůdu.³⁰⁰ To můžeme sledovat ve scéně, kdy je Viktor umístěn v ústavu pro hluchoněmé a zdejší pracovník ho za poplatek ukazuje zvědavcům a novinářům. „*Podívejte, zde je divoký chlapec.*“³⁰¹

Společnost je ve snímku *Divoké dítě* reprezentována obyvateli vesnice, kteří Viktora najdou, dále pak obyvateli Paříže, kteří obklopí kočár s Viktorem po jeho příjezdu či lidmi, kteří platí zřízenci ústavu za to, aby se mohli na Viktora podívat. Jedná se tedy o lidi, kteří nejsou prezentováni jako individuality, snímek nám o nich

²⁹⁷ *Tideland* [film]. Režie: Terry Gilliam. Velká Británie/Kanada: Recorded Picture Company, 2005.

²⁹⁸ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

²⁹⁹ BENZAQUÉN, s. 9.

³⁰⁰ COLVILLE, Georgiana. Children Being Filmed by Truffaut. *The French Review*. 1990, roč. 63, č. 3, s.448

³⁰¹ *L'enfant sauvage* . [film]. Režie: François Truffaut. Francie : Les Artistes Associés, 1970.

nenabízí bližší informace a jednají jako dav. Jak uvádí Benzaquén postoj k divokým dětem nemusí vypovídat pouze o společnosti, ale i o jednotlivcích. Ve snímku *Divoké dítě* je to dobře čitelné na postavě Doktora Itarda, profesora Pinela, Madam Guérin a zmíněného pracovníka ústavu. Přístup Itarda, jak bylo již zmíněno, byl zpočátku snímku především vědecký a posléze se proměňoval. Oproti tomu profesor Pinel byl k postavě Viktora skeptický a považoval ho za idiota, za duševně nemocného. Truffaut tento fakt podtrhuje ve scéně, kdy sledujeme oba muže za oknem při debatě o Viktorovi. Jejich odlišné postoje reflektuje okenice, která oba muže od sebe odděluje dřevěným rámem. Truffaut tedy v této scéně odlišuje jejich protichůdné názory i vizuálně. Pracovník ústavu přistupuje k Viktorovi jako k atrakci, za kterou vybírá peníze a Madam Guérin jako k dítěti, které potřebuje především lásku a péči.

Truffaut izoluje Viktora od společnosti také pomocí kruhové zatmívačky, která předchází stříhu mezi dvěma záběry. Tímto podle Roberta Gellera symbolicky vyjadřuje Viktorův mikrokosmos, ve kterém se postava nachází.³⁰² Tento stav zůstává po celou dobu snímku neměnný, což dokazuje i poslední scéna, kdy se Viktor dívá přímo do kamery, dokud se celý záběr opět kruhově nezatmí.

5.3.2. Kašpar Hauser

Stejně jako s postavou Viktora je po objevení zacházeno i s Kašparem, který je také nejprve umístěn do vězení, protože obyvatelé Norimberku nevědí, co si s ním počít. Podle Stanislava Buzka vidí společnost v Kašparovi spíše byrokratický, než lidský problém. Hlavním zástupcem byrokracie se podle Buzka stává písař, jehož závěrečná slova vystihují postoj celé společnosti k postavě Kašpara.³⁰³ „*Na mozku a játrech Kašpara Hausera byly nalezeny deformace. Konečně máme vysvětlení, pro toho divného muže. Nikdo už nikdy neobjeví, to co my.*“³⁰⁴ Herzog, zde zdůrazňuje myšlenku, kterou Buzek zmiňuje ve své recenzi, a to, že společnost

³⁰² GELLER, Robert. Wild Child: Another Must Movie?. *The English Journal*. 1971, roč. 60, č. 6, s. 778.

³⁰³ BUZEK, Stanislav. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 117.

³⁰⁴ *Jeder für sich und Gott gegen alle* [film]. Režie: Werner Herzog. Německo: Werner Herzog Filmproduktion, 1974.

se snaží veškeré odchylky od normálu popřít, popřípadě vyvrátit logickými argumenty.

Podle Lebeau Herzog zdůrazňuje Kašparovo vydělení ze společnosti i tím, že ho často zobrazuje na kraji rámu.³⁰⁵ To můžeme pozorovat hned v úvodní scéně s Kašparem, kdy ho vidíme sedět v jeho cele. Dále je takto zobrazen například při výslechu ve vězení v Norimberku. Pocit separace od společnosti umocnil Herzog tím, že na druhou stranu rámu umístil obyvatele Norimberku. Kašpar tak působí ještě více osamoceně a izolovaně od společnosti, která ačkoliv je s ním v jedné cele, je od něj vzdálená přes celou šířku rámu. Stejně rozmístění osob v záběru používá Herzog i pro scénu, kdy je Kašpar vystavován v cirkuse. Lebeau také zdůrazňuje Kašparův pohled, který považuje za „krátkozraký“ a „chladný“ a díky kterému je snadno odlišitelný od ostatních.³⁰⁶ Helena Bendová pak přirovnává diváky snímku k občanům Norimberku, kteří váhají, jak k postavě Kašpara Hausera přistupovat.³⁰⁷ Opět zde narážíme na již zmíněnou tezi, že k divokým dětem neexistuje jednotný přístup. Každý jedinec skládá vlastní názory do svých postojů a vytváří si tak vztah k tomuto fenoménu. Společností je termín divoké dítě nahlížen negativně.³⁰⁸ Ačkoliv tedy jedinec ještě nemá s tímto jevem žádnou zkušenost, je již ovlivněn vnímáním společnosti.

5.3.3. Jeliza-Rose

Roman Sikora uvádí, že Jeliza-Rose žije mimo normální svět, odříznutá od normální společnosti. *„Svět, který Gilliam zobrazuje, se zcela vymyká tomu, co jsme zvyklí považovat za normální. Presentované existence se pohybují kdesi zcela na okraji, snad dokonce v jakémsi vyvržení od společnosti a rezignací na přítomnost jiných lidí.“*³⁰⁹ Jeliza-Rose se podle Romana Sikory pohybuje mimo normální svět především díky tomu, že jí chybí blízká osoba, na kterou by se mohla spolehnout.

³⁰⁵ LEBEAU, s. 67.

³⁰⁶ LEBEAU, s. 67.

³⁰⁷ BENDOVÁ, Helena. Provokující tajuplnost Kašpara Hausera. *A2 Kulturní týdeník*. 2008, č. 4, s. 11.

³⁰⁸ viz případ Genie

³⁰⁹ SIKORA, Roman. V melancholických krajinách přílivu. *Literární noviny*. 2006, č. 33, s. 12

Po smrti otce se tento její stav ještě prohlubuje. Toto se stává jednotícím prvkem všech sledovaných postav. Všem analyzovaným postavám chybí blízká osoba, na kterou by se mohli spolehnout. Paradoxem se tak stává, že i když Jeliza-Rose i Hushpuppy žijí v kontaktu s lidskou společností, stejně tuto postavu postrádají.

Když se Jeliza-Rose seznámí s Dell a Dickensem, upadá ještě hlouběji mimo realitu. To, že se Jeliza-Rose nenachází v běžném světě, převádí Gilliam na plátno i pomocí kamery, která celý prostor pomalu rozhoupává, dodává Sikora.³¹⁰ Pro Jelizu-Rose je však tento svět normální a přirozený. Nepozastavuje se nad mrtvolou svého otce ani nad jeho taxidermií. Vše, co divák vnímá jako šokující, vnímá Jeliza-Rose přirozeně. Tomáš Baldýnský ve své recenzi uvádí, že Gilliam ukazuje jako přirozený svět Jelizy něco, co je pro společnost ve spojení s dětskou postavou tabu, jako například injekční stříkačky či rozkládající se mrtvé tělo či taxidermie.³¹¹

Jeliza se tedy od společnosti distancuje tím, že pro její přirozenost je běžného něco, co je pro ostatní společnost nepřirozené. Postava Jelizy-Rose se od společnosti nedistancuje vědomě. Její jednání je pro ni přirozené a je odvozené ze vzorů, které přejala od svých rodičů. Jak jsem již zmiňovala ve snímku *Krajina přílivu*, nedochází ke konfliktu hlavní postavy s většinovou společností. Jeliza-Rose od ní žije oddělená a pouze ke konci snímku se dostává do kontaktu s ženou z vykolejeného vlaku. V tomto ohledu se tedy *Krajina přílivu* odlišuje od ostatních snímků, protože Gilliam nestaví Jelizu-Rose do kontrastu se společností, není zde tedy žádná označující společnost. Přesto, ale můžeme Jelizu-Rose označit za divoké dítě, protože překračuje hranici dětství, tak je definoval Chris Jenks. Hranice dětství jsou udržovány především rodinou a institucionálními zařízeními.³¹² Ani jedna z těchto hranic však není u postavy Jelizy-Rose nastavená. Sám režisér snímku Terry Gilliam přiznává, že jeho záměrem bylo vyvolat bouřlivé reakce mezi diváky.³¹³ „*Země přílivu je pro každého, komu se bude líbit. Není pro ty, kterým se líbit nebude. Takhle jednoduché to je.*“³¹⁴

³¹⁰ SIKORA, Roman. V melancholických krajinách přílivu. *Literární noviny*. 2006, č. 33, s. 12

³¹¹ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Uličník útočí. *Reflex*. 2006, roč. 29, s. 50.

³¹² JENKS, s. 6.

³¹³ MÍŠKOVÁ, Věra. Děti nejsou oběti, ale tvrdíáci. *Právo*. 2006, roč. 16, s. 2.

³¹⁴ GILLIAM Terry. RYNDA, Vojtěch. Nemyslím na publikum. *Lidové noviny*. 2006, č. 163, roč. 19.

5.3.4. Hushpuppy

Tomáš Stejskal považuje komunitu Lavoru za ty, jež žijí na okraji společnosti a nazývá je „divochy“.³¹⁵ Jindřiška Bláhová tvrdí, že místní obyvatelé jsou nezávislí a svobodní a žijí vyvázáni z pravidel okolního světa.³¹⁶ Hushpuppy se již v úvodním snímku vymezuje proti okolní společnosti, když parafrázuje svého otce a říká: „*Tatínek říká, že za hrází na planině se bojí vody jako banda mrňat. Postavili zeď, aby nás odřízli. Tatínek říká, že se za hrází nemají tak dobře jako my tady.*“³¹⁷ Hushpuppy si je dobře vědoma, že za hrází se nachází jiný svět, který popisuje jako místo, kde lidi jedí ryby z plastových obalů a vozí děti v kočárku. Separace obyvatel Lavoru od zbytku světa je dobrovolná. Komunita obyvatel Lavoru funguje jako velká rodina. Všichni obyvatelé se navzájem znají a pomáhají si, což je dobře patrné například při velké vodě, kdy se Hushpuppy se svým otcem vydávají na lodi hledat ostatní. Tomáš Stejskal popisuje Lavor jako místo, kde je živočišnost a divokost denní chlebem.³¹⁸ Jana Podskalská uvádí, že existence komunity Lavoru je bizarní a funguje na principu prastarých lidských útočišť.³¹⁹ Podle Podskalské „*je jejich existence metaforou o zbytcích civilizace, snažících se přežít ve stínu moderních měst.*“³²⁰ Zeitlin to zobrazuje hned v úvodu snímku, kdy je Hushpuppy se svým otcem na lodi a za nimi v pozadí jsou vidět kouřící komíny továren, které symbolizují moderní průmyslová města.

Děti jsou v Lavoru vychovávány k samostatnosti a svobodomyšlnosti. Jejich učitelka jim vypráví o praturech a říká: „*Myslíte si, že jeskyní lidé seděli doma na bobku a brečeli jako poseroutkové? Přemýšlejte o tom, protože jednoho dne se vesmírný řád rozpadne. Póly roztají, voda stoupne a vše na jih od hráze bude zaplaveno. Naučte se jak přežít!*“³²¹ Ve škole se neučí tedy klasické předměty, ale základní dovednosti nutné k přežití.

³¹⁵ STEJSKAL, Tomáš. Divoké příběhy jižních krajin. *A2 Kulturní čtrnáctideník*. 2012, roč. 8, s. 11.

³¹⁶ BLÁHOVÁ, Jindřiška. Divoká stvoření. *Hospodářské noviny*. 2012, č. 155, s. 11.

³¹⁷ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

³¹⁸ STEJSKAL, Tomáš. Divoké příběhy jižních krajin. *A2 Kulturní čtrnáctideník*. 2012, roč. 8, s. 11.

³¹⁹ PODSKALSKÁ, Jana. Divoká touha být součástí vesmíru. *Deník*. 2012, 11 Srp, s. 17.

³²⁰ PODSKALSKÁ, Jana. Divoká touha být součástí vesmíru. *Deník*. 2012, 11 Srp, s. 17.

³²¹ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

5.4. Souhrn

Sledované hlavní postavy jsou tedy od společnosti odlišeny místně, svoje dětství prožily či prožívají v izolaci od společnosti. Pro zdůraznění jejich separace jsou využity filmové prostředky jako kruhová clona, která uzavírá postavu Viktora v jeho světě, houpavá kamera u postavy Jelizy-Rose či zobrazení postavy na okraji rámu jako v případě postavy Kašpara Hausera, které se však v průběhu snímku neproměňují, protože žádné z postav se nepodařilo úspěšně socializovat.

Společnost se vymezuje oproti divokým dětem, jako proti někomu, kdo do ní nepatří. Paradoxní reakcí společnosti se stává snaha toto dítě do společnosti zařadit, divoké dítě si podmanit a socializovat ho. A právě v procesu socializace a přístupu k ní jsou velmi dobře sledovatelné rozdíly mezi jednotlivci a jejich postoji k tomuto procesu.

Jan Gregor nazývá Itardův výchovný proces „experimentem“, jehož cílem je podle něj vštípit chlapci co nejvíce sociálních návyků.³²² Itard se snaží změnit jak Viktorův vzhled, tak jeho chování. Itardův vzdělávací proces rozděluje Harriet R. Polt do tří částí. První nazývá probuzením Viktorových smyslů, druhou rozvojem jazyka a porozumění a třetí pojmenovává jako rozvoj jeho emocí a smyslu pro spravedlnost.³²³ Za činnost, která měla sloužit k rozvoji jeho smyslů, můžeme považovat například Itardovu hru s ořechy, kdy pod tři kališky schoval jeden ořech, a Viktorovým úkolem bylo ořech najít. Rozvoj jazyka rovněž motivoval doktor Itard Viktorovou potřebou jídla. Snažil se, aby si o každou sklenici vody či mléka sám řekl. Smysl pro spravedlnost se v něm snažil doktor Itard vybudovat pomocí, trestu za dobře vykonaný úkol. Viktor tedy hned pochopil, že nemá být potrestán, když něco udělal správně. V případě Viktora se tedy jednotlivcem, který vystoupil ze společnosti, stává doktor Itard se svým pedagogickým přístupem. Podíl na socializaci Viktora má rovněž i Madam Guérin, která mu nabídla lásku a péči, jak bylo zmíněno výše.

Stanislav Buzek komentuje proces začlenění do společnosti u postavy Kašpara Hausera následovně. „*Obec chce jedince vybočujícího z normy*

³²² GREGOR, Jan. Divochova výchova. *Respekt*. 2008, č. 44, s. 44.

³²³ POLT, Harriet. The Wild Child (L'Enfant Sauvage) by François Truffaut. *Film Quarterly*. 1971, roč. 24, č. 3, s. 42.

asimilovat.³²⁴ Podle Buzka se však snažil Herzog o zobecnění této situace, protože společnost se dostává do konfliktu s individualitami v jakékoliv době.³²⁵ Helena Bendová ve své recenzi na snímek *Každý pro sebe a bůh proti všem* uvádí, že lidé, kteří se v Norimberku Kašpara ujali, ho museli naučit mluvit, chodit či jíst přiborem. Bendová dále uvádí, že osoby, které se u Kašpara střídaly, se ho snažily začlenit zpátky do společnosti, žádná však úspěšně. Podle Bendové tímto Herzog vyzdvihuje rozpor mezi společností a samostatnou individualitou. Bendová uvádí, že Kašpara okolní společnosti učí být člověkem. A právě otázka, co je podstatou člověka, se stává jedním z hlavních témat snímku. Každý člen společnosti učí Kašpara to, co si on sám myslí, že je nejlepší, což se podle Bendové jeví jako určitá forma krutosti. Sociální vazby se podle Bendové stávají tím, co Kašpara od společnosti vzdaluje.³²⁶ Ruth Perlmutter uvádí, že snímek vypovídá o tom, jak společnost kazí lidi vzděláním.³²⁷

Ve snímku *Krajina přílivu* k tomuto procesu nedochází. Jeliza-Rose se sice dostává do kontaktu s novými postavami, kterými jsou Dell a Dickens, nicméně tyto postavy se jí nesnaží začlenit zpět do běžné společnosti, protože oni sami žijí na jejím okraji. Za jistý proces socializace můžeme považovat poslední scénu s ženou/náhradní matkou z vykolejeného vlaku, která nabízí Jelize-Rose mateřskou lásku. Gilliam však v tomto okamžiku snímek ukončuje a divák neví, zda Jeliza-Rose odchází s touto ženou nebo zda se vrací zpět do svého původního světa. Celkově můžeme vnímat mateřské tendence jako pokus o začlenění hlavních postav zpět do společnosti, protože nabízí dětem to, o co byly v izolaci ochuzeny, tedy lásku, ochranu a péči.

Postava Hushpuppy se dostává do střetu s okolním světem v momentě, kdy jsou obyvatelé Lavoru nedobrovolně evakuováni. Tento proces evokuje odchyt divokých zvířat, kdy se místní obyvatelé schovávají ve svých příbytcích, které jsou za použití fyzického násilí nuceni opustit. Následně se ocitají ve sterilním

³²⁴ BUZEK, Stanislav. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 116.

³²⁵ BUZEK, Stanislav. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 116.

³²⁶ BENDOVÁ, Helena. Provokující tajuplnost Kašpara Hausera. *A2 Kulturní týdeník*. 2008, roč. 4, s. 11.

³²⁷ PERLMUTTER, Ruth. PERLMUTTER, Archie. Ghosts of Germany: Kaspar Hauser and Woyzeck. *Literature/Film Quarterly*. 1997, č. 25, roč. 3, s. 239.

nemocničním prostředí. Jindřiška Bláhová uvádí, že v nemocni se z nich stávají pouze čísla v registru, ztrácejí svoji osobní identitu.³²⁸ V jedné z nemocničních scén Zeitlin ukazuje, že Hushpuppy vnímá všechny zvířata a lidi stejně, jako živé bytosti, nedělá mezi nimi rozdíly. Když vidí muže z Lavoru připojeného na nemocniční přístroje, sklání se k němu, poslouchá tlukot jeho srdce a říká: „*Když tady zvířata onemocní, připojí je na přístroje.*“³²⁹ Tato scéna odkazuje k úvodu snímku, kde Hushpuppy poslouchá tlukot srdcí zvířat. „*Vždycky všude všechna srdce tloučou a pumpují a povídají si způsobem, kterému nerozumím.*“³³⁰ Toto vnímání světa se stává jednotné pro všechny sledované postavy.

Podobně k okolnímu světu přistupuje i Kašpar, například když jablkům přisuzuje lidské vlastnosti, tvrdí, že jsou unavená či chytrá. Jeliza-Rose zase nečiní rozdíly mezi tím, zda si povídá s lidskou osobou, veverkou, hlavičkou panenky či mrtvolou. Viktor nedělá rozdíl mezitím, zda pokouše psa či člověka, ke všem se chová stejně. Hlavní postavy tedy nedělají rozdíly mezi vnímáním lidí, zvířat či přírody, všechny pro ně spadají do kategorie živých bytostí. Tento fakt opět navazuje na vnímání přírody, která ve všech snímcích značí necivilizovanost a vzdálenost od společnosti čímž se stává provázanou s fenoménem divokých dětí.

Další společným znakem, fenoménu divokých dětí a mnou sledovaných filmů se stává tvrzení Michaela Newtona, že společnost vidí tyto postavy jako osamocené, ony si tak však nepřipadají.³³¹ Newton tak naráží na rozpor v tom, jak divoké děti vnímá společnost a jak vnímá dítě sebe samo. Dále zmiňuje, že tyto děti jsou produktem izolace, ale oni to tak nevnímají.

V tomto kontextu zmiňuje Newton snímek *Divoké dítě*, kdy poukazuje na to, že Viktor nám je zpočátku ukázán jako hrdina, který dokázal přežít. Pocit totální osamocení přichází až s výchovou doktora Itarda.³³² Stejně pracuje i snímek *Každý pro sebe a bůh proti všem*, kdy Kašpar v již zmíněné citaci ze scény na plese u Lorda Stanhopa konstatuje, že nejlépe mu bylo, když byl sám zavřený ve své cele.

³²⁸ BLÁHOVÁ, Jindřiška. Divoká stvoření. *Hospodářské noviny*. 2012, č. 155, s. 11.

³²⁹ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

³³⁰ *Beasts of the southern wild* [film]. Režie: Benh Zeitlin. USA: Fox, 2012.

³³¹ NEWTON, s. 238.

³³² NEWTON, s. 238.

Snímek nám ukazuje, že čím více se do společnosti dostává, tím více se od ní vzdaluje. Nevnímá tedy společnost primárně jako něco, co obohatilo jeho život. Stejně tak Jeliza-Rose, která se stává v průběhu snímku sirotkem. Snímek nám ji neukazuje jako nešťastné dítě, právě naopak. Jeliza se zdá být spokojená a šťastná i navzdory okolnostem. Společnost si sama uměle vytváří a to pomocí již zmíněných hlaviček panenek či mluvící veverky. Hushpuppy se dostává do stejné situace jako Jeliza, stává se sirotkem, ale díky otcově výchově je na tuto situaci připravena. Závěrem vyplývá, že zkoumané hlavní postavy se dostaly do tíživé životní situace, kterou společnost považuje za ohrožující. Divoké děti však ve sledovaných snímcích nevykazují známky toho, že by se cítily ohroženě či osamoceně. Tato skutečnost tak podporuje teze vyplývající z primární literatury o divokých dětech jako čistých bytostech, které žijí v souznění s přírodou a jsou nezávislé na společnosti. Což zásadně odporuje tezi Zdeňka Matějčka o tom, že divoké děti jsou deprivované. Všechny hlavní postavy splňují podmínky zanedbávání, nicméně zobrazení divokých dětí ve filmu se od reálných divokých dětí liší tím, že nejsou ukázány jako deprivované, ale naopak jako šťastné a spokojené žijící ve svém vlastním světě. Negativní pocity přicházejí až se začleněním do společnosti.

Z výše zmíněného vyplývá komplexní vztah společnosti k divokým dětem. Společnost vylučuje divoké děti na okraj na straně jedné, ale na straně druhé se je snaží integrovat zpět. Ve snímcích *Divoké dítě*, *Každý pro sebe a bůh proti všem* a *Divoká stvoření jižních krajín* je společnost explicitně zobrazena. Ve snímku *Krajina přílivu* se konfrontace hlavní osoby a společnosti posouvá pouze na úroveň několika scén. Mimo cestu autobusem a vykolejení vlaku zůstává Jeliza-Rose izolovaná od společnosti v domě s mrtvolou svého otce. U snímků *Divoké dítě* a *Každý pro sebe a bůh proti všem* je společnost zastoupena obyvateli daného místa, kde byla postava nalezena v případě Viktora i místa, kam byla postupně přemístěna. Pro Hushpuppy společnost představují lidé, jež žijí na druhé straně hráze, a kteří vtrhnou do Lavoru po velké vodě. Ve všech snímcích můžeme tedy sledovat stejné schéma. Poté, co se hlavní postavy dostanou do kontaktu se společností, se je jejich okolí snaží začlenit a nutí je přijmout jejich pravidla a normy. Divoké děti se odlišují od společnosti právě tím, že předem nastavené normy nedodržují. K podtržení tohoto jevu používají režiséri analyzovaných snímků filmové postupy

jako zobrazení postavy na okraji záběru, uzavření hlavní postavy v kruhové cloně, či houpavou kameru, která odděluje svět hlavní postavy od okolního běžného.

Vicky Lebeau propojuje klasické dětství pak především s postavou matky, která všem analyzovaným postavám chybí, ale zároveň se ve všech snímcích v určité podobě objevuje. Chris Jenks ve své knize zohledňuje propojení dětství a společnosti, považuje dítě za součást společenského života,³³³ čímž se však analyzované postavy rovněž vymykají ze zobrazení klasického dětství. Všechny hlavní postavy můžeme z tohoto hlediska označit jako divoké děti, protože překračují hranice normálního dětství, prožívají či prožily svoje dětství bez dozoru, chybí jim mateřská láska a dohled dospělé osoby, stávají se svébytnými individualitami, nedodrží normy stanovené společností a nerozlišují mezi zvířetem, člověkem, ale všechny považují za živé bytosti a staví je na stejnou úroveň. Z výše zmíněného rovněž vyplývá, že divoké děti se divokými nerodí, ale že se jimi stávají.

³³³ JENKS, s. 2

Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo zjistit možnosti reprezentace fenoménu divokých dětí ve filmu. Za tímto účel jsem zvolila čtyři snímky. Dva z nich, které byly natočeny na motivy skutečné události, se týkají nalezení divokého dítěte a to *Divoké dítě* a *Každý pro sebe a bůh proti všem* a dva snímky soudobé, jejichž hlavní postavy jsou fiktivní. Jedná se o snímky *Krajina přílivu* a *Divoká stvoření jižních krajin*. Moje práce byla průsečíkem témat zobrazení dětství na filmovém plátně a fenoménu divokých dětí. Za účelem vymezení pojmu dětství jsem zvolila knihu Chrise Jenkse *Childhood (Key Ideas)* z roku 1996. Jako metodologický podklad pro zobrazení dětství ve filmu jsem si vybrala knihu Vicky Lebeau *Childhood and cinema* (2008). Pro představení fenoménu divokých dětí jsem pracovala s knihou Adriany Benzaquén *Encounters With Wild Children: Temptation And Disappointment in the Study of Human Nature* vydanou v roce 2008 a knihou Michaela Newtona *Savage girls and wild boys* z roku 2003. V česky psané literatuře se pro tento fenomén používá termín vlčí děti a je spojen především s termíny zanedbávání, izolace a separace. Pro svoje účely jsem využila knihu Josefa Langmeiera a Zdeňka Matějčka *Psychická deprivace v dětství* (1974) a knihu *Týrané, zneužívané a zanedbávané dítě* od autorů Zdeňka Matějčka, Jiřího Dunovského a Zdeňka Dytrycha z roku 1995. Česky psaná literatura nahlíží na fenomén divokých dětí přes dětskou psychologii na rozdíl od zahraniční, která reflektuje tento fenomén skrze pohled kulturní. Při samotných analýzách jsem pak pracovala s recenzemi, odbornými články, studiemi a rozhovory, které se týkaly mnou sledovaných snímků.

Mou výchozí hypotézou bylo zobrazení divokého dítěte jako nevinného a čistého stvoření, které se odlišuje od zobrazení klasického dětství životem v izolaci od většinové společnosti. Stává se protipólem společnosti a žije v souladu s přírodou. Překračuje tak hranice dětství, které jsou dány institucionální výchovou a vymykají se konceptu dětství jako jednotnému a předvídatelnému celku. Mým cílem bylo tedy zjistit, v čem spočívá divokost, jinakost a nevinnost divokých dětí.

Jak je zobrazeno jejich propojení s přírodou, jaké charakteristické rysy sledované postavy vykazují a jak tyto rysy korespondují s fenoménem divokých dětí.

Roli při utváření obrazu divokého dítěte hraje kostým a vzhled hlavní postavy, který podtrhuje jejich divokost a zároveň je odlišuje od společnosti. Kostýmy a vzhled tak v analyzovaných snímcích, zrcadlí vliv společnosti na hlavní postavu. Pro zobrazení fenoménu postav divokých dětí je dále charakteristické, že vyrůstaly v primitivním prostředí s nedostatkem podnětů pro další rozvoj. Všechny hlavní postavy žijí bez dospělého dohledu, což především u Hushpuppy a Jelizy-Rose podněcuje jejich fantazii, protože jim chybí blízká osoba, který by ji mohla korigovat. Obě zmíněné postavy tak balancují na hranici mezi realitou a fantazií, čímž rozšiřují možnosti reprezentace fenoménu divokých dětí ve filmu.

Divokost Jelizy-Rose a Hushpuppy se tak neprojevuje jejich reálnou izolací od společnosti, protože ani jeden ze snímků se nezabývá procesem jejich nalezení a následné socializace, ale izolací imaginární, kdy si obě zmíněné hlavní postavy vytvoří vlastní svět, v němž žijí a který není korigován zvenčí. Rovněž snímky *Divoká stvoření jižních krajín* a *Krajina přílivu* vybočují tím, že se primárně nezabývají nalezením dítěte a následným procesem socializace a nedodrží tak dělení výstavby narativu, tak jej vymezila Adriana Benzaquén ve spojitosti s fenoménem divokých dětí. Zároveň se zobrazení Hushpuppy a Jelizy-Rose vymyká tím, že ačkoliv obě vykazují známky zanedbávání, tak jak je popsal Zdeněk Matějček, jsou jejich postavy vykresleny jako šťastné v prostředí, ve kterém se nacházejí.

Dále jsem sledovala, jaký je postoj společnosti k divokým dětem a kým je společnost v daných snímcích zastoupena a rovněž také vztah hlavní postavy s jejím nejbližším okolím. Snímky nám představují všechny hlavní postavy jako divoké a nevinné. Tento stav pramení z toho, že vyrůstaly nedotčené společností. Filmy tedy ukazují, jakou roli hraje společnost při formování charakteru jednotlivců. Společnost na jedné straně divoké děti vylučuje a vymezuje se proti nim jako někomu, kdo do ní nepatří a na straně druhé se je snaží mezi ni integrovat. U všech hlavních postav jsem rovněž sledovala vztah s jejich nejbližším okolím. U postav Viktora a Kašpara Hausera to byli jejich opatrovníci, kteří se je snažili začlenit zpět do společnosti. U postav Hushpuppy a Jelizy-Rose se naopak jednalo o rodinné příslušníky, kteří v nich svým přístupem divokost podporovali, a stranili jich tak od

většinové společnosti. Všem analyzovaným postavám chybí mateřská láska. Svoji matku buď nepoznaly, nebo o ni v dětství přišly. Nedostatek mateřské lásky je tak ve všech snímcích silně akcentován pomocí postavy náhradní matky.

Všechny sledované postavy žijí v souladu s přírodou, která pomáhá dotvářet identitu divokých dětí. Příroda ve snímcích rovněž značí necivilizovanost a vzdálenost od společnosti, stejně tak jako fenomén divokých dětí. Se zobrazením přírody je propojeno i celkové vnímání hlavních postav, kdy hlavní postavy mají jednotný přístup k lidem zvířatům či přírodě. Všechny pro ně spadají do kategorie živých bytostí, což opět koresponduje s vnímáním přírody, jako znakem necivilizovanosti a vzdálenosti od společnosti. Ve vybraných snímcích tedy můžeme sledovat to, že na jedné straně stojí divoké děti, které žijí v souznění s přírodou, šťastné, svobodné, separované do společnosti a nesvázané jejími nastavenými pravidly a na straně druhé vidíme společnost, civilizaci, která se snaží hlavní postavy socializovat a zničit tak jejich svébytnou individualitu. Zároveň je to však společnost, která konstruuje pojem divoké děti. Izolace od společnosti a jinakost hlavních postav je umocněna i filmovými postupy jako zobrazením postavy na okraji rámu, kruhovou zatmívačkou, houpavou kamerou, která v případě Jelizy-Rose umocňuje její izolaci od světa reálného, či závěrečným pohledem Viktora do kamery, který tak vystupuje z filmového rámu a obrací se přímo na diváka.

Všechny sledované hlavní postavy, můžeme označit jako divoké děti, protože překračují hranice normálního dětství, které jsou udržovány rodinou a institucionálními zařízeními, které pracují s dětmi jako s celkem. Divoké děti však z tohoto celku vybočují a stávají se svébytnou individualitou.

Soupis pramenů a literatury

Literatura

Monografie

BENZAQUEN, Adriana Silvia. *Encounters with Wild Children: Childhood, Knowledge, and Otherness*. North York. 1999. York University. Graduate Programme in Social and Political Thought

BENZAQUÉN, Adriana, S. *Encounters With Wild Children: Temptation And Disappointment in the Study of Human Nature*. McGill Queens Univ Pr. 2006. ISBN: 978-0773529724.

JENKS, Chris. *Childhood (Key Ideas)*. Routledge. 1996. ISBN 0-203-12924-5.

LANGMEIER, Josef a Zdeněk, MATĚJČEK. *Psychická deprivace v dětství*. Avicenum. 2. vydání Praha. 1974. ISBN 08-049-74.

LEBEAU, Vicky. *Childhood and Cinema*. 1. vyd. London: Reaktion Books Ltd, 2008. ISBN – 13: 978-1861893529.

MATĚJČEK, Z., J. DUNOVSKÝ, Z. DYTRYCH. *Týrané, zneužívané a zanedbávané dítě*. Grada Publishing. Praha. 1995. ISBN 80-7169-192-5.

NEWTON, Michael. *Savage Girls and Wild Boys*. Faber and Faber. 2003. ISBN 978-0571214600.

OLSON, Debbie. SCAHILL, Andrew (ed.). *Lost and othered children in contemporary cinema*. Lexington Books. 2012. ISBN: 978-0739170250.

VANÍČKOVÁ, E., Z. HADJ-MOUSSOVÁ, H. PROVAZNÍKOVÁ. Násilí v rodině. *Syndrom zneužívaného a zanedbávaného dítěte*. 1.vyd. Praha: Karolinum. 1995. ISBN 80-7184-008-4.

Elektronické zdroje

BERGAN, Ronald. Bruno Schleinstein obituary. In: *The Guardian* [online]. [cit. 2014-09-05]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/film/2010/aug/22/bruno-schleinstein-obituary>

Ecce homo - nalezenec Kašpar Hauser. [online] Český rozhlas Brno. 17. prosince 2013.[cit.2015-01-20].Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/brno/upozornujeme/zprava/ecce-homo-nalezenec-kaspar-hauser--1293727>

Novinové a časopisecké zdroje

ADAIR, Gilbert. Saturday Review: Arts: The wild child: Truffaut is thought of as a tender, sensitive director, with no patience for 'macho cinema'. But in fact his films can be morbid and perverse, says Gilbert Adair. *The Guardian*. 2005, 09 Apr, s.16. ISSN: 02613077.

ADAMS, Sams. MOVIE; REVIEW; Tideland goes down Gilliam's rabbit hole. *Los Angeles Times*. 2006, 20 Oct. ISSN: 04583035.

ANDERSON, John. FILM FILE / Recapturing the Wild Story of `Kaspar. *Newsday*. 1996, 27 Mar.

BAILLIE, Andrea. Vancouver girl, 10, at the heart of Gilliam's strange new tale, Tideland. *Canadian Press NewsWire*. 2005, 10 Sep.

- BALDÝNSKÝ, Tomáš. Uličník útočí. *Reflex*. 2006, roč. 29, s. 50.
- BARTOŠEK, Tomáš. Divoká stvoření jižních krajin. *Xantypa*. 2012, roč. 18, s. 102.
- BENDOVIÁ, Helena. Provokující tajuplnost Kašpara Hausera. *A2 Kulturní týdeník*. 2008, č. 4, s. 11.
- BLÁHOVÁ, Jindřiška. Divoká stvoření. *Hospodářské noviny*. 2012, č. 155, s. 11.
- BLOOM, Michael. Woyzeck and Kaspar: The Congruities in Drama and Film. *Literature/Film Quarterly*. 1980, roč. 8, č. 4, s. 225-231. ISSN: 00904260.
- BRINKS, Ellen. Uncovering the Child in Timothy Treadwell's Feral Tale. *The Lion and the Unicorn*. 2008, roč. 32, č. 3, s. 304-323. ISSN: 01472593.
- BRITTON, Charles. Gilliam's 'Tideland' is awash in grotesque images. *Daily Breeze*. 2006, 20 Oct.
- BURR, Ty. Gilliam galls withtasteless 'Tideland'. *Boston Globe*. 2006, 27 Oct. ISSN: 07431791.
- BUZEK, Stanislav. Kašpar Hauser a Werner Herzog. *Film a doba*. 2008, roč. 58, s. 116-119.
- COLVILE, Georgiana. Children Being Filmed by Truffaut. *The French Review*. 1990, roč. 63, č. 3, 02 Feb, s. 444-451.
- DAVIDSON, Sean. Gilliam talks up Tideland at TIFF. *Canada's Broadcast and Production Journal*. 2004, 27 Sep. ISSN: 08362114.
- DEBRUGE, Peter. Beasts of the Southern Wild. *Variety Reviews*. 2012, roč. 11, č. 425, 30 Jan, s. 28.

DUŠEK, Jan. Krajina přílivu. *Biják*. 2007, č. leden, s. 33.

ELIAS, Justine. A Tale Worthy of the Brothers Grimm. *New York Times*. 1996, 02 Jun. ISSN: 03624331.

FILA, Kamil Fila. Celá planeta v chudém Lavoru. *Respekt*. 2012, č. 8, s. 57.

FILA, Kamil. Krajina přílivu. *Cinepur*. 2006, roč. 14, s. 57.

FOUNDAS, Scott. Louisiana Story. *Film Comment*. 2012, May-June, s. 24-27.

FRANCKOVÁ, Ilona, GILLIAM, Terry. Pán přílivu. *Premiere*. 2006, roč. 7, s. 57.

FRICK, Thomas. A Fascinating Study of History's 'Wild Child'; LOST PRINCE: The Unsolved Mystery of Kaspar Hauser by Jeffrey Moussaieff Masson. *Los Angeles Times*. 1997, 14 Jun. ISSN: 04583035

GELLER, Robert. Truffaut's "Wild Child": Another Must Movie?. *The English Journal*. 1971, roč. 60, č. 6, s. 778- 780.

GERULAITIS, Renate. Recurring Cultural Patterns: Werner Herzog's Film "Every Man for Himself and God Against All, The Enigma of Caspar Hauser. *Journal of Popular Culture*. 1989, č. 22, roč. 4, s. 61-69. ISSN: 0022-3840.

GOODMAN, Lee-Anne. Gilliam's 'Tideland' a stomach-churning horror show: review. *Canadian Press NewsWire*. 2006, 19 Oct.

GOODMAN, Lee-Anne. Charming, humble Gilliam says 'Tideland' an exploration of childhood Innocence. *Canadian Press NewsWire*. 2006, 19 Oct.

GREGOR, Jan. Divochova výchova, *Respekt*. 2008, č. 44, s. 44.

GUEDRY, Rhienna Renée. Beasts of the Southern Wild. *Bitch Magazine*. 2012, č. 55, s.71-72.

HUSCHKE, Roland. Tideland. *Cinema*. 2005, roč. 15, s. 12-15.

JAY, Scott. Kaspar Hauser succeeds in most difficult of tasks. *The Globe and Mail*. 1979, 16 Feb. ISSN: 03190714.

KEVIN, Thomas. MOVIE REVIEW; A power untamed by time; Francois Truffaut's compassionate telling of 'The Wild. *Los Angeles Times*. 2009, 09 Jan. ISSN: 04583035

KING, Susan. Truffaut's tender care for a 'Child'; He put himself in a couple of oversight roles as he filmed the tale of an untamed boy. Look at it again. *Los Angeles Times*. 2009, 07 Jan. ISSN: 04583035.

KOLÁŘOVÁ, Klára. Nápaditá prvotina o životě v Lavoru se nebojí patosu. *Právo*. 2012. roč. 22, s. 16.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Gilliam úžasně zešílel. *Lidové noviny*. 2006, č. 161, roč. 19, s. 17.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Muž z New Orleansu. *Instinkt*. 2012, č. 32, s. 34-35.

McINTYRE, Ian. Humbug or whodunnit? Ian McIntyre examines the puzzle of a lost prince and wolf boy. *The Times*. 1996, 25 Jul. ISSN: 01400460.

MILNE, Tom. JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE. *Monthly Film Bulletin*. 1975, 01 Jan. s. 264-265. ISSN: 0027-0407.

MÍŠKOVÁ, Věra. Děti nejsou oběti, ale tvrd'áci. *Právo*. 2006, roč. 16, s. 2.

MONK, Katherine. Nothing rings true in Gilliam's Tideland. *Edmonton Journal*. 2007, 26 Jan.

MONK, Katherine. There's nothing about Tideland that feels real. *The Vancouver Sun*. 2006, 27 Oct. ISSN: 08321299.

PARIS, Barry. TRIP THROUGH GILLIAM LAND TIDELAND IS DEEP, DARK AND DISTURBING. *Pittsburgh Post-Gazette*. 2006, 07 Dec. ISSN: 1068624X.

PERLMUTTER, Ruth, PERLMUTTER, Archie. Ghosts of Germany: Kaspar Hauser and Woyzeck. *Literature/Film Quarterly*. 1997, č. 25, roč. 3, s. 239-239. ISSN: 00904260.

PODSKALSKÁ, Jana. Divoká touha být součástí vesmíru. *Deník*. 2012, 11 srp, s. 17.

POLT, R. Harriett. The Wild Child (L'Enfant Sauvage). *Film Quarterly*. 1971, č. 3, roč. 24, s. 42-45.

PROKOPOVÁ, Alena. Krajina přílivu. *Cinema*. 2006, roč. 16, s. 68-69.

REA, Steven. Truffaut's elegant 1970 'Wild Child'. *Philadelphia Inquirer*. 2009, 20 Feb. ISSN: 08856613.

RILEY, John. Bruno Schleinstei. *The Independent*. 2010, 24 Aug, s. 8. ISSN: 09519467.

ROBYN, Richard. The Wild Boy of Aveyron. *Tesol Quarterly*. 1980, roč. 14, č. 1, s. 101-103.

RODDICK, Nick. Brittle house on the prairie. *Sight & Sound*. 2006, č. 8, roč. 16, s. 5.

RUF, Frederick. Beasts of the Southern Wild. *Journal of religion and film*. 2013, č. 17.

RYNDA, Vojtěch. GILLIAM, Terry. Nemyslím na publikum. *Lidové noviny*. 2006, č. 163, roč. 19.

SEDLÁČEK, Jaroslav. Znamý neznámý Truffaut. *Cinema*. 2008, roč. 18, s. 106.

SEIDL, Tomáš. Krajina přílivu. *Film a doba*. 2006, roč. 52, s. 148-149.

SHEPARD, Lucius. Martian processed cheese. *FANTASY & SCIENCE FICTION*. 2012, July-August, s. 172-176.

SCHAEFER, Glen. Indie actor gets Gilliam treatment in Tideland. *CanWestNews*. 2006, 26 Oct.

SCHWARTZ, Louis, Reviews. Jeder Fur Sich und Gott Gegen Alle. (Every Man for Himself and God Against All: The Enigma of Kaspar Hauser.) by Werner Herzog. *The New England Journal Medicine*. 1994, 13 Oct. ISSN: 00284793.

SIKORA, Roman. V melancholických krajinách přílivu. *Literární noviny*. 2006, č. 33, s. 12.

SINKER, Mark. Tideland. *Sight & Sound*. 2006, č. 9, roč. 16, s. 80.

SPÁČILOVÁ, Mirka. Gilliam bez dozoru v krajině tlení. *MF Dnes*. 2006, roč. 18, s. 10.

STEJSKAL, Tomáš. Divoké příběhy jižních krajin. *A2 Kulturní čtrnáctideník*. 2012, roč. 8, s. 11.

STRÁNSKÝ, Petr. Divoká stvoření jižních krajin. *Cinema*. 2012, roč. 21, s. 31.

STUHLÝ, Aleš. Beasts of the Southern Wild. *Cinepur*. 2012, roč. 19, s. 51.

ŠAFRÁNEK, Šimon Šafránek. Divoká stvoření jižních krajin. *Filmstage*. 2012, roč. 22, s. 39.

ŠKAŘUPOVÁ, Kateřina. Pohádka o skutečném světě. *Home Cinema*. 2007, roč. 2, s. 58.

ŠŤASTNÁ, Barbora Šťastná. Krajina přílivu. *Premiere*. 2006, roč. 7, s. 83.

TALLMER, Jeremy. WERNER HERZOG'S WILD CHILD. *The Record*. 1996, 01 Apr.

TAUBIN, Amy. Sundance. *Film Comment*. 2012, 23 Feb, s. 60.

TOUSLEY, Nancy. Truffaut's daughter gets inside Wild Child. *Calgary Herald*. 2009, 23 Apr. ISSN: 08281815.

WILMINGTON, Michael. Tideland' crafts a sordid dream world. *Chicago Tribune*. 2006, 20 Oct. ISSN: 10856706.

WILSON, Calvin. Gilliam's 'Tideland' gets a rare showing. *St. Louis Post-Dispatch*. 2007, 11 Jan. ISSN: 19309600.

Internetové databáze

www.csfd.cz

www.imdb.com

Prameny

Divoká stvoření jižních krajin [film] (*Beasts of the southern wild*, Benh Zeitlin, 2012)

Divoké dítě [film] (*L'enfant sauvage*, François Truffaut, 1970)

Každý pro sebe a bůh proti všem [film] (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, Werner Herzog, Německo, 1974)

Krajina přílivu [film] (*Tideland*, Terry Gilliam, Velká Británie/Kanada, 2005)

Anotace

NÁZEV:

Fenomén divokých dětí ve filmu

AUTOR:

Bc. Aneta Kohoutová

KATEDRA:

Katedra filmových, divadelních a mediálních studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Ve své diplomové práci se zaměřím na možnosti reprezentace fenoménu divokých dětí ve filmu. Metodologicky budu vycházet z knihy Vicky Lebeau *Childhood and Cinema* (2008), kterou propojím s odbornou literaturou věnující se fenoménu divokých dětí. Výsledkem práce budou analýzy čtyř předem zvolených snímků. Dva z nich pracují explicitně s postavou divokého dítěte, protože vycházejí z reálných případů. (*Divoké dítě*, 1970 a *Každý pro sebe a bůh proti všem*, 1974). Další dva snímky (*Krajina přílivu*, 2005 a *Divoká stvoření jižních krajin*, 2012) pracují pak s postavami ryze fiktivními. Pro mou práci bude podnětné hledat jednotící prvky daných snímků, které korespondují s charakteristikou fenoménu divokých dětí a popsat tak, jak se liší od reprezentace klasického dětství v narativním filmu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

divoké děti, dětství, film, civilizace, příroda, izolace

Summary

TITLE:

Wild Children in cinema

AUTHOR:

Bc. Aneta Kohoutová

DEPARTMENT:

Department of Theatre, Film and Media Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

ABSTRACT:

In my thesis I focus on the possibilities of representation of wild children phenomenon in cinema. Methodologically it is based on Vicky Lebeau *Childhood and Cinema* (2008) book that I combine with a literature about wild children in general. The results of thesis is analysis of four carefully chosen films. Two of them work explicitly with the figure of a wild child, because they are based on real cases. (*Wild Child*, 1970, and *Every man for himself and God against all*, 1974). Other two films (*Tideland*, 2005 and *Beasts of the southern wild*, 2012), work with fictional characters. For my thesis is challenging to seek unifying elements of all the films that correspond with phenomenon wild children and describe how they differ from the classical representation of childhood in narrative film

KEYWORDS:

enfant sauvage, childhood, wild child, nature, isolation, civilization